Кормановские Чтения

8

Федеральное агентство по образованию

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Удмуртский государственный университет»

Филологический факультет

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 8

Статьи и материалы
Межвузовской научной конференции
(апрель, 2009)

Ижевск

2009

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, д-р филол. наук, проф.;
Н.Г.Медведева, д-р филол. наук, проф.;
Е.А.Подшивалова, д-р филол. наук, проф.;
Ю.Н.Серго, канд. филол. наук, доц.;
М.В.Серова, д-р филол. наук, проф.

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

К 66 **Кормановские чтения**: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф. (Ижевск, апрель, 2009) / Ред.-сост. Д.И.Черашняя. Ижевск, 2009. Вып. 8. — 344 с.

Межвузовский научный сборник состоит из трех разделов: первый посвящен некоторым аспектам исследования проблемы автора в художественной литературе. Второй раздел содержит работы по истории литературы и фольклору в разных направлениях анализа текста. Третий раздел составили обзоры и рецензии.

Адресован специалистам-филологам, вузовским преподавателям, аспирантам, учителям-словесникам. Может быть полезен студентам-филологам в научной работе.

УДК 882
ББК 83.3 (2)

© Д.И.Черашняя, составление, 2009
© Коллектив авторов сборника, 2009
© Удмуртский госуниверситет, 2009

СОДЕРЖАНИЕ

I

А.А.Фаустов, Е.О.Козюра (Воронеж). Из предыстории бахтинского термина: голос. 6

Е.А.Подшивалова (Ижевск). Теория автора после ее автора 24

Б.Ф.Егоров (С.-Петербург). Б.О.Корман и Белоруссия 32

II

Т.В.Зверева (Ижевск). «Письма русского путешественника» Н.М.Карамзина: вариативность финала и вопрос о «раме» текста 37

Ю.Н.Чумаков (Новосибирск). Лирический сюжет пушкинской «Нереиды» ... 45

Н.Е.Меднис (Новосибирск). Организация нарратива в повести В.Ф.Одоевского «Привидение» 49

А.Н.Вахрушева (Ижевск). Тема творчества и образ воскрешающего Слова в лирике А.С.Хомякова 56

В.Ш.Кривонос (Самара). Дети Манилова 61

Т.И.Печерская (Новосибирск). Гостиная Собакевича в аспекте пространственных метаморфоз (поэма Н.В.Гоголя «Мертвые души») 70

Г.В.Мишина (Стерлитамак). Дом и антидом Н.А.Некрасова 77

И.В.Фазиулина (Ижевск). Жанровая концепция события в повести Ф.М.Достоевского «Дядюшкин сон» 82

О.В.Молодкина (Стерлитамак). О мотиве искушения в романе Ф.М.Достоевского «Идиот» 88

Н.С.Изместьева (Ижевск). «Двуликий» Лазарь: к воплощению евангельского сюжета в «Преступлении и наказании». Статья I 95

Г.М.Ибатуллина (Стерлитамак). Художественная рефлексия и проблема реализма в литературе 104

Е.К.Созина (Екатеринбург). О характере реализма в творчестве Ф.Решетникова 109

А.А.Павлова (Ижевск). Стихия воды и стихия речи в романе М.Е.Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» 119

Н.В.Пращерук (Екатеринбург). И.С.Тургенев в художественном сознании И.А.Бунина 126

Н.И.Ищук-Фадеева (Тверь). О природе лирической драмы («Вишневый сад А.Чехова и «Король на площади» А.Блока) 132

Е.С.Шевченко (Самара). Два сюжета «Нищего Арлекина» Елены Гуро (к вопросу об авторской стратегии драматурга) 147

Н.С.Поварницына (Ижевск). Лирика В.Я.Брюсова и романтизм: о ценностном аспекте «хулиганства» 155

Е.В.Локтевич (Гродно, Беларусь). Об эволюции образа лирического героя З.Н.Гиппиус 161

Д.И.Черашняя (Ижевск). О.Мандельштам «Silentium»: возврат или становление? 169

В.В.Химич (Екатеринбург). Цветовая метафора в дискурсе новелл С.Кржижановского 183

Е.А.Яблоков (Москва). Фрагменты несуществующего комментария к повести «Собачье сердце» 191

Е.А.Иваньшина (Воронеж). Облачение Венеры: о dress-коде в «Зойкиной квартире» М.Булгакова 203

М.А.Литовская (Екатеринбург). Жанропорождающее значение авторского образа в творчестве П.П.Бажова 216

И.В.Романова (Смолонск). Коммуникативный аспект лирики: состояние и перспективы исследования 224

Т.А.Матаненкова (Смоленск). Проблема лирической коммуникации в раннем творчестве Татьяны Бек 233

А.А.Митрофанова (С.-Петербург). Роман о поэте («Время ночь» Людмилы Петрушевской) 239

И.С.Кадочникова (Ижевск). Творчество Ю.Левитанского в пародийном зеркале 249

А.А.Чевтаев (Санкт-Петербург). Стихотворение О.Седаковой «Сельское кладбище»: поэтический диалог с В.А.Жуковским 257

Н.Г.Медведева (Ижевск). О «доктринальном смысле поэзии»: опыт Ольги Седаковой 267

А.А.Соколова (Ижевск). Обретая иное зрение... (опыт прочтения «Элегии смоковницы» Ольги Седаковой) 279

М.В.Серова (Ижевск). Статус слова в поэзии Влада Шихова 289

К.В.Казанкова (Екатеринбург). Взаимодействие Космоса и человека на страницах произведений Г.-Г.Маркеса 300

Э.А.Тамаркина (Ижевск). Мифологема «солнце/свет» в язычестве и христианстве 307

III

С.М.Лойтер (Петрозаводск). О «внетекстовых» источниках фольклористики [Рецензия-обзор на: Носители фольклорной традиции (Пудожский район Карелии) / Изд. подгот. Т.С.Курец. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2003. — 408 с.; Исполнители фольклорных произведений (Заонежье. Карелия) / Изд. подгот. Т.С.Курец. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2008. — 372 с.] 314

Е.А.Подшивалова (Ижевск). Идеальный читатель [Рец. на: Чумаков Ю.Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений / Науч. ред. Е.В.Капинос. М.: Языки славянской культуры, 2008. — 416 с.] 322

Е.И.Зейферт (Москва). Два обзора [1. Журнал «Волга — XXI век» (Саратов). 2. В очереди за деревянными яблоками (X Международная ярмарка интеллектуальной литературы Non fiction в Москве)] 328

I

А.А.Фаустов, Е.О.Козюра

ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ ОДНОГО БАХТИНСКОГО ТЕРМИНА: ГОЛОС

Будучи одним из наиболее известных, находящихся на слуху бахтинских терминов, «голос» — видимо, в силу кажущейся прозрачности его «внутренней формы» — почти не привлекал к себе внимания исследователей. Лишь в недавнее время, в рамках работы над созданием «Бахтинского тезауруса», Д.М.Магомедовой было предложено детальное лексико-семантическое описание жизни «голоса» в бахтинских текстах, включающее рассмотрение тех его определений, которые давал (или пытался дать) сам Бахтин, установление синонимических и антонимических рядов, связанных с этим термином, его предикатов и атрибутов, а также выявление соотношений «голоса» с другими бахтинскими категориями — в первую очередь «полифонии» (как его смыслового гнезда), «другого» и «хора»[1].

Кроме того, Д.М.Магомедова высказала гипотезу, что «полифоническая» терминология Бахтина генетически восходит, с одной стороны, к трактату Ф.Ницше о «рождении трагедии» и к инспирированным им разысканиям Вяч. И. Иванова (таким, как «Эллинская религия страдающего бога» или «Ницше и Дионис»), а с другой стороны — к теории музыкальной

Работа выполнена при финансовой поддержке Федерального агентства по образованию (Рособразования) в рамках исследовательского проекта 2.1.3/4705 «Универсалии русской литературы (XVIII — начало XX вв.)».

полифонии. Последняя параллель — независимо от Д.М.Магомедовой — получила развитие у А.Е.Махова[2] (и была затем поддержана С.Г.Бочаровым[3]). На целой серии примеров исследователь показал, что в европейском музыкознании, начиная с рубежа XVIII—XIX вв., голос в полифонической музыке мог уподобляться личности, характеру (это как бы негатив будущей логики Бахтина) и что уже немецкая романтическая (и неоромантическая) поэтика охотно прибегала к контрапунктической метафорике в своих размышлениях о литературе, в частности о драматургии Шекспира, с ее не сводимым к простому единству сочетанием воль и воззрений.

Не отвергая прослеженной А.Е.Маховым «музыкальной» генеалогии (впрочем, относящейся скорее именно к термину «полифония»)[4], мы хотели бы наметить другую перспективу и взглянуть на «голос» в бахтинских текстах не как на элемент «полифонической» парадигмы, а как на отдельный персонаж. В русской литературе и культуре он имеет свою собственную предысторию, которая позволяет высветить существенно иные черты в смысловом абрисе бахтинского термина и далеко не ограничивается творчеством Вяч. Иванова. (Добавим в скобках, что в ницшевском «Рождении трагедии из духа музыки» слово «голос» встречается всего три раза, и два из них — применительно к Сократу, с его демонием: *göttliche / dämonische Stimme*.)

* * *

В своем денотативном значении «голос» в русском языке XIX в. (если отталкиваться от объяснений В.И.Даля) — это звук из гортани человека или животного, последовательность музыкальных звуков, звук вообще. Такое словоупотребление было стандартным и для русских литературных текстов XVIII — начала XX вв., однако благодаря столь же обычной тенденции к персонификации (особенно в поэзии) акустическая составляющая нередко могла сходить на нет: голос превращался в синоним некоего лишенного внятной сенсорной характеристики сообщения.

В результате голосом / гласом в эту эпоху наделяется с трудом поддающийся каталогизации круг субъектов — одушевленных и неодушевленных, конкретных и абстрактных. Помимо многочисленных человеческих голосов это, к примеру, голоса Бога, ангелов, призраков и иных нематериальных (или полуматериальных) существ, разного рода птиц, млекопитающих, земноводных и насекомых, музыкальных инструментов, всевозможных явлений и предметов природы (иногда вполне «немых» — луны, облаков, цветов), человеческих страстей и стремлений (вроде радос-

ти, тоски, муки, надежды или мщения), отвлеченных понятий (вроде благородства, закона, истины, славы или тления) и т. д.

Среди ситуаций, в которых заявляют о себе все эти отличающиеся едва ли не безграничной валентностью голоса, маркированными могут считаться две. В одной акцентируется обращенность голоса именно к слуху (хотя бы и «внутреннему»), подчеркиваемая тем, что субъект такого голоса незрим. В русской поэзии (и не только в поэзии) это дает длинный ряд «аудиооткровений» — настоящего сонма голосов *с того света*, *из могилы*, *издалека*, *с вышины*, разговоров с невидимыми собеседниками («Душа незримая подъемлет голос свой / С моей беседовать душою» В.А.Жуковского)[5], вслушивания в визуально неопознаваемые звуки («Может, и совсем не птичка, / А из ада голосок?» Г.В.Иванова) [6] и т. п.

В другой ситуации отмеченной оказывается неразрывная связь голоса с его обладателем, тематизированная в начале XIX в., когда голос был противопоставлен письму (в том числе облеченному в форму традиционного словесного памятника) как нечто неотчуждаемое от субъекта — отчуждаемому, близкое — далекому, индивидуальное — общему[7]. У Е.А.Баратынского подобный голос ляжет в основу созданного поэтом личного мифа[8]. Сошлемся лишь на два примера — на начальную строфу стихотворения, где голос выступает полностью эквивалентным автору индексальным знаком его бытия: «Когда твой голос, о поэт, / Смерть в высших звуках остановит, / Когда тебя во цвете лет / Нетерпеливый рок уловит...»[9]; а также — на строки из письма к И.В.Киреевскому, где эпистолярная речь оценивается как «упакованный» голос, являющийся субститутом пишущего: «...в слоге письма должен быть слышен голос пишущего: это в своем роде то же, что разговор...»[10].

Начало XX в., сохранив общие координаты очерченного «голосового» ландшафта, привнесет в него некоторые радикальные изменения, непосредственно (что не означает — причинно-следственным образом) сопряженные с изменением технических механизмов коммуникации, с возникновением звукозаписи, телефона, радио. Порожденные этими изобретениями материально-коммуникативные эффекты, сделавшие «аудиооткровение» действительностью (причем обыденной) и позволившие представить голос изолированно и как бы «крупным планом», литературой были возведены в семиотический факт[11]. В стихотворении «Телефон» (1918) Н.С.Гумилев напишет о «голосе без тела», а спустя десять лет В. В. Маяковский вложит в уста ролевого героя стихотворения «Горящий волос» — крестьянина, просвещенного сыном-красноармейцем, — слова о городских чудесах, среди которых фигурирует «голос без человека»[12]. Но гораздо любопытнее, что такому «медийному» отделению голоса от тела

симметрично их уравнивание (безотносительное к новейшим чудесам техники), которое переключает в соматическую плоскость привычное уравнивание голоса и бытия / души говорящего субъекта. Так, стихотворение А.А.Ахматовой «Умирая, томлюсь о бессмертьи...» (1912) завершается строками: «...зароют / Мое тело и голос мой»[13]; и та же комбинаторика действует в «Заблудившемся трамвае» (1919) Гумилева («Где же теперь твой голос и тело...»)[14] и в «Лете» (1919) З.Н.Гиппиус («...нету голоса. / На мне почти и тела нет»)[15].

* * *

Подобное облечение в плоть и отчуждение от субъекта — определяющий смысловой вектор, по которому перестраивается облик голоса в начале XX в., при том что происходят эти метаморфозы отнюдь не фронтально, как правило, с меньшей интенсивностью — в художественных произведениях, и у разных авторов — по-разному (основной разграничительный критерий здесь — привязка голоса к личностному началу). Если иметь в виду наиболее важные для нас варианты, то их два, и один из них впервые реализуется как раз в творчестве Вяч. Иванова (предваряя дальнейшее, заметим, что говорить в этом случае о соматизации голоса как таковой нужно с осторожностью, подразумевая не столько прямые значения, сколько дальние коннотации, порожденные «дионисийскими» и «соборными» умозрениями писателя, с их ощутимой «телесной» кодировкой[16]).

Голос у Иванова — в этом плане (вопреки ожиданиям) антипода Бахтина — чаще всего концептуализируется двояко. Во-первых, это *зов* внеличностной — дионисийской, исполненной оргиастической энергии, воплощающе-развоплощающей — стихии. Таковы голоса вселенной, Земли, Моря, бездны, звучащий внутри человека *тайный голос*, выражающий «магнитность глубинной воли»[17] (III, 173), и др. Во-вторых, это в той же мере противоположные человеческой индивидуальности, принадлежащие коллективному телу *хоровой голос общины*, *соборный голос орхестры*, *голос народной воли*; полновесным голосом может обладать лишь хор или его воплощение и замещение — рапсод**,** *голос и уста* «коллективно творящего миф... народа»[18]. Симптоматично, что, размышляя в статье «Вагнер и Дионисово действо» (1905) о возникновении из лона инструментальной музыки «человеческого голоса и образа» (и задействуя при этом столь значимую для семантической истории голоса антитезу слышимого / видимого), Иванов рассечет их, отождествит голос — с хором, а образ — с выделившимся из хора трагическим актером (II, 85).

В конечном же счете, оба извода голоса у Иванова совпадают. Голос стихии и хоровой голос — одна и та же инстанция, отрицающая всякие

притязания индивидуального начала на самостоятельное существование (и на собственный голос), о чем напрямую будет сказано в статье «О *Цыганах* Пушкина» (1908): «У Пушкина... как бы из уст самой матери-Земли, поднимается в обличение уединившейся и превознесшейся личности голос религиозной безусловности» (IV, 318).

Во многом близок Вяч. Иванову А.А.Мейер, причем перед нами своеобразное возвращение от Бахтина «назад к Иванову». Категория «голос» играет ключевую роль в мейеровском трактате «Ревеляция (Об Откровении)» (1931 — 1934), где уже на первых страницах голос выступает в качестве атрибута личностного бытия: «Для того, чтобы утверждать свое «я», я должен быть сам в своих высказываниях им самим, его голосом»[19]. А поскольку в других работах философа категории этой отводится достаточно скромное место (и речь всегда идет о *голосе свыше*[20]), вполне можно предположить, что такой поворот мысли был навеян книгой Бахтина о Достоевском.

Взаимодействие между разными «Я» рисуется у Мейера как взаимопроникновение голосов: при полноценном общении голос «Я» должен включать в себя голос «Другого». Однако — в отличие от Бахтина — главным (если не единственным) предметом мейеровской рефлексии оказывается «голосовое» общение человека и Абсолюта, фактически строящееся по модели жертвоприношения, как оно истолковывается в другом тексте философа — в «Заметках о смысле мистерии (Жертве)» (1933). Смысл жертвы — «отрыв от относительного и отдача себя абсолютному» (122). Символически этот отрыв совершается как отдача части своего тела или своего имущества, принятием которых Абсолют подтверждает установившиеся между ним и человеком отношения *призыва и отклика*. Ратифицированный божеством дар, изменяя свою природу, делается ответным даром Абсолюта, позволяющим человеческому существу обрести личностное измерение.

В «Ревеляции» той же «закручивающейся» траектории подчинено движение *голоса* (а в работе о мистерии — отчасти синонимичного ему *слова*). И если у Вяч. Иванова мы вправе были заподозрить не более чем скрытую аналогию между функционированием тел и голосов, то у Мейера судьба голоса / слова прямо повторяет судьбу жертвенного дара. Человеческое высказывание может стать голосом только при условии, что в нем начнет звучать Другое: «нужно, чтобы голос реальности (являющейся своего рода «означающим» божества. — *А. Ф., Е. К.*)... вошел в высказывание человека и сделал последнего своим глашатаем, своим провещателем» (200). Человек должен принести свое слово в жертву, обратив его во вместилище голоса Абсолюта. Лишь высказывание, адресованное бо-

жеству и воспроизводящее его *призыв*, может превратиться в личный голос[21].

И еще один момент, знаменующий «отступление» от Бахтина. Подобно тому как жертвоприношение у Мейера — дело не отдельного индивидуума, а общины, «голос реальности может быть слышан не столько в высказываниях индивидуума, сколько в высказываниях общины» (205). Философ даже называет общину *наперсницей* верховного «Я», распознающей его голос в своей речи (210). Как и у Вяч. Иванова, истина откровения доступна у Мейера лишь коллективному слову — мифу. А потому никакой бахтинской «множественности голосов» концепция Мейера не предполагает: в множестве частных высказываний должно слышаться звучание одного голоса — *голоса абсолюта, абсолютного голоса* (217). Голос личности подвергается в итоге двойному отчуждению от нее — в пользу общины и в пользу реальности / Абсолюта, подлинных держателей голоса.

* * *

В другой версии соматизация голоса (причем открытая) сопровождается, напротив, актуализацией личностного начала. У истоков этой линии находится статья М.А.Волошина «Голоса поэтов» (1917), двойной рецензии — на сборник стихотворений С.Я.Парнок и на мандельштамовский «Камень». Открывается статья утверждением, которое сразу же задает сугубо персоналистическую перспективу и одновременно переключает восприятие голоса в пластический регистр: «Голос — это самое пленительное и неуловимое в человеке. Голос — это внутренний слепок души»[22] (543). И далее этот приравнивающий слышимое к видимому (и даже к осязаемому) метафорический жест послужит аргументом в споре с мыслью Т.Готье, сказавшего перед смертью, что, «...когда человек уходит, то безвозвратнее всего погибает его голос». Спасение Волошин усматривает как раз в том, что голос поэта продолжает существовать в его созданиях и даже, более того, впервые обретает в них свое истинное обличье: «...мы знаем голос Теофиля Готье отнюдь не по описаниям его, а по его стихам» (543).

В противоположность классическому — в духе Баратынского — представлению о поэтическом голосе, иерархия вещей здесь перевернутая. Копия у Волошина едва ли не выше оригинала (или, по крайней мере, не ниже его), и такое замещение начинается еще до всякой «текстуализации» голоса, поскольку сам он аттестуется уже как *слепок души* (вспомним по контрасту хрестоматийное «Не слепок, не бездушный лик...» — из стихотворения, завершающегося, кстати, строками о *глухонемых*, которых

«...не встревожит / И голос матери самой!»[23]). Соответственно, следующий шаг приведет Волошина к определению: «Лирика — это и есть голос. Лирика — это и есть внутренняя статуя души...» (543); а через несколько страниц возникнет такая «суммарная» формула — «внутренняя статуя голоса» (546). Голос тем самым окончательно обнаруживает свою скульптурную отдельность от субъекта.

В ином направлении (и в более ослабленном сенсорном режиме) разворачивается диалектика голоса в творчестве М.А.Кузмина. Именно голос (с его *оттенками, интонацией, дрожью* и т. д.) свидетельствует у Кузмина о человеческой и поэтической индивидуальности, и в своих откликах на книги начинающих писателей он всегда фиксирует наличие / отсутствие своего голоса. Но абсолютного тождества между человеческим и поэтическим голосами нет, и в этом Кузмин скорее на стороне Готье, чем Волошина.

В статье «Собинов» (1923) голос (наряду с мимикой и жестикуляцией) — одно из тех проявлений человеческой неповторимости, которым свойственна исключительная *хрупкость и божественная эфемерность*. Неразрывно связанные с человеческим телом, подобные ему уникальные приметы обречены исчезнуть вместе с ним. И Кузмин не без сочувствия напишет о *театралах* и *меломанах*, которые охотятся за *сувенирами*, напоминающими о любимом артисте, пытаясь хотя бы с их помощью восполнить утрату того, что кануло бесследно. Близкое восприятие голоса выражено и в лирике Кузмина: «Но мне больней всего, что, когда вы меня называете "Майкель", — / Эта секунда через терцию пропадает». Голос, необратимо превращающийся в исчезающий звук, тщетно взывает к поиску возможных форм его инобытия: «В какой же небесной бездне / Голос Ваш должен отразиться?». А потому даже в настоящем времени надежнее голоса оказывается прикосновение: «И жизнь мне кажется светлой и свободной, / Когда я чувствую в своей ладони Вашу ладонь» («Листья, цвет и ветка...», 1916)[24].

Поэзия в этом поиске предлагает как будто бы совсем иные возможности, однако, транспонируя в текст свой голос, автор с неизбежностью включается в процесс разъединения с ним. Так, оценивая стихи М.Бамдаса (1917), Кузмин заметит, что звучащий в них голос еврейского мальчика — это еще «голос человеческий, а не поэта»: «...голос еще не перешел настолько в поэзию, чтобы оттуда не было возврата»[25]. О том, что совершается с голосом после подобного «перехода», говорится в статье «Голос поэта (Анна Радлова. "Корабли")»[26] (1922): «Голос поэта окреп, стал... значителен, не потеряв, а словно еще углубив мужественную нежность. Кстати, саму Радлову преследует этот густой, тревожный голос

<...> И этот голос, преследующий поэта, для читателя делается голосом самого поэта...»[27]. Первоначальный — «человеческий» — голос в результате замещается новым, который больше уже не сводится к индивидуальным чертам того, кто является его носителем. Вместо «мемориализации» голоса в поэзии происходит его подмена.

Наконец, самую разветвленную и сложную до противоречивости картину сенсорных метаморфоз голоса дает творчество О.Э.Мандельштама. Не пытаясь обозреть ее в полном охвате, мы затронем только некоторые ключевые пункты[28]. Прежде всего сошлемся на категорически звучащие суждения из доклада об А.Н.Скрябине (1915), явно полемичные по отношению к Вяч. Иванову, с его учением о *хоровом голосе*: «*Голос — это личность* <...> Разрыв Скрябина с голосом... знаменует утрату христианского ощущения личности, музыкального "я есмь"»[29] (2; 159). И этот «голосовой» персонализм поддерживается у Мандельштама метафорикой, которая иногда напоминает волошинскую (а отчасти, по всей вероятности[30], и восходит к ней), но работает по-другому.

В стихотворении «Нашедший подкову» (1923) о лице говорящего можно прочитать, что оно — «...точный слепок с голоса, который произносит эти слова». И еще через две строфы: «Человеческие губы, которым больше нечего сказать, / Сохраняют форму последнего сказанного слова...». «Акустическое» действие (по самому своему характеру отрицающее себя, отступающее с каждым произнесенным звуком в прошлое)[31], останавливаясь, отпечатывается в соматическом пространстве, вызывает реакцию, которая обращает голос в нечто доступное уже не слуху, а зрению и осязанию и расщепляет субъекта речи («То, что я сейчас говорю, говорю не я...») (1; 148). В одном из фрагментов написанного через два года «Шума времени» (главка «В не по чину барственной шубе») — вариациях на тему только что приведенных строк — Мандельштам еще более обнажит этот сенсорный эффект, спроецировав его на отмеченную для «биографии» голоса ситуацию: «Вместо живых лиц вспоминать слепки голосов. Ослепнуть. Осязать и узнавать слухом. Печальный удел! Так входишь в настоящее, в современность, как в русло высохшей реки <...> ...лишь масками чужих голосов украшены пустые стены моего жилища» (2; 44—45). Слышанию, которое традиционно подчеркивало и восполняло невидимость, у Мандельштама приписываются тактильные свойства, так что зрение в итоге оказывается противопоставленным осязанию. Но вместо волошинских голосов-слепков здесь — слепки / маски голосов, продукт омертвляющего застывания речи. И свидетельствует это ослепление и девальвация слуха о разрыве времен, о безнадежной опустыненности настоящего.

Но такова лишь одна сторона соматизации голоса у Мандельштама, которая дополняется другой, более общей (и лишенной оценочной однозначности). Доминирование осязания — определяющая черта сенсорной поэтики Мандельштама[32]. Голос, собственно, потому и может оставить слепок, что сам по себе имеет пространственную развертку, воспринимаемую взглядом и на ощупь. Голос неоднократно метафоризируется в мандельштамовских текстах как птица (в том числе в стихотворении «Телефон», 1918), с помощью голоса — *рабочего интрумента* поэтов[33] (подобного *рубанку*) — можно *сшить* и *сладить* стихи (очерк «Армия поэтов», 1923), голосом можно *окидывать карту* («Египетская марка», 1928), голосами можно *сцепляться в шар* («Я к губам подношу эту зелень...», 1937), и т. д.

Неудивительно, что в различных редакциях «Грифельной оды» (1923) Мандельштам рисует судьбу ночных — незримых! — голосов памяти — этого сейсмографа запечатленного в стихотворении (и множественно инструментованного — геологически, минералогически, метеорологически) творческого процесса — зеркально противоположным образом. В первой редакции: «Мы только с голоса поймем, / Что там царапалось, боролось, / Но где спасенье мы найдем, / Когда уже черствеет голос»; во второй же и третьей редакциях последние два стиха меняются: «И черствый грифель поведем / Туда, куда укажет голос...» (1; 382—386). В одном случае участь голоса та же, что в «Нашедшем подкову» и в «Шуме времени», — в другом «черстветь» выпадает грифелю[34]. Однако голоса, неизменно ломающие ночь, вырывающие из птичьих клювов грифели и пр., менее бестелесными от этого никак не делаются, равно как они не перестают служить и проводником для звуков — грифельных визгов и царапаний, сама природа которых отличается особой тактильностью. Так что если тут в чем-то и искать разницу, то это будет разница не между осязаемыми и звучащими голосами, а между голосами мертвыми и живыми — такими, у которых на свете может быть даже своя прописка: «...У меня еще есть адреса, / По которым найду мертвецов голоса» («Ленинград», 1930) (1; 168).

* * *

Все эти разнообразные метаморфозы голоса вплотную подводят к тому, чтобы он воплотился на деле, обрел полную «личностную» автономию, и такой шаг (хотя и не до конца) будет сделан у Бахтина. Не повторяя уже отмеченного в статьях Д.М.Магомедовой, мы сосредоточимся на том, чтобы внести в выявленный ею портрет «бахтинского» голоса некоторые коррективы, несколько по-иному расставить смысловые ударения

и пунктирно включить в поле анализа сочинения В.Н.Волошинова (отвлекаясь от проблемы их авторства, которая вряд ли когда-нибудь будет окончательно разрешена[35]).

В зависимости от того, как в них используется «голосовая» фразеология, бахтинские работы можно разбить на четыре группы. Это 1) две редакции книги о Достоевском (в интересующем нас аспекте почти не разнящиеся между собой) и примыкающие к ним рукописные материалы и заметки; 2) исследования о романе 1930-х годов; 3) книга о Рабле (вместе с материалами к ней); 4) остальные тексты, в которых слово «голос» встречается крайне редко. Если говорить о магистральных смыслах и отбросить немногочисленные — вполне естественные — пересечения, то парадоксальность этого распределения в том, что словоупотребление Бахтина принципиально изменяется при переходе от одной группы к другой.

В «раблезианских» текстах «голос», как правило, имеет словарные значения и потому в терминологическом ракурсе может не рассматриваться. В текстах четвертой группы единственный обширный контекст «голоса» — это раздел, посвященный «лирическому герою», в «<Авторе и герое в эстетической деятельности>» (начало 1920-х годов). Бахтин описывает то, как строятся в лирике отношения между голосом героя и голосом *возможного хора*, воплощающего авторитетную ценностную позицию автора: «Петь голос может только… в атмосфере возможной хоровой поддержки, принципиального *звукового неодиночества*». Однако в противоположность Вяч. Иванову (чья тень витает над этим разделом) Бахтин говорит не о монолитном и отчужденном от героя хоровом голосе, а именно о созвучии голосов, и коллизию разложения лирики связывает с ослаблением доверия к подобной *поддержке*, с эмансипацией голоса, который обнаруживает себя очутившимся *вне хора*. (Заметим, что Бахтин изображает это отпадение, явно перенося на голос человеческие качества: «…отсюда своеобразный лирический стыд себя… <…> Это как бы *срывы голоса*, почувствовавшего себя *вне хора*» [1; 231—232].) Но еще более знаменательно (если обратиться к другим группам текстов), что Бахтин в дальнейшем откажется и от этой логики. В «Слове в романе» (1934—1935), к примеру, он противопоставит двуголосости прозаического слова двусмысленность поэтического символа, который «…предполагает единство и себе тождественность голоса и его полное одиночество в своем слове»[36]. И столь же показательной будет судьба «хоровых» реминисценций. Вне всякого соприкосновения с «голосовой» фразеологией они снова возникают в книге о Рабле, где время от времени фигурирует *смеющийся / смеховой / народный хор*, и этим, по сути, их история

исчерпывается. Один из единичных примеров упоминаний о хоре за пределами «раблезианского» горизонта — отрывок в заметках о Достоевском (1961), своего рода автокомментарий к часто цитируемому месту из «Проблем творчества / поэтики Достоевского» о хоре примиренных голосов как религиозном идеале писателя. И упоминание это будет откровенно дискуссионным: «Вера в возможность сочетания голосов, но не в один голос, в многоголосый хор, где индивидуальность голоса и индивидуальность его правды полностью сохраняется» (5; 374). Пафос этой реплики — антииивановский (и антимейеровский).

В бахтинских разысканиях о романе «голос» употребляется на правах синонима таких терминов, как «слово», «язык». «речь», «стиль», «тон», «акцент», «мировоззрение» и др. В тексте они нередко выступают в роли однородных членов и достаточно легко заменяют друг друга, хотя о совершенно свободном чередовании говорить здесь нельзя (как нельзя говорить и об одинаковой мере эквивалентности этих терминов). Главная аксиома бахтинской «металингвистики» состоит, как известно, в том, что в языке нет ничего нейтрального, что любое высказывание имеет своего автора; и такая персонализованность языковых явлений служит основанием для образования очерченного синонимического ряда. Однако у голоса в этом ряду особое — асимметричное — положение, зафиксированное уже в этикетном для Бахтина термине «двуголосое слово» (но не наоборот!). Соответственно, голоса могут *населять* язык, *вносить* в речь свои акценты и т.п.; Бахтин может даже написать, что в двуголосом слове «...два голоса диалогически соотнесены, они как бы знают друг о друге... как бы друг с другом беседуют»[37]. И подобное словоупотребление мотивировано, разумеется, тем, что именно голос по преимуществу ассоциируется с личностью. Но все же в «романном» цикле работ перед нами лишь тенденция к его «вочеловечению», которая не выводит голос за пределы пусть и «металингвистической» плоскости.

Любопытную параллель к этим бахтинским работам представляют сочинения В.Н.Волошинова 1926—1930-го годов (от статьи «Слово в жизни и слово в поэзии» до статей «О границах поэзии и лингвистики» и «Конструкция высказывания»). Голос в них (если иметь в виду опять-таки магистральное направление волошиновского идиолекта) располагается на самой границе между «жизнью» и «поэзией». Одно трансформируется в другое у Волошинова при посредстве человеческого тела. Прежде чем перейти в звуковой материал (а затем в поэтическое слово) и пронизать его «ценностной экспрессией», социальная оценка воплощается — как в первичном своем материале — в теле — в *жесте* (который определяется как «значащее движение тела») и в *голосе* («помимо членораздельной

речи»): «Страх, радость, гнев и пр. первоначально овладевают нашим телом и голосом...» (обратим внимание на эту как будто взятую из знакомых нам поэтических текстов двучленную формулу). И через несколько строк — уже применительно к речи: «Весь этот материал, воспринимая ценностную экспрессию от тела и голоса человека, становится ее междутелесным проводником»[38] (505). Голос в волошиновских текстах соматизируется и едва ли не целиком отождествляется с интонацией (также локализованной «*на границе словесного и не-словесного*»), уверенность *основного тона* которой зависит — и здесь открытая (но переориентированная) цитата из «Автора и героя...» — от «хоровой поддержки» подразумеваемой социальной среды; без наличия такой *поддержки* голос *срывается* (81).

Но в силу своей соматичности голос у Волошинова, будучи наиболее чутким медиумом социальной оценки, так и остается «по эту сторону» слова, сам в него не переходя. Волошинов дважды подробно касается проблемы исполнения и оба раза демонстрирует неспособность голоса заново воплотить во всем ее богатстве уже сделавшуюся литературной собственностью экспрессию. Так, говоря об *абсолютном* «разыгрывании героя» (предполагающем «...совершенное замыкание в себе этого голоса и этого лица...»), Волошинов заметит, что оно возможно только тогда, когда речь героя активно не интерферирует с оценочным авторским контекстом (483—484). И еще более безнадежным образом дело обстоит с поэзией: *звуковая интонация* в ней угадывается в каждом элементе, но «...далеко не всегда нуждается в действительной актуализации голосом. Да такая актуализация во всей полноте часто и невозможна. Нюансировка, доступная человеческому голосу, слишком груба...» (510) (так что Волошинов вводит даже в связи с этим специальную категорию «звуковой возможности»). Ни двусмысленность прозаического слова, ни двусмысленность слова поэтического (если вспомнить бахтинское различение) оказываются голосу неподвластными.

С этой точки зрения главенствующая интенция «Проблем творчества / поэтики Достоевского» и всего «достоевского» корпуса текстов Бахтина выглядит диаметрально противоположной логике Волошинова (и существенно более заостренной, чем в исследованиях о романе). Голос замыкается в литературном измерении, «дематериализуется», предельно отклоняясь от полюса «означающего» к полюсу «означаемого» (отсюда не раз используемые во второй редакции книги о Достоевском дублетные выражения «голос-идея» и «голос-сознание»), и при этом обретает почти полную независимость от человека, а вместе с ней и особую — сублимированную — плоть.

Характеризуя мир Достоевского, Бахтин напишет о том, что в нем нет объектов, а есть только субъекты. И это противопоставление во многом (хотя и не до конца последовательно) вытянуто по оси видимое ↔ слышимое[39]: «Герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, *чистый голос*; мы его не видим, мы его слышим...» (62) (ср. высказывание о стилистике писателя из бахтинских лекций 1920-х годов: «Театральный эффект его — это темная сцена с голосами...» [2; 267]). Поэтому более чем закономерно появление в книге о Достоевском метафоры «лабиринта»[40] (замеченной в статье Д.М.Магомедовой): «Всюду его мысль пробирается сквозь лабиринт голосов, полуголосов...» (109) и др.; и как импликация этой метафоры: «Найти свой голос и ориентировать его среди других голосов...» (279). И тут, конечно, важна не затемненность / развеществленность сама по себе, а то, что это — идеальные декорации для превращения голоса в самостоятельный персонаж, со своей линией поведения. Голоса могут быть *повернуты* друг к другу *лицом* и *говорить* друг с другом; могут *спорить* между собой и *бороться* за *обладание словом*; могут проявлять совсем уже агрессивные, колониалистские наклонности («Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет служить прямо противоположным целям» [224]); могут *передразнивать* друг друга и заниматься *нашептыванием* «...в ухо героя его собственных слов с перемещенным акцентом...» (259); и т. д.

Более того, отождествляя героя Достоевского с голосом, Бахтин подразумевает отнюдь не только (и не столько) то, что герой тем самым получает в свое полное распоряжение слово о самом себе. В начале первой главы книги о Достоевском Бахтин, говоря о глубокой персоналистичности мира писателя, скажет о сознании, воплощенном «в *живом голосе цельного человека*» (10), а спустя несколько страниц (после сочувственного цитирования Л.П.Гроссмана) напишет: «Каждое мнение у него (Достоевского. — *А. Ф., Е. К.*) действительно становится живым существом и неотрешимо от воплощенного человеческого голоса» (19). Голос оказывается посредником между сознанием / мнением (а также в других контекстах — идеей / точкой зрения / мыслью и пр.) и человеком, «означающим» для одного и «означаемым» для другого. Однако — подчеркнем еще раз — зазор в голосе как таковом между планом содержания и планом выражения столь исчезающе мал, что Бахтин терминологически нередко им пренебрегает[41]. И потому гораздо важнее другое. Голос — не просто воплощающаяся в слове идея, но воплощающаяся в самом герое автономная личность, как бы избирающая его (или отыскиваемая им в лабиринте голосов). И этот момент особенно акцентирован

в бахтинских заметках о Достоевском (1961): «Он ищет цельный голос, а судьба и событие (сюжетные) становятся средством выражения голоса»; «Воплощение голоса в теле»[42] (5; 355, 364]) Так что стоит только реализовать бахтинскую терминологическую метафору, чтобы голос сделался полноценным персонажем, и это действительно происходит в творчестве К.К.Вагинова — современника и знакомца Бахтина.

* * *

Появляющийся в стихотворении Вагинова из книги «Петербургские ночи» (1922) «голос лысый / Из перекошенных остекленелых губ»[43] (37) — что-то вроде предсмертной маски человека, перенимающей его последние черты. Но, расставаясь с человеческим телом, голос освобождается от него и получает возможность преобразиться, вернуть себе свой исконный облик. А потому именно на голос и возлагает надежды вагиновский поэт, стремящийся к продолжению своего бытия в веках: «И голосом своим нерукотворным / Дарую дань грядущим племенам» (45) («Поэма квадратов», 1922). И надежды вполне тщетные. *Нерукотворный голос* — то, во что превращается пушкинский *памятник нерукотворный*. Это скорее знак желания вечного присутствия, а не знак подлинно мнемонический, поскольку создается он путем добровольного отчуждения в пользу потомков того, что в классической традиции было от субъекта неотчуждаемым. Голос-памятник, голос-дань перестает принадлежать поэту и отсылать к нему и начинает жить своей жизнью.

С наибольшим драматизмом такое самоотчуждение запечатлено в стихотворении «Под гром войны тот гробный тать...» (1923), в котором разыгрывается типичный для вагиновской лирики сюжет — герой / поэт пытается перенестись в прошлое. В стихотворении поэт уподобляется разорителю могил. Но намерения вагиновского *гробного татя* противоположны целям рядового грабителя: он стремится себя поместить под могильную плиту, чтобы тем самым войти в мир исчезнувшей культуры. Отсюда и упоминание *ладьи* — «транспортного средства» для мертвых. Поэт оказывается своим собственным Хароном. Однако доставить в пространство культуры ему удается только семиотического двойника тела — голос, который отделяется от своего «хозяина» и поселяется в новом — вечном — жилище:

Теперь одно: о, голос соловьиный!
Перенеслось:
«Любимый мой, прощай».
Один на площади среди дворцов змеистых
Остановился он — безмысленная мгла.
Его же голос, сидя в пышном доме,
Кивал ему, и пел, и рвался сквозь окно.

Герой, лишившийся голоса, окончательно подпадает власти времени и смерти, но «воссоединение» было бы для него еще более безысходным. Ведь голос, пусть и отчужденный, делается полноправным обитателем той реальности, к которой герой хотел бы быть причастным:

И слышит он, как за стеной глубокой
Отъединенный голос говорит:
  «Ты вновь взбежал в червонные чертоги,
  Ты вновь вошел в веселый лабиринт».
И стол накрыт, пирует голос с другом,
Глядят они в безбрежное вино.
А за стеклом, покрытым тусклой вьюгой,
Две головы развернуты на бой (55).

Поэт вызывает к жизни голоса, обретающие свой дом в трансцендентальном пространстве культуры; оставаясь «здесь», он подтверждает существование этого «там» и даже поддерживает иллюзию его достижимости. Сам голос как будто бы успокоительно сообщает, что поэт добился своего, однако дважды повторенное *вновь* разоблачает истинный смысл сказанного. Отъединяя от себя свой голос, герой переносится туда, где бывал и раньше. Доступ в *чертоги* / *лабиринт* культуры приоткрывается лишь в миг расставания с голосом (да и то как зрелище за окном), и затем герой снова отбрасывается в *тлен и пустоту*[44]. Недаром у оживших голосов, глядящих в бокалы с вином, в финальных строках словно вырастают добавочные головы, которые угрожающе повернуты по направлению к «земному» миру.

В поздней лирике Вагинова, где такого рода *голос* (характерно уравниваемый с *образом*) получает имя *звукоподобия*, отношения его с прежним владельцем определяются уже как открыто *вражеские*. С отчуждением голоса человеческое бытие полностью «десемиотизируется», подчиняется законам только физического мира, ниспадает в *тлен*. Воплощение голоса / образа сопровождается (если не покупается) разрушением тела: «Он с каждым годом уменьшался / И высыхал / И горестно следил, как образ / За словом оживал» (36). Не случайно поэт-соловей предстает у Вагинова перед потомками *слегка разложенным* и *окаменелым*.

Но и голос обречен на то, чтобы существовать только «по ту сторону», в вечной неприкосновенности; его реинкарнация среди людей возможна у Вагинова лишь в пародийно-гротескной форме, как в стихотворении начала 1930-х годов «Голос»:

Волнующий и шелестящий
И бледногубый голос пел,
Что чести нет.
И появлялся в кабинете

В бобры мягчайшие одет;
И превращался в ресторане
Он в сногсшибательный обед.
И, ночью, в музыкальном баре
Нарядной девою звучал (102—103).

Голос (изменяющийся при этом еще сильнее, чем оживший нос майора Ковалева) возвращается в одеждах и в окружении явлений «старого» быта, профанирующих образы высокой культуры. Пиру голосов тут соответствует *сногсшибательный обед*, а соловью-Филомеле — *нарядная дева* из музыкального бара. Драма самоотчуждения повторяется в виде фарса.

У вопиющего в пустыне отнимается и его глас...

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Магомедова Д.М. Понятие «голоса» в эстетике М.М.Бахтина // Филологический журнал. 2005. № 1. С. 194—201. Ср. также: Магомедова Д.М. Полифония // Бахтинский тезаурус. М., 1997. С. 164—175; Магомедова Д.М. Голос // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 48—49.

[2] Махов А.Е. Musics literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005. С. 112—117.

[3] Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 469—470.

[4] Сам Бахтин, сославшись на В.А.Комаровича, который сравнил роман «Подросток» с полифоническим музыкальным произведением, напишет весьма определенно, но одновременно и осторожно: «...эту метафору мы превращаем в термин "полифонический роман", так как не находим более подходящего обозначения. Не следует только забывать о метафорическом происхождении нашего термина» (26). Здесь и далее «Проблемы поэтики Достоевского» цит. с указанием страниц по изд.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979; остальные бахтинские тексты (если нет особых ссылок) с указанием тома и страниц по: Бахтин М.М. Собр. соч. М., 1996—2008.

[5] Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 264.

[6] Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 360.

[7] См.: Фаустов А.А. Язык переживания русской литературы. Воронеж, 1998. С. 13—18.

[8] См.: Савинков С.В., Фаустов А.А. К мотиву «голоса» у Е.А.Баратынского // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. Вып. 2. С. 187—195.

[9] Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 340.

[10] Баратынский Е.А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 211. В.В.Розанов впоследствии будет рассуждать об особом «даре слушания голосов»: «...не всякий "читающий Пушкина" имеет что-нибудь общее с Пушкиным, а лишь кто вслушивается в голос *говорящего* Пушкина, угадывая интонацию, какая была у живого» (Розанов В.В. Соч. М., 1990. Т. 2. С. 303).

[11] Ср.: Тименчик Р.Д. К символике телефона в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. Т. 22. С. 155—163; Хазан В. Из наблюдений над семантической поэтикой радио и телеграфа в поэзии XX века // Wiener Slawistischer Almanach. 2004. Bd. 53. S. 43—71.

[12] Ср. остраненно-гротескное снятие такого раздвоения в «Вечном жиде» В.Г.Шершеневича (1915—1916), где вслед за раздавшимся звонком из телефонной трубки вылезет дама — что-то вроде материализованного голоса телефонной барышни.

[13] Ахматова А.А. Соч.: В 2 т. М., 1999. Т. 1. С. 64.

[14] Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 353.

[15] Гиппиус З.Н. Стихотворения. СПб., 1999. С. 238.

[16] Ивановские прозаические тексты переполнены такими словосочетаниями, как *хоровое тело*, *Дионисово тело*, *оргийное тело*, *соборное тело*, *тело Церкви* и пр.; все эти *тела* — плод экстатического слияния участников мистериального / церковного / театрального действа, сбросивших с себя оковы принципа индивидуальности.

[17] Произведения Иванова (если нет особых ссылок) цит. с указанием в тексте тома и страниц по изд.: Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1971—1986. Т. 1—4.

[18] Иванов Вяч. Эпос Гомера // Поэмы Гомера в переводах Гнедича и Жуковского. М., 1912. С. XVI.

[19] Мейер А.А. Философские сочинения. Paris, 1982. С. 172. В дальнейшем все цитаты из Мейера приводятся по этому изданию с указанием страниц.

[20] Такое выражение появляется несколько раз уже в ранней брошюре Мейера «Религия и культура» (1909).

[21] Ср. в «Жертве» о человеческом слове: «Сделать слово подлинно личным, подлинно своим можно только отняв его от себя, сделав его не своим, — а принадлежащим Абсолюту, отдать ему ради него, в Славу его» (149—150).

[22] Статья цит. с указанием страниц по: Волошин М.А. Лики творчества. Л., 1988. Вслед за комментаторами волошинского текста — Т.Л.Никольской и Г.А.Левинтоном — сошлемся в связи с этим на реплику Н.С.Гумилева из статьи «Жизнь стиха» (1910): «...стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела...» (Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 49). Позднее, в статьях Б.Ю.Поплавского начала 1930-х гг. с использованием той же метафоры «слепка» будет высказана еще более далеко идущая идея: «...все сделано в человеке из одного материала: и стихи, и статьи, и голос, а также письма, фотографии, внешность»; «...литература есть документ тем более ценный, чем более полный, универсально охватывающий человека снимок, слепок, стенограмма...» (Поплавский Б.Ю. Неизданное. М., 1996. С. 269, 283).

[23] Тютчев Ф.И. Лирика. М., 1966. Т. 1. С. 81—82.

[24] Кузмин М.А. Стихотворения. СПб., 1999. С. 413.

[25] Кузмин М. Проза. Berkeley, 1997. Т. 10. Кн. 1. Критическая проза. С. 283.

[26] Добавим, что само выражение *голос поэта*, судя по всему, было кодифицировано как раз в начале XX в.: помимо двух уже известных нам статей ср. еще, к прим., статью А.С.Лурье «Голос поэта (Пушкин)» (Орфей. Пг., 1922) или стихотворение Ф.Сологуба «Заря на закате...» (1921).

[27] Кузмин М. Проза. Berkeley, 2000. Т. 12. Кн. 3. Критическая проза. С. 151.

[28] Обзор контекстов, связанных с голосом, применительно к «Грифельной оде» ср.: Ronen O. An Approach to Mandel'štam. Jerusalem, 1983. P. 173—187.

[29] Мандельштамовские тексты цит. с указанием тома и страниц по изд.: Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. М., 1990.

[30] Ср. уже названный комментарий к волошинской статье Т.Л.Никольской и Г.А.Левинтона (771—772).

[31] Ср. о различных формах исчезновения в стихотворении: Черашняя Д.И. Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход. Ижевск, 2004. С. 75—77.

[32] Ср., к прим., конспективно: 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.

[33] В этой перспективе добавочное значение получают знаменитые слова из «Четвертой прозы» (1930): «Я один в России работаю с голоса...» (92). Голос у Мандельштама едва ли не осязаемее, чем письмо.

[34] Отчасти вслед за М.Л.Гаспаровым укажем на оппозицию влажного / сухого (resp. причастного / непричастного течению времени), столь значимую и для цитированного фрагмента «Шума времени». Ср.: Гаспаров М.Л. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // Philologica. 1995. Т. 2. № 3—4. С. 163, 172 и др.

[35] Наиболее взвешенный, на наш взгляд, поход представлен в книге: Алпатов В.М. Волошинов, Бахтин и лингвистика. М., 2005.

[36] Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 141.

[37] Там же. С. 138.

[38] Волошиновские тексты цит. с указанием страниц по: Бахтин М.М. (Под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка: Статьи. М., 2000.

[39] См. об этом в связи с проблемой автора: Фаустов А.А. О «первичном» и «вторичном» авторах в понимании М.М. Бахтина // Филологический журнал. 2005. № 1. С. 182—188.

[40] В роли подтекста метафоры вполне может выступать статья Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1916), где писатель именуется *зодчим подземного лабиринта* и где «лабиринтный» мотив вообще является сквозным (как, кстати, и в творчестве Иванова в целом). В качестве более «далековатого» контекста сошлемся на трагедию М.И.Цветаевой «Тезей» (1927) (впоследствии — «Ариадна»): с героем в пьесе долгое время ведет диалог неведомый персонаж, именуемый *Голос*, но даже после того, как он откроет свое имя, в первой из ремарок о нем будет сказано так: *Вакх (до конца остающийся голосом)*. Напомним также, что в «Эллинской религии страдающего бога» Вяч. Иванова (Новый путь. 1904. № 9) в ряду вечно превращающихся обличий Диониса последними названы *бог-голос* и *бог-маска*.

[41] Впрочем, об абсолютном исчезновении такого зазора говорить не приходится. И в этом смысле очень показателен отзыв Бахтина (в его лекциях) о поэзии Вяч. Иванова: «Плоть слова, тело слова с его индивидуальностью и ароматом в его стихах не ощущаются. Логическая мысль поглощает их» (2; 321).

[42] С.Г.Бочаров указал на христологическую подоплеку темы воплощенного слова и на центральное место фигуры Христа в бахтинском понимании Достоевского («Этот образ или этот высший голос должен увенчать мир голосов, организовать и подчинить его» [112] и др.) (ср.: Бочаров С.Г. Книга о Достоевском на пути Бахтина // Бахтинский сборник. М., 2004. Вып. 5. С. 305—306). Однако представляется, что это все-таки не более чем возможные локальные коннотации. О мотиве воплощения у Бахтина ср. также: Coates R. Christianity in Bakhtin. Cambridge, 2004. P. 32—35, 49—50, 95—98.

[43] Стихотворения Вагинова цит. с указанием в тексте страниц по изд.: Вагинов К. Стихотворения и поэмы. Томск, 2000.

[44] Ср. в связи с этим о вагиновском восприятии концепции культуры Вяч. Иванова: Козюра Е.О. Шествие Диониса: теория трагедии Вяч. Иванова в романе К.Вагинова «Козлиная песнь» // Филологические записки. Воронеж, 2003. Вып. 20. С. 146—152.

Е.А.Подшивалова

ТЕОРИЯ АВТОРА ПОСЛЕ ЕЕ АВТОРА

Теорию автора Б.О.Корман разрабатывал в течение всей своей научной жизни. Его первая статья, посвященная этой проблеме «К вопросу о формировании лирического стиля Н.А.Некрасова», вышла в Ученых записках Борисоглебского пединститута в 1956 г. А первый интерес к формам авторского присутствия в художественном тексте возник еще в студенческие годы. В письме к Л.Я.Гинзбург от 25 марта 1957 г. он вспоминает, как в декабре 1942 «в холодном, плохо освещенном читальном зале»[1] г. Ленинабада познакомился с ее статьей «К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе». Это оказалось стимулом на пути к выработке новой методологии изучения художественной литературы[2].

К тому времени, когда появилась монография Б.О.Кормана «Лирика Н.А.Некрасова» (Воронеж, 1964), системно-субъектный подход к изучению лирики был им уже широко апробирован и в теоретическом аспекте в основном сформирован. Признанием теории Кормана в филологическом мире стали Всесоюзная конференция (Борисоглебск, 1967) и выпуск (в Борисоглебске, а затем в Воронеже) ряда межвузовских научных сборников под названием «Проблема автора в художественной литературе».

В 1971 г. в книге «Страницы истории русской литературы» появляется статья Б.О.Кормана «Итоги и перспективы изучения проблемы автора», идеями которой определилась дальнейшая работа и самого ученого, и его учеников. Эти идеи оказались настолько глубокими, что на три десятилетия вперед определили тематику и проблематику исследований.

Перспективы же изучения проблемы автора Б.О.Корман видел в двух направлениях: 1) как можно «шире применять уже созданную методику в ходе анализа конкретного материала» и на этой основе — 2) продолжить разработку самой проблемы для совершенствования теоретического аппарата, уточнения отдельных понятий и их соотнесенности между собой[3].

В 1970—80-е гг. в свете теории автора был исследован ряд художественных систем русской поэзии и прозы, что позволило нетрадиционно взглянуть на историко-литературный процесс и представить его как возникновение и развитие различных форм авторского сознания. Впервые под субъектным углом зрения были охарактеризованы многоэлементные

лирические системы А.Т.Твардовского, Ф.И.Тютчева, А.К.Толстого, В.А.Жуковского, А.И.Полежаева, Е.А.Баратынского; представлена типология повествовательной, аналитической и утопической составляющих романа Чернышевского «Что делать?», отразившая специфику поэтики реализма 1840—60-х гг.[4]

Использование методики системно-субъектного анализа, реализованной Корманом в «Лирике Некрасова» (Ижевск, 1978. 2-е изд., перераб. и доп.), на ином историко-литературном материале побуждало к уточнению понятийного аппарата, что сообщало историко-литературным работам учеников Кормана теоретичность.

Так, введенный Б.О.Корманом в научный оборот термин «основной эмоциональный тон» для характеристики мироотношения поэта впервые был исследован дифференцированно. В поэзии А.К.Толстого выявлялась тональность каждой субъектной сферы, чтобы затем определить специфику состава основного эмоционального тона его лирики и через это объяснить причину столь противоречивых оценок ее критиками и исследователями. То же — в отношении многочисленных иноречевых включений в лирике А.К.Толстого (вследствие чего его творчество даже определяли как «вторичное»). Выявление их содержательных и количественных различий в разных субъектных сферах позволило дифференцированно охарактеризовать разные стороны духовной личности автора в его взаимодействии с миром и другими людьми и тем самым получить более глубокое представление об этой личности в целом (Д.Черашняя).

Изучение романтического метода В.А.Жуковского в самом процессе его становления и эволюции авторского сознания в лирике через описание системы субъектных форм позволило поставить вопрос об их исторической изменчивости, вообще — выявить характер изменения субъектных форм в лирике при переходе от классицизма к сентиментализму и романтизму. Размышления над генезисом субъектных форм в лирике В.А.Жуковского привели впоследствии к постановке вопроса об исторических и системных субъектных формах выражения авторского сознания в литературе. В том же исследовании методика системно-субъектного анализа лирического текста обогатилась введением понятия тематического комплекса и описанием системы тематических комплексов лирики Жуковского по субъектно-объектному принципу. Это позволило показать сам механизм взаимодействия субъектов сознания в его лирике — в единстве мироотношения автора на языке различия эмоций (Т.Л.Власенко).

Понятие тематического комплекса помогает исследовать специфику форм авторского сознания и в лирической прозе. Так, лирическая природа слова в повести А.Платонова «Котлован» была охарактеризована через

анализ лексико-семантических комплексов, обнаживших ее многозначность и суггестивность. Именно синкретизмом индивидуальных, социальных и онтологических смыслов в языке А.Платонова обусловлена специфика субъектной организации его прозы, где сознания героев — это формы единого, нерасчлененного сознания, а потому и специфичного для лирики, с ее стремлением к универсализму (Е.А.Подшивалова[5]).

Рассмотрение лирической системы А.И.Полежаева как явления переходного типа позволило обнаружить закономерность в появлении индивидуальных переходных систем в периоды, когда господствующий в литературе художественный метод начинает ощущать свою неадекватность материалу. Переходные системы и возникают как попытки художественного освоения этой неадекватности: объектом изображения в них становится не только сама действительность, но и принципы ее освоения. В переходных художественных системах отвергаемому методу еще нет четкой, аргументированной альтернативы. Она лишь вырабатывается. «Отсюда двойственность переходных художественных систем. Связь этих систем с породившим их и с порождаемым ими художественными методами становится достоянием самого художественного текста, который, аккумулируя в себе некоторые закономерности данной стадии историко-литературного процесса, одновременно связан и с "начальной", и с "конечной" его фазами» (В.И.Чулков).

Понимание «переходности» как явления не только историко-литературного, но и культурно-типологического позволило описать субъектные формы выражения авторского сознания в лирике Е.А.Баратынского и в его поэмах. Это описание оказалось важным для характеристики творческого метода поэта, над которым он сам размышлял, ощущая, что нарушает эстетические каноны романтизма. Изучение проблемы творческого метода поэта позволило наметить историческую типологию: тождественность литературных эпох в России нач. XIX и нач. XX вв.(Н.В.Киреева).

Решая проблему взаимодействия лирики и реализма, Б.О.Корман обращался к поэтике прозы XIX века, воплощавшей аналитический взгляд писателя на человека. Его интересовала полифоническая организация романов Ф.М. Достоевского как способ оценки автором мира и человека. Полифонизм Достоевского он считал закономерным этапом развития реализма и вслед за М.М.Бахтиным указывал на типологически сходное явление — «Повести в повести» Н.Г.Чернышевского, романы которого интересовали Б.О.Кормана с точки зрения формы. Рационализм построения «Что делать?» позволял обнаружить синтез усвоенного писателем разнородного художественного мышления. Этот аспект получил впоследствии свое развитие.

На основе системно-субъектного анализа романа Н.Г.Чернышевского «Что делать?» была выявлена типологическая специфика повествования в реалистической прозе 1840—60-х гг. Исследованы типы сознаний субъектов речи в критических статьях Н.Г.Чернышевского и аналитическом сюжете романа «Что делать?», при этом обнаружена их однородность; соотнесены классицистская и романтическая утопии с утопией Чернышевского (где утопический взгляд на мир соединен с просветительским и реалистическим). Выявлены принципы соотношения утопии с разными творческими методами, впервые описана субъектная организация утопического произведения и критической статьи, а также сюжет прозаического произведения — как система сюжетов, организованных разными субъектами сознания. Изучено соотношение элементов этой сюжетной системы с сюжетными моделями разных повествовательных жанров: романного, критической статьи, утопии (Е.А.Подшивалова).

Таким образом, в исследованиях 1970—80-х гг. решались задачи, намеченные Б.О.Корманом как перспективы изучения проблемы автора. Составленный Б.О.Корманом «Словарь литературоведческих терминов по проблеме автора» (1982) можно было дополнить новыми дефинициями.

В 1990-е гг., в новых исторических условиях, разработка теории автора приобрела официальный статус и новые организационные формы. С 1990 г. регулярно проводятся межвузовские конференции в память об учителе. Наряду с продолжающимся изданием «Проблема автора в художественной литературе» выпускается сборник материалов «Кормановские чтения».

Первые «Кормановские чтения» закрепили представление филологической общественности об Ижевске как о научном центре по изучению проблемы автора. В докладах В.П.Скобелева «Системно-субъектный метод в трудах Б.О.Кормана. Его значение для изучения теории и истории литературы», В.А.Свительского «Теория автора и изучение психологической прозы», М.М.Гиршмана «Литературное произведение и его автор как живое противоречие целостности мира и цельности текста» и др. высоко оценивалось значение методологии Б.О.Кормана для отечественной филологии[6]. Среди докладов учеников Б.О.Кормана отметим В.И.Чулкова, поставившего вопрос о типологии переходных художественных систем» на материале взаимодействия романтизма и реализма в литературе начала XIX века; Т.Л.Власенко, проследившую судьбы лирических субъектов «я» и «мы» в поэзии от Кантемира до Некрасова; Д.И.Черашнюю, показавшую роль субъектной формы Мы в книге О.Мандельштама «Tristia»; Н.А.Ремизову, выявившую в рассказе А.П.Чехова «Студент» лирическую доминанту на словесно-сюжетном уровне и прочитавшую его как лирическую прозу; Е.А.Подшивалову, представившую «Четки» А.Ахматовой как двуродовое единство, объединенное событийным и лиричес-

ким сюжетами, разворачивающимися соответственно в лирическом и эпическом хронотопах.

Ижевская школа была представлена в материалах Чтений также учениками Б.О.Кормана следующего поколения С.Ф.Васильевым и О.И.Емельяновой, применившими теорию автора к новому материалу — фантастической прозе А.К.Толстого и психологической прозе Л.Н.Толстого; и учениками его учеников (М.В.Серова «Конструктивные принципы циклов М.Цветаевой») .

Конференция показала, что область применения теории автора к литературным явлениям существенно расширяется. Она собрала единомышленников, и в новых условиях началось формирование филологической среды «обращенных в авторскую веру», как говорил Б.О.Корман, сочувствующих ей и видящих возможности, которые теория открывает.

К конференции был выпущен подготовленный Н.А.Ремизовой аннотированный «Библиографический указатель по проблеме автора»[7]. Первый его раздел включает работы общего характера, второй — исследования русской литературы XIX века в свете проблемы автора. Приложение составляют статьи А.П.Чудакова и А.Цоневой, посвященные истории изучения проблемы автора. Указатель включает в себя 1134 наименования.

Продолжая стремление Б.О.Кормана повышать теоретический уровень вузовского преподавания и обучать студентов навыкам субъектного анализа текста, ученики подготовили к печати две хрестоматии: «Образцы изучения прозы» (существенно расширенное переиздание его «Образцов изучения текста художественного произведения в трудах советских литературоведов». Ижевск, 1974) и «Образцы изучения лирики» (1997). Обе оказались востребованными в столичных и провинциальных вузах нашей страны.

В последние два десятилетия изучение проблемы автора ведется на материале русской литературы XVIII—XXI вв., обретая всё большую масштабность. Так, наблюдения над субъектными формами в лирической системе В.А.Жуковского и размышления над их исторической изменчивостью привели Т.Л.Власенко к мысли о необходимости построения исторической типологии форм авторского сознания («Литература как форма авторского сознания» М., 1995; Ижевск, 2000). Субъектный анализ применяется к изучению литературного процесса в целом, и вводятся субъектные формы авторского сознания, которых в теории Б.О.Кормана не было, — системная субъектная форма и исторические субъектные формы. Системный автор представлен выразителем коллективного сознания человечества, проявляющегося во всех произведениях литературы, во всех ее родах и жанрах, где складывается единая устойчивая система литературоведческих понятий (это — субъект религиозного сознания, варианты воп-

лощения которого прослежены от Кантемира до Жуковского). Исторические субъектные формы включают «я» частного человека; «Я», «мы» народа; «я» литератора. Автор исторический складывается из той части коллективного сознания человечества, в которой вырабатывается подвижная, меняющаяся система литературоведческий понятий. Т.Л.Власенко описывает модификации исторических субъектных форм в эпосе, лирике и драме. Значение ее труда состоит в том, что она выявила и описала сущностный смысл системных и исторических субъектных форм в литературе.

Д.И.Черашняя, изучающая творчество О.Мандельштама в свете проблемы автора, составила и описала Частотный словарь его лирики, впервые (в практике такого рода словарей) представив Конкорданс с субъектной дифференциацией всех словоформ и положив в его обоснование формально-грамматический принцип (различение местоименных и безличных форм речи и их функционирования в тексте). Публикации предшествовал анализ творчества поэта в свете субъектного анализа текста: выявление, характеристика и особенности взаимодействия между собой различных авторских голосов как проявление многосубъектности авторского сознания, проявляющейся в его способности «говорить за всех». Одна из задач «Частотного словаря...» и состояла в выявлении природы «речевого симфонизма» Мандельштама. В обосновании Словаря был уточнен один из терминов Б.О.Кормана — «поэтическое многоголосие». На материале лирики Н.А.Некрасова Б.О.Корман типологически соотносил понятие поэтического многоголосия с полифонизмом. На материале лирики Мандельштама оказалось возможным соотнести его с симфонизмом: «Поэтическое многоголосье синонимично скорее *симфонизму*, то есть выражает прежде всего и более всего *созвучие* разных голосов (своего и чужого)... Многоголосие в лирике — это знак личностно-избирательного, созвучного, полюбовного соприкосновения с голосом Другого. Не слияния, не растворения, но и *не столько* спора или разногласий с мнениями Других в социуме, сколько обретения *точек схождения* с ними в универсуме как свидетельства степени полноты бытия личности». Истоки теории автора через Бахтина обнаруживаются в русской философской антропологии, что свидетельствует о глубокой укорененности методологии Б.О.Кормана в русской гуманитарной мысли.

Соотнести теорию автора и русскую философскую антропологию как ее источник оказалось возможным только в 90-е годы. Т.Л.Власенко охарактеризовала религиозное чувство субъекта сознания в творчестве Жуковского, Д.И.Черашняя установила соотнесенность религиозности и реализма в мироотношении автора в лирике А.К.Толстого (1982). Но описать системного субъекта религиозного сознания как некое устойчивое качество художественного текста, без которого он как эстетический фе-

номен несостоятелен, и генетически связать теорию автора с русской философской антропологией стало возможно позднее.

Обращение к русской религиозной философии оказалось плодотворным в исследовании литературы 1920-х гг., в ее не декларативной, а имманентной связанности с философией Слова, которая создавалась в той же катастрофической эпохе. В работах Е.А.Подшиваловой, посвященных творчеству С.Федорченко, И.Бабеля, Б.Пильняка, А.Платонова, К.Вагинова, М.Булгакова, новокрестьянской прозе, описан особый субъект речи и сознания — «человек пишущий», явленный в мире через слово. Он выполняет не только эстетическую, но и культурно-историческую функцию, делая создаваемый устный произнесенный, устный записанный и письменный текст альтернативой небытию. На материале этой же литературы обнаруживается новый субъект речи и сознания, обозначенный как субъект жанровой памяти, культурно-эстетическая функция которого состоит в том, чтобы в период разрушения литературной нормы и утраты культурной памяти сохранять литературную традицию как залог бессмертия искусства. Обе названные формы можно отнести к историческим субъектным формам.

В 1990-е и в начале 2000-х годов в свете теории автора были исследованы формы повествования в творчестве Лескова и Пушкина (уточнено понятие «фразеологической точки зрения»), поэтика лирических циклов М.Цветаевой; кризис Слова в творчестве Ф.М.Достоевского; соотношение романтизма и реализма в раннем творчестве Горького; взаимодействие сюжета и жанра в творчестве Л.Петрушевской; статус персонажа в ее же прозе; жанровое мышление Б.Пильняка[8]. В.И.Чулков сосредоточил внимание на творчестве А.С.Пушкина. Анализ авторской позиции привел исследователя к мысли о том, что герои Пушкина «и он вместе с ними <...> умеют сохранить в себе человеческое содержание вопреки собственным социальным ролям и политическим пристрастиями»[9]. Выход к этической позиции закономерен. Обращенная к человеческому Я в художественном произведении, в конечном итоге — к духовной личности автора теория Б.О.Кормана изначально гуманистична. И в этом основа жизнеспособности его методологии.

В последние два десятилетия значительно расширилось историко-литературное поле применения теории автора, что позволило обнаружить развитие форм авторского сознания в лирике и прозе, ввести новые дефиниции и уточнить некоторые понятия, исходя из логии исследуемого материала. Остается актуальным исследование форм авторского сознания в драматургии. Необходимо также ввести в словарь литературоведческих терминов по проблеме автора новые сформулированные понятия и соотнести их с имеющимися. Эти первоочередные задачи не отменяют тех стратегических, которые были намечены Б.О.Корманом в статье 1971 года.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Переписка Л.Я.Гинзбург и Б.О.Кормана (1956—1982) // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1998. С. 279.

[2] В 1950-е годы Б.О.Корман мечтал о строго научном методе в литературоведении, питая «отвращение к школярской беспомощности изысканий Бурсовых и Щербин» (Там же. С. 280). Примером «строгости», «методологического непроизвола», «однозначности терминологии» являлась для него лингвистика, поэтому он увлекся «стилистическим анализом», осознав впоследствии его недостаточность. Книгу Л.Я.Гинзбург «Былое и думы» Герцена» (Л., 1957) он воспринял как «поучительную» «в смысле методологическом» и написал Лидии Яковлевне: «Ваша книга заставляет меня задуматься над тем, на каком пути я стою и как мне дальше работать. Она не дает готового решения, но заставляет его искать, указывая направление поисков и предостерегает от соблазнов легкого ложного пути» (Там же. С. 280—281).

[3] Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы / Ред.-сост. Е.А.Подшивалова, Н.А.Ремизова, Д.И.Черашняя, В.И.Чулков. Ижевск, 2006. С. 99.

[4] Ремизова Н.А. Автор в поэмах А.Т.Твардовского 1936—1946 гг. (защита канд. дисс. в 1971 г.). Бинштук Л.М. Лирическая система Ф.И.Тютчева // Поэтика русского реализма вт. пол. XIX века. Ижевск, 1973. С. 82—95; и другие ее статьи 1970-х гг.; Черашняя Д.И. Автор в лирике А.К.Толстого: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1982; Власенко Т.Л. Становление романтического метода и эволюция авторского сознания в лирике В.А.Жуковского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1987; Чулков В.И. Художественное единство поэзии А.И.Полежаева и проблема его творческого метода. Свердловск, 1986. С. 15—16; Киреева Н.В. Автор в поэмах Е.А.Баратынского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 1994; Подшивалова Е.А. Автор в романе Н.Г.Чернышевского «Что делать?»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1984.

[5] Подшивалова Е.А. Человек, явленный в слове. Ижевск, 2002.

[6] См.: Проблема автора в художественной литературе. Ижевск 1990.

[7] Ремизова Н.А. Библиографический указатель по проблеме автора. Ижевск, 1990.

[8] Мосалева Г.В. Поэтика Н.С.Лескова (Системно-субъектный анализ хроники «Захудалый род»). Ижевск, 1993; Мосалева Г.В. Особенности повествования: от Пушкина к Лескову. Ижевск, 1999; Серова М.В. Поэтика лирических циклов М.Цветаевой. Ижевск, 1994; Зверева Т.В. Проблема Слова и словесного знака в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 1996; Леднева Т.П. Авторская позиция в произведениях М.Горького 1890-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2002; Серго Ю.Н. Поэтика прозы Л.Петрушевской (взаимодействие сюжета и жанра): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002; Медведева Н.Г. О статусе персонажа в прозе Л.Петрушевской // Кормановские чтения — 3. Ижевск, 1998. С. 255—262; Кагирова О.М. Принципы организации романного целого в творчестве Б.Пильняка 1920-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2006.

[9] Чулков В.И. Точка примирительного равновесия // Кормановские чтения — 6. Ижевск, 2006. С. 307—317.

Б.Ф.Егоров

Б.О.КОРМАН И БЕЛОРУССИЯ

Когда я много лет назад, в 1958 году (полстолетия прошло!), познакомился с Борисом Осиповичем Корманом (мы приехали в Ярославль на Некрасовскую конференцию, и нас поселили в одном номере гостиницы), я впервые наслышался от соседа о белорусской культуре и особенно — о белорусской литературе. Грешен: случайные видения строчек, отрывков, названий на белорусском языке приводили меня к убеждению, что белорусский язык это что-то вроде русского, слегка искажаемого диалектными вариантами слов. Совсем в духе В.Г.Белинского, убежденного имперского патриота (эта сторона его мировоззрения в советское время стыдливо замалчивалась), считавшего белорусский язык диалектом русского (впрочем, Белинский считал таковым и украинский язык, но тут я с ним никак не мог согласиться, прожив несколько лет на Украине).

А Б.О.Корман, выросший в Белоруссии, никак не мог согласиться ни с Белинским, ни с Егоровым и убежденно и интересно стал мне рассказывать про белорусскую литературу. К плохо известным мне Янке Купале и Якубу Коласу (да и известным лишь в переводах) прибавился тогда совсем не известный Максим Богданович (1891—1917). Оказывается, Б.О.Корман именно о нем защитил свою кандидатскую диссертцию — «Поэзия Максима Богдановича (Творческий путь)» (Минск, 1951), хотя в начале 1950-х гг. уже преподавал в Борисоглебском учительском институте и углублялся в изучение творчества Н.А.Некрасова.

Когда я впоследствии штудировал автореферат названной кандидатской диссертации, то был поражен: как это автору удалось избежать восхвалений «мудрого» Сталина?! Я прекрасно помню, как, защищая свою диссертацию в 1952 г., пытался уклониться от упоминания «вождя народов» (его деяния никакого отношения не имели к моей теме — «Добролюбов и фольклор»), но зав. кафедрой Л.И.Кулакова сказала, что не подпишет автореферат к печати и не допустит меня к защите, если я не вставлю в самом начале абзац о значении для нашей науки гениальных трудов И.В.Сталина по языкознанию! Пришлось вставить.

А единственное упоминание в автореферате Кормана имени «палача всех народов» — строка о присуждении Сталинской премии Е.Мозолько-

ву за книгу о Янке Купале. Удивительно! Конечно, в автореферате не обошлось без некоторых стандартных для того времени формулировок о пути Богдановича к реализму, о преодолении элементов символизма и вообще декадентства, о появлении революционного протеста в стихах, хотя Богданович и не понял всемирно-исторической роли пролетариата. Кстати, совсем не марксистский облик поэта, да еще подмоченность декадентскими влияниями, опускали его художественную ценность в трудах советских специалистов по белорусской литературе на второй или даже третий уровень по сравнению с Купалой и Коласом, хотя по существу он нисколько не ниже их. Еще одно кстати: смерть Богдановича от туберкулеза в 1917 г. наверняка освободила его от репрессий и тюрьмы советских времен (уж очень он был либеральным!), и тогда его имя и поэзия вообще были бы вычеркнуты из истории белорусской литературы.

Литературоведческий талант Бориса Ошеровича проявился уже тогда, в самом начале его творческой жизни. После его рассказов в ярославской гостинице о своей диссертации, я, как сказал, проштудировал автореферат диссертации, а затем изучил главную книгу Богдановича — «Вянок. Кніжка выбраных вершоў» (Вільня, 1913). Оказалось, настоящий поэт! Б.О. Корман хорошо показал тягу Богдановича к природе, осторожно в условиях 1950-х гг. намекая на мифологичность и символичность некоторых образов. В самом деле, мифологический фон природных стихотворений Богдановича очень мощный, он даже сильнее тютчевского. Например, жутковатое душевное ощущение возникает от стихотворения «Дзесь ў хмарах жывуць павукі...» («Здесь в тучах живут пауки...»), где противные и злые пауки плетут сетку дождя. А в более грозном, чем у Тютчева, описании грозы в стихотворении «Бура» («Буря»), молния предстает в виде огненного меча:

Ўдарыў ён — і грукат пракаціўся;
Мігае грозны меч, удары не змаўкаюць,
І ў ніз халодные бічы крыві сьцекаюць,
А людзі кажуць: гэта дождж праліўся.

Почему-то я не нашел в автореферате анализа значительной части пейзажной лирики Богдановича — городской (возможно, этот анализ не поместился в сжатом реферате). Между тем, в сборнике «Вянок» есть интересная глава «Место» («Город»), где мы встречаем разные масштабы и аспекты городской жизни. Больше всего здесь конкретных образов Вильнюса (у Богдановича дореволюционная «Вильня»), но есть и более обобщенные картины. Есть совершенно некрасовское-достоевское, например, «Ад сьпекі пышуць дахі і асфальт...» («От жара пышут крыши и асфальт...»; хурманка — толпа):

Ад сьпекі пышуць дахі і асфальт,
На вуліцы ўёцца пыл і грукаціць хурманка,
«Каробушку» пяе дзіцячы альт
І надрываецца абрыдлая шарманка.

Лирика природы, таким образом, естественно сопрягается с человеческим миром. Да и деревенские пейзажи у Богдановича немыслимы без человека. Иногда, правда, это осуществляется не прямо, а косвенно. Например, физические недомогания склоняют его к осенним мотивам в природе: стихотворение «Плакало лета, зямлю пакідаючи...» посвящено цветам («асеньніе, родные, бледные»), вырастающим и тут же пропадающим, и лишь в самом конце появляется человек:

Можа таму-то душа надарваная
Гэтак любоўна вянок з вас сплетае.

Но есть и прямая связь природного мира и человека. В щемящем душу стихотворении «Ня кувай ты, шэрая зязюля...» («Не кукуй ты, серая кукушка...») лирический герой просит кукушку не сообщать об оставшемся ему жизненном сроке, ибо грудная и сердечная боли говорят о недолгом времени, и вот тогда кукушке предлагается куковать на могиле.

Тема смерти часто витает в лирике Богдановича, но Б.О.Корман без всякого лукавства и «советского» выгораживания поэта подчеркнул оптимистическую, жизнеутверждающую подкладку мировоззрения автора. Достаточно обратиться к программному стихотворению «С.Е.Полуяну» (ему посвящена и вся книга, открывающаяся строками: «Вянок на магілу С.А.Полуяна* († 8 красавіка 1910 г.)»:

Глянь, як зорка ў цемні ляціць
Ўсіх чаруючы сьветлам сваім.
. . . . . .
Так свабодна, так ярка пражыць —
Лепшай долі німа на зямлі.
Ўсё кругом на мамэнт асьвяціць
І пагаснуць ў цёмнай імглі.
Ўсё зьнікае, праходзіць, як дым,
Сьветлы ж сьлед будзе вечна жывым.

---

* Сборник М.Богдановича вышел в 1913 г. с посвящением С.А.Полуяну, хотя в качестве адресата посвящения выступает Сергей Епифанович Полуян (1890—1910), литератор, поэт, прозаик и главным образом критик, сотрудничавший с первой еженедельной белорусской газетой «Наша нива». Его ранняя смерть (покончил с собой в возрасте 20 лет) потрясла многих, в том числе М.Богдановича. Почему в издании 1913 г. фигурирует С.А.Полуян, нигде не говорится. Может быть, это одна из многочисленных опечаток, которыми изобилует издание, может быть, еще какая-то причина (коммент. Т.Е.Автухович. Гродно, Беларусь).

Свет как прорыв в вечность — замечательный поэтический переход от антиномии «жизнь — смерть» в тернарный (тройной) комплекс «жизнь — смерть — бессмертие» (об этой «тройчатке» много думал и писал в последние годы жизни Ю.М.Лотман).

Сложное приобщение человека к вечному свету Богданович раскрыл в замечательном «Трыолете» (к слову сказать, поэта очень интересовали различные ритмические и строфические формы):

Калісь глядзе ў на сонцэ я,
Мне сонцэ асьляпіло вочы.
Ды што мне цемень вечнай ночы,
Калісь глядзе ў на сонцэ я...

Интересен Богданович и социальными стихами (об этом достаточно подробно писал Б.О.Корман). Центральным здесь является, по-моему, стихотворение «Краю мой родны! Як выкляты Богам...». Но все-таки поэтические вершины Богдановича — это стихи о природе.

Внушенное мне Б.О.Корманом представление о белорусской литературе начала XX века, выдвижение Максима Богдановича в ряд самых выдающихся представителей белорусской культуры дало мне и ориентиры, и духовный фундамент для отношения к современной Беларуси. Дело в том, что в 1992 году, то есть в разгар перестройки, я был приглашен минским профессором А.Л.Ренанским прочесть несколько лекций в негосударственном университете. И мне было интересно наблюдать не бурное, а почти спокойное отношение народа к становлению самостоятельной республики при развале Советского Союза (не то, что в Прибалтике или на Кавказе!). Позднее, уже при созданной самостоятельной Беларуси я несколько раз бывал в Витебске как участник Бахтинских конференций, регулярно организуемых энергичным Н.А.Паньковым (до своего переезда в Москву в самом конце XX века). А совсем недавно, в октябре 2008 г., я впервые увидел Западную Белоруссию: зав. кафедрой русской литературы Гродненского университета профессор Т.Е.Автухович пригласила меня прочесть небольшой спецкурс и участвовать в международной конференции по проблемам автора художественных произведений (как раз главная кормановская проблематика!). Для приехавших коллег гродненцы (гродняне?) устроили замечательную экскурсию по городам и весям этого западного края.

И вот какое впечатление оставила о себе современная Беларусь. В российской и международной печати постоянно сообщается о напряженной политической борьбе, о противниках режима Лукашенко, о разгонах демонстраций, арестах и тюрьмах. К этому добавляются устные рассказы «иностранцев», пострадавших на границе от наглых белорусских тамо-

женников. Это всё тоже реальность. И потом никак не уходит из сознания и даже подсознания память о страшных трагедиях, пережитых белорусским народом во время войн XX века. Но все-таки главное впечатление от соприкосновения с интеллигенцией и простонародьем Беларуси — это их спокойная добротность и умение трудиться. Заметна какая-то дистанцированность от политической суеты, от партий и административных структур. «Работать надо!» — как сказал однажды Лев Толстой. И работают. Спокойный, вдумчивый, добрый характер Максима Богдановича для меня выглядит типичным представителем народной ментальности. А теперь я перенес эту связь с национальным характером на облик Б.О.Кормана: его удивительная «домашность», открытость, трудолюбие, возможно, тоже связаны с белорусским «духом».

Трагические безвременные кончины индивидуальностей могут быть разными. В свое время мне удалось побывать в витебском доме-музее Марка Шагала, в его отчем доме (собственно — в домишке на небольшой улочке близ вокзала), где потрясло сообщение экскурсовода о смерти отца художника: в 1923 г. в Витебске существовал только один автомобиль, и надо же было именно ему задавить насмерть Шагала-отца! Конечно, это случайность, злая ирония судьбы. Кончина Б.О.Кормана (не выдержало сердце) — не случайность, наглыми запретами и циничным пренебрежением власти убили человека. Увы, живя в обществе, нельзя быть свободным от общества. В русской провинции, пожалуй, было труднее дистанцироваться от начальства, чем в Белоруссии. А в общем-то так важно, чтобы начальство само не мешало людям жить и трудиться! Наступит ли у нас когда-нибудь такое время?!

II

Т.В.Зверева

«ПИСЬМА РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА» Н.М.КАРАМЗИНА: ВАРИАТИВНОСТЬ ФИНАЛА И ВОПРОС О «РАМЕ» ТЕКСТА

В 1790-е гг. Н.М.Карамзин создает ряд произведений («Бедная Лиза», «Сиерра-Морена», «Остров Борнгольм», «Письма русского путешественника» и др.), демонстрирующих поиск новых повествовательных возможностей и вовлеченных в сферу авторского «эксперимента». На рубеже столетий русская словесность в лице Карамзина определяла те возможности текста, благодаря которым могла быть разрушена монолитность классицистской прозы. Переосмысление основных канонов классицизма шло одновременно по ряду направлений (герой, сюжет, композиция, стиль и т. д.). Именно в этот период Карамзин ставит вопрос о «рамке» художественного текста.

В условиях предшествующей культуры вопрос о смысле финала и способах его выражения решался однозначно. Поэтика классицизма неизменно определяла финал как абсолютную границу, разделяющую эстетическую и внеэстетическую сферы. Весь текст тяготел к финалу, как правило, совпадающему с кульминацией. Закономерность, с которой всякий раз разрешался сюжет в «пятом акте», еще и еще раз обнажала не только нерушимые законы художественного целого, но и неумолимую логику бытия.

Задача настоящей работы — выявить возможности повествования, которые обозначились в карамзинском творчестве 1790-х гг. и привели к переосмыслению функции финала в самом значительном произведении данного периода — романе «Письма русского путешественника».

Провокация финала намечена уже в «Бедной Лизе». С одной стороны, повесть завершается смертью героини, а сам финал возвращает читателя к ее началу (чувствительный рассказчик вновь оказывается у кладбища С...нова монастыря). Это композиционное кольцо замыкает *историю Лизы* в пределах эстетической реальности. Вместе с тем *история Эраста* оказывается незавершенной. Намеченная эволюция героя не реализуется в тексте, оставляя смутное чувство недосказанности. В конечном счете, финал в «Бедной Лизе» соотнесен только с героиней.

Та же неопределенность финала присутствует и в другой карамзинской повести — «Сиерре-Морене». Несмотря на кажущееся завершение эффектной любовной коллизии, повесть вновь остается без классического финала, ибо ее главный герой оказывается на той таинственной черте, за которой усматривается немыслимый для всей предшествующей эпохи выход в жизнь. Окончание текста вновь не совпадает с длящейся историей. Таким образом, можно говорить о том, что карамзинские герои впервые перестают быть ограниченными текстовой развязкой. Финал утрачивает свою определяющую функцию, истинная развязка располагается за пределами эстетической реальности. Обозначенный «перенос» развязки за пределы текста имел далеко идущие последствия для русской литературы, всегда внутренне ориентированной на выход в жизненное пространство.

Наиболее значимым текстом в свете поставленной проблемы является роман «Письма русского путешественника», где предшествующие авторские интенции нашли свое окончательное выражение. Сегодня становится видимым чрезвычайно сложный «узор» карамзинского повествования. За три десятилетия до Пушкина Карамзин не пожелал *исправлять противуречия*, оставив читателю один из самых «головокружительных», с точки зрения структуры, романов в истории русской культуры.

Не в последнюю очередь «противоречивость» «Писем русского путешественника» связана с вариативностью их финала, который может быть осмыслен как в качестве закрытой структуры, так и в качестве принципиально открытой структуры. На наш взгляд, подлинный смысл романа рождается на пересечении *возможных* структур.

На первый взгляд, мы имеем дело с закрытым финалом: после долгого отсутствия путешественник благополучно возвращается на Родину. Возвращение героя знаменует собой конец текста, так как автор на про-

тяжении всего повествования создает иллюзию одновременности «письма» и «путешествия». Кольцевая композиция карамзинского романа вполне согласуется с законами жанра (роман-путешествие), поскольку всякое путешествие, в отличие от странствия, с самого начала ориентировано на возвращение. Очевидно, что в данном случае мы имеем дело с формами пространства, неизменно тяготеющими к фигуре круга* как символа классического космоса, замкнутого, завершенного и совершенного.

Думается, что в эпоху Просвещения жанр путешествия обретает необыкновенную популярность не только в силу экспансии пространства, но и в силу центростремительной составляющей жанра. Несмотря на характерное для данного жанра расширительное движение пространства, путешествие всегда живет памятью о возвращении. Это «возвращение» реализуется на всех уровнях художественной структуры. Не случайно для своего романа Карамзин выбирает форму писем. Письма не только соединяют пространство Европы и пространство России. В системе карамзинского текста письма начинают олицетворять идею возвратного движения. Не случайно также и то, что в последнем письме автор описывает перечень предметов, отсылающих читателя к предшествующим эпизодам текста: «С каким удовольствием перебираю свои сокровища: записки, счеты, книги, камешки, сухие травки и ветки, напоминающие мне или сокрытие Роны, la perte du Rhone, или могилу отца Лоренза, или густую иву, под которою англичанин Поп сочинял лучшие стихи свои! Согласитесь, что все на свете крезы бедны передо мною!» [4, 528]. Одной из сокровенных целей предпринятого путешествия становится накопление тех памятных знаков, благодаря которым возможно последующее (мысленное) возвращение героя к событиям прошлого. Этот ‘круг’ необходим автору, пытающемуся не только удержать в памяти образы прошлого, но и сохранить представления о классических формах пространства и времени.

---

* Интуиция круга, как показал А.Ф.Лосев, характерна для классических форм культуры: «В античных философских текстах очень часто фигурирует интуиция круга или шара. О шаровидности космоса Ксенофан говорит прямо и буквально. У Аристотеля его главный онтологический трактат вовсе не только "Метафизика", а скорее трактат "О небе". И Аристотель исходит здесь из представления тоже о шаровидном и пространственно-конечном космосе <...> ...античная абсолютизация круга или шара становится понятной сама собой. Ведь все идеальное и все материальное существует, с античной точки зрения, не само по себе, но еще и вечно движется; а т. к. чувственно-материальному космосу невозможно двигаться куда-нибудь за пределы космоса (ничего такого за-космического для античности вообще не существует, то ясно, что космические движения вечно возвращаются сами к себе же, а потому круг и является единственно возможной идеальной формой всякого движения» [5, 86].

Таким образом, и жанр романа, и его композиция говорят о замкнутой структуре текста. Гегель указывал, что основная функция любого финала — *окончательное моделирование художественной картины мира* в каждом произведении. Казалось бы, Карамзин завершает ('закругляет') текст, композиционная и сюжетная структура которого несут в себе память о «золотом веке».

Однако этот, моделируемый автором, завершенный образ мира вступает в противоречие с той незавершенностью, которая возникает благодаря двум «параллельным» текстам, непосредственно связанным с «Письмами русского путешественника». Мы имеем в виду текст «Письма в "Зритель" о русской литературе» и повесть «Остров Борнгольм». Именно эти «сопровождающие» роман произведения, указывают на то, что читатель имеет дело с явным авторским экспериментом, одной из целей которого являлась проблематизация финала.

В октябре 1797 года в журнале «Spectateur du Nord» осуществляется публикация небольшой заметки Н.М.Карамзина «Несколько слов о русской литературе», имеющей подзаголовок «Письмо в "Зритель" о русской литературе». Предлагаемый на суд европейского читателя «прозаический отрывок» включал в себя не только изложение фабулы «Писем русского путешественника», но и прямые цитаты из романа, к тому времени еще не опубликованного в России полностью. В свете поставленной проблемы чрезвычайно важно, что во «французской» заметке Карамзин обширно цитирует конец своего будущего романа. При этом цитируемый фрагмент не совпадает с окончательной версией текста: «"Прекрасно только то, чего нет", — сказал Ж.-Ж.Руссо. Ну что ж. Если это прекрасное всегда ускользает от нас, как легкая тень, попытаемся уловить его нашим воображением; устремимся в заоблачные выси сладостных химер, начертаем прекрасный идеал, будем обманываться сами и обманывать тех, кто достоин быть обманутым. Ах! Если я не умею найти счастие в жизни, быть может, я сумею нарисовать его, это все-таки значит быть каким-то образом счастливым; это все-таки кое-что. — Друзья мои. Приготовьте мне опрятную хижинку с маленьким садиком, где есть всего понемногу: весной — цветы, летом — тень, осенью — плоды. Пусть в моем кабинете будет камин для зимы и книги для всех времен года. Друзья разделят со мною радости и печали. Что же до любви... о ней мы поговорим в наших стихах» [3, 569]. Данный финал примечателен не только тем, что включает в себя философские размышления о природе поэтического творчества, от которых автор отказывается впоследствии. Значимо, что процитированный фрагмент связан не только с «Письмами русского путешественника», но и с повестью «Остров Борнгольм».

Образ *опрятной хижинки* завершит собой роман («А вы, любезные, скорее, скорее приготовьте мне опрятную хижинку, в которой я мог бы на свободе веселиться *китайскими тенями* моего воображения, грустить с моим сердцем и утешаться с друзьями!» [4, 528]), а с упоминания *камина* начинается история «Острова» («Друзья! Дуб и береза пылают в камине нашем — пусть свирепствует ветер и засыпает окна белым снегом» [4, 547]). Данные образы являются ключевыми для поэтики Карамзина в целом. Несомненно, что «опрятная хижинка с маленьким садиком» восходит к мифологеме рая. Примечательно, что в карамзинском раю есть книги для всех времен года, и этот затерянный книжный рай — единственная подлинная реальность, на которую уповает автор.

Следует также заострить внимание и на реализации чрезвычайно важного для Карамзина мотива *времен года**. В тексте «Spectateur du Nord» упомянуты все времена года, само их перечисление знаменует традиционную для культуры идею вечного круговорота жизни. Бросается в глаза, что весна, лето и осень будут сопровождать литературного автора в «Письмах русского путешественника», а зима напомнит о своем существовании в самом начале «Острова». «Друзья! Прошло красное лето, златая осень побледнела, зелень увяла, деревья стоят без плодов и без листьев, туманное небо волнуется, как мрачное море, зимний пух сыплется на хладную землю…» [4, 547].

Таким образом, опубликованный в «Spectateur du Nord» текст «распался» на финал «Писем русского путешественника» и начало «Острова Борнгольм». По-видимому, Карамзину важно было наметить вариации и связанные с ними смысловые возможности текста. За вариативностью финала стояла мысль о вариативности самого мира, ибо любое изменение в художественной структуре текста тесно связано с изменением пространственной конфигурации мира.

Однако Карамзин не останавливается на достигнутом эффекте, усиливая его за счет откровенно экспериментального характера повести «Остров Борнгольм», которая может быть рассмотрена и в качестве своеобразного эпилога «Писем русского путешественника», и в качестве самостоятельного текста. Ю.М.Лотман справедливо отметил, что читатель при этом «получал две версии возвращения и мог выбрать любую в качестве “подлинной”» [6, 239].

Именно в «Острове» проблема финала поставлена наиболее остро: повесть не имеет конца, рассказчик отказывается от права на дальней-

---

* О содержательной стороне данного мотива см. исследование Л.А.Сапченко [7].

шее повествование, внезапно завершив текст и оставив читателя перед мучительной загадкой: «Мы сели под деревом, и старец рассказал мне ужаснейшую историю — историю, которой вы теперь не услышите, друзья мои; она остается до другого времени» [4, 558]. Читатель, поддавшийся соблазну *рассказываемого*, чувствует себя обманутым, так как автор нарочито «забывает» о нем, а само рассказывание на сей раз вовсе не устремлено к ожидаемой развязке. На наш взгляд, главная тема «Острова» — не страшная тайна, на которую намекает автор, а сам рассказ, который может оборваться в любой точке. В то время как наивный читатель все еще ждет окончания рассказа, всемогущий Автор ставит на нем точку... Совершенно очевидно, что в случае «Острова» мы имеем дело с негативным финалом. Внезапный обрыв повествования утверждает «слепую» волю Автора. И этот негативный финал — еще одна возможность, допущенная автором в отношении своего главного романа. Думается, что с полной мерой ответственности можно говорить о *вариативности финала* «Писем русского путешественника». При этом «Письмо в "Зритель" о русской литературе» демонстрирует идею *возможного финала*, а повесть «Остров Борнгольм» — идею *негативного финала*. В конечном счете именно эти намеченные автором возможности создают эффект незавершенности одного из самых «закругленных» русских романов.

Итак, Карамзин не только всецело усваивает уроки европейской словесности, в первую очередь — Стерна, но в свою очередь предлагает собственный вариант «открытого» романа. Важнейшая функция искусства — формирование и установление границ, за пределами которых начинается действие законов, не обусловленных сферой художественного творчества. Принципиальная новизна «Писем» заключалась в игре с финалом, который переставал мыслиться в качестве единственно возможного исхода. Вместе с тем «подвижность рамки» порождала и чувство «онтологической угрозы»: утрата границы, разделяющей эстетическую и внеэстетическую сферы, привела к осознанию неустойчивости мира как такового.

В этой связи обратим внимание на то, что Карамзин так же «обыгрывает» и начало своего романа, создавая его «предысторию». Впервые о «Письмах русского путешественника» читатель узнает в 1790 году. В «Московских ведомостях» Карамзин сообщает читателю о предполагаемом издании журнала («Московский журнал»), в котором он намеревается напечатать «записки» своего приятеля: «Один приятель мой, который из любопытства путешествовал по разным землям Европы, — который внимание свое посвящал натуре и человеку, преимущественно пред всем прочим, и записывал то, что видел, слышал, чувствовал, думал и мечтал, — намерен записки свои предложить почтенной публике в моем журнале, надеясь,

что в них найдется что-то занимательное для читателя» [3, 128]. В дальнейшем Карамзин продолжит игру в анонимного автора. В «Spectateur du Nord» Карамзин анонсирует «Письма», приписывая их некоему NN. Отсутствие имени автора мотивируется в «примечаниях издателя»: «Мы глубоко сожалеем о невозможности назвать выдающегося писателя, от которого письмо это получено; но мы должны уважать запрет, предписанный нам его скромностью» [3, 562]. Таким образом, мы имеем дело с весьма изощренной авторской стратегией, которая как бы подготавливала окончательную публикацию романа. Следует отметить, что авторские комментарии и всевозможные объяснения собственных текстов, как правило, не только размывают границы текста, но и сигнализируют о неустойчивости «художественной рамки» — крайней условности и подвижности всякого «начала» и «конца»...

Совершенно очевидно, что в своем романе Карамзин отводит большое место обнажению эстетической («обманной») природы текста*. Подавляющая часть «Писем» «фиктивна» в том смысле, что роман писался до реального путешествия Карамзина: путешествие, описанное литературным автором, в буквальном слове вырастало из вторичного литературного материала (путевые записки, журнальные заметки, путеводители и т. п.). Опыт воображаемого оказывался для автора значительнее опыта реального. (В скобках заметим, что для современников подобный эстетический опыт обладал несомненной ценностью. Характерно, что ближайший друг и поэтический соратник Н.М.Карамзина И.И.Дмитриев обыграет подобную практику в своей шутливой поэме «Путешествие NN в Париж и Лондон, написанное *за три дня* [курсив мой. — *Т.З.*] до путешествия» [2].)

В заключение хотелось бы сказать о тех смысловых перспективах, которые открывались перед русской словесностью благодаря подобной художественной практике. Прежде всего, Карамзину важна идея «обратимости» текста. На первых же страницах «Писем» литературный автор го-

---

* О сложном переплетении реального и фиктивного в системе карамзинского романа см. содержательную работу К.Шнедтке [8]. В исследовании «Роман как проблема в “Письмах русского путешественника” Н.М.Карамзина» Т.Е.Автухович отмечает: «...в творческом замысле Карамзина в "Письмах" проблема романа, шире — проблема творчества, занимала важнейшее место, являлась одним из основных структурообразующих принципов книги. От первых строк авторского предисловия, где Карамзин, оправдывая свое внимание к мелочам, ссылается на текст Ричардсона и Филдинга и по существу идентифицирует жанр предлагаемой читателю книги с романом, до последних страниц, где вновь возникает отсылка к опыты английских романистов <...> ...проблема романа, взятая во всей ее творческой дискуссионности, становится той смысловой осью, на которой держится многообразное содержание “Писем”» [1, 91—92].

ворит о сожжении романа: «Некогда начал было я писать роман и хотел в воображении объехать точно те земли, в которые теперь еду. В мысленном путешествии, выехав из России, остановился я ночевать в корчме: и в действительности то же случилось. Но в романе писал я, что вечер был самый ненастный, что дождь не оставил на мне сухой нитки и что в корчме надлежало мне сушиться перед камином; а на деле вечер выдался самый тихий и ясный. Сей первый ночлег был несчастлив для романа; боясь, чтобы ненастное время не продолжалось и не обеспокоило меня в моем путешествии, сжег я его в печи, в благословенном своем жилище на Чистых прудах» [4, 36—37]). Новый (окончательный) вариант в буквальном смысле пишется на глазах у читателя: «Я лег на траву под деревом, вынул из кармана записную книжку, чернилицу и перо и написал то, что вы теперь читали» [4, 37]. Важной, таким образом, оказывается сама возможность переписывания, благодаря которой удается «переиграть» неблагоприятные сюжеты и выстроить более верный маршрут Судьбы…

Как нам кажется, для Карамзина художественный текст с его бесконечными возможностями был альтернативой отсутствию альтернативы в реальной жизни. В то время как жизненная реальность отвергает возможности, литературный текст их открывает. «Обманный» мир для Карамзина — это, прежде всего, уход от *не*возможности жизни: «Ах! Если я не умею найти счастие в жизни, быть может я сумею его нарисовать, это все-таки значит быть каким-то образом счастливым; это все-таки кое-что» [3, 569]. Нарисованное счастье не может заместить собой всей полноты существования, но оно вполне может противостоять той пустоте, опыт столкновения с которой у автора, несомненно, имелся. Жизнь никогда не гарантирует человеку счастья, тем не менее, личность всегда несет ответственность за «счастливый» финал собственного существования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автухович Т.Е. Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики. Минск, 2005.
2. Дмитриев И.И Полн. собр. стихотворений. Л., 1967.
3. Карамзин Н.М. Избранные статьи и письма. М., 1982.
4. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Повести. М., 1980.
5. Лосев А.Ф. Типы античного мышления // Античность как тип культуры. М., 1988.
6. Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина // Лотман Ю.М. Карамзин. СПб., 1997.
7. Сапченко Л.А. «Времена года» Дж.Томсона и «О счастливейшем времени жизни» Н.Карамзина // http://natapa.msk.ru/biblio/sborniki/sapchenko.htm
8. Штедтке К. Субъективность как фикция: Проблема авторского дискурса в «Письмах русского путешественника» Н.М.Карамзина // Логос. 2001. № 3.

Ю. Н. Чумаков

ЛИРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ ПУШКИНСКОЙ «НЕРЕИДЫ»

Одна из проблем лирического сюжета заключена в наличии или отсутствии нарративного слоя в лирическом тексте. Чтобы приблизится к этой проблеме, рассмотрим одно из стихотворений Пушкина 1820 г.

Нереида

1. Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
2. На утренней заре я видел нереиду.
3. Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
4. Над ясной влагою полубогиня грудь
5. Младую, белую как лебедь, воздымала
6. И пену из власов струею выжимала*.

Стихотворение кажется сюжетным или событийным. Зададим, однако, вопрос, можно ли его представить как рассказ о событиях. Например: на берегу моря я увидел купающуюся женщину, которая показалась мне Нереидой. Я незаметно смотрел, как она выходит из воды и выжимает пену из волос. Но вряд ли мы скажем, что стихотворение написано про это. Кроме того, и что же здесь интересного, поэтического? Ничего! Не сказано даже, дурно ли поступает рассказчик, *сокрытый меж дерев.* Следовательно, рассказ о событиях, если он имеет место, совершенно не релевантен и ничего нам не открывает, скорее, наоборот.

Тогда, может быть, посмотрим со стороны события самого рассказываемого, но и здесь, за исключением общих положений, мы ничего не найдем. Даже допуская, что перед нами какие-то повествовательные или псевдоповествовательные наслоения, «Нереида» принципиально вненарративный текст. Он говорит на языке Wortkunst, а не на языке Erzälkunst, а это значит, что поиски лирического сюжета, как всегда, должны быть направлены в область неопределенных смыслов, порождаемых комбинаторикой единиц низшего порядка.

---

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 2. С. 22.

А почему, собственно, это называется «низшего порядка», когда думают о множестве стиховых составляющих, которые прикосновенны к ноуменальным основаниям Сущего? Именно там, в узком месте перехода из эстетического пространства в экзистенциальное, генерирует и возрастает вовне и вовнутрь та неопределенность, которая одна (как и в музыке, по словам В.Н.Турбина), избавляет поэтический образ от профанации*. Уже заглавие «Нереида» рождает ожидание чего-то сказочно-прекрасного, и мы читаем:

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду...

Перед нами умиротворенное рассветом море и его зеленые волны. Мы их видим, потому что яркие цветообозначения типа *розовых снегов* не часты у Пушкина (ср. *На море синее вечерний пал туман*. Здесь *синее* — не цвет, а часть вечного образа, постоянный эпитет). Метафора *лобзающих Тавриду* расширяет и оживляет морское пространство, готовит ожидаемую рифму и наполняет картину дыханием Эроса. Стих изобилует звуковыми повторами: *и-о-о-а-и, злн-лн-лз*. Любопытно, что первый, столь значимый для текста, стих представлен целиком обстоятельством места (эту «странность» поправляет наличие заглавия):

На утренней заре я видел нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть...

Стих 2 продолжает стих 1 уже обстоятельством времени, далее идут подлежащее, сказуемое и дополнение. Так создается некоторое структурное напряжение, но вся фраза заканчивается спокойно, экспозиция состоялась. Фоника меняет строй: ре-ре-ре. Стих 3 являет собой нечто вроде интродукции. Это вторая отдельная фраза, но вместе со стихами 1—2 она входит в первую часть двоичной композиции вещи. Звуковой строй стиха 3 не слишком выразителен: ры-д-ре-д-д. В то же время вместе с синтаксическими чертами стоит отметить цезуры и словоразделы. Все три стиха первой части имеют мужскую цезуру на 3-й стопе. В стихах 1—2 тем дело и ограничивается, но в стихе 3, кроме цезуры, есть еще два мужских словораздела, да и мужская рифма. В результате данный стих делается отрывистым, сообщает лишь о предосторожностях лирического «я» и выполняет функцию паузы перед появлением главной фигуры:

---

* Турбин В.Н. Товарищ время и товарищ искусство. М., 1961. С. 63.

Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала.

Вся вторая часть уравновешенной, но не симметричной композиции посвящена описанию Нереиды, выходящей из воды. Если первая половина уложена в две отдельные фразы (стихи 1—2, 3), то вторая представляет собой непрерывный период. Впрочем, стоит отметить некоторое соответствие синтаксического узора (*Я видел, я смел — полубогиня воздымала, выжимала).* В периоде меняется весь ритмико-стилистический код, сохраняющий лишь легкие переклички со стихом 1. Лирическое «я» (стихи 2, 3) исчезает совсем. Описание Нереиды приобретает задумчивое, приподнятое и какое-то нездешнее звучание. *Ясная влага* и *зеленые волны* – вовсе не одно и то же, потому что они, как представляется, вписаны в разные пространства и времена. Эти и другие черты текста зависят от многих причин: от более архаичной, чем в стихах 1—2 лексики; от далекой инверсии сказуемого «воздымала», усиленной выдвижением слова *грудь* на край стиха и, как следствие, паузой; от почти сплошных женских словоразделов рифмы и дактилических цезур (за исключением *грудь* и мужской цезуры в ст. 6, призванной лишить ритм однообразия и связать начало с концом); от стечения звуковых комплексов, особенно с участием плавного сонорного «л», которое усиливается в стихе 5 до максимума (количество «л» по стихам распределено так: 3-1-1-2-4-2), и т. п.

Читающему сегодня «Нереиду» затруднительно сразу войти в мир стихотворения. Надо предварительно что-то знать о Пушкине и поэзии золотого века, об античности и мифе. Впрочем, скорее всего, чуткому любителю стихов будет достаточно поверхностных сведений, чтобы почувствовать силу, глубину и прелесть «Нереиды».

Что касается нашего прочтения, то оно не имеет цели напрямую поддержать такого читателя. Этот аналитический просмотр предпринят ради доказательного понимания того, как устроены лирические шедевры и чем они воздействуют на читателя. В связи с этим наши интересы направлены к совокупности мельчайших компонентов, действующих в глубине текста и организующих его неявное многоплановое движение. Семантические результаты столкновений этих компонентов мы и предполагаем назвать лирическим сюжетом.

Минимальное пространство «Нереиды», составленное из тридцати с лишним слов и трех двустиший, насыщено множеством смыслов, исчерпать которые не представляется возможным. Обычно говорят, что стихотворение написано о том-то и о том-то, а это всего лишь выбор, заглуша-

ющий остальные толкования. В то же время без обобщений обойтись невозможно, и мы рискнем против наших собственных убеждений сказать о позиции, с которой видится «самое главное» в «Нереиде».

Стихотворение представляет собой двуступенчатый эротический миф. Первая ступень — стих 1 с его всеобъемлющей и внеличной эротикой, которая не имеет ни начала, ни конца: зеленые волны лобзают Тавриду всегда. Второй ступенью является стих 2, где лирическое «я» как индивидуальная выделенность видит Нереиду, высвобождающуюся из объятий моря. Нереида также может стать индивидуальностью, но еще не стала. Будучи в самом начале пути, in statu nascendi, она уже выносит вместе с собой свое пространство, а ее время еще не началось. Все это говорит о безвременном времени, и поэтому повышается в ранге образ *На утренней заре*. Утренняя заря, никогда не переходящая в день, получает статус мифологемы, как и Нереида, которая только предсказывает Афродиту.

Символика и семантическая нагрузка *На утренней заре* в «Нереиде» становятся еще более очевидными, если сравнить ее с автоцитацией Пушкина всего через пять лет: *На утренней заре пастух / Не гонит уж коров из хлева*. Повтор фразеологизма в V главе «Евгения Онегина», знакомый всем с детства, выглядит самопародированием, даже при условии, что Пушкин забыл о его присутствии в «Нереиде». Один и тот же поэтизм, те же самые слова приобретают в двух текстах различный смысл. В прежние времена это объяснили бы разницей между романтическим и реалистическим стилями, теперь же такая практика стала неактуальной, и мы будем здесь говорить о различии образа-мифологемы и образа, ориентированного на эмпирическую реальность. Кстати, пародирование делается заметнее, потому что *На утренней заре* удерживает оттенок высокого стиля. Происходит это из-за наличия еще одной «утренней зари» в самой XLI строфе «Онегина»: *Встает заря во мгле холодной*, которая имеет другие коннотаты. На частном сравнении в общей характеристике «Нереиды» мы и завершим рассмотрение мифологического опыта Пушкина.

Н.Е.Меднис

ОРГАНИЗАЦИЯ НАРРАТИВА В ПОВЕСТИ В.Ф.ОДОЕВСКОГО «ПРИВИДЕНИЕ»

При наличии ряда очень основательных работ по творчеству В.Ф.Одоевского, приходится признать, что его повествовательная манера занимала исследователей лишь в той степени, в какой ее необходимо было коснуться для прояснения других сторон творчества. Тем не менее, нельзя не отметить несомненную ценность отдельных замечаний П.Н.Сакулина, Е.А.Маймина, Ю.В.Манна, В.Э.Вацуро и других по интересующему нас вопросу[1].

На первый взгляд может показаться, что, с точки зрения нарратологии, Одоевский не очень оригинален и его повести отмечены той же печатью мнимой достоверности, которая характерна для русских повестей того периода: повествователь в них часто говорит о событиях, свидетелем или участником которых он, якобы, являлся, или о чем-то услышанном от непосредственных участников оных. Крайне редко цепочка удаленности повествователя от события превышает у Одоевского, в отличие, например, от Гоголя, два звена, а в значительной части текстов повествование вообще ведется от первого лица без отсылок к предыдущим рассказчикам. Следовательно, мнение о большей или меньшей традиционности Одоевского в сфере нарратива, при *самых общих представлениях* относительно этого аспекта, выглядит вполне оправданным, если мы не говорим о романе «Русские ночи».

Однако, принимая во внимание особенности мышления и мироотношения писателя, заметно отличающие его от многих современников, следует, видимо, внимательнее всмотреться и в его повествовательную манеру. Одоевский — аналитик и человек глубоко рефлексивный. Это относится ко всем сторонам его деятельности и, среди прочего, ко всему, что связано с текстотворением. Именно поэтому не стоит слишком доверять его собственному часто цитируемому замечанию, высказанному в письме А.А.Краевскому от начала октября 1844 года: «Форма — дело второстепенное»[2]. Поверка алгеброй гармонии отнюдь не была для него чем-то неординарным. Для Одоевского-критика и мыслителя, фактичес-

ки, на протяжении всего его творчества, характерен взгляд на собственные высказывания со стороны и оценка их с нескольких, иногда отчетливо персонифицированных или, по крайней мере, аксиологически ясно выраженных позиций. Очень часто его заметки завершаются попыткой встать на точку зрения читателя и оценить собственный текст с *его* или *их* позиции, причем в отдельных случаях — оценить вариативно. Интересно в этом плане соотношение начала и конца его «Парадоксов». В первом фрагменте Одоевский говорит о возможности когда-нибудь, в будущем, *математически вычислить* подлинную природу искусства, разложив его на составляющие, а в финальном, — не забывая о парадоксальности, как особой точке отсчета, присутствующей во всех высказываниях этой весьма специфической публикации, оценивает текст в целом с трех гипотетических позиций: «Если скажут, что мои мысли уже были кем-нибудь выражены: то можно скорее поручиться за их справедливость. Если найдут, что они новы, но несправедливы: то, по крайней мере, мне останется честь изобретения. Если ж заметят, что они и стары и несправедливы: то я рад буду случаю узнать новое и отстать от несправедливого»[3].

В свое время Ю.М.Лотман заметил, что «процессы творчества и восприятия противонаправленны: в первом окончательный текст является итогом, во втором — отправной исходной точкой»[4]. Переход с первой на вторую позицию требует такой радикальной перестройки сознания, что он редко кому удается в истинном виде, и потому в большинстве случаев якобы объективный взгляд творца на свое творение, будучи текстуально воплощенным, становится еще одним *приемом*, еще одним *структурным элементом текста*, в действительности не порождая его (текста) расслоения на уровне нарратива.

Иначе обстоит дело у Одоевского. Позиции создателя и реципиента постоянно и одновременно присутствуют в его сознании в момент творчества. Не случайно он, как никто другой из русских литераторов этого периода, занят тем, что он называет «способами выражения», то есть характером нарратива в узком и точном понимании этого слова. Это далеко от озабоченности, к примеру, художников начала XIX века, которых волновала уместность или неуместность словоупотребления, лежавшая в основании поэтического дискурса определенного типа. Одоевский, в отличие от многих своих современников, занят не столько значением слова и вязью слов, сколько их повествовательной функцией, «работающей» сразу в двух направлениях: и в текстообразующем, и в рецептивном. Отсюда — четкость его эстетических установок и рефлексивная жесткость в подходе к тексту.

Одним из основных повествовательных постулатов Одоевского, сформулированных и проговоренных им с полной отчетливостью, является *неопределенность*. Утверждение это, несмотря на его кажущуюся каламбурность, вполне точно отражает положение вещей.

В принципе, если не говорить о неопределенности как о последовательно реализуемой нарративной тактике, в ней ничего особенно нового нет, ибо и до Одоевского романтизм развил и утвердил технику так называемой мерцательной поэтики, когда, к примеру, двойное восприятие одного и того же микросюжета или ситуации изначально заложено в тексте. Это тоже имеет отношение к нарративу, но в большей степени лежит в области сюжетостроения, как, к примеру, в повести Пушкина «Пиковая дама». У Одоевского же такого рода мерцательность, во-первых, становится сквозной и, во-вторых, укореняется именно в *манере повествования*. Писатель исходит из того, что в любом материале, то есть в том, что лежит между первичной жизнью и художественным текстом, присутствует момент непроговоренности, который надо в тексте представить так, чтобы непроговоренность заговорила, не разрушая саму себя.

Именно поэтому Одоевский задолго до Л.Толстого был занят тем, что Л.Я.Гинзбург поставила в заслугу психологическому роману нового, толстовско-флоберовского, типа, — проблемой мотивации слова и поступка героя в системе *выражения,* то есть *повествования*[5].

В целом эстетика Одоевского — явление сложное, абсолютно новаторское по отношению к современным ему литературным теориям и, к сожалению, пока еще не вполне изученное. Поэтому далее мы не будем погружаться в ее теоретические глубины. Отметим только, что суждение о рефлексивности Одоевского не следует воспринимать однобоко, полагая, что это нечто вроде отдаленного эха классицизма с его рационалистичностью. Дело здесь не в соответствии текста некой порожденной сознанием писателя схеме, а в постоянстве единого творческо-аналитического потока, определяющего эстетический характер произведения на всех его уровнях, и на повествовательном прежде всего. Кроме того, Одоевский безукоризненно чувствует допустимые пределы этой рефлексивности, встраивая ее в собственный текст, но не навязывая ее тексту чужому.

Чтобы продемонстрировать обусловленную рефлексивностью многослойность повествования Одоевского и, главное, его метаповествовательную манеру, мы обратимся только к одному произведению — к повести «Привидение» (1838), которую иногда по причине ее небольшого объема называют рассказом. Само название повести задает ожидание, которое должно реализоваться в опознавании читателем неких знакомых по романтическо-фантастической и, в частности, готической повести

сюжетных моделей и связанных с ними более или менее известных повествовательных техник. Как почти всегда у Одоевского, ожидания эти, на первый взгляд, полностью оправдываются. Перед нами действительно фантастическая повесть с романтическим сюжетом, с эксплицированными и оговоренными элементами готики, с обширным интекстом, в котором изложена история героев, и, следовательно, с неизбежной в этом случае внутренне ветвящейся нарративной матрешкой, с эффектом рождения текста «здесь и сейчас». Рамочное повествование, как это часто бывает у Одоевского, и вообще в романтической повести, ведется от первого лица и все по той же привычной схеме: нарратор, уступая данную функцию некоему персонажу, становится слушателем, но слушателем не пассивным, а участвующим в порождении интекста, направляющим его движение и аналитически это движение отслеживающим. В повести «Привидение» помимо основного повествователя представлены шесть рассказчиков, нарративное пространство которых постепенно сужается, образуя сюжетные ответвления. Следовательно, мы можем изначально говорить о многослойности нарратива, хотя, точности ради, дóлжно заметить, что для современной Одоевскому прозы это тоже вещь обычная.

В целом, роль ожидания, как и роль неожиданности, в нарративе трудно переоценить, и об этом вполне определенно писал В.Шмид, говоря о соотношении «доксы» и парадокса. «Событийность изменения, — утверждает он, — повышается по мере его неожиданности. Событие в эмфатическом смысле подразумевает некоторую парадоксальность. Парадокс — это противоречие "доксе", т. е. общему мнению, ожиданию. В повествовании как "докса" выступает та последовательность действий, которая в нарративном мире ожидается, причем речь идет об ожидании не читателя, а протагонистов»[6]. Однако Одоевский, выстраивая повествование, во-первых, делает «доксу» одинаково актуальной и для читателей и для протагонистов, выступающих в роли слушателей, то есть, в своем роде, «читателей» фрагментов текста, пока еще не собранных в целое. Во-вторых, писатель постоянно балансирует на грани все возрастающей узнаваемости и скрытой до поры неопределенности.

Среди приемов натурализации вводимого сюжета[7] Одоевский выбирает один из самых продуктивных. Ситуация рассказывания в повести «Привидение» — это дорожный разговор попутчиков с совершенно естественным для него ролевым раскладом, делящим участников на слушателей и рассказчиков. В этой небольшой повести первый и основной рассказчик, по замечанию повествователя, беззастенчиво пользуется тем, что «слушателям нельзя от него выскочить из дилижанса»[8]. Таким образом, ценность предстоящего рассказа изначально снижается и обращение к

интексту обретает стохастическую мотивировку. В повести «Привидение» *случайным* поводом к рассказу является мелькнувший в окне дилижанса замок. Речь в этом, самом объемном, рассказе пойдет об истории, приключившейся в *другом*, замке, а *этот* сам рассказчик предлагает считать своего рода отправной точкой, иллюстрацией, аналогом, добавляя весьма существенное для дальнейшего развертывания повествования замечание: «Была бы вера в рассказчика» (304). Так в текст повести сразу вводится некое допущение, граничное условие и, следовательно, ставится вопрос о достоверности рассказа Иринея Модестовича Гомозейко[9], благодаря чему его слово утрачивает однозначность, как и слово других рассказчиков[10]. Интекст, в результате, можно воспринимать с разных точек зрения, активируя разные рецептивные ракурсы. Именно на игре этими ракурсами, порождающими варианты сюжетного прогноза, и базируется художественная модель повести в целом. Однако сквозной сюжетный стержень, собирающий воедино все рассказы, или, что также справедливо — из этих рассказов прорастающий, выстроен с опорой на некое инвариантное развитие событий, всплывающее в культурной памяти и персонажей и читателей с равной степенью отчетливости. При этом нарративный фокус состоит в том, что этот прогноз, *как кажется*, вполне оправдывается дальнейшим повествованием.

Между тем, в развертывании нарратива Одоевский прибегает к приему, который станет более характерным для русской прозы во второй половине XIX в. Оправдывая, на первый взгляд, рецептивные ожидания своих современников, он, одновременно, стремится заглянуть *за* слово рассказчика и обращает внимание на его интонацию, выражение лица, жесты, то есть стремится приоткрыть внимательному читателю *подлинную мотивацию* рассказывания, которое, тем не менее, практически до конца повествования заставляет читателя балансировать на грани веры и сомнения. Заданная с самого начала двойственность рецептивной позиции подкрепляется далее обрамлением встроенного в рассказ Иринея Модестовича рассказа некоего пожилого человека, который показательно отрекомендован слушателям и, следовательно, читателю как «*закоснелый* вольтерьянец старого века» (307). Этот рассказчик вначале, характеризуя свое повествование, обещает слушателям, что у них «волосы станут дыбом» (308), а завершает явным розыгрышем, смехом и скептическим замечанием: «Все рассказы о привидениях в этом роде» (312). Казалось бы, это должно совершенно разрушить доверие двум первым рассказчикам, что, в сущности, и происходит, но тут в повесть вводится очередной нарратор, некий молодой человек, повествующий, вроде бы, о финале событий. Этот финал, вкупе *с серьезным тоном рассказчика*, сни-

мает вольтерьянскую усмешку и возвращает веру в истинность повествовательного слова как со стороны читателя, так и со стороны персонажей, ибо, по замечанию Одоевского, «закоснелый вольтерьянец» после слов молодого человека *побледнел*, а все прочие слушатели «*невольно приумолкли*» (312). Между тем, данный финал в действительности оказывается ложным, о чем знает пока только Ириней Модестович, но именно такое сужение компетенции позволяет вернуть сюжет в готическое русло. Однако как только это происходит, обнаруживается то, по отношению к чему все предшествующие элементы повествования о повествовании были всего лишь преамбулой.

После того, как основной рассказ, со всеми имеющими к нему отношение вкраплениями и присовокуплениями, был завершен, ровно в ту минуту, когда дилижанс остановился и, следовательно, *движение,* в широком смысле этого слова, касающемся и нарратива, и сюжета, прервалось, повествователь задает свой последний вопрос Иринею Модестовичу. Вопрос этот указывает и на энную степень доверия-недоверия к слову рассказчика, и на обостренный интерес к его (рассказчика) *повествовательной тактике*. Согласно сюжету, всякий, кто рассказывает историю встречи с привидением в доме графини, обречен на смерть в течение двух недель после озвучивания этой истории. Именно с этим и связан заключительный вопрос повествователя: «Неужели в самом деле рассказчик-то умер? — спросил я. — Я никогда этого не говорил, отвечал быстро Ириней Модестович *самым тоненьким голоском, улыбаясь* и припрыгивая, по своему обыкновению...» (313) (курсив наш. — *Н.М.).* Таким образом, последнее слово повествования ставит под сомнение истинность *всего* сюжета, оставляя неопределенным ключевое звено рассказа — его финал. Более того, конечные реплики и комментарий повествователя к словам Иринея Модестовича показывают, что сам рассказчик в течение всего повествования, видел ситуацию рассказывания со стороны и сознательно играл собственным словом, пребывая в позиции *вне* и *над,* сохраняя, но не эксплицируя (или не вполне эксплицируя) расхождение нарратологической интенции и слова[11]. Именно в таком особом характере метаповествования[12], а в его свете — и повествования, и заключается специфика того, что Одоевский связывал с неопределенностью выражения. Подчеркнем еще раз, — эта неопределенность возникает у него в первую очередь на уровне нарратива, и уже как следствие этого проникает в сюжет, радикально преобразуя его[13]. Поскольку всякий сюжет, как известно, устремлен к финалу, заключительная реплика рассказчика в повести «Привидение» превращается в своего рода криптоним, не только «деконструирующий» данный сюжетный ряд, но и посягающий на сюжетный ин-

вариант современной писателю фантастической повести[14]. В этом смысле интересующую нас повесть Одоевского можно рассматривать как повествование о том типе повествования, который к 1830-м годам сложился в одном из ключевых жанров романтической прозы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: Сакулин П.Н. Из истории русского романтизма: Князь В.Ф.Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. 1. Ч. 1, 2; Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М., 1969; Маймин Е.А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л., Наука, 1975. (Лит. памятники); Вацуро В.Э. София: Заметки на полях «Косморамы» В.Ф Одоевского // Новое литературное обозрение. 2000. № 42.

[2] Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 235.

[3] Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. С. 32.

[4] Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 194.

[5] См. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 285—346.

[6] Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 18.

[7] «Натурализовать вводимый сюжет» — выражение Р.Барта: «Бесконечно число повествовательных приемов, цель которых в том, чтобы натурализовать вводимый сюжет, притворно объяснить его появление естественными мотивировками и, если так можно выразиться, "лишить его начала"» (Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 415).

[8] Одоевский В.Ф. Соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 304. Далее страницы по этому изданию приводятся в круглых скобках в тексте статьи.

[9] Фигура Иринея Модестовича Гомозейко связана в творчестве Одоевского со сказочными сюжетами, что для информированного читателя становится еще одним знаком все того же граничного условия. Рассказу Иринея Модестовича предшествует замечание повествователя, уже содержащее ключевое слово, вынесенное в заголовок повести: «Он рассказывал сказку за сказкой, в которых, разумеется, домовые, бесы и привидения играли первую ролю» (304). Тем не менее, излагаемый сюжет оказывается занимательным для всех и выводит из состояния дремоты повествователя.

[10] Рассказ Иринея Модестовича периодически прерывается эвентуальными замечаниями, что придает ему видимость естественности, но цельность рассказа этим не нарушается, а изначальная установка на готический характер сюжета даже укрепляется благодаря тому, что рассказчик, в ответ на реплику одного из слушателей, мотивирует свой тематический и событийный выбор. Так в тексте возникает метаповествательный план, который сопровождает все интекстовые включения.

[11] Эту особенность нарратива Одоевского не учел П.Н.Сакулин, полагавший, что «повесть “Привидение” также стремится показать наличность таинственных явлений в жизни людей и в сущности принадлежит к категории “романтических” повестей тогдашних “модных писателей”, которых так недолюбливал вольтерьянец, но которые, по его словам, не сходят со страниц журналов» (Сакулин П.Н. Из истории русского романтизма: Князь В.Ф.Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 2. С. 50).

[12] Используем этот термин в сугубо нарратологическом значении, а не как предложенное Ж.-Ф.Лиотаром обозначение «большого повествования». См.: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.; СПб., 1998.

[13] Должно заметить, что обозначенные нами черты повествовательной манеры Одоевского не нашли ни понимания, ни признания не только в 30-х годах, когда была написана повесть «Привидение», но и позже, о чем свидетельствует статья Белинского «Сочинения князя В.Ф.Одоевского» (1844). Характеризуя повествовательную манеру писателя, Белинский выражает недовольство тем, что его фантастические произведения порождают у читателя недоуменный вопрос: «<...> шутит с ним автор или говорит серьезно» (Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 117). Не случайно статья Белинского вызвала у Одоевского досаду и довольно резкие возражения, которые он высказал в упомянутом нами письме к А.А.Краевскому. Сдвиг, наметившийся в понимании Одоевского в XX веке, закономерен, но не абсолютен. К сожалению, писатель по-прежнему остается одним из наименее изученных подлинно больших художников первой половины XIX века.

[14] В других повестях Одоевского эти закономерности обретают иное выражение, но при этом они остаются закономерностями, определяющими характер нарратива и сюжетостроения в прозе писателя. См., к примеру, сюжетные и нарративные смещения, возникающие в предпоследней, VI главе повести «Княжна Мими», или соотношение VII («Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту») и VIII («Та же сказка, только на изворот») сказок в цикле «Пестрые сказки».

А.Н.Вахрушева

ТЕМА ТВОРЧЕСТВА И ОБРАЗ ВОСКРЕШАЮЩЕГО СЛОВА В ЛИРИКЕ А.С.ХОМЯКОВА

В поэтической системе каждого поэта есть стихотворения, посвященные осмыслению темы творчества. По мнению Т.Кошемчук, «для Хомякова, поэта-христианина, характерно подчинение всей жизни служению религиозному идеалу — и мыслью философа и богослова, и поэтическим словом» [2, 30], поэтому осмысление творчества Хомяковым происходит в рамках православной традиции. Тема творчества в лирике Хомякова, несмотря на различные образы, для нее характерные, в итоге приводит к теме воскрешающего Слова как цели творческого процесса. В понятие «воскрешающее Слово» мы включаем все значения, связанные с понятием «жизнь»: Слово воскрешающее, оживляющее, обновляющее, животворящее. Образ воскрешающего Слова восходит к Евангелию, в первую очередь — к истории о воскрешении Лазаря. Производный образ — жи-

вотворящее, исцеляющее Слово, также имеет истоки в Новом Завете (Мф. 8:16, Мк. 1:40—42). Тема воскрешающего Слова в рамках темы творчества воплощена в ряде стихотворений, которые мы рассмотрим.

В стихотворении «Поэт» (1827) формируется образ мира с двумя противопоставленными сферами. Прием антитезы проявлен через сравнение образов «звезд» и «земли». Эти небесные объекты показаны движущимися во вселенной: звезды «в новый путь стремились», земля «свершала путь», «в путь текла опять». Противопоставление происходит по нескольким параметрам, первое из них — *свет / тьма*: звезды рассеивают «вековую мглу», земле не присуща характеристика света. Второе — *радость / печаль*: «звезды жизнью веселились», земля «печально измеряет никем незнанные века». Следующее — *единство / сиротство*: в отношении звезд в четырех стихах дважды используется местоимение «все», они едины в своем стремлении, земля «одна», «небес веселых сирота». И, наконец, — *обладание даром слова / немота:* звезды «пели Божию хвалу», земля «катилася немая», «без песен путь свершала», «без песен в путь текла опять». Немота земли показана в образе «печати»:

И на устах ее лежала
Молчанья строгого печать... [4, 73]

Как следствие вытекает противопоставление *живое / мертвое*: жизнь звезд проявляется в обладании языком и словотворчестве, земля названа «мертвым твореньем». Сиротство и мертвое состояние земли определяются ее немотой. В итоге мы видим противопоставление Божественного и тварного пространств. Отметим, что в христианской традиции Слово принадлежит Божественной природе Христа, которая, восприняв человеческую природу, преобразует ее. В лирической системе Хомякова слово также принадлежит божественному пространству, обладая всеми его характеристиками: светом, радостью, единством, даром слова.

Образ поэта показан в отношении к этим пространствам, он — связующее звено между ними. Первоначально поэт принадлежит «мертвому» пространству, проявлена лишь его земная сущность: он назван «смертным», неодушевленность которого подчеркивается тем, что он обладает только «телесным покровом», является объектом. Но на грудь «смертного» падает «луч небесный», чем срывает печать его неодушевленности. В «смертного» проникает «жилец бессмертный», реализуя в этом акте оживление, одухотворение «смертного». Человек, переставая принадлежать только земному, немому пространству, начинает воплощать в себе и тварную, и Божественную сущности. В образе поэта можно увидеть аллюзию на Христа, имеющего две природы — божественную и человеческую. Че-

рез «луч небесный» и ответный «взор к небу» происходит взаимодействие между смертным и небесным пространствами — человек приобретает дар Слова. В его душе «возникает гимн Богу», тогда смертный становиться поэтом. Для святоотеческой традиции характерна следующая мысль: «Бог вочеловечился, чтобы человек обожился» (Афанасий Великий), то же «поэт» у Хомякова: соединив в себе божественную природу (суть, дух) и смертную (оболочка, тело), он одухотворяет «смертное» пространство. Это происходит посредством перенесения дара Слова на «мертвое творенье». «Кто даст ей голос?» — спрашивает автор. И отвечает: земле, на «устах» которой лежала «молчанья строгого печать», поэт дает «голос стройный», дарит «творенью мертвому язык».

Слово в стихотворении — свойство, которое отличает мертвое от живого. Слово — характеристика живого: «смертный» обретает дар Слова вместе с «бессмертным жильцом», земля оживает, получая «язык».

В святоотеческой традиции разделение двух планов бытия (горнего, божественного, духовного и — дольнего, тварного, материального) было преодолено в воплощении Христа. Так и по Хомякову: только поэт способен одухотворить, оживить тварный мир, передать ему частицу божественного Слова.

Тема оживляющего Слова продолжена Хомяковым в стихотворении «Два ча́са» (1831), в котором описываются два состояния, свойственные поэту: «час блаженства» — состояние творения, когда Слово проявляется в мир; и «час страданья» — состояние творческой немоты, когда мир, зародившийся в душе, поэт не может воплотить в слова. Образная система стихотворения повторяет систему «Поэта» — «луч божественного света», нисходящий с небес к поэту; направленное вовне стремление мира вырваться из груди поэта; печать, наложенная на уста: «Но звуков нет в устах поэта, / Молчит окованный язык». Противопоставленные ранее пространства, небесное и земное, дополняются оппозицией *сила / бессилие*.

В тот час, когда грудь поэта полна «чудесной силой», «льются стройно песнопенья, как сладкозвучная волна», поэт находится в небесном пространстве, где свет, жизнь и Слово даны ему в момент творчества. Момент появления «часа блаженства» непредсказуем для творца: «Когда *мгновенною* мечтой / Душа *внезапно* в нем согрета…» [4, 91] (курсив наш. — *А.В.*) — способность творить, воплощать внутренние образы в слова, приходит к поэту неожиданно. «Мечта» есть «луч небесный», срывающий печать молчания. Поэт растворяется в процессе «пения», слова идут не от него, а через него. «Час блаженства» для поэта наступает, когда Высшее наполняет его грудь силой, срывает печать молчания с его уст, и песно-

пения идут из груди поэта. Сила, наполняющая грудь, «чудесна», песнопения имеют стихийную природу «волны». «Час страданья» — это состояние невыраженности в слове, невысказанности.

В груди поэта независимо от его воли зарождается мир — «вся роскошь дивная созданья», «мир целый образов и снов». Этот мир желает, чтобы печать была сорвана с уст:

И новый мир сей к жизни рвется,
Стремится к звукам, просит слов...
Но звуков нет в устах поэта,
Молчит окованный язык. [4, 91]

Печать не спадет, потому что нет направленной с небес силы — «луч божественного света в его [поэта] виденье не проник». Способность поэта выражать зародившийся в груди мир, данные Богом Слова, Божественную силу, и есть поэтический дар, который отличает поэта от остальных смертных, дает ему связь с горним миром, одухотворяя его тварную, человеческую сущность, а вместе с тем дарит способность одухотворять, оживлять мир.

В «час страданья» преодоления немоты не происходит, нет связи поэта с небесным пространством, поэтому зародившийся для жизни мир умирает: «И гибнет мир новорожденный / В груди бессильной и немой». Страдание поэта заключается в осознании своего бессилия, он видит зародившийся мир, готовый ожить, и в попытках проявить его поэт «стонет исступленный». Но, как в час блаженства от него не зависели ни снизошедшая к нему мечта, ни чудесная сила, ни льющиеся песнопенья, так и в состоянии поэтической немоты поэт может лишь ожидать проявления Божьей воли — «мгновенную мечту», но не может владеть даром Слова. Мы вновь видим оживляющую силу Слова и — в противовес — умерщвляющую силу его нереализованности. Если Слово проявлено, оно несет в себе жизнь, не воплощенный в Слове мир гибнет.

Образ Слова как воскрешающей, оживляющей, животворящей силы появляется вновь в стихотворении «Воскресение Лазаря» (1852), в котором Хомяков обращается к новозаветной истории (Ин. 11). Она воссоздается в первой строфе, где мы видим повторение и уточнение системы образов, заложенной в «Поэте» и развернутой в стихотворении «Два часа»: свет, сопровождающий Божественное начало, сила, сопровождающая слово. Слово уже не принадлежит поэту, оно сказано самим «Царем» и «Богом». Слово в «Воскресении Лазаря» названо «словом Силы» — оно способно преодолевать физическую смерть, законы тленья: «И сокрушен был плен могилы / И Лазарь ожил и восстал» [3, 59].

Во второй и третьей строфах говорящий молит о воскресении собственной души — это направленное вовне слово, стремящееся вверх, к Богу. Ожидаемый ответ — «слово Силы»:

Да скажешь: «встань!» душе моей, —
И мертвая из гроба встанет
И выйдет в свет Твоих лучей... [3, 59]

Это Слово адресовано душе поэта, находящейся во тьме «гроба» — тьме страдания и уныния («Воскресение Лазаря» — первое стихотворение, написанное после смерти любимой жены Хомякова) [1, 397; 2, 44]. В душе, вырванной у смерти животворящим Словом, рождается хвала Христу (вспомним «Божию хвалу» и «Богу гимн» в «Поэте»): «И оживет, и величавый / Ее [души] хвалы раздастся глас / Тебе — сиянью Отчей славы / Тебе — умершему за нас!» [3, 59]. Важно отметить, что слово, по Хомякову, оживляет не только на душевном, внутреннем уровне, но имеет силу воздействовать на физический мир, что мы видим в стихотворении «Поле мертвыми костями...» (1859). «Могучим словом» пророк воскрешает «мертвое поле». Вновь происходит оживление на физическом уровне, преодоление земных законов с помощью Слова. Пророк, как и поэт, телесно принадлежит тварному миру, но посредством духа связан с горним.

От Слова пророка «оделись плотью кости» и «восстал собор велик». Появление собора из оживших «костей» не означает, что собор состоит только из умерших и воскрешенных по слову. В стихотворении мы видим аллюзию на новозаветное пророчество о втором пришествии Христа и воскресении умерших. Во время Страшного Суда Бог через Христа будет судить и живых, и мертвых (Деян. 10:42; 2Тим. 4:1), то есть и тех, кто будет жив до суда, и тех, кого воскресит Сын Божий. Так в стихотворении «великий собор» после воскресения будет реализован в единении всех людей — и живых, и мертвых.

В третьей-пятой строфах говорится о том, что возрождение «не полно», «жизнь проснулась не сполна». Причиной этого незавершенного воскрешения названа «сухая кость» под «румяной плотью». В последней строфе виновником неполного оживления косвенно называется «певец»:

О, чужие тайны зная,
Ты, певец, спроси себя —
Не звенит ли кость сухая
В песнях, в жизни у тебя? [3, 81]

На певце (а в лирике Хомякова «певец» и «поэт» тождественны) лежит бóльшая ответственность, чем на простом «смертном»: поэт в своем творчестве несет истину горнего мира, он проникает в «чужие тайны», поэтому

его слово и поступки не должны быть искусственными, неискренними, лживыми. Во время Страшного Суда будут судимы не только добрые и злые дела, но и праздное слово: «Говорю же вам, что за всякое праздное слово, какое скажут люди, дадут они ответ в день суда» (Мф. 12:36). Так, по мысли Хомякова, поэт должен нести слово, наполненное сутью, Божественной силой, идущее от Бога через поэта к миру. Слово не должно быть праздным: от него зависит, будет ли полным воскресение, будет ли полным «великий собор».

Образ воскрешающего, исцеляющего Слова, ярко проявленный в поэзии Хомякова, корнями восходит к Евангелию. Для лирики Хомякова этот образ имеет большое значение, потому что именно его оживляющее свойство призвано преобразовывать мир, то есть выполнять основное предназначение творчества в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кошелев В.А. Алексей Степанович Хомяков: жизнеописание в документах, в рассуждениях и разысканиях. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
2. Кошемчук Т.А. Поэт — пророк и собеседник муз // Христианство и русская литература. СПб.: Наука, 2006.
3. Хомяков А.С. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1909. Т. 4.
4. Хомяков А.С. Стихотворения и драмы. Л.: Сов. писатель, 1969.

В.Ш.Кривонос

ДЕТИ МАНИЛОВА

О детях Манилова, как и о других детях, появляющихся на страницах «Мертвых душ», как и вообще о детских образах в гоголевских произведениях, нет специальных работ; может, потому такие работы и не пишутся, что тема детей и детства — не просто не основная и не одна из ведущих у Гоголя, но и не гоголевская по сути, если сравнивать его творчество, например, с творчеством Достоевского или Л.Толстого. Так что остается в силе до сих пор всерьез не оспоренное мнение В.В.Розанова, что

Алкид и Фемистоклюс — всего лишь «жалкие куклы, злая издевка над теми, над кем никто никогда не издевался»[1], «куклы, жалкие и смешные, как и все прочие фигуры “Мертвых душ”»[2].

В.В.Розанов, сделав акцент на «гротескной природе гоголевской поэтики»[3], уловил и отметил важные, бесспорно, особенности изображения гоголевских персонажей, в том числе и интересующих нас Фемистоклюса и Алкида, с тем, однако, существенным уточнением, что в «Мертвых душах» «нет уже собственно гротескных образов куклы, маски, автомата», хотя «след гротескных образов остался», ощущаемый «в особой подаче деталей, портрета, обстановки, в особом развитии сравнений и т. д.»[4]. Остался этот гротескный след и в образах маниловских детей, но выражает он, конечно же, не *злую издевку* над символическим толкованием детскости и фигуры дитяти[5], а понимание автором места детских образов в общей картине маниловского мира:

> — Какие миленькие дети, — сказал Чичиков, посмотрев на них; — а который год?
>
> — Старшему осьмой, а меньшему вчера только минуло шесть, — сказала Манилова.
>
> — Фемистоклюс! — сказал Манилов, обратившись к старшему, который старался высвободить свой подбородок, завязанный лакеем в салфетку. Чичиков поднял несколько бровь, услышав такое отчасти греческое имя, которому, неизвестно почему, Манилов дал окончание на юс, но постарался тот же час привести лицо в обыкновенное положение.
>
> — Фемистоклюс, скажи мне, какой лучший город во Франции?
>
> Здесь учитель обратил всё внимание на Фемистоклюса и, казалось, хотел ему вскочить в глаза, но наконец совершенно успокоился и кивнул головою, когда Фемистоклюс сказал: Париж.
>
> — А у нас какой лучший город? — спросил опять Манилов.
>
> Учитель опять настроил внимание.
>
> — Петербург, — отвечал Фемистоклюс.
>
> — А еще какой?
>
> — Москва, — отвечал Фемистоклюс.
>
> — Умница, душенька! — сказал на это Чичиков. — Скажите, однако ж... — продолжал он, обратившись тут же с некоторым видом изумления к Маниловым. — Я должен вам сказать, что в этом ребенке будут большие способности.
>
> — О, вы еще не знаете его! — отвечал Манилов, — у него чрезвычайно много остроумия. Вот меньшой, Алкид, тот не так быстр, а этот сейчас, если что-нибудь встретит, букашку, козявку, так уж у него вдруг глазенки и забегают; побежит за ней следом и тотчас обратит внимание. Я его прочу по дипломатической части. Фемистоклюс, — продолжал он, снова обратясь к нему, — хочешь быть посланником?
>
> — Хочу, — отвечал Фемистоклюс, жуя хлеб и болтая головой направо и налево.
>
> В это время стоявший позади лакей утер посланнику нос и очень хорошо сделал, иначе бы канула в суп препорядочная посторонняя капля[6].

Было указано, что у показавшего «несколько детских фигур» Гоголя «нет детской психологии»[7]; нет ее, добавим, в том смысле, в каком можно говорить о детской психологии у того же Достоевского или Л.Толстого, потому что у Гоголя вообще нет психологии в этом смысле, однако, как уже замечено про гоголевские типы, «несмотря на весь гиперболизм их художественной формы, нельзя не увидеть и подлинной психологической правды, лежащей в основе их “душевных движений”, какому бы комическому заострению ни подвергались они под пером художника»[8]. Есть психологическая правда и в том, как изображены и как ведут себя Фемистоклюс и Алкид, чьи имена-цитаты[9] прозрачно намекают на источник номинации (это Фемистокл, государственный и военный деятель из Афин, и названный при рождении Алкидом Геракл, величайший герой в древнегреческой мифологии, сын бога Зевса и Алкмены, жены фиванского царя Амфитриона) и на потенциально *героическую* биографию носителей имен, предуказывающих развитие жизненного сюжета в соответствии с прототипическим сценарием.

Фемистоклюс и Алкид получили имена не по христианским святцам, но названы были — и названы не случайно — в честь древнегреческих героев, героя исторического и героя мифологического; так проявились эстетические предпочтения Манилова, сложившиеся под влиянием культуры сентиментализма (массовой его разновидности), включая и моду на античные имена, следствие мифологического просвещения русского общества, активно проводившегося в XVIII веке с целью европеизации страны[10]. Популяризация античной мифологии и истории становится в это время мероприятием государственного значения[11]. Примечательно, что Манилов, пребывая в растерянности от странной просьбы продать мертвые души, интересами государства прежде всего и озабочен; его волнует, «не будет ли эта негоция не соответствующею гражданским постановлениям и дальнейшим видам России?» (VI, 35). И успокаивается, когда Чичиков заверяет его, «что казна получит даже выгоду, ибо получит законные пошлины» (VI, 36). Кощунственного характера чичиковского предложения он как будто не замечает: *гражданские постановления* важнее для него, чем христианские ценности. Давая детям языческие имена, Манилов и в этом акте вряд ли усматривал какой-либо кощунственный смысл, поскольку они включены пусть и не в христианские, но зато в государственные святцы.

В армии Манилов «считался скромнейшим, деликатнейшим и образованнейшим офицером...» (VI, 25). Если эпитеты *скромнейший* и *деликатнейший* имеют отношение к маниловскому бытовому сентиментализму, то эпитет *образованнейший* как раз и предполагает знакомство с антич-

ной историей и мифологией, пригодившееся при наречении детей знаковыми именами. О важности для Манилова интересов государства говорит не только сопровождавшее его вопрос Чичикову «такое глубокое выражение», показавшееся вдруг «во всех чертах лица» и «в сжатых губах», «какого, может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного министра, да и то в минуту самого головоломного дела» (VI, 35—36), но и развертывающийся в его воображении сюжет, «что они вместе с Чичиковым приехали в какое-то общество, в хороших каретах, где обворожают всех приятностию обращения, и что будто бы государь, узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами...» (VI, 39). Внезапное повышение в чине, чему способствует *приятность обращения*, по достоинству оцененная государем, совершается в пространстве мечты. Можно думать, что порождаемые именно этим пространством государственные соображения[12] определяют и мотивируют выбор Маниловым детских имен, сразу повышающих новорожденных в ранге, превращая их в *будущих* героев, соответствующих *дальнейшим видам России*[13].

Назвав младшего сына Алкидом, Манилов вполне мог вообразить себя не министром и не генералом даже, а кем-то вроде самого Зевса. Недаром же для Фемистоклюса, прочит он дипломатическое поприще: для всемогущего Зевса нет ничего невозможного. Чичиков, например, уверен, что председатель палаты «мог продлить и укоротить по его желанью присутствие, подобно древнему Зевесу Гомера, длившему дни и насылавшему быстрые ночи, когда нужно было прекратить брань любезных ему героев или дать им средство додраться...» (VI, 139). Так что примеры из античной мифологии воодушевляют в гоголевской поэме не одного Манилова. О том, что античное язычество действительно служило для чувствительного Манилова образцом, свидетельствует и надпись, которой была украшена беседка в его усадьбе: «Храм уединенного размышления» (VI, 22). Описание маниловской усадьбы Е.А.Смирнова сравнивает с картинами дантовского первого круга: «Об обитающих в Лимбе героях-язычниках (реально существовавших и мифологических) невольно напоминают имена Фемистоклюса и Алкида»[14]. Эти имена соприродны маниловскому миру, где сентименталистски окрашенные мечтания питаются усадебным патриотизмом.

Номинация детей Манилова выглядит не только не случайной, но весьма знаменательной. Сквозь образы Фемистоклюса и Алкида, собственные имена которых оказываются и именами нарицательными, просвечивает пародируемый план, придающий как изобразительным деталям, так и самим именам «двойной оттенок»[15]. Ср.: «Какой злой иронией проник-

нут у Гоголя рассказ о приготовлении детей в дипломаты, когда они еще не умели утереть своего носа»[16]. Но здесь у Гоголя не «злая ирония», а именно пародия.

Древнегреческие мифы и их герои не раз подвергались в мировом словесном творчестве пародийно-травестирующей обработке; исключительно популярной была, например, фигура «комического Геракла»[17]. В случае Гоголя речь идет не о пародировании «эпической героизации»[18], а о пародийной имитации биографических историй значимых фигур древнегреческой истории и мифологии.

Так, древний Фемистокл еще в детстве «был полон бурных стремлений» и «сам развивал в себе наклонность к подвигам и к общественной деятельности»; его учитель «не раз говаривал ему: “Из тебя, мальчик, не выйдет ничего посредственного, но что-нибудь очень великое, — или доброе, или злое!”»[19]. В «Мертвых душах» воинственность Фемистоклюса заставляет учителя принять «суровый вид»: «Это было у места, потому что Фемистоклюс укусил за ухо Алкида, и Алкид, зажмурив глаза и открыв рот, готов был зарыдать самым жалким образом, но, почувствовав, что за это легко можно было лишиться блюда, привел рот в прежнее положение и начал со слезами грызть баранью кость, от которой у него обе щеки лоснились жиром» (VI, 31). В характере будущего *героя*, которого ожидает *что-нибудь очень великое*, вдруг обнаруживается нечто *злое*, признак заключенных в нем дурных задатков.

Древний Фемистокл отличался не только военными, но и дипломатическими способностями: «Но главная заслуга Фемистокла та, что он положил конец междоусобным войнам в Элладе и примирил отдельные государства между собою, убедив их отложить вражду ввиду войны с Персией...»[20]. Понятно желание Манилова видеть своего сына *посланником*: данное ему и звучащее как *отчасти греческое имя*[21] просто обязывает следовать историческому образцу.

Алкид-Геракл, не рассчитав силы удара, убил кифарой своего учителя музыки Лина, прибегнувшего к наказанию, а у глашатаев царя Эргина, требовавших дань с фиванцев, он отрубил носы, уши и руки и отослал их вместо дани[22]. В «Мертвых душах» эти эпизоды из биографии мифологического героя подаются в пародийном освещении и откровенно травестируются. Прощаясь с детьми Манилова, Чичиков увидел, что те «занимались каким-то деревянным гусаром, у которого уже не было ни руки, ни носа»; Фемистоклюсу, учитывая его воинственные наклонности, он собирается привезти саблю, Алкиду тоже обещает подарок с намеком:

> — А тебе барабан; не правда ли, тебе барабан? — продолжал он, наклонившись к Алкиду.

— Парапан, — отвечал шепотом и потупив голову Алкид.

— Хорошо, я тебе привезу барабан. Такой славный барабан, этак всё будет: туррр.. ру... тра-та-та, та-та-та... Прощай, душенька! Прощай! — Тут поцеловал он его в голову и обратился к Манилову и его супруге с небольшим смехом, с каким обыкновенно обращаются к родителям, давая им знать о невинности желаний их детей (VI, 38).

Желания маниловских детей и в самом деле выглядят вполне невинными. Они хоть и оставили деревянного гусара без руки и без носа, что вызывает комические ассоциации с поступком Геракла, жестоко обошедшегося с царскими глашатаями, но барабану уж точно не грозит роль мифологической кифары: этим ударным музыкальным инструментом робкий Алкид вряд ли решится ударить своего строгого учителя.

Чичиков называет Фемистоклюса и Алкида «миленькие малютки» и «мои крошки» (VI, 38). Однако используемые Чичиковым для смягчения речи уменьшительные формы связаны скорее с сентиментальной атмосферой маниловского дома, в которую он успел погрузиться, чем с христианским образом дитяти[23]. В детях Манилова действительно нет, что так возмущало В.В.Розанова, черт, свойственных символическому евангельскому образу; они явно от «мира сего», а не от «царства небесного», а их комическое изображение имеет отношение к серьезной теме (которую будет развивать потом Достоевский) «происхождения зла, первого отклонения от чистоты и невинности»[24].

Дело, разумеется, не в том, что их небесными патронами выступают древнегреческие герои, а не христианские святые, и что через данные им языческие имена они могут получить поддержку именно этих героев, а не святых. Чичиков, например, носит знаковое для христианской традиции имя Павел[25], но особой святостью его образ жизни и его поступки не отличаются. Манилову он предлагает передать ему или уступить «не живых в действительности, но живых относительно законной формы...» (VI, 34), а в разговоре с Собакевичем «никак не назвал души умершими, а только несуществующими» (VI, 101). Тема *несуществующего*, актуализируя проблему зла и его происхождения[26], принципиально важна как для поведения приобретателя мертвых душ, так и для картины маниловского мира.

Знаменательна в этом смысле путаница названий деревни Манилова и несуществующей Заманиловки:

На вопрос, далеко ли деревня Заманиловка, мужики сняли шляпы, и один из них, бывший поумнее и носивший бороду клином, отвечал:

— Маниловка, может быть, а не Заманиловка?

— Ну да, Маниловка.

— Маниловка! а как проедешь еще одну версту, так вот тебе, то есть, так прямо направо.

— Направо? — отозвался кучер.

— Направо, — сказал мужик. — Это будет тебе дорога в Маниловку; а Заманиловки никакой нет. Она зовется так, то есть ее прозвание Маниловка, а Заманиловки тут вовсе нет. Там прямо на горе увидишь дом, каменный, в два этажа, господский дом, в котором, то есть, живет сам господин. Вот это тебе и есть Маниловка, а Заманиловки совсем нет никакой здесь и не было (VI, 22).

Между тем и Маниловка, подобно Заманиловке, которой *тут вовсе нет*, обладает свойством заманивать и морочить, обнажая значимые признаки «локуса ‘кажимостей’»[27]. С обманным местом, где на всем лежит отпечаток мнимости и фиктивности, связаны и имена маниловских детей.

Рассуждения Манилова демонстрируют его склонность к пустой мечтательности, «чтобы этак расшевелило душу, дало бы, так сказать, паренье этакое...» (VI, 29); примечательно, что все задуманные им «прожекты так и оканчивались только одними словами» (VI, 25). Чичикова, чья странная просьба ставит его в тупик, Манилов принимает за такого же, как и он сам, любителя *слов*: «Может быть, вы изволили выразиться так для красоты слога?» (VI, 35). Чичиков, однако, ссылается на «закон», перед которым будто бы *немеет*: «Последние слова понравились Манилову, но в толк самого дела он всё-таки никак не вник...» (VI, 35). Так и имена (то есть *слова*), выбранные им для детей, Манилову безусловно *понравились*, но *в толк самого дела* он все-таки и здесь не вник; получилось, что имена были даны *для красоты слога*.

При первом знакомстве Манилов показался Чичикову «обходительным и учтивым» (VI, 16). Зато у Фемистоклюса и Алкида *обходительность* и *учтивость*, судя по их поведению, явно отсутствует; видно, что воспитанием детей Манилов, у которого «хозяйство шло как-то само собою» (VI, 25), не занимается, предпочитая, чтобы и оно *шло как-то само собою*[28]. Потому воспитание и передоверено учителю, не случайно производящему столь комичное впечатление[29]. Так, заметив, что хозяин и гость «были готовы усмехнуться», он «в ту же минуту открывал рот и смеялся с усердием. Вероятно, он был человек признательный и хотел заплатить этим хозяину за хорошее обращение» (VI, 31). Это такой же фиктивный учитель, как фиктивны занимающие Манилова «прожекты», как фиктивно все, имеющее отношение к перепутанной с несуществующей Заманиловкой Маниловке.

Изумившие Чичикова *отчасти греческие* имена воплощают в себе пустые мечтания Манилова о *героическом* будущем его детей. Эти *несуразные* имена сродни *несуразному* мосту, который строится в воображении Манилова[30]. Была отмечена показательная неопределенность его характера: «Все в Манилове — неизвестно; все — фикция...»[31]. Ср.: «В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: какой приятный и

добрый человек! В следующую за тем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: чорт знает, что такое!» (VI, 24). Фиктивностью отмечены и его мечтания. Имена древнегреческих героев, обнажая пласт пародийной античности в поэме, характеристикой детей Манилова не служат и не определяют их будущую судьбу[32]. В гоголевской поэме они выполняют другую функцию. Фемистоклюс и Алкид — это не только имена-цитаты и пародийные имена-двойники[33], но прежде всего имена-фикции, соответствующие картине маниловского мира, где все, подобно самому Манилову, поистине «ни то ни сё» (VI, 25).

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М.Достоевского: Опыт критического комментария // Розанов В.В. Собр. соч. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М.Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях. М., 1996. С. 22.

2 Там же. С. 142.

3 Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 360.

4 Там же. С. 263.

5 Ср.: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 172—173.

6 Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1951. Т. 6. С. 30—31. Далее все ссылки приводятся в тексте по этому изданию с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

7 Мильдон В.И. Эстетика Гоголя. М., 1998. С. 34.

8 Смирнова Е.А. К вопросу о психологизме в творчестве Гоголя // Филологический сборник. Л., 1970. С. 68.

9 Об интертекстуальном потенциале имени, выступающем в роли цитаты (таковы имена литературных и мифологических персонажей, исторических деятелей и др.), и о функции имени-цитаты см.: Виноградова Н.В. Имя персонажа в художественном тексте: функционально-семантическая типология: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001. С. 17—18.

10 См.: Живов В.М., Успенский Б.А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII—XVIII вв. // Из истории русской культуры (XVIII — нач. XIX вв.). 2-е изд. М., 2000. Т. 4. С. 484.

11 Там же. С. 491.

12 Соображения эти вряд ли свидетельствуют о том, «что в Манилове есть определенные признаки принадлежности его к высшему бюрократическому слою России» (Лихачев Д.С. Социальные корни типа Манилова // Лихачев Д.С. Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 32), хотя государственной бюрократии и государю как ее главе были не чужды увлечения «в сентиментальном духе» и такого же рода «излияния чувств» (Там же. С. 33, 35).

13 Показательно уподобление О.Сомовым в опубликованном в 1832 году «Алкиде в колыбели» Алкиду-Гераклу России, судьбу которой «предрекла сия замысловатая басня древности»: «Кто ныне в тебе не узнает Алкида возмужалого?» (Сомов О.М. Алкид в колыбели // Сомов О.М. Были и небылицы. М., 1984. С. 286).

14 Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 129.

[15] Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 212.

[16] Аристов Н. Иноземное влияние в России, изображенное Гоголем в его сочинениях // Н.В. Гоголь и Православие. М., 2004. С. 378.

[17] См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 419—420.

[18] Там же. С. 421.

[19] Плутарх. Избранные жизнеописания: В 2 т. / Пер. с древнегр. М., 1986. Т. 1. С. 216.

[20] Там же. С. 221.

[21] Русское Фемистокл образовано из греческого имени Themistokēls: themistos справедливый + kleos слава (Справочник личных имен народов РСФСР. 3-е изд., испр. М., 1987. С. 531).

[22] См.: Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. М., 1990. С. 151—152. Ср.: Зайцев А.И. Геракл // Мифы народов мира: В 2 т. 2-е изд. М., 1987. Т. 1. С. 277.

[23] Ср.: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 175—176.

[24] Померанц Г.С. Дети и детское в мире Достоевского // Померанц Г.С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 248.

[25] Ср. актуальную для «Мертвых душ» травестийную параллель между Чичиковым и апостолом Павлом: Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В.Гоголя. Волгоград, 2007. С. 131, 136.

[26] См.: Лосский В. Догматическое богословие / Пер. с фр. // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 304—305.

[27] Фарыно Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 499.

[28] Что, конечно, не красит Манилова, если вспомнить, что Гоголь «смысл воспитания видит прежде всего в том, чтобы дать выявиться природным добрым началам в человеке» (Смирнова Е.А. Гоголь и идея «естественного» человека в литературе XVIII в. // XVIII век. Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.; Л., 1964. Сб. 6. С. 290).

[29] Ср.: «Учитель у Гоголя неизменно комичен» (Турбин В.Н. Герои Гоголя. М., 1983. С. 30). Вообще-то не все изображенные Гоголем учителя комичны, но комичность учителя Фемистоклюса и Алкида несомненна.

[30] В образах маниловского воображения проявляется «гротескная *поэтика несуразности*» (Манн Ю.В. Еще раз о мосте Манилова и «тайне лица» // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 266).

[31] Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 98.

[32] Имя у Гоголя может выступать и как *ярлык* персонажа, «указание на то, что имя определяет судьбу» (Цивьян Т. Наречение = обречение именем (Повесть Гоголя ‘Шинель’) // Russian Literature. 2003. Vol. LIV. Sect. I—III. P. 85).

[33] См. об идее двойника героя в пародии: Фрейденберг О.М. О пародии // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. 6. С. 495.

Т.И.Печерская

ГОСТИНАЯ СОБАКЕВИЧА В АСПЕКТЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МЕТАМОРФОЗ (Поэма Н.В.Гоголя «Мертвые души»)

Картины как часть интерьерного пространства поэмы Гоголя «Мертвые души» неоднократно привлекали внимание исследователей. Наши наблюдения связаны в первую очередь с картинами в гостиной Собакевича. Как правило, интерпретации картин напрямую зависят от проблематики исследования. Так, скажем, они рассматриваются с точки зрения характерологии героя[1], развития темы богатырства в прошлом и его перерождения в настоящем[2], стилевой, изобразительной манеры писателя[3], отличительной чертой которой является устойчивое обращение к экфразису[4].

Не менее интересны картины и с точки зрения организации художественного пространства. Именно они, на мой взгляд, являются основным источником пространственных метаморфоз.

Картины в гостиной Собакевича привлекают внимание своей необычностью[5]. В исследованиях, затрагивающих живописную экспозицию Собакевича, как правило, формулируется ряд вопросов, относящихся как к герою, так и к автору. По отношению к Собакевичу не вполне ясно, откуда в захолустном поместье возник такой интерес к освободительной борьбе Греции против Османской империи? Как и повествователь, читатель не понимает, «каким образом и для чего» между крепкими греками поместился «тощий Багратион»? Объяснение по поводу желания хозяина украсить комнату людьми крепкими и здоровыми, как он сам, только обостряет противоречие. Между тем, вопросы могут касаться не только изображенных персонажей, их выбора, но и самой композиции этой своеобразной галереи.

Приведем первое впечатление Чичикова (повествовательная и персонажная точки зрения здесь совмещены):

Вошед в гостиную, Собакевич показал на кресла, сказавши опять: «Прошу!». Садясь, Чичиков взглянул на стены и на висевшие на них картины. На картинах всё были молодцы, всё греческие полководцы, гравированные во весь рост:

Маврокордато в красных панталонах и мундире, с очками на носу, Миаули, Канари. Все эти герои были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу. Между крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего, поместился Багратион, тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками внизу и в самых узеньких рамках. Потом опять следовала героиня греческая Бобелина, которой одна нога казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют нынешние гостиные. Хозяин, будучи сам человек здоровый и крепкий, казалось, хотел, чтобы и комнату его украшали тоже люди крепкие и здоровые. Возле Бобелины, у самого окна, висела клетка, из которой глядел дрозд темного цвета с белыми крапинками, очень похожий тоже на Собакевича[6].

Характерно, что дрозд «темного цвета» — по инерции взгляда — включен непосредственно в живописную композицию. Заметим, что перед нами не «стены», а по существу одна стена, панорамная экспозиция. Это впечатление поддерживается пространственно-композиционными указаниями на расположение картин — *между, потом опять следовала, возле*. Сразу после обзора картин появляется супруга Собакевича — Феодулия Ивановна. Судя по направлению взгляда Чичикова, она садится под картинами, на диван. Когда она уселась, «Чичиков опять поднял глаза и увидел Канари с толстыми ляжками и нескончаемыми усами, Бобелину и дрозда в клетке» (100). Поле обзора сужается, и теперь названы только те картины, под которыми расположилась супруга Собакевича. Почему Феодулию Ивановну усаживают под картинами — понятно. Феодулия Ивановна/Бобелина — вполне очевидная пара. Однако непонятно, почему с ней связывается именно эта тройка. По принципу перечисления картин — по движению взгляда Чичикова — можно воспринимать начальную композицию так: за Канари следует Багратион, за ним — греческая героиня, за ней — клетка с дроздом. Тогда непонятно, куда при повторном взгляде на картины делся Багратион, висевший между Канари и Бобелиной.

Несколько позже, во время торга Чичикова и Собакевича, картины вновь упоминаются, но их конфигурация еще раз меняется. Во-первых, инициативная обзорная позиция переходит к Собакевичу. Перед этим Собакевич развивает мысль о том, что мужики, числящиеся теперь живущими, — мухи, а не люди, не в пример умершим молодцам. Собеседники вступают в спор:

— Да всё же они существуют, а это ведь мечта.

— Ну нет, не мечта! Я вам доложу, каков был Михеев, так вы таких людей не сыщете: машинища такая, что в эту комнату не войдет; нет, это не мечта! А в плечищах у него была такая силища, какой нет у лошади; хотел бы я знать, где бы вы в другом месте нашли такую мечту!

Последние слова он уже сказал, обратившись к висевшим на стене портретам Багратиона и Колокотрони (107).

Непонятно, откуда взялся Колокотрони, не упоминавшийся ранее, да еще рядом с Багратионом. Наконец, последующая мотивировка — характерное для Гоголя развернутое сопоставление, уводящее далеко в сторону от предмета изображения, — ставит Колокотрони и Багратиона в сомнительную позицию случайных посетителей, незнакомцев:

Последние слова он уже сказал, обратившись к висевшим на стене портретам Багратиона и Колокотрони, как обыкновенно случается с разговаривающими, когда один из них вдруг, неизвестно почему, обратится не к тому лицу, к которому относятся слова, а к какому-нибудь нечаянно пришедшему третьему, даже вовсе незнакомому, от которого, знает, не услышит ни ответа, ни мнения, ни подтверждения, но на которого, однако ж, так устремит взгляд, как будто призывает его в посредники; и несколько смешавшийся в первую минуту незнакомец не знает, отвечать ли ему на то дело, о котором ничего не слышал, или так постоять, соблюдши надлежащее приличие, и потом уже уйти прочь (107–108).

В следующем фрагменте уже портрет наблюдает за героями:

Минуты две длилось молчание. Багратион с орлиным носом глядел со стены чрезвычайно внимательно на эту покупку (110).

Здесь, кроме прочего, происходит существенного рода трансформация портрета. «Орлиный нос» как-то невольно укрупняет Багратиона. Эта деталь не могла сопутствовать описанию «тощего», «худенького» Багратиона. Еще более выразительно явное совмещение пространства комнаты и картины. Багратион невольно — метонимически — начинает ассоциироваться с дроздом, в описании которого доминируют взгляд и нос («...клетка, из которой глядел дрозд...»; «...раздавался только стук, производимый носом дрозда о дерево деревянной клетки...»). В первом описании дрозд в клетке уподоблен картине не только по инерционному перемещению взгляда, но и по визуальному оформлению — клетка вполне отчетливо заключает дрозда в рамку, оконтуривает.

Проницаемость пространства сходным образом выражается и в других фрагментах поэмы, содержащих описания картин. Сравним, например, картины «с какими-то птицами» в комнате Коробочки и птичий двор, обнаруженный Чичиковым утром. Еще выразительнее совмещение живописного и «реального» пространства в эпизоде визита к Плюшкину:

...занимала полстены огромная почерневшая картина, писанная масляными красками, изображавшая цветы, фрукты, разрезанный арбуз, кабанью морду и *висевшую* головою вниз утку. С середины потолка *висела* люстра в холстинном мешке...[7] (120).

То же и с клеткой дрозда, с той разницей, что слово *висела*, само по себе применимое к клетке с птицей, в контексте, заданном экспозицией,

дополнительно ассоциирует клетку с картиной (висели картины), своего рода портретом Собакевича:

Возле Бобелины, у самого окна, *висела* клетка, из которой глядел дрозд темного цвета с белыми крапинками, очень похожий тоже на Собакевича (99).

Диффузность, взаимопроницаемость, совмещение живописного и «реального» пространства обеспечиваются и с помощью приема, впервые описанного А. Белым. Этот прием может быть соотнесен с так называемой обратной перспективой (для сопоставления А. Белый использует японскую гравюру). Как известно, принцип обратной перспективы проявляется в увеличении размеров объекта изображения по мере удаления его от зрителя (в противоположность прямой перспективе — изображение по мере удаления уменьшается). В нашем случае маркером смены пространственной перспективы является взгляд Чичикова (в тех случаях, когда он совмещается со взглядом повествователя или отделяется от него). Другой прием, определяющий особенность зрительного восприятия, связан со спецификой художественного зрения Гоголя: «...один глаз дальнозорок, другой — близорук, один — отдаляет, другой — приближает; один — телескоп, другой — микроскоп»[8]. Можно сказать, что в определенном смысле при создании пространственного совмещения — картины и комнаты — Гоголь использует эти приемы. Изображенное на стенах — удаленнее, но одновременно и крупнее того, что рассматривает Чичиков непосредственно в комнате, ближе к себе. Чичиков именно переводит взгляд — от картин на стене — к Феодулии Ивановне и снова на картины, на Собакевича, на предметы, заполняющие комнату. Укрупнение создается за счет гиперболического описания «греческих молодцов» в лубочном стиле, но не только за счет него. Укрупняется, акцентируется не целое (картина), а часть (отдельные фрагменты, детали портрета). Именно детали обособляются, они способны перемещаться, выходить за рамки портретов.

Так, в описании Феодулии Ивановны контекстно актуализированы черты Бобелины:

...вошла хозяйка, дама весьма высокая <...> Вошла она степенно, держа голову прямо, как пальма. <...> Феодулия Ивановна попросила садиться, сказавши тоже: «Прошу!» — и сделав движение головою, подобно актрисам, представляющим королев. Затем она уселась на диване, накрылась своим мериносовым платком и уже не двигнула более ни глазом, ни бровью (99).

Феодулия Ивановна садится под картину с изображением Бобелины и словно бы превращается сама в ее живописного двойника. Однако роднит их по существу не величественность и монументальность, а одна лишь

портретная деталь, причем не обозначенная как принадлежность Феодулии Ивановны в этом эпизоде. И эта деталь — нога. Она, как на портрете, отделяется от героини и способна существенно трансформировать ее облик. Напомним эпизод первой главы, в котором Собакевич возвращается из города:

...приехавши довольно поздно из города и уже совершенно раздевшись и легши на кровать возле худощавой жены своей, сказал ей: «Я, душенька, был у губернатора на вечере, и у полицеймейстера обедал, и познакомился с коллежским советником Павлом Ивановичем Чичиковым: преприятный человек!». На что супруга отвечала: «Гм!» — и толкнула его *ногою* (19).

Кроме прочего, нога хозяйки, упомянутая в первой главе, «соединяется» с ногой Бобелины и аннулирует худощавость, отмеченную в начальной характеристике супруги Собакевича[9]. Величественность, греческое имя, застывшая «картинная» поза, сходство «по смежности» описания объединяют их окончательно.

Укрупнение части, изображенной вместо целого, при буквальной визуализации греческих героев — неслыханные усы и богатырское телосложение, позволяет увидеть Собакевича в окружении скорее казаков из «Тараса Бульбы», нежели греков. С точки зрения исторической пространственной перспективы (по невежеству Чичикова ли, Собакевича?), повествователь откровенно дезориентирует читателя. Во-первых, все греки почему-то названы полководцами, во-вторых — благодаря связи греков с темой *прошлое богатырство* и *упадок богатырств в настоящем*, они неизбежно отдалены во времени за счет оптического эффекта. Можно подумать, что греческие полководцы относятся едва ли не ко временам Древней Греции[10]. Именно в этом контексте особый комический эффект создается псевдоисторической «точностью» деталей в описании «греческих полководцев» — очки и красные панталоны Маврокордато, непомерные усы. При восприятии не актуализируется очевидный факт: все эти «полководцы» — современники героев. И по времени их жизни, и по недавним событиям они гораздо ближе Багратиона, вообще событий войны 1812 года. К тому же они вовсе не полководцы[11]. Нетрудно заметить, что все «исторические» греки связаны с морем, поскольку основные баталии между греками и турками велись с помощью флота[12]. Исторические реалии редуцированы в пользу сказочно-былинных универсальных образов.

В отличие от остальных «полководцев», только Бобелина хорошо была известна и даже популярна в демократической среде[13]. Ее имя быстро стало нарицательным[14]. Документальные свидетельства мифологизировались, лубок довершил создание образа[15]. Наиболее известны три ва-

рианта лубочного изображения Бобелины. Она изображалась верхом на коне с подписью: «Известная вдова Бобелина храбростью и силой своею многих женщин превосходит»[16]. Можно говорить о том, что Гоголь использует не исторический ресурс имени, но нарицательный смысл, наращивая гиперболу телесности в духе народного мифотворчества.

Из приведенных наблюдений следует, что прием включения картин в пространственную организацию текста во многом сходен с тем, что был использован Гоголем в «Портрете». В данном случае нелепые пародийные собрания странных картин в домах провинциальных помещиков, являясь неотъемлемой чертой «иронического описания интерьера»[17], участвуют в создании сложных пространственных метаморфоз, порождающих оптическую иллюзию как в исторической, так и в сюжетной перспективе.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Например, душа Собакевича отождествляется В.А.Подорогой с галереей кукол-портретов, история души Плюшкина отражается «в распавшемся и мертвом пространстве» батальной сцены и натюрморта (Подорога В.А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. Т. 1. Н.Гоголь, Ф.Достоевский. С. 126—127).

[2] А.С.Смирнов, в частности, рассматривает в связи с Собакевичем травестию романтических идеалов б*огатырства и национального*. Интерференция романтических и реалистических тенденций «порождает в гоголевских произведениях явления, типологически сопоставимые с романтической иронией.<...> Функция Собакевича — комического двойника романтиков-повествователей из "Тараса Бульбы" и "Мертвых душ", постулирующих параллелизм широкой натуры и огромных размеров тела богатырей, — обнаруживается в выборе портретов героических деятелей, при котором первостепенное значение имела значительность телесных габаритов изображенных людей» (Смирнов А.С. «Мертвые души» Н.В.Гоголя и романтическая ирония // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сб. науч. трудов. Тверь: ТГУ, 1999. Вып. 5. С. 46).

С.А.Гончаров приходит к выводу, что противоречие в соседстве греческих богатырей-полководцев и тощего Багратиона коренится в структуре образа, построенного по принципу загадки (объединение метонимии и метафоры). «Таинственная связь Собакевича с национальными героями позволяет почувствовать незримые духовные — и в то же время искаженные — основания этого персонажа» (Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 1997. С. 199).

[3] Отмечая карикатурность изображения исторических персонажей, М.С.Гладилин пишет: «...литературному стилю Гоголя в целом свойственна "лубочность" взгляда и художественного исполнения, и лубочные картинки имели при этом некоторое влияние на сложение "лубочного стиля писателя"» (Гладилин М.С. Народные картинки в произведениях Н.В.Гоголя // Седьмые гоголевские чтения: Н.В.Гоголь и народная культура.: Матер. докл. и сообщ. междунар. конф., Москва 30 марта — 4 апр. 2007 г. / Под общ. ред. В.П.Викуловой. М.: ЧеРо, 2008. С. 108).

[4] А.Х.Гольденберг интерпретирует экфразис как своего рода микросюжет, используя соотношение немая сцена/живая картина (Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В.Гоголя. Волгоград: Перемена, 2007). Если А.Х.Гольденберга интересует архетипическая семантика живописного микросюжета, то Л.В.Карасев, рассматривая близкие объекты — живая картина, немая сцена, картина, — анализирует онтологическую подоплеку живого/мертвого у Гоголя [Карасев Л.В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 59. (Язык. Семиотика. Культура. Мал. сер.)].

[5] В этом смысле изображение картин типологически сходно с изображением предметов в поэтике Гоголя. А.П.Чудаков отмечает: «Все эти интерьеры очень разнокачественны и наполнены самыми несхожими предметами, но предметы эти имеют единое свойство общей странности» (Чудаков А.П. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. С. 28).

[6] Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1959. Т. 5. С. 99. Далее цитаты приводятся по указанному изданию с обозначением страниц в скобках.

[7] Курсив здесь и далее наш.

[8] Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л.: ГИХЛ, 1934. С. 267.

[9] Нога, «отделившаяся» от Бобелины, прямо связана и с Собакевичем. В первой главе Собакевич наступает на ногу Чичикову, несколько позже, приглашая к себе, шаркает ногою, «обутою в сапог такого исполинского размера, которому вряд ли где можно найти *отвечающую ногу*, особливо в нынешнее время, когда и на Руси начинают выводиться богатыри» (17—18). Пока Собакевич переписывает умерших крестьян, Чичиков рассматривает его и опять обращает внимание на непомерность ног: ноги, «походившие на чугунные тумбы, которые ставят на тротуарах» (110). Удерживая Чичикова, порывающегося уйти в знак неудачного торга, Собакевич «придерживает» его, как бы случайно наступая на ногу. Нога, в метафорическом смысле отделившаяся от владельца, образует сюжет, напрямую связанный и с повестью о безногом капитане Копейкине.

[10] Эти греки настолько же далеки от настоящего, как Фемистоклюс и Алкид, чьи имена носят дети Манилова.

[11] Маврокордатос (1791—1865) известен как политический деятель. Колокотрони — человек авантюрного склада, приговаривался к смертной казни за участие в противоправительственном заговоре, был осужден на 20 лет тюрьмы, но освобожден через год (в 1835 г.) и восстановлен в чине генерала (его портрет в национальной одежде писал Брюллов). Миаулис (1772—1835) имел чин адмирала, также и Канарис (1790—1877) был флотоводцем, служил под началом Миаулиса и особо прославился тем, что сжег несколько турецких кораблей. Ласкарина Бобелина — единственная в истории женщина-адмирал, потратила огромное состояние, доставшееся от мужа, на освободительную борьбу. Была застрелена в 1825 г. одним из родственников девушки, обесчещенной ее сыном.

[12] Греческая живописная тема (причем морская) связана и с Чичиковым. Как известно, во втором томе Чичиков появляется во фраке экзотического цвета — «цвет наваринского пламени с дымом». Т.Э.Демидова высказала интересное предположение об источнике этого цвета. Она отметила, что живописным источником могла послужить картина Айвазовского «Наваринский бой» (1846 г.). Наваринская битва имеет непосредственное отношение к освободительной войне Греции против турков. Картина, изображавшая морской бой, где военные корабли окутаны пламенем и дымом, экспонировалась на московской выставке 1848 года, там ее мог видеть Гоголь. На картине доминирует ярко-желтый цвет внизу и зелено-коричневый наверху. Таким образом, смешанный цвет — желто-зелено-коричневый. (Доклад «Происхождение и смысл одной цветовой метафоры в поэме Н.В.Гоголя (Гоголь и Айвазовский)» был прочитан на Междунар. науч. конф. «Восьмые гоголевские чтения: Гоголь и его современники», 1—3 апр. 2008 г., мемор. центр «Дом Гоголя». Статья находится в печати.)

[13] Легкость, с какой Чичиков «узнает» изображенных на портретах героев (а именно его взгляд формально совмещен с повествовательным при назывании «полководцев»), совершенно не мотивирована.

[14] Бобелина (иноск.) — энергичная, крепкая натура. Тип, близкий к народной героине Некрасова: «Коня на скаку остановит». В произведениях Данилевского («Беглые в Новороссии»), Крестовского («Очерки кавалерийской жизни»), Тургенева («Затишье»), Салтыкова-Щедрина («Губернские очерки») имя Бобелина/Бубулина встречается уже в качестве нарицательного.

[15] «В Специи я был у знаменитой Бобелины, которая весьма радушно и ласково приняла нас. Она довольно дородна и чертами лица слишком сближена с мужским полом» ([Эмерсон Дж.] Состояние Греции в 1825 году (Отрывок из путешествия Джемса Эмерсона в Греции) // Сын Отечества. 1827. Ч. 116. № 23—34. С. 315.

[16] Гладилин М.С. Народные картинки в произведениях Н.В.Гоголя. С. 110. См. также: Белоброва О.А. Бобелина в русской культуре // Белоброва О.А. Очерки русской художественной культуры XVI—XX веков. М.: Индрикс, 2005.

[17] М.Вайскопф указывает на «иронические описания интерьера», рассматривая их с точки зрения литературных типологических схождений, в ряду которых фигурируют карета Коробочки, описание трактира, вычурные названия вин и т. п. (Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. М.: РГГУ, 2002. С. 497).

Г.В.Мишина

ДОМ И АНТИДОМ Н.А.НЕКРАСОВА

В мировой литературе дом представляет собой бытовой пространственный образ. Как пространственный образ, дом входит в ряд конкретных пространственных оппозиций искусства. Обычно он противопоставлен как закрытое пространство — открытому, замкнутое — разомкнутому, ограниченное — неограниченному. Будучи включенным в систему пространственно-временных отношений, дом оказывается соотносимым с понятиями, выражающими глубинные категории сознания. Мифологическое сознание отождествляет человека с домом. Метафора человек-дом встречается еще в Новом Завете: «ибо кто из человеков знает, что в человеке, кроме духа человеческого, живущего в нем?» (1 Коринф., 2:11). Дом — одно из важнейших творений человека, «важнейший культурный

концепт в человеческом сознании, это традиционный для мировой культуры источник метафорической экспансии» [9, 97]. Как отмечает Г.Гачев, «дом — макет мироздания, национальный космос в миниатюре. Здесь земля (пол), небо (крыша), страны света (стены). Как мир (природа) — храм, дом Бога, так дом — храм человека; человек творит дом, как Бог мир по своему образу и подобию. Как в нашем теле заключена душа и просвечивает сквозь тело, так дом — тело для нас; человек во плоти — как душа в доме» [3, 38]. Развивает эту мысль М.Пименова: «Дом — точка отсчета при концептуализации обжитого мира. Дом микрокосмоса и макрокосмоса — это заселенное пространство, где актуальными выступают конкретные локусы — середина, которая обозначает огонь, тепло и жизнь (в середине нашего мира — солнце; в середине дома — очаг), — порог, являющийся пограничьем между обжитым и чужим пространством... Образы, которые положены в основу концептуализации внутреннего мира, относятся не к периоду совместного расселения рода по селам и весям, а периоду патриархальному, когда одна семья строила общий дом и общий двор, за пределами которого находился темный бор. Эти образы пополняются за счет религиозной символики: дохристианской — где душа и дух человека представлялись в виде птиц и животных, живущих в теле — и христианской, где тело человека переосмысляется как храм Божий» [6, 59].

Образы, формирующие пространственные представления, имеют большое значение в создании художественной картины мира. Пространственные образы формируют картину бытия и в творчестве Н.А.Некрасова:

Буря воет в саду, буря ломится в дом,
Я боюсь, чтоб она не сломила
Старый дуб, что посажен отцом,
И ту иву, что мать посадила.
Эту иву, которую ты
С нашей участью странно связала,
На которой поблекли листы
В ночь, как бедная мать умирала...

Мороз, Красный нос

Образ дома стал одним из центральных в русской литературе, особенно в годы катастроф, когда рушилось все вокруг и единственным оплотом оставался домашний очаг, семья. Эти строки Некрасова тем более удивительны, что по тональности они отличаются от образа родной семьи (с отцом-тираном и матерью-мученицей), созданного Некрасовым ранее в автобиографических записках и в стихотворениях, которые традиционно относят к автобиографическим:

И с отвращением кругом кидая взор,
С отрадой вижу я, что срублен темный бор...
И нива выжжена, и праздно дремлет стадо,
Понурив голову над высохшим ручьем,
И набок валится пустой и мрачный дом...

Родина

Критика советского периода расценивала стихотворение «Родина» (1846) как одну из вершин творчества поэта, осознавая всю его радикальность не только в контексте популярной литературы 1840-х гг., но в поэтическом наследии самого поэта. Е.С.Роговер называет доминирующим средством «негативного» воссоздания идеала отрицание, задатки которого активно поддерживал в молодом литераторе В.Г.Белинский. Развитие эстетического идеала Некрасова 40-х годов было связано, по мнению исследователя, с развенчанием мифа о дворянских гнездах: «Некрасов показывает царящие в одном из таких гнезд “бессмысленное чванство”, грязный разврат и “мелкое тиранство” и, используя ряд эпитетов, несущих эмоционально-эстетическую нагрузку, обнаруживает всю иллюзорность таких оценок, как “роскошный”, “чудесный”... Вот почему понятие “дом” наделяется теперь многозначительными определениями “серый, старый” и “пустой и мрачный”, “лик в аллее” становится “болезненно-печальным”, а “надежда” — “несбыточной”» [7, 6]. По словам А.Л.Гришунина, в этом стихотворении можно увидеть даже — вопреки прежним, привычным оценкам родной стороны как «сердцу драгоценной» и «лучезарной» — «демонстративное очернение родного гнезда» [4, 89].

С чем может быть связана такая резкая перемена в наполнении архетипических образов дома и матери? Т.Баталова предлагает такое объяснение: «Лирический герой рад, что в “старом гнезде” нет уже “отцов”. В то же время открытость финала говорит о том, что природа может возродиться, а в “старое гнездо” придет новый хозяин... Образы, выражающие диалектику гармонических начал — образ Матери (связанных с образом Сада) — и сил, их разрушающих, — образ Отца (связанных с картинами гибели Дома). Характеризующие их, создающие эмоциональную напряженность звуковые образы также контрастны и разобщены. Поэт подчеркивает доминирование сил, разрушающих гармонию. Причем не только образ Отца обобщает его характеристику предшественников — отцов. Отношения рабства здесь также выражены в обобщенных образах» [1, 83]. Если первоначально мать в стихотворениях Некрасова — это образ страдалицы, жертвы, то в 1850-е гг. и позднее он значительно усложняется и приобретает новое качество: мать становится для поэта истоком высоких чувств и мыслей, нравственным эталоном, к которому он обращает-

ся, оценивая свой путь. В поэме «Мать» (1877) этот образ включает в себя не пассивное страдание (как в «Родине»), а высокое подвижническое начало, облагораживающее всех, кто с ним соприкасается.

Два приведенных текста демонстрируют кардинально противоположное отношение поэта к дому. Резкость оценок Некрасова 1846 года можно объяснить влиянием В.Г.Белинского, стремлением завоевать популярность в кругу прогрессивной молодежи (что Некрасову действительно удалось), но даже после снятия всех идеологических, психологических и других наслоений посвящение к поэме «Мороз, Красный нос» (1864) остается «темным местом» в творчестве Некрасова. «Поэт в одинаковой степени обеспокоен судьбой семейных реликвий — и относительно к отцу, и к матери. Восприятие, весьма отличающееся от чувств, запечатленных в стихотворениях “Родина”, “В неведомой глуши, в деревне полудикой...” и ряде других. Тревога поэта растет, ее рост сопровождается усилением бури, уже объявшей как бы весь мир. Для бури остается одно, пока еще не завоеванное место — родительский дом поэта. Именно в родной дом буря еще не проникла, именно в родительском доме есть еще возможность от нее уберечься» [8, 202]. Изменение авторской позиции от «Родины» к «Морозу, Красному носу» можно, на наш, взгляд расценивать и как трансформацию сюжетного архетипа блудного сына: от отрицания традиций духовной связи с гнездом — до покаянного возвращения. Моральный центр отец-Бог совмещается с архетипическим домом, в котором заключены все нравственные ценности семьи и всего христианского мира. И в самой поэме отец семейства умирает (покидает дом), мать также уходит, судя по окончательному варианту финала, умирать. Но остаются дети, бабушка и дедушка. Дом приобретает значение центра бытия, охранного места. Связь человека с местом, в котором он живет, закреплена не только на духовном, но и на физическом уровне. Некрасов передает физическую боль от опасности разрушения дома и символов связи семьи с миром природы — дуба и ивы, свидетельством чего является чудо: в момент смерти матери гибнет посаженная ею ива.

Истоки такого мировоззрения лежат в фольклоре, где все окружающее живое, мыслящее и чувствующее не только отражает состояние героя, но и влияет на него.

Поэт описывает своеобразную систему знаков, посредством которых природа общается с человеком: небесный свод, усеянный звездами, навевает любовь; месяц — тихую печаль; молния — страх. Важны не сами соответствия, а осознание и демонстрация связи между проявлениями природы и настроением человека. Природа воздействует на человека, а ее изображение в поэме воздействует на читателя, что А.Н.Веселовский

назвал суггестивным (внушающим) эффектом [2, 125]. Поэт знает, что для крестьянина, духовно не измененного городской цивилизацией, главный источник благ и настроений — природа в самом широком смысле этого слова.

Согласно Ю.М.Лотману, «автор передает читателю свою модель мира, соответственно организуя саму личность читателя. Следовательно, эмоции в художественном тексте передаются через значения» [5, 114]. Трансформация пространства в художественном произведении вызывает соответственную реакцию воспринимающего сознания.

Поэт предлагает защитить человека, поместив его внутрь пирамиды, где по сторонам род, природа, народ, сохраняющие этимологическую связь на уровне лексем, а на вершине — христианская вера, примиряющая человека с жизнью в кризисные моменты и дающая новое развитие трем началам бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баталова Т.П. Символика русского пути в поэзии Н.А. Некрасова 1846—1866 годов: Дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2006.
2. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: ACADEMIA, 1989.
3. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Космо — Психо — Логос. М.: Прогресс-Культура, 1995.
4. Гришунин А.Л. «Родина» Н.А.Некрасова в ряду прочих произведений о «возвращении на родину» // Н.А.Некрасов и его время: Межвуз. сб. Калининград, 1975. Вып. 1.
5. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994.
6. Пименова М.В. Символы культуры и способы концептуализации внутреннего мира человека // Концепт. Образ. Понятие. Символ: Коллективная монография. Кемерово: ИПК «Графика», 2004.
7. Роговер Е.С. Развитие эстетического идеала Н.А.Некрасова в 40-х — начале 60-х годов и революционно-демократическая критика // Н.А.Некрасов и его время: Межвуз. сб. Калининград, 1977. Вып. 3.
8. Смирнов С.В. Проблемы эволюции некрасовской биографии-легенды и ее взаимосвязь с творчеством: Дис. ... д-ра филол. наук. Новгород, 1998.
9. Чудинов А.П. Политическая лингвистика (общие проблемы, метафора): Учеб. пособие / Уральский гуманит. ин-т. Екатеринбург, 2003.

И.В.Фазиулина

ЖАНРОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ СОБЫТИЯ В ПОВЕСТИ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «ДЯДЮШКИН СОН»

Разговор о произведениях Ф.М.Достоевского редко обходится без анализа их повествовательной структуры[1]. В этом смысле «Дядюшкин сон» стоит несколько в стороне: обзор написанного о повести показывает, что ее нарративные механизмы не становились объектом пристального внимания исследователей. Отчасти это объяснимо тем, что критика, в том числе и современная Достоевскому, обошла молчанием это произведение[2], да и сам писатель был склонен недооценивать его[3].

Однако тот факт, что первоначально замысел должен был реализоваться в драматическом жанре, чему свидетельством являются не только письма автора[4], но и обилие «ремарок» в тексте: «Десять часов утра. Мы в доме Марьи Александровны, на Большой улице, в той самой комнате, которую хозяйка, в торжественных случаях, называет своим салоном. У Марьи Александровны есть тоже и будуар. В этом салоне порядочно выкрашены полы и недурны выписные обои. В мебели, довольно неуклюжей, преобладает красный цвет…» — или: «Марья Александровна хохочет с самым восторженным увлечением и даже хлопает в ладоши. Павел Александрович вторит ей от всего сердца: его чрезвычайно занимает дядя. Захохотала и Настасья Петровна. Улыбнулась даже и Зина»[5], — не мог не отразиться, с нашей точки зрения, на структуре текста.

Жанр для Достоевского — содержательная категория, именно поэтому определение жанровой природы его произведений оказывается столь важным для литературоведов. Применительно к «Дядюшкиному сну» говорится о традициях народного кукольного театра[6], о «провинциальной хронике» — распространенном жанре русской литературы второй половины 50-х гг. XIX века, об аллюзиях на комедии Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, об автопародии[7]. Однако чаще всего наблюдения касаются отдельных героев или сцен повести и очерчивают богатый слой текстовых реминисценций[8], но жанр как угол зрения на действительность, как особая концепция события не рассматривается.

В этом ракурсе интересным представляется выделение В.Н.Захаровым водевильных мотивов в творчестве писателя: «В 50-е гг. водевиль

стал жанровой формой комической повести "Дядюшкин сон", а водевильные мотивы вошли в сюжет комического романа "Село Степанчиково и его обитатели"»[9]. Отмечая, что водевильные мотивы в целом сохраняют свой развлекательный «французский колорит», Захаров пишет: «Достоевский давал водевильным мотивам иную жанровую интерпретацию. В трактовке писателя они раскрывают профанацию высших духовных потребностей, подмену настоящих жизненных ценностей ложными: выгодной женитьбой, карьерой, суетой тщеславий. Типичные в водевильной поэтике сюжетные перипетии ведут не к торжеству и успеху предприимчивого героя, а к бесплодным усилиям сватовства и бесконечным выяснениям семейных отношений героев, бракам по расчету. У Достоевского водевильные персонажи оказываются марионетками в "театре жизни" и их кукловод — демон...»[10].

Не ставя под сомнение выводы исследователя, хотелось бы отметить, что применительно к «Дядюшкиному сну» они описывают лишь видение ситуации хроникером. Действительно, игривость слога начинающего писателя «с некоторой врожденной литературной робостью», изначальная установка на описание «полной и замечательной истории возвышения, славы и торжественного падения Марьи Александровны и всего его дома в Мордасове» (299), позволяют говорить о водевильной форме его изложения событий. Однако, принимая во внимание, что каждому жанру присуща своя способность аналитического углубления в действительность, свои пределы в ее освоении, можно усомниться, что водевильная структура определяет весь ход повествования.

Обращает на себя внимание изначальная двуплановость повести, что порождает «динамичность и зыбкость конструируемого Достоевским художественного мира, а в связи с этим чрезвычайную сложность взаимосвязи в этом мире всех явлений»[11]. Выявляя логику текста, исследователи обращают внимание на формальное перерождение фарсового сюжета в трагический для Зины в финале произведения[12]: «Бледная, с решимостью во взгляде, но почти дрожащая от волнения, чудно прекрасная в своем негодовании, она выступила вперед <...> — Маменька! — сказала Зина. — К чему обманывать? К чему ложью пятнать себя? Все уже до того загрязнено теперь, что, право, не стоит унизительного труда прикрывать эту грязь!» (394). Однако взаимодействие комического и трагического в повести концептуальнее. Имя Шекспира, столь часто упоминаемое Марьей Александровной, становится не только символом «романтического» умонастроения героев: Достоевский как никогда близок к повествовательной манере драматурга, смешавшего в своих пьесах смешное и ужасное[13].

Подзаголовок произведения («Из мордасовских летописей») актуализирует древнерусские механизмы повествования, в частности совмещение в летописи два диаметрально противоположных представления о времени: «одного — старого, дописьменного, эпического, разорванного на отдельные временные ряды, и другого — более нового, более сложного, объединяющего все происходящее в некое историческое единство и развивающегося под влиянием новых представлений о русской и мировой истории <...>»[14]. С нашей точки зрения, именно эта особенность жанра позволяет реализовать в «Дядюшкином сне» такую повествовательную структуру, при которой сюжет строится одновременно по законам трагедии и комедии, возрождая тем самым «память жанров», по происхождению являющихся разнонаправленными фазами одного действа[15].

Трагедия организует сюжет Зины и бедного уездного учителя, существующий как «длящееся прошлое» текста: оставаясь главным образом в отрывочном пересказе, он, на самом деле, предопределяет поступки и поведение героев в настоящем:

> Ты продолжаешь с этим мальчиком сношения, даже свидания, но что всего ужаснее, ты решаешься с ним переписываться <...> Вы за что-то ссоритесь; он оказывается самым недостойным тебя... мальчишкой (я никак не могу назвать его человеком!) и грозит тебе распространить по городу твои письма. При этой угрозе, полная негодования, ты выходишь из себя и даешь пощечину <...> Несчастный, в тот же день, показывает одно из твоих писем негодяю Заушину <...> Ты сама теперь соглашаешься, и, может быть, с горькою улыбкою, что было бы верхом неблагоразумия доверить ему судьбу свою. Но с тех пор ты терзаешься, ты мучаешься, дитя мое; ты не можешь забыть его, или, лучше сказать, не его, — он всегда был недостоин тебя, — а призрак своего прошедшего счастья. Этот несчастный теперь на смертном одре; говорят, он в чахотке, а ты, — ангел доброты! — ты не хочешь при жизни его выходить замуж, чтоб не растерзать его сердца, потому что он до сих пор еще мучится ревностию, хотя я уверена, что он никогда не любил тебя настоящим, возвышенным образом (309—310).

Комедия оформляет сюжетную линию Князь—Зина и может быть названа «выгодной женитьбой», режиссером которой является Марья Александровна — мать Зины:

> Бесспорно, что все это походило несколько на разбой на большой дороге; но Марья Александровна и на это не слишком-то обращала внимание. На этот счет у ней была одна удивительно верная мысль:"Обвенчают, так уж не развенчаются", — мысль простая, но соблазнявшая воображение такими необыкновенными выгодами, что Марью Александровну, от одного уже представления этих выгод, бросало в дрожь и кололо мурашками (326).

Но особо заметим, что Достоевский разграничивает повествовательные модели в зависимости от их соотнесенности с категорией памяти: если трагедия неотделима от нее, то комедия реализуется только бла-

годаря беспамятству князя: «старичок если не выжил еще из ума, то давно уже выжил из памяти и поминутно сбивается, повторяется и даже совсем завирается» (292). Потеря памяти князем выводит его существование за пределы нормы и лишает личностного статуса: «за-был», столь часто повторяемое героем, оказывается синонимом «за-бытия». И лишь когда князь К. начинает вспоминать, он переходит в иной регистр мировосприятия: «О милое дитя мое! Вы мне так много напомнили…из того, что давно прошло…Я тогда думал, что все будет лучше, чем оно было потом…» (345). Как видим, у категории памяти в повести особая функция — девальвировать время: уменьшать ценность настоящего-будущего в сравнении с прошлым и дезорганизовывать реальность вокруг героев.

Так выявленное нами зонирование комической и трагической моделей повествования оказывается призрачным, что вновь находит свое объяснение в летописной структуре: «…в летописи примат записей над рассказом как будто бы стремится разрушить <…> цельность и единство художественного видения. В ней развивается <…> не одно действие, передается не цельный сюжет, а дается множество раздробленных впечатлений. Однако вместе с тем летопись подчинена тому же принципу цельности изображения»[16].

Изначальная метафоричность жизни акцентируется в анекдоте, рассказанном князем: «…зовут меня в Петербурге на по-хороны, так, к одним людям <…> а я смешал, что на именины. Именины-то еще на прошлой неделе прош-ли» (381) и реализуется в разнообразных ситуациях подмены. Так, сходство «слабых и пустых характеров, привыкших к постоянной подчиненности и решающихся наконец взбеситься и протестовать» (387), Васи и Павла Александровича Мозглякова, приводит их к одинаковым поступкам по отношению к возлюбленной Зине и формулируется мордасовскими дамами: «…неужели вы думаете, что Павел Александрович согласится занять место какого-нибудь учителишки? — включила Фелисата Михайловна» (372).

Обращает на себя внимание параллель между князем и учителем через мотив близости обоих к смерти: «…князь К. был еще не бог знает какой старик, а между тем, смотря на него, невольно приходила мысль, что он сию минуту развалится» (310), а Вася страдает от чахотки, причиной которой явилось его желание отомстить Зине:

> Но как бы ты думала, почему я выбрал чахотку? почему я не удавился, не утопился? побоялся скорой смерти? Может быть, и так, но все мне как-то мерещится, Зиночка, что и тут не обошлось без сладких романтических глупостей! Все-таки у меня была тогда мысль: как это красиво будет, что вот я буду лежать в постели, умирая в чахотке, а ты все будешь убиваться, страдать, что довела меня до чахотки; сама придешь ко мне с повинною, упадешь передо мной на колени… (404).

Именно ввиду недифференцированности в герое трагического и комического стала возможна подмена Васи князем К. для самой Зины: выходя замуж за князя, то есть «спасая его от смерти» («я только теперь начинаю жить, — бормотал князь, захлебываясь от восторга» [346]), она пытается воскресить своего возлюбленного («ты воскресишь его для полезной жизни, для добродетели...» [325]).

В мире комедии реинкарнации не происходит — логика сна, заявленная в названии повести, переворачивает традиционные представления: герои воскресают в трагике, приобщившись к памяти, в связи с чем центральное место в сюжете занимает уже не князь, а Вася: «Она сжимала его руки, плакала над ним, улыбалась ему, опять смотрела на него своими чудными глазами, и — все прежнее, невозвратное воскресло вновь в душе умирающего. Жизнь загорелась снова в его сердце» (393).

Свадьба обернулась в своего двойника — похороны, как воскрешение в вечной памяти: «Пользуйся жизнию, Зина, живи долго, живи счастливо. Полюби и другого, коль полюбится, — не мертвеца же любить! Только вспомни обо мне, хоть изредка; худого не вспоминай, прости худое; но ведь было же и в нашей любви хорошее, Зиночка!» (405). Физическая любовь в «Дядюшкином сне», как и в раннем творчестве, инстинктивно отталкивает свое реальное осуществление[17], чтобы пре-быть: уже вечно существовать в тоске и воспоминании[18].

Таким образом, высвечивание жанрового поведения героев благодаря обращению к комическим и трагическим механизмам, при полном сохранении формы, позволяет писателю переосмыслить их содержание, актуализировать их нерасторжимое единство и вследствие этого — обратимость.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Лихачев Д.С. Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 95.

[2] Единственный отклик на публикацию повести «Дядюшкин сон» был помещен в бельгийской газете Le Nord (1859. 20 avr. № 119).

[3] В 1873 г. в письме московскому студенту М.П.Федорову, просившему разрешения обработать повесть для сцены, Достоевский писал: «15 лет я не перечитывал мою повесть “Дядюшкин сон”. Теперь же, перечитав, нахожу ее плохою. Я написал ее тогда в Сибири, в первый раз после каторги, единственно с целью опять начать литературное поприще, и ужасно опасаясь цензуры (как к бывшему ссыльному). А потому невольно написал вещичку голубиного незлобия и замечательной невинности. Еще водевильчик из нее бы можно сделать, но для комедии — мало содержания, даже в фигуре князя, — единственной серьезной фигуре во всей повести».

[4] «Я шутя начал комедию, — писал Достоевский А.Н.Майкову 18 января 1856 года из Семипалатинска, — и шутя вызвал столько комической обстановки, столько комических лиц и так понравился мне мой герой, что я бросил форму комедии, несмотря на то, что она удавалась, собственно для удовольствия как можно дольше следить за приключениями моего нового героя и самому хохотать над ним. Этот герой мне несколько сродни. Короче, я пишу комический роман, но до сих

пор все писал отдельные приключения, написал довольно, теперь *все сшиваю* (здесь и далее выделено автором. — *И.Ф.*) в целое» (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 209).

5 Достоевский Ф.М. Указ. ПСС. Л., 1972. Т. 2. С. 303, 313. Далее в тексте ссылки на этот том даются в круглых скобках с указанием номера страниц.

6 «Моложению» князя соответствуют в кукольном театре сцены «помолаживания» стариков и старух с помощью переваривания их в котлах или перековывания в кузнице.

7 Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198—226.

8 Название статьи А.Л.Бема, посвященной проблеме «Грибоедов и Достоевский», примечательно: «Достоевский — гениальный читатель» (О Достоевском. Прага, 1929. Вып. 1. С. 7—24).

9 Захаров В.Н. Водевильные мотивы // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К.Щенников, А.А.Алексеев. Челябинск, 1997. С. 145.

10 Там же.

11 Лихачев Д.С. Небрежение словом у Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 36.

12 См., в частности: Печерская Т.И. Особенности повествования в «Дядюшкином сне» Достоевского // Жанрово-стилевое единство художественного произведения. Новосибирск, 1989. С. 63—69.

13 Уже при жизни Достоевского называли учеником Шекспира. В «Жестоком таланте» Н.К.Михайловский, сравнивая с Шекспиром «талант такого роста, как Достоевский», обратил внимание на сходство художественных приемов и мировидения двух гениев.

14 Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб, 1999. С. 49.

15 По О.М.Фрейденберг, трагедия мыслится как десакрализованное представление страстей бога, разрываемого на части и предназначенного для священной трапезы, которая, в свою очередь, порождает комедию, жанровый смысл которой — в реновации, в возрождении жизни из смерти. Так, они оказываются двумя фазами единого, целостного ритуала. Аналогична и их функция: первоначальное очищение жизни, затем — души, то есть катарсис, который достигается в трагедии и комедии различными способами, но в равной мере эстетически необходимыми.

16 Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени. С. 56.

17 Ср.: «Любовь в привычном, “романическом”, как говорил Достоевский, значении этого слова проходит как бы краем его ранних произведений, самим существованием своим лишь акцентируя то, что разворачивается перед читателем, лишь подчеркивая, что разворачивается перед ним нечто иное» (Касаткина Т.А. «Другая» любовь в ранних произведениях Достоевского // Касаткина Т.А. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М.Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 141—142.

18 Онтологическая сущность воспоминания, столь явственно ощущаемая всеми героями повести, совершенно не понята лишь одним — Мозгляковым («Зинаида Афанасьевна <...> я рассудил, и если вы сами захотите, то я согласен возобновить мое предложение. Я даже готов забыть все, Зинаида Афанасьевна <...>» [394]), что выводит его за пределы жизни как таковой: «Угрюмо-рассеянный вид, едкая мефистофелевская улыбка не сходили с лица его весь вечер. Живописно прислонился он к колонне (зала, как нарочно, была с колоннами) и в продолжение всего бала, несколько часов сряду, простоял на одном месте, следя своими взглядами Зину. Но увы! Все фокусы его, все необыкновенные позы, разочарованный вид и проч., и проч. — все пропало даром. Зина совершенно не замечала его» (398).

О.В.Молодкина

О МОТИВЕ ИСКУШЕНИЯ В РОМАНЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Бóльшая часть работ об этом романе Ф.М.Достоевского посвящена образу князя Мышкина, другие же герои рассматриваются, как правило, в аспекте их взаимоотношений с «положительно прекрасным человеком», что совершенно оправданно. Но у каждого них есть и собственный путь, так или иначе соотнесенный с мистериальным подтекстом романа (см. об этом в нашей статье [10]). Рассмотрим сюжеты Аглаи Епанчиной и Гани Иволгина, которые подвергаются и поддаются разным, на первый взгляд, но имеющим одну и ту же основу искушениям.

Младшую дочь генерала Епанчина автор наделяет именем одной из харит (в переводе «сияющая»). «Хариты — в греческой мифологии благодетельные богини, воплощающие доброе, радостное и вечно юное начало жизни (греч. “милость”, “доброта”). Хариты — дочери Зевса и океаниды Эвриномы <…> прекрасные видом» [9; 583]. Аглае был предназначен путь Света, она действительно наделена качествами богини, имя которой носит. Князь Мышкин говорит ей: «Я вспомнил тогда о вас как о каком-то свете…» [2, 359]; Настасья Филипповна пишет: «Для меня вы то же, что и для него: светлый дух; ангел не может ненавидеть, не может и не любить» [2, 379].

Однако вскоре Аглая и Настасья Филипповна встретятся как соперницы, в ужасной злобе будут спорить и обижать друг друга, дойдут почти до безумия: «обе как помешанные смотрели на князя» [2, 474]. Страдание и «бесконечную ненависть» видит Мышкин в «ужасном взгляде» Аглаи. Светлого ангела нет и в помине: Аглая уклонилась от предназначенного ее пути, она не захотела узнать в Мышкине «князя Христа», поддавшись искушению земной страсти. Это искушение толкает Аглаю на ряд подмен, которые выглядят вначале невинной шуткой капризного ребенка. Вспомним известную сцену чтения стихотворения А.С.Пушкина о «рыцаре бедном», когда она заменяет буквы «А.М.Д.» на «Н.Ф.Б.». В сущности, Аглая совершает здесь кощунство. А.Тоичкина отчасти опровергает эту мысль, указывая, что в том варианте стихотворения, который читает героиня, имя Матери Божьей не названо: «Но именно вторая редакция “Легенды” да-

вала возможность спроецировать идеальный предмет поклонения рыцаря на реальный образ. Подмена инициалов в первой редакции была бы откровенным кощунством, а “темный, недоговоренный девиз” второй позволял вкладывать в образ свой смысл» [12, 93]. Однако Г.Ермилова обоснованно, на наш взгляд, утверждает, что мистический рыцарский сюжет поклонения Матери Божьей «можно прочитать и во второй, “романсной”, редакции “баллады”, первая редакция лишь его “документирует”. “Непостижимое” уму “видение”, изменившее жизнь рыцаря, дезавуировано четвертой строфой романса:

Полон чистою любовью,
Верен сладостной мечте,
А.М.Д. своею кровью
Начертал он на щите» [6, 79—80].

Г.Ермилова считает, что этот мистический сюжет для Аглаи — закрытая книга; А.Тоичкина, по-видимому, придерживается той же точки зрения. Между тем, определение букв «А.М.Д.» как «темного, недоговоренного девиза» принадлежит самой Аглае и свидетельствует скорее не о действительном незнании, а о желании выказать это незнание и тем самым оправдать возможность собственного истолкования стихотворения.

Аглая не могла не сознавать своего кощунства, когда подменила буквы в стихотворении Пушкина. Говоря о высшем идеале, избранном рыцарем для поклонения, она сама выделяет чётки как главную деталь. Чётки — атрибут религиозного поклонения, чего Аглая не могла не знать. Более того, можно предположить, что и буквы «А.М.Д.» она расшифровала, и значение девиза, а следовательно, и предмет поклонения рыцаря ей известны. Это предположение подкрепляется, во-первых, характеристикой сестер Епанчиных: «все три отличались образованием, умом и талантами»; «С ужасом говорилось о том, сколько книг они прочитали» [2, 16], а во-вторых, тем, что подмена букв совершается последовательно: сначала на «А.Н.Б.», а потом на «Н.Ф.Б.».

При этом Аглая читает стихотворение очень серьезно, в состоянии «вдохновения и восторга», отсюда — недоумение Мышкина: «Припоминая потом всю эту минуту, князь долго в чрезвычайном смущении мучился одним неразрешимым для него вопросом: как можно было соединить такое истинное, прекрасное чувство с такою явною и злобною насмешкой?» [2, 209]. Как мы уже сказали, это насмешка не только над князем, но и над священным образом. Над Мышкиным же Аглая начинает насмехаться с самого начала (собственно, первые, кто насмешливо смотрят на него в романе, — это Ганя Иволгин и Аглая Епанчина). Она как будто бы одержима «бесом иронии» и не может, любя и уважая, в то же время не насмехаться.

Аглая в ее встречах с Мышкиным всё время стремится подменить дружеские отношения любовными, а любовь христианскую — «языческо-романтическим» чувством. Последнее определение принадлежит А.Е.Кунильскому, который пишет о главной оппозиции романа: «Здесь сталкиваются романтизм с его культом страстной любви и христианство. Романтизм, при всей сложности его происхождения и природы, окончил, как говорил Иван Киреевский, “поклонением язычеству”. В атмосфере романтического неоязычества человечество (по крайней мере его европейская часть) живет на протяжении последних двух столетий. Не случайно именно в это время по христианству были нанесены наиболее сильные удары.

Естественно, что в романе "Идиот", призванном стать развернутым изображением “практического христианства” (IX, 268), языческо-романтический элемент играет очень важную роль — роль второго члена оппозиции» [7, 335].

В романе есть и еще одна оппозиция, может быть, не столь явно выраженная, но в контексте всего творчества Достоевского приобретающая весьма важное значение. С ней связано последнее искушение, которому поддается Аглая, и последняя подмена, которую она совершает. Это оппозиция «православие — католичество», причем последнее маркируется явно отрицательно. В конце романа сказано, что Аглая выходит замуж за польского графа и переходит в католичество. Читатель Достоевского сразу вспоминает, конечно, обличительную речь князя Мышкина, на вечере у Епанчиных заявившего: «Атеизм только проповедует нуль, а католицизм идет дальше: он искаженного Христа проповедует, им же оболганного и поруганного, Христа противоположного! Он антихриста проповедует, клянусь вам, уверяю вас!» [2, 450]. Это высказывание перекликается со словами Великого Инквизитора в «Братьях Карамазовых», который фактически подтверждает сказанное Мышкиным.

Что же привлекает Аглаю в католичестве? Может быть, она ищет в нем защиты от собственных страстей, своеволия, ужасных воспоминаний? Если так, ее можно сравнить с героем повести А.И.Герцена «Долг прежде всего», который к финалу приходит в монастырь польских иезуитов: «Их строгий чин, их наружный покой, под которыми казались заморенными все сомнения и страсти, кроме веры и энергии в деле прозелитизма, должны были потрясти его. Он искал куда-нибудь прислониться, он стоял слишком одинок, слишком оставлен сам на себя, без определенной цели, без дела» [4, 378]. В этой повести Анатоль Столыгин, принятый в «братство Иисуса», осознает свой шаг как «страшную ошибку». В контексте романа Достоевского переход в католичество осмысляется как подмена

истинной веры ложной. Аглая, в сущности, попадает в рабство, поддавшись искушению пожертвовать своей свободой ради защищенности. О склонности большинства людей к такой жертве пишет, исследуя психологические основы деятельности Петра Верховенского в романе «Бесы», Е.В.Лютикова [8, 128]. На этой склонности основывает свою теорию (и практику тоже) Великий Инквизитор. Он говорит о том, что свобода выбора, духовная свобода, которой наделяет Христос, слишком тяжела для человека. И эту свободу забирают. Такая участь постигла и Аглаю Епанчину, которая «попала в католическую исповедальню какого-то знаменитого патера, овладевшего ее умом до исступления» [2, 509].

Ганя Иволгин начинает с того, чем Аглая закончила: собирается погубить себя, думая найти спасение; продаться в рабство, мечтая о свободе. Одержимый гордыней, он поддается искушению стать «королем иудейским» [2, 105], то есть достичь власти, которую дают деньги, а также — искушению построить отношения с людьми «на мере и договоре» (так характеризует Лебедев современные отношения между людьми, знаменующие крайнее отклонение от пути, предуказанного Богом, и наступление Апокалипсиса). Выражение «король иудейский», которым Ганя не один раз определяет наилучшее для себя будущее положение в обществе, свидетельствует не только о подмене в собственной душе истинных ценностей мнимыми, но и о скрытом стремлении подменить… собою Христа. В примечаниях к роману читаем: «Рассказывая Мышкину о своем плане обогащения, Ганя не утаил от князя и главной своей мечты: “…чрез пятнадцать лет скажут: «Вот Иволгин, король иудейский»”. В Новом завете царем иудейским именуют Христа (см., например, Евангелие от Матфея, гл. 2, ст. 2; гл. 27, ст. 11, 29, 37). В данном случае имеется в виду надпись, сделанная над головой распятого: “Сей есть Иисус, царь иудейский”. Называя себя “королем иудейским”, Ганя вкладывает в эти слова смысл “король биржи”, “Ротшильд”» [3, 399]. Авторы примечаний указывают, что переосмысление это сделано в книге Г.Гейне «К истории религии и философии в Германии», а также в пятой части «Былого и дум» А.И.Герцена. Однако герой Достоевского всё же оказывается если не автором, то соучастником подмены. Для самого Гани подмена эта имеет двоякий смысл: с одной стороны, он совершает кощунство (за которое будет наказан), с другой — вступает на свою Голгофу, выявляющую в нем лучшие его качества.

Ганю Иволгина можно поставить в один ряд с «подпольным человеком», Раскольниковым, Ставрогиным, Аркадием Долгоруким: то же болезненное самолюбие, страх перед насмешками окружающих, желание выбиться в Наполеоны или Ротшильды (правда, последняя черта Ставрогину

в период действия романа «Бесы» уже не присуща). Многие черты этого характера обрисованы уже при первом появлении Иволгина в романе:

> Это был очень красивый молодой человек, тоже лет двадцати восьми, стройный блондин, средневысокого роста, с маленькою наполеоновскою бородкой, с умным и очень красивым лицом. Только улыбка его, при всей ее любезности, была что-то уж слишком тонка; зубы выставлялись при этом что-то уж слишком жемчужно-ровно; взгляд, несмотря на всю веселость и видимое простодушие его, был что-то уж слишком пристален и испытующ.
>
> «Он, должно быть, когда один, совсем не так смотрит и, может быть, никогда не смеется», — почувствовалось как-то князю [2, 21].

Ганя играет роль, носит маску, — именно это почувствовал Мышкин. В небольшом абзаце, представляющем героя читателю, дважды повторено, что он был «очень красивый». Чрезвычайная красота и лицо-маска роднят Иволгина со Ставрогиным. «Наполеоновская бородка» указывает на честолюбивые притязания молодого человека и заставляет вспомнить Раскольникова. Наконец, неспособность к искренней веселости говорит о недобром характере и отсутствии чистоты помыслов. Вспомним, что Мышкин (особенно в первой части романа) смеется часто и весело. Не случайно эти герои с первой встречи сопоставлены (и противопоставлены): об Иволгине сказано, что он был «*тоже* лет двадцати восьми» (курсив мой. — *О.М.*). Этим «тоже» автор как бы приглашает читателя сравнивать двух молодых людей.

Один из героев книги К.Е.Антаровой «Две жизни» говорит: «Если твои иллюзии ведут тебя к доброте и веселому смеху, ты можешь быть спокоен, что достигнешь многого в жизни. Только злые люди не знают смеха и стремятся победить упорством воли; и они не побеждают. Побеждают те, что идут любя» [1, 240]. «Не знают смеха и стремятся победить упорством воли» — это сказано словно бы о Гане Иволгине. И он действительно не побеждает: все его корыстные и честолюбивые расчеты терпят крах. Однако ими образ героя не исчерпывается. В его душе заложены лучшие возможности, и они проявляются, как и у многих других персонажей романа, рядом с Мышкиным. Вспомним, как Иволгин просит у него прощения за пощечину:

> Дверь отворилась, и совершенно неожиданно вошел Ганя.
>
> Он даже и не поколебался, увидя Варю; одно время постоял на пороге и вдруг с решимостью приблизился к князю.
>
> — Князь, я сделал подло, простите меня, голубчик, — сказал он вдруг с сильным чувством. Черты лица его выражали сильную боль. Князь смотрел с изумлением и не тотчас ответил. — Ну, простите, ну, простите же! — нетерпеливо настаивал Ганя, — ну хотите, я вашу руку сейчас поцелую!
>
> Князь был поражен чрезвычайно и молча, обеими руками обнял Ганю. Оба искренно поцеловались.

— Я никак, никак не думал, что вы такой! — сказал наконец князь, с трудом переводя дух. — Я думал, что вы... не способны.

— Повиниться-то?.. И с чего я взял давеча, что вы идиот! Вы замечаете то, что другие никогда не заметят. С вами поговорить бы можно, но... лучше не говорить! [2, 101—102]

«Лучше не говорить», потому что Ганя предчувствует, что скажет ему Мышкин и как это повлияет на его душу. Дать волю своим лучшим чувствам — значит отказаться от корыстных расчетов, а этого Иволгин делать не хочет. В нем, как потом в Аглае, тоже соединяются мрак и свет, и это поражает князя во время разговора, который всё-таки состоялся, несмотря на вывод «лучше не говорить». Беседуя с Мышкиным, Ганя даже засмеялся искренним детским смехом, опять же опровергая первоначальное заключение о себе. Впрочем, у Достоевского герой часто обнаруживает «несовпадение с самим собой» (М.М.Бахтин), норовит «выскочить из мерки», в том числе и опровергнуть определение, данное ему повествователем, другим героем или им самим. У Гани Иволгина эти выходы за пределы определений становятся преодолениями искушений гордости и корыстолюбия. Первое происходит, когда он приходит к Мышкину просить прощения, обнаружив способность откликнуться на доброту, оценить милосердие. Второе искушение герой преодолевает, когда на дне рождения Настасьи Филипповны не идет «тащить» из огня пачку денег, сто тысяч. На бытовом уровне это искушение унизиться ради денег, на бытийном — 1) продать душу («А я на душу твою полюбуюсь, как ты за моими деньгами в огонь полезешь», — говорит Настасья Филипповна [2, 144].); 2) вступить в единоборство со стихией огня, которое не по силам человеку, если он не обладает чистой душой. Огонь в изначальном архетипическом смысле — сжигающая и обновляющая сила. Лезть в огонь с корыстными побуждениями — значит наверняка сгореть. Сама Настасья Филипповна тоже воплощает в себе стихию огня: «Она стояла у самого камина и ждала, не спуская с него огненного, пристального взгляда» [2, 145]. То, что брак с нею расстроился, — спасение для Гани. Интересно, что он с самого начала строит планы женитьбы и на Аглае Епанчиной, но поддается искушению установить отношения «на мере и договоре», и в результате получает ответ в виде продиктованной ею князю фразы: «Я в торги не вступаю» [2, 71]. Настасья Филипповна — огонь, Аглая — свет. Ганя терпит поражение при встрече с обеими. Ненависть его к князю после первой встречи в доме Епанчиных неслучайна: они — соперники. Вернее, Иволгин — соперник Мышкина, не прилагающего никаких усилий, чтобы взять верх и все-таки побеждающего, привлекающего к себе сердца.

О.В.Евдокимова отмечает, что во всех сценах с участием князя (в первой части романа) на уровне внесловесного диалога происходит движе-

ние от холода к теплу: «…холод ночи сменяется теплотой встречи, узнавания и приглашения в свою жизнь» [5, 25]. Исследовательница вплотную подходит (но не называет их) к определению следующих значений, возникающих в парадигме оппозиции «тепло — холод», а именно: «жизнь — смерть», где первое отождествляется с жизнью вечной, даруемой как благодать, а второе осмысливается как погружение в эмпирическую реальность, смерть души.

В конечном счете все искушения и Аглаи Епанчиной, и Гани Иволгина сводятся к одному — искушению признать единственно существующим эмпирический земной мир и отвергнуть бытие Христа и бессмертие души. Это искушение имеет свое зримое воплощение — копию с картины Гольбейна в доме Рогожина. К.Степанян так и называет эту картину «гигантским искушением, находящимся в центре романа» [11, 104].

Преодоление этого главного искушения — путь к преображению, которого ни Аглая, ни Ганя не достигли, хотя возможности и стремления к нему у них были, именно рядом с Мышкиным и возникали.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антарова К.Е. Две жизни. М.: Сиринъ, 1997. Ч. 1.
2. Достоевский Ф.М. Идиот // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 8.
3. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1974. Т. 9.
4. Герцен А.И. Долг прежде всего // Герцен А.И. Повести и рассказы. М., 1962.
5. Евдокимова О.В. О внесловесном диалоге в романе Ф.М.Достоевского «Идиот» // История литературы как филологическая проблема: Сб. науч. ст. СПб: САГА, Наука, 2006. С. 22—28.
6. Ермилова Г.Г. Пушкинская «цитата» в романе «Идиот» // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы: Межвуз. сб. науч. трудов. Иваново, 1999. С. 60—89.
7. Кунильский А.Е. Эротическое поведение князя Мышкина в христианском контексте // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. трудов. Петрозаводск, 2005. Вып. 4. С. 334—344.
8. Лютикова Е.В. Маска как функция текста в романной прозе Г.Джеймса и Ф.М.Достоевского. (Романы «Княгиня Казамассима» и «Бесы»): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1996.
9. Мифы народов мира: Энцикл: В 2 т. / Гл. ред. С.А.Токарев. М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. Т. 2.
10. Молодкина О.В. Традиции мистерии в романе Ф.М.Достоевского «Идиот» // Кормановские чтения: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф. К 25-летию памяти проф. Б.О.Кормана / Ред.-сост. Д.И.Черашняя. Ижевск, 2008. Вып. 7. С. 135—139.
11. Степанян К. Евангелие от Иоанна и роман «Идиот» // Достоевский и мировая культура. М., 2001. Альманах № 14. С. 96—111.
12. Тоичкина А.В. «Рыцарь бедный» Пушкина в «Идиоте» Достоевского // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы: Межвуз. сб. науч. трудов. Иваново, 1999. С. 90—97.

Н. С. Изместьева

«ДВУЛИКИЙ» ЛАЗАРЬ: К ВОПЛОЩЕНИЮ ЕВАНГЕЛЬСКОГО СЮЖЕТА В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ»

Статья I

Включенность любого евангельского сюжета в художественном произведении всегда мотивирована, следовательно, не нуждается в чрезмерной конкретизации ни со стороны автора, ни со стороны читателя (или исследователя), поскольку первый рассчитывает на проницательного читателя, а последний таковым себя мыслит зачастую изначально. Нюансы в толковании евангельского сюжета, функционирующего в тексте, возникают в связи со стремлением читателя максимально проникнуть в замысел автора, что само по себе заманчиво, но недостижимо вполне, несмотря на возможные авторские комментарии, рукописные редакции произведения и так далее. Поэтому остается единственный путь, сложный, но не без обретений, — «достраивать» текст.

Традиционно эпизод, в котором Соня читает Раскольникову о воскресении Лазаря, считается знаковым для всего романа, так как символизирует судьбу главного героя. Это очевидно, да и сам Достоевский вряд ли хотел избежать подобного параллелизма. Однако, на наш взгляд, в романе, в том числе и в истории его публикации, существует ряд моментов, свидетельствующих о нарушении четкого параллелизма судеб двух героев, что приводит нас к своего рода изнаночной стороне известного сравнения.

Для начала обратимся к сцене, в которой Порфирий Петрович задает Раскольникову серию вопросов, выстроенных в смысловом отношении по нарастающей (первая встреча героев):

— Так вы все-таки верите же в Новый Иерусалим?

— Верую, — твердо отвечал Раскольников; говоря это и в продолжение всей длинной тирады своей, он смотрел в землю, выбрав себе точку на ковре.

— И-и-и в Бога веруете? Извините, что так любопытствую.

— Верую, — повторил Раскольников, поднимая глаза на Порфирия.

— И-и в воскресение Лазаря веруете?

— Ве-верую. Зачем вам все это?

— Буквально веруете?

— Буквально.

— Вот как-с... так полюбопытствовал. Извините-с[1].

Вопрос о воскресении Лазаря в этом эпизоде является кульминационным, и именно в ответе на него Раскольников спотыкается («Ве-верую»). Движущийся снизу вверх взгляд героя — от точки на ковре до взгляда в упор — словно подтверждает остроту момента. Действительно, ситуация доведена до предела. Порфирий Петрович, по сути, хочет узнать, верит ли Раскольников в главный принцип Евангелия — в воскресение, поэтому далее следует уточнение: «Буквально веруете?». Буква *этого* закона состоит в осознании и принятии человеком истины, данной Христом: «Я есмь воскресение и жизнь» (Ин 11 25). Позднее Раскольников пойдет к Соне и попросит прочитать о воскресении Лазаря, словно захочет проверить, обоснованы ли его сомнения по этому поводу.

Лазарь объявлен мерилом, ценностным ориентиром для Раскольникова. Целый ряд исследователей в своих работах акцентирует внимание на взаимосвязи двух героев[2]. В этом плане общую тенденцию исследовательских изысканий можно свести к следующему: во-первых, «евангельским прототипом» Раскольникова становится новозаветный Лазарь, «ибо чем иным является чтение ему Соней главы о воскрешении Лазаря, как не предвосхищением того, что должно было совершиться с ним — убившим душу свою и коснеющим и смердящим в своей нераскаянности»[3]; во-вторых, само преступление героя уподобляется «тяжелой болезни, грозившей смертельным исходом, но в конечном счете послужившей к его духовному возрождению»[4]; в-третьих, воскресение Раскольникова знаменует чудо. Добавим, что чтение происходит на *четвертый* день после преступления (в сцене чтения Соня делает акцент на словосочетании «четыре дни»); помимо этого, для самого Достоевского «четыре» означает собственное четырехлетнее заключение, когда писатель «был похоронен живой и закрыт в гробу» (7, 386).

Несмотря на авторское указание на параллелизм ситуаций, мы все же полагаем, что подобное видение ситуации способно спровоцировать схематизм и, возможно, несколько чрезмерную прямолинейность, что помешает восстановить контекстную целостность, а между тем есть ряд нюансов, работающих на нее.

Известно, что в процессе публикации «Преступления и наказания» редакция «Русского вестника» — в лице М.Н.Каткова и Н.А.Любимова — предложила Достоевскому скорректировать сцену чтения Соней евангельской истории в связи с выявлением «следов нигилизма» (Раскольников слишком убедительно оправдывал преступление и доктрину, толкнувшую на преступление), а также возражениями, вызванными тем, что в уста «падшей женщины» вложены слова Евангелия (по мнению редакции, «падшая женщина» не могла стать «вдохновенной толковательницей уче-

ния Христа и наставницей героя на пути его возрождения» [7, 326]). Разумеется, в рукопись были внесены изменения, хотя писатель, как мог, сопротивлялся «редакционному произволу». В результате в окончательном тексте мы сталкиваемся с неточным цитированием и пропуском отдельных фрагментов в сцене чтения о воскресении Лазаря.

Любопытно, что пропуск отдельных стихов А.Б.Криницын, к примеру, объясняет следующим образом. Важен сам факт отсутствия фрагмента, в котором Христос «отлучился от Лазаря, попустив его умереть “к славе Божией”»; и далее: «<...> так попустил Он и Раскольникову отпасть от Себя, “занемочь”, чтобы затем воскресить его для новой жизни»[5]. Намеренный пропуск значимого эпизода, по мнению исследователя, провоцирует смысловой сдвиг в восприятии Евангелия героями: «...прозвучи фрагмент целиком, мысль о божественном попущении зла сказалась бы в романе со всей ясностью»[6]. Собственно, схожее мнение было высказано еще редакцией «Русского вестника»: «следы нигилизма» должны быть уничтожены; хотя в некотором смысле высказывание А.Б.Криницына по поводу сдвига в восприятии Евангелия справедливо. Так называемые эмоциональные паузы, обозначающие состояние героев на момент чтения, заполняют пропуски фрагментов. Очевидно, смысловой сдвиг призван перераспределить привычный читателю акцент.

На наш взгляд, позиция еще одного исследователя, Б.Тихомирова, предлагающего «другой» угол зрения на сцену чтения Евангелия, также указывает на подобный сдвиг. Это угол зрения Сони, которая «через евангельское слово выражает *свою* “настоящую и уже давнишнюю <...> *тайну*”»[7]: «Я сама была Лазарь умерший, и Христос воскресил меня» (7, 192). Однако данная реплика не попала в окончательный текст, по мнению ученого, в связи с тем, что «полное воскресение» Сони еще впереди[8].

«Другой» угол зрения выступает альтернативой по отношению к «правде» Раскольникова. Кроме того, Соне-Лазарю читатель верит больше, чем Раскольникову в том же качестве. Следовательно, «другой» угол зрения формирует дополнительную сюжетную линию, основанную на параллелизме судеб (Соня — Лазарь), и эта линия более очевидна в плане ее реализации в романе.

Жизненная позиция Сони оттеняет судьбу главного героя: читатель понимает, что Раскольников должен пройти *аналогичный* путь, но все же что-то заставляет сомневаться в этом, в чем мы склонны усматривать еще один нюанс упомянутого выше смыслового сдвига.

Вспомним сцену, предваряющую первую встречу Раскольникова с Порфирием Петровичем. Раскольников разыграл целый спектакль, глумясь над Разумихиным, по воле приятеля обреченным выступить в роли

шута. Веселое настроение создано искусственно. Однако апогеем всей сцены стала фраза, произнесенная Раскольниковым про себя и не содержащая и следа веселости: «Этому тоже надо Лазаря петь, — думал он, бледнея и с постукивающим сердцем, — и натуральнее петь <...>» (6, 189). *Этому* значит Порфирию Петровичу; *тоже* — как и остальным (матери, сестре, приятелю...); и, разумеется, *Лазаря петь* — словосочетание, в котором заключен весь смысл отношений героя с миром.

Итак, Раскольников в романной действительности явился Лазарем, вот только за этим именем скрывается отнюдь не Лазарь Четверодневный. Герой обозначил свое бытие словосочетанием «Лазаря петь». Это прерогатива «другого» одноименного евангельского персонажа — Лазаря Убогого. Теперь понятна запинка в ответе на вопрос следователя: «И-и в воскресение Лазаря веруете?». Кодовое слово «Лазарь» содержит скрытый смысл. И даже Соня, с ее восторженным чтением Евангелия, не смогла поколебать уверенности героя в существовании двойного дна; уверенности в том, что подмена смыслов способна преодолеть нервную лихорадку, ощущаемую преступником после совершения преступления; уверенности в том, что этическая сторона теории важнее эстетической.

Заметим, что череда подмен началась гораздо раньше; просто в преддверии встречи со следователем она достигла кульминации: слово найдено — Лазарь.

Лазарь Убогий, являясь персонажем не только евангельской притчи, но и фольклорных текстов, представляет собой человека бедного, страдающего, обижаемого богачом, но «получающего от бога награду в загробной жизни»[9]. С.Аверинцев отмечает, что «случай, когда действующее лицо притчи имеет имя собственное, необычен и, по-видимому, обусловлен семантикой имени, обозначающего “бог помог”, см. *Лазарь* Четверодневный»[10]. В России Лазарь Убогий был частой темой духовных стихов, поэтому выражение «Лазаря петь» стало синонимом заунывного причитания нищих. И далее: «...в некоторых славянских песнях Лазарь смешивается с Лазарем Четверодневным <...> или вообще утрачивает всякую связь с евангельской топикой», переходя в сферу языческого бытования[11].

Итак, в народной среде два Лазаря смешивались, несмотря на предельное различие двух евангельских историй. В определенном смысле Лазарь Убогий выступал в качестве двойника по отношению к Лазарю Четверодневному, был его изнаночной стороной.

Раскольников постоянно имеет дело с оборотной стороной[12]. Однако среди всех подмен в центре внимания оказывается «крестовый» сюжет, имеющий непосредственное отношение к воскресению или невоскресению героя.

Впервые крест, а вернее его отсутствие, обозначится во сне Раскольникова. «Да что на тебе креста, что ли, нет, леший!» (6, 48) — адресовано Миколке, убивающему лошадь. Позднее так же не будет креста на Раскольникове (еще одном «лешем»), убивающем Алену Ивановну[13]. А еще позднее герой откажется от креста, даваемого ему Соней, но перед явкой с повинной все же возьмет, правда, усмехаясь: «Ну да! — сказал, усмехаясь, Раскольников, — я за твоими крестами, Соня» (6, 403). И, наконец, перекресток, на который Соня отправляла Раскольникова покаяться перед оскверненной землей и людьми, заменят площадь и площадное действо:

> Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастием. Он встал и поклонился в другой раз.
>
> — Ишь нахлестался! — заметил подле него один парень.
>
> Раздался смех.
>
> — Это он в Иерусалим идет, братцы, с детьми, с родиной прощается, всему миру поклоняется, столичный город Санкт-Петербург и его грунт лобызает, — прибавил какой-то пьяненький из мещан. <...>
>
> Все эти оклики и разговоры сдержали Раскольникова, и слова “я убил” <...> замерли в нем (6, 405—406).

Сюжет отсутствующего креста разворачивается в мертвом пространстве. Так, в первом сне Раскольникова происходит тоже своего рода площадное действо: Миколка собирает толпу ради потехи, устраиваемой около кабака[14]. Далее — сцена убийства Алены Ивановны и Лизаветы сопровождается «мертвой тишиной», а некоторое время спустя Раскольников припомнит важного свидетеля преступления: «Муха летала, она видела!» (6, 210). Муха появится в третьем сне, уже после «вторично» совершенного преступления: «Проснувшаяся муха вдруг с налета ударилась об стекло и жалобно зажужжала» (6, 213). Эта же муха обнаружится в реальности, когда герой проснется: «Только жужжала и билась какая-то большая муха, ударяясь с налета об стекло» (6, 214). Два фрагмента настолько перекликаются лексически, что создается ощущение присутствия одной и той же мухи, тем более что она только метафизически обитает в «параллельных» мирах (сне и яви). В действительности мы видим исключительно комнату Раскольникова, напоминающую гроб, а сам герой пребывает в ней преимущественно *лежа* на диване.

Таким образом, сюжет отсутствующего креста должен указать на символическую смерть главного героя, за которой последует возрождение[15]. Соотнесем этот сюжет с евангельским. Смерть Лазаря Четверодневного Христос назвал сном, а затем Лазарь был пробужден и выведен из пространства смерти — из пещеры[16]. Все сны, за исключением первого, Рас-

кольников видит, находясь в собственной комнате-«пещере»; да и сама теория была осмыслена и доведена до совершенства здесь же.

Однако физический выход за пределы этого пространства не означает выхода в жизнь, так как преступление совершается в реальности (в пространстве жизни, если комната Раскольникова несет семантику смерти) и оборачивается безумием наяву. Чтобы выйти из подполья сознания, необходимо отказаться от принципа подмены. Этого не происходит вплоть до финала романа. Следовательно, отсутствующий крест указывает и на невозможность возрождения: нужно нести свой крест, как, например, это делает Соня. Отказ от креста знаменует отказ от известного пути и того, что ждет прошедшего крестные муки.

Поэтому Лазарь явился в «изнаночном» виде (отметим здесь же лохмотья, так часто упоминаемые в романе, и бедственное материальное положение), явился как просящий милостыню, но не *ту*. «Петь Лазаря» (= «ла́зарить») означает «побираться»[17]; «жаловаться на судьбу, прикидываться несчастным»[18].

— Вам следует подать объявление в полицию, — с самым деловым видом отвечал Порфирий, — о том-с, что <...> такие-то вещи принадлежат вам и что вы желаете их выкупить <...>

— То-то и дело, что я, в настоящую минуту, — как можно больше постарался законфузиться Раскольников, — не совсем при деньгах... и даже такой мелочи не могу... я, вот видите ли, желал бы теперь только заявить, что эти вещи мои, но что когда будут деньги...

— Это все равно-с, — ответил Порфирий Петрович <...> ...а впрочем, можно вам и прямо, если захотите, написать ко мне <...>

— Это ведь на простой бумаге? — поспешил перебить Раскольников, опять интересуясь финансовой частью дела.

— О, на самой простейшей-с! — и вдруг Порфирий Петрович как-то явно насмешливо посмотрел на него <...> (6, 192—193).

Эта сцена стала продолжением ситуации искусственно созданного веселого настроения. Порфирий заметил изнанку, но Раскольников все же продолжил «петь Лазаря» — в течение всей встречи со следователем; затем в сцене «выпрашивания» слез у Сони и у Дуни; наконец, в аналогичной сцене «выпрашивания» глотка свободы у Порфирия, когда последний прямо объявил, что арестует преступника через некоторое время. Любопытно, что ситуация «выпрашивания» срабатывает в тот момент, когда герой и не думает просить: настолько убедительно Раскольников вжился в «убогую» роль.

Своеобразным внешним обрамлением «крестового» сюжета послужит еще одна подмена, как и остальные, совершаемая героем в самом начале, и опять-таки ведущая скорее к невоскресению. Речь идет о колокольчике.

Входя в квартиру будущей жертвы, герой слышит звон колокольчика, который «что-то напоминает» и «ясно представляет» (6, 8). Это колокольчик, сигнализирующий о приходе человека, *преступающего границу* дозволенного; но это и часть колокола, который вечно по ком-то звонит. Действительно, Раскольников еще долго будет слышать звон колокольчика, который в конечном счете трансформируется в более монументальный образ — колокольню — и станет выражением ощущения, заявленного как «слететь с колокольни» или «броситься вниз с колокольни». Тем не менее колокольчик, выросший до колокольни, не заставит преступника увидеть истинного смысла этого явления.

Даже по другую сторону двери, в квартире убитой, «внутри» преступления, и вновь при звоне колокольчика, герою кажется, что мертвая пошевелилась: колокольчик звонит по ней. Когда Раскольников возвращается на место преступления, прежде всего его интересует знакомый колокольчик: «Тот же колокольчик, тот же жестяной звук! Он дернул второй, третий раз; он вслушивался и припоминал» (6, 134). Но, оказывается, «припоминал» герой «мучительно-страшное, безобразное ощущение <...> и ему все приятнее и приятнее становилось» (там же). Вот откуда появляется признание, звучащее как «броситься вниз с колокольни»: «Так не можешь угадать-то? — спросил он вдруг, с тем ощущением, как бы бросался вниз с колокольни» (6, 315); и в этот же ряд поставим прозорливость Порфирия Петровича: «Этак ведь иногда человека из окна али с колокольни соскочить тянет, и ощущение такое соблазнительное. Тоже и колокольчики-с...» (6, 266).

Есть только ощущение (или предощущение), но нет понимания и принятия вечного смысла, заложенного в колоколе. Жизнь как отрезок напоминает колокольчик, с его жестяным звуком. Приходится звонить несколько раз, чтобы «услышать» звук колокольчика и «припомнить»; приходится повторить несколько раз «я убил», чтобы «услышали» признание.

Признание прозвучало, и было услышано. Можно ли говорить о том, что Лазарь избавился от изнанки? Наверное, не вполне. Если речь идет о чуде, вспомним, что, например, встреча Раскольникова и Свидригайлова в трактире тоже «чудесная»:

> — Я к вам шел и вас отыскивал, — начал Раскольников, — но почему теперь я вдруг поворотил на -ский проспект с Сенной! Я никогда сюда не поворачиваю и не захожу <...> Это странно!
>
> — Зачем же вы прямо не скажете: это чудо! (6, 356)

Однако этот эпизод располагается *до* признания в убийстве и определен Раскольниковым совершенно справедливо: случай. Да и слово «чудо» вложено в уста героя-провокатора.

Другой же эпизод, в эпилоге, имеет действительно чудесную природу. Тяжелая болезнь Раскольникова и Сони приводит обоих на берег реки, где «вдруг» что-то «как бы» «подхватывает» героя и «как бы» «бросает» к ногам Сони (6, 422).

Л.А.Зандер усматривает здесь «разрыв в психологической связи и скачок в иной план духовного бытия»; более того, отмечается, что «причиной движения (падения) Раскольникова явился не физический толчок, а чисто духовное влияние»[19].

К этому остается добавить чудесное возрождение самой Сони и — семь лет «постепенного обновления», «перехода из одного мира в другой» (6, 422), а персонально для Раскольникова — избавление от «изначночного» мировоззрения, которое, несмотря на раскаяние, не изжито вполне. Лежащее под подушкой Евангелие — «та самая» книга, из которой Соня читала Раскольникову о воскресении Лазаря. Тогда Раскольников носил одежды убогости и не слышал Сони. Сейчас он вновь в «убогом» костюме (платье арестанта), но на этот раз ему самому *предстоит* прочитать Евангелие, кстати, взятое машинально, и открыть истину. Время есть: впереди целых семь лет...

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 6. С. 201. Далее ссылки приводятся по этому изданию (с указанием тома и страницы).

[2] См., напр.: Зандер Л.А. Тайна добра (Проблема добра в творчестве Достоевского). Frankfurt am Main: Possev — Verlag. V.Gorachek KG, 1960; Боград Г. Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф.М.Достоевского. New-York: Слово — Word, 1998; Криницын А.Б. Исповедь Подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. М.: МАКС Пресс, 2001; Тихомиров Б. «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005 и др.

[3] Зандер Л.А. Указ. соч. С. 14—15.

[4] Криницын А.Б. Указ. соч. С. 337.

[5] Там же. С. 338.

[6] Там же.

[7] Тихомиров Б. «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005. С. 31. (Курсив автора.)

[8] Впрочем, как и «полное воскресение» Раскольникова.

[9] См., напр.: Лк 16 19—31.

[10] Аверинцев С. Лазарь // Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. / Гл. ред. С.А.Токарев. М.: Большая Российская энциклопедия, 1997. Т. 2. С. 33.

[11] Там же. С. 35.

[12] Так, уже в начале романа из уст героя звучит фраза: «...всё в руках человека, и всё-то он мимо носу проносит, единственно от одной трусости... это уж

аксиома» (6, 6). «Всё в руках человека» вместо «всё в руках божьих». Изначально ложная аксиома.

Обвиняя сестру и мать в «предчувствии оборота медали» в поступках Лужина, герой возмущается тем, что они «до последнего момента на добро, а не на худо надеются» (6, 37). Еще одна ложная аксиома.

В первом сне Раскольников видит «маленькую, тощую, саврасую крестьянскую клячонку», одну из тех, которые «надрываются иной раз с высоким какимнибудь возом дров или сена» и которых «так больно, так больно бьют всегда мужики кнутами, иной раз даже по самой морде и по глазам», вместо огромного ломового коня, «долгогривого», «с толстыми ногами», «идущего спокойно, мерным шагом» и везущего за собой «целую гору», «нисколько не надсажаясь» (6, 46—47). Разумеется, здесь еще одна ложная аксиома о двух разрядах человечества.

Топор судьбы опускается на голову жертвы не лезвием, а обухом, что свидетельствует о подмене самой жертвы: убил не процентщицу, а себя.

«Экономическая правда» Лужина (создание общества «целых кафтанов», дабы не остаться самому и нищему, которому подал милостыню, в «рваном кафтане» [6, 116]) противна Раскольникову, но это часть и его собственной теории, если учесть ситуацию двойничества.

Грусть великого человека (= великого преступника), о которой говорил Раскольников Порфирию Петровичу, отзывается в другом двойнике героя — Свидригайлове. И это еще один аспект ложной теории.

Да и сама теория построена на подмене этики эстетикой.

И пр.

[13] Как известно, он бросит два креста ей на грудь.

[14] Кстати, во втором и третьем снах ситуация повторяется: есть действо (избиение квартирной хозяйки и убийство старухи-процентщицы), толпа, смех и/или крики.

[15] Ср.: известная ситуация — жизнь как оборотная сторона смерти, и наоборот.

[16] Попутно отметим маленькую деталь, вписывающуюся в данное сопоставление: пещера, в которой Лазарь находился четыре дня, была затворена камнем; именно под камнем, в своеобразной «пещере», Раскольников «схоронил» награбленное.

[17] См., напр.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. и доп. О.Н.Трубачева. М.: Прогресс, 1986. Т. 2. С. 449.

[18] См., напр.: Словарь русского языка / Сост. С.И.Ожегов. М.: ГИС, 1952. С. 466.

[19] Зандер Л.А. Указ. соч. С. 13.

Г.М.Ибатуллина

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕФЛЕКСИЯ И ПРОБЛЕМА РЕАЛИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ

Основная черта реалистической эстетики — осознание внутренней «мифологизированности» предыдущих систем и открытие путей и форм демифологизированного (то есть не субъективно-замкнутого) изображения реальности — реальности как объективно-данной, а не субъективно понятой. Здесь еще мало проявлены попытки демифологизации самого художественного текста, самой, изначально «обреченной» быть мифом, текстовой реальности как «условно» воспринимающей мир формы сознания, не осознающей еще своей условности. Это станет основным вектором творческих интенцией тех типов художественного мышления, которые известны под разными обозначениями: пост-реализм, модернизм и т. п. (особое место на этой эволюционной траектории: реализм — модернизм, — занимает Чехов, и это особая тема для разговора).

Реализм же еще не покушается на основную конвенцию художественного мышления и познания: принять художественно-текстовую модель мира как объективную реальность. Напротив, эта изначальная логика конвенциональности доводится здесь до своего логического предела (что отражено и в наименовании данного метода) и тем самым исчерпывает себя; реализм претендует на то, что возможности мимезиса, обусловленные его творческими принципами, открывают пути к действительно адекватному отражению реальности, к созданию объективной, а не субъективно-замкнутой модели мира. Отсюда стремление реалистического художественного мышления к созданию максимально универсальных по своей структуре и функциям мирообразов, к расширению и универсализации путей изображения человеческой личности, к одновременной универсализации и индивидуализации типов человеческого сознания, — то есть к методам, предполагающим изображение человека и его сознания в максимальной широте связей с окружающей действительностью. Одно из следствий такого понимания человека и мира — открытие неисчерпа-

емости внутренних возможностей* реальности: человек не исчерпывается миром, и мир не исчерпывается человеком — ни индивидом, ни человечеством вообще, в целокупности. Достаточно резко очерченной иллюстрацией этих диалектических отношений может послужить известное высказывание Ф.М.Достоевского: «Меня называют психологом... Я не психолог, я лишь реалист в высшем смысле этого слова». Реалистическое мышление выходит за пределы бинарных смысловых оппозиций, которыми склонны были манипулировать предыдущие эстетические системы (что, кстати, также указывает на их внутреннюю мифологизированность). К примеру, аксиологический конфликт между долгом и страстью художник-реалист не может разрешить в пользу лишь одной из сторон этой оппозиции. Хотя на уровне фабульного конфликта «победа», как правило, остается за тем или другим, ценность «проигравшего» от этого не уменьшается, а даже увеличивается: и страсть, и долг для реалиста обладают равными правами в психосфере человеческой индивидуальности. Так, по законам внереалистической эстетики, трагический герой погибает в любом случае: герой античной трагедии гибнет, ослепленный страстью-чувством; герой классицистической трагедии гибнет, ослепленный долгом. Гамлет, герой шекспировской трагедии (а творчество Шекспира являет собой, говоря словами Достоевского, именно «реализм в высшем смысле слова»), гибнет, не желая ослепляться ни тем, ни другим. Глубина и масштаб видения и понимания бытийных смыслов и ценностей в его сознании оказываются слишком велики (даже избыточны) по сравнению с возможностями их реализации, которые открываются ему окружающей действительностью. Трагично не только сознание героя само по себе, изнутри себя, трагично несовпадение масштабов его сознания и ценностных масштабов современной ему действительности, не осознающей еще подлинной широты и неисчерпаемости собственных возможностей. Однако Шекспира нельзя было бы назвать реалистом, если бы он ограничил возможности Универсума возможностями Датского королевства, пусть даже символически понимаемого очень широко. Пространство пьесы — разомкнутое, не позволяющее «мифу» Датского королевства отождествить себя с мировым целым, поэтому явление Фортинбраса в финале — значимый сюжетно-смысловой итог трагедии, а не условный сюжетно-фабульный «довесок» к ней, ничего не меняющий в трагической судьбе героя.

---

* О художественном творчестве как открытии внутренних возможностей человека и мира см. в работах В.А.Зарецкого, напр., в монографии: Народные исторические предания в творчестве Н.В.Гоголя: История и биографии. Стерлитамак; Екатеринбург, 1999.

Реализм стремится к синтетизму и «триадности» мышления, к трехфазовому модусу рефлексийной остраненности*, дающим возможность найти «точки равновесия» в вечно движущейся и неисчерпаемой действительности. И одной из главных его опор в этом стремлении является открытие становящегося характера реальности и человеческого сознания. Поэтому временная и пространственная незавершенность становящихся процессов бытия, разомкнутость и неоднородность, смысловая многовекторность Универсума — при одновременной и обязательной определенности устойчивых смысловых центров и констант — характерная черта реалистических способов миромоделирования. Разумеется, в творчестве конкретных художников эти возможности реализуются в разной мере и с разной степенью осознанности, что и отражается в формах актуализации принципов художественной рефлексии в поэтике произведений.

Каковы же конкретные законы поэтики, которые позволяют реалистическому мышлению создавать универсальные в своих внутренних и внешних связях, разомкнутые, еще не объективные, но уже объективированные образы человека и мира, позволяющие генерировать представление о демифологизированной модели реальности?

Можно сказать, что рождение реализма — это рождение внутристилевой, внутрижанровой и внутриобразной рефлексии. Реалистическая система строится не только принципами художественной рефлексийности по отношению к предшествующим системам, но она уже изнутри диалогична и рефлексийна к себе и предполагает в своей структуре рефлексийные взаимоотношения как образо- и смыслопорождающие отношения. Реалистический мирообраз утверждает свою объективность не за счет осознания неадекватности предыдущих художественных моделей, а в осознании их множественности, противоречивости и возможности гармонизации реальностью, ими, однако, не исчерпываемой. Это обстоятельство становится особенно важным, когда речь идет об образцах реалистического типа художественного мышления, рожденных не классическим реализмом 19 в., а в иные эпохи. Характерным пример — «Дон Кихот» Сервантеса, в котором, как известно, отражены многие черты реализма эпохи Ренессанса. Возможность и необходимость демифологизации человеческого сознания, склонного пребывать в рамках устойчивых моделей мировидения и моделей человеческого сознания и поведения, инкарнирована в художественной системе романа не только на сюжетно-смысловом, но даже и на фабульном уровне. Фигура Дон Кихота в культурологическом

---

* Речь идет о базовой триаде рационально-логического мышления: тезис — антитезис — синтез.

плане оказывается метасимволической: она не только символизирует склонность человеческого сознания погружаться в создаваемые им самим модели мировидения, рано или поздно обнаруживающие степень своей иллюзорности, «модельности», «отраженности»; она утверждает аксиологическую и смысловую значимость двояконаправленного культуротворческого процесса, которым движется развитие человеческого сознания: процесса мифопорождения и демифологизации. Дон Кихот есть символ не крушения и изживания «иллюзий» (а это значило бы крушение и самого символа как одной из подобных форм), но — ценности и значимости этих «иллюзий», в том числе и самих символов. Именно это превращает его фигуру в метаобраз — своеобразный «символ символов».

Значимым аргументом в пользу тезиса о том, что осознание множественности моделей реальности и выход за пределы смысловых оппозиций, основанных на принципе бинарного выбора, — существенный (а быть может, и центральный) эстетический принцип реализма, может служить поэтика романного жанра, который утвердил себя как один из основных жанров реалистического искусства. Как известно из определения М.М.Бахтина, специфика романного стиля — в способности к изображению, то есть осознанию, других языков и стилей: «Этим роман принципиально отличается от всех прямых жанров — от эпической поэмы, лирики, строгой драмы. Все прямые изобразительные и выразительные средства этих жанров и самые жанры, входя в роман, становятся в нем предметом изображения»*. Романный мирообраз строится как модель множественности моделей сознания и поведения человека даже в том случае, если перед нами роман в его классической монологической форме. Отсюда необходимая художественная масштабность изображения, множественность сюжетно-фабульных линий, разветвленная система героев. Можно сказать, что «количественные» параметры романного жанра в этом смысле выполняют необходимые «качественно» важные функции.

Определение реализма как внутренне рефлексийного метода и стиля проясняет и вопрос о «реалистичности» реализма. То, что реалистический герой погружен в действительность, вплоть до бытовых ее реалий, а романтический и классицистический персонажи отвлечены от этих реалий, никак не решает проблемы, поскольку само по себе погружение в эмпирику жизни не может стать источником воссоздания *иной, художественной* реальности. Мотивация тем, что реалистический герой не только погружен в действительность, но и объяснен ею, — столь же мало

---

* Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 416.

оправданное объяснение: сплошь и рядом в череде реалистических героев мы находим образы не менее исключительные и загадочные, чем личность романтического типа. Не будем касаться героев Гоголя или Достоевского, «реалистичность» которых всегда рука об руку с их исключительностью и фантастичностью (не случайно сам метод Достоевского определяется им как «фантастический реализм»). Возьмем тургеневского Базарова, который, на первый взгляд, действительно, представлен как продукт и представитель эпохи (что было «проговорено» и самим Тургеневым). Однако достаточно прозрачен в этом плане Базаров лишь первой половины романа. Внутренняя же драма героя, в том числе драма его любви, не определимы через социальные, идеологические и иные «медицинские» мотивировки, что после работ В.М.Марковича (Человек в романах Тургенева. Л., 1975; И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30—50-е гг.). Л., 1982) не требует особых доказательств. Базаров, с его «мятежным и бунтующим» сердцем, к финалу романа остается личностью не менее «загадочной» и «метафизически выстроенной», чем Чайльд-Гарольд Байрона с его романтическими установками. Однако перед нами и в самом деле реалистически изображенный герой, и Тургенев действительно мыслит как художник-реалист. Суть же его художественной мысли в том, чтобы показать читателю целый ряд идейно-смысловых моделей («нигилист», «позитивист», «демократ» и др.), как будто призванных объяснить сознание героя, но в конце концов — обнаружить невозможность *исчерпать* «тайну человека», становления его души и сознания подобными моделями: социально-историческими, узко философскими, естественно-научными, бытовыми, психологическими и др. Тайна же человеческой личности может быть до конца прояснена лишь «в жизни вечной» — вывод, который превращает биографию тургеневского героя в мистериально понимаемую драму судьбы.

Суть реалистического мышления и загадка его «реалистичности» именно в том, что, осознавая существование модели как *модели*, оно открывает ее ограниченность и, как следствие, обнаруживает «реалистический» остаток или избыток «сырой эмпирической жизни», которая не вмещается в эти модели и существует как бы сама по себе. Но именно «как бы», потому что в конечном итоге этот «избыток» также оказывается смоделированным в границах художественного текста. Заметим, что сам художник, как правило, не обладает всей полнотой осознания рефлексийных механизмов образо- и смыслопорождения в собственном творчестве: реалистический способ изображения, как и всякий другой, есть прежде всего метод интуитивно оформляемых интенций творческого сознания. Соответственно, и художественный текст здесь не наделен внутренним самосознанием как

осознанием собственной внутренней рефлексийности. Исключением для литературы 19-го и 20-го веков является поэтика Чехова. Не случайно школа «чеховского письма» так и не была создана, несмотря на все усилия стремящихся к этому художников. Дело в том, что законы чеховского изображения функционируют не только на границе между реализмом и модернизмом, но и *над* этой границей, тем самым не только предвосхищая модернизм, но и констатируя и демонстрируя его возможности внутри собственной художественной системы, и обнаруживая возможности иной эстетической позиции, нежели реализм или модернизм, даже если речь идет о диалогической метапозиции последнего*.

Е.К.Созина

О ХАРАКТЕРЕ РЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.РЕШЕТНИКОВА

...Для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?
О.Мандельштам

Размышляя о природе реализма XIX столетия, известный русско-украинский ученый и философ Д.И.Чижевский писал: «...в понимании действительности у большинства реалистов есть невысказанная предпосылка: это представление о действительности, как об “одноэтажном”, одноплоскостном бытии, отрицание “иерархии” в бытии, т. е. отрицание существования в действительности различных слоев или ступеней, “высших” и “низших” форм бытия»[1]. К описанной им группе реалистов-«позитивистов» и скептиков Чижевский относил всю плеяду писателей-шестидесятников, включая Ф.М.Решетникова, которого в те годы демократическая критика сделала своего рода знаменем нового — «народного» — направления в литературе.

---

* Подробнее о рефлексийной поэтике в творчестве Чехова см.: Ибатуллина Г.М. Человек в параллельных мирах: художественная рефлексия в поэтике чеховской прозы: Монография. Стерлитамак, 2006.

Немногих радовал Решетников своим письмом и творчеством. Даже такой расположенный к нему критик XIX в., как Н.В.Шелгунов, отмечал в его произведениях «тоскливую заунывность, вредящую им в глазах читателей», манеру «тянуть за душу обилием мелочных подробностей»[2]. Но он же, начиная свою концептуальную для понимания творчества писателя статью, говорил: «В Решетникове нет ничего, что бы напоминало русскую литературу предшествовавшего периода. В сочинениях Решетникова все иное, все не так; не тот мир, не те люди, не тот язык. Не та жизнь, не те радости, даже не то горе и не те интересы. Точно путешествуешь в новой незнакомой части света, в какой-нибудь Океании»[3]. И дело здесь, конечно, не в изображаемом Решетниковым топосе Северного Урала — свою Океанию он создавал даже в Петербурге. Дело в ракурсе изображения, благодаря которому «Северная Пальмира» становилась Океанией, а пермяцкое село на севере Урала — деревней Подлипной, напоминающей нам сегодня жизнь людей после конца света.

Чижевский мыслил в русле религиозной картины мира, для поколения же Решетникова, несмотря на пребывание последнего в Соликамском монастыре и мистические настроения юности, эта картина была разрушена; ее заместителем зачастую выступал своего рода символический язык литературы, намекающий на нечто, что способно вывести личность за грань одной плоскости, но что неведомо и не подлежит проговариванию, — получивший по отношению к философии XIX в. наименование языка позитивизма.

> В теперешнее время полезнее всего отрицание — мы отрицаем.
> — Всё?
> — Всё.
> — Как? Не только искусство, поэзию... но *и... страшно вымолвить...*
> — Всё, — с невыразимым спокойствием повторил Базаров[4]. (Здесь и далее в цитатах курсив наш, подчеркивание и полужирный шрифт авторские. — *Е.С.*)

Реализм 1840—60-х гг. стремился отыскать корни всех несчастий и благ личности в среде и обстоятельствах, в воспитании — но он не отрицал и нечто иное, не произносимое вслух, однако составлявшее самую сердцевину реальности. Именно непроизносимое (как у Тургенева), а что подразумевалось за ним или под ним — решал каждый в меру своего разумения и своей судьбы.

Поиск *конечной* причины своих страданий и бедствий ведут немногие герои Решетникова — до этого нужно еще дорасти, как дорастают в конце повести бывшие подлиповцы Павел и Иван. Рассказывая о жизни своих бедных и жизнью, и, нередко, умом героев, этот поиск за них ведет автор, в чем, повторяем, и состояла суть реалистического искусства середины века, органично воспринятого Решетниковым.

— Пошто же они такие?

— А Бог их знает. Так уж, верно, Бог устроил. Один богато живет, а другой бедно, а живут-то везде по-своему. Один сыт, а другой кору ест.

— А пошто же не все богаты?

— Ну уж, *и не говори больше*... Ты говори спасибо, что и так-ту живем...[5]

Итак, за «всем» Базарова стоит то, что «страшно вымолвить», что лучше «не говорить больше» — как, «верно, Бог устроил»: некая страшная, табуированная реальность. Очевидно, что не только государственный строй и религию имеют в виду Базаров и Павел Петрович в романе «Отцы и дети», хотя довольно часто именно к этой конечной причине существующего порядка вещей «критики» реализма сводят его художественно-аналитические поиски. Обобщая печальную судьбу Пилы и Сысойки, автор в повести замечает: «Родился человек для горе-горькой жизни, весь век тащил на себе это горе, оно и сразило его. Вся жизнь его была в том, что он старался найти себе что-то лучшее...» (1, 94). Некая фатальная предрешенность человеческой судьбы — как в повести XVII в. «О Горе-Злосчастии»: «не на час я к тебе, Горе-злосчастное, привязалося! / хошь до смерти с тобою помучуся!»[6]. Но предрешенность, обрамленная социально — на языке, понятном читателю: «Пила говорил правду, что ему бы родиться не следовало: родился зачем-то человек; в детстве терпел горе, вся жизнь его горе-горькая, уж как ни пробовал выбиться из нищеты, нет-таки — стой! Куда лезешь, лапотник?..» (1, 92).

За словами Решетникова открывается дискурс цивилизации, приспособленной «надзирать и наказывать» (М.Фуко), охраняющей свои права и настойчиво трансцендирующей за свои пределы — к установленному Кем-то (Чем-то) порядку вещей. Индивидуальность Пилы и Сысойки автором подымается до судьбы многих: «А таких бурлаков очень много» (1, 92). «Таких» так много, что описание любой конкретной судьбы можно оборвать на полуслове — остальное может договорить сам читатель, ибо таков общий порядок вещей.

Добираясь до некоей внутренней сути «всего» в произведениях Решетникова, М.Е.Салтыков-Щедрин довольно незатейливо, но совершенно справедливо обозначил ее как «борьбу за существование», даже «драму» таковой борьбы[7]. И действительно: читая Решетникова без всякой предвзятой идеи — без «примеров» и «доказательств», без каких-либо тенденций, мы начинаем видеть, что такое есть повседневная борьба за существование людей, живущих на самом примитивном, низовом — а он же есть и базовый — уровне жизни. Мы видим в его героях поистине неистребимую тягу к жизни — самую нутряную сущность человеческого естества, полнее всего, согласно философии Хайдеггера, раскрываемую

как *забота* — в ней экзистирует присутствие, в ней раскрывает себя истина сущего в применении к человеческому миру[8].

Сама заброшенность человеческого присутствия в мир и его бытие-в-мире в своей «средней повседневности» предполагают заботу как некий «экзистенциальный основофеномен» (прафеномен), из которого рождаются и воля, и желание. Они экзистенциально укоренены в мир — такой смысл мы извлекаем из хайдеггеровской философии. И если на время абстрагироваться от конкретного, социально-исторического содержания произведений Решетникова, от представления о том, что его герои — бедные люди, которых положено жалеть и над которыми плакал сам автор, то окажется, что на своем поистине «экспериментальном» материале писатель раскрывает извечность *заботы* в человеческом мире — заботы о хлебе и о способе жить. Именно забота определяет «ради-чего», которое и направляет воление. «...**Стремление** "жить" есть такое "туда-к", которое само от себя привносит мотив. Это "туда-к любой ценой"», стремление как «бытие-вперед-себя»[9].

Приведенное рассуждение помогает понять своего рода экзистенциальность, извечность жизни, изображенной Решетниковым в ее страшной нагой простоте. Обратим внимание: практически все герои его произведений, начиная с «Подлиповцев», куда-то стремятся и идут — бредут из одного места в другое, убегают или уходят от злых хозяев, постоянно меняют свой дом, окружение, род занятий. Да, конечно, эти произведения писались в то время, когда вся крестьянская Россия буквально сдвинулась с места и пошла искать «*где лучше*» — этот коренной вопрос народного сознания Решетников не случайно сделал названием своего (на наш взгляд, лучшего) романа. Вопрос, уводящий внимание с *лица* (*Кто* виноват? *Кому* на Руси жить хорошо?), с бессмысленного для простого человека акцента на содержании деятельности (*Что* делать?), ибо «рабочий человек» дело всегда найдет (и он знает, для чего ему нужно это дело: чтобы жить), — на действительно актуальную для народа топологическую проблему, одновременно высвечивающую и утопизм его сознания (поиски града Китежа и прочих аналогов земного рая), и его архетипичность (ибо поиски земного рая инвертируют в чаяние небесного Иерусалима), и репрезентативную для России — страны чрезвычайно «пространственной» — топологическую составляющую русского менталитета. Но важно, что это «стремление жить», «это "туда-к" любой ценой» и характеризует присутствие человека в мире с точки зрения XX века. *Забота* и исходящее из нее *воление*, забота и *желание* как «бытие к возможностям» — вот что такое человеческая жизнь. Не рассуждения о жизни, не головные споры и идеологические конструкции, не теории о жизни, даже не наши представления о ней...

Примерно об этом писал И.А.Дергачёв, пытаясь определить суть «народного реализма» Решетникова: «Предмет его произведений, особенно романов, не столько лицо, сколько процесс жизнедеятельности, коллективный опыт отношения к жизни». Ученый полагал, что «...художественный опыт Решетникова, воспроизводящего структуру духовно-практического (и просто практического, не осознаваемого духовно) опыта трудовых масс, совпал по времени с развитием...» принципа «эмпиризма» и, соответственно, философии позитивизма как основанной на данном принципе. Характерно, что художественный метод Решетникова и других писателей 1860—80-х гг. он обозначил как «прагматический реализм»[10], — что это, как не иное обозначение хайдеггеровской «заботы»?.. Тем более что именно позитивизм, по модели Хайдеггера (наиболее влиятельного философа и систематика XX в.), означивает наступление эры нигилизма и полный «закат» метафизики.

Однако стремясь найти, «где лучше», ни один из героев Решетникова не достигает своей цели. Умирают в «бурлачестве» Пила и Сысойка (лишь детям их удается спастись и найти для себя «лучшую» жизнь — и это единственный позитивный случай в прозе Решетникова!). Согласно замыслу автора, погибают либо пропадают без вести герои незаконченного романа «Глумовы» — Прасковья Игнатьевна и все ее братья; еще в одном незавершенном романе «Горнорабочие» умирает Токменцов, оставляя свою семью без всякой защиты. О смерти Кузьмина, героя автобиографической повести «Между людьми», сообщается в самом начале этого произведения. Уже готовая к тому, чтобы обрести счастье с хорошим рабочим Петровым, умирает от болезни и истощения сил Пелагея Прохоровна, героиня самого цельного и завершенного романа Ф.М.Решетникова «Где лучше?».

Всё происходит словно «по Хайдеггеру»: «Умирание основано со стороны своей онтологической возможности в заботе»[11], — забота гонит присутствие к смерти, и это неизбывно, хотя и имеет в романах Решетникова обязательную социальную аранжировку, и окрашивается трагической либо драматической тональностью. Смерти нет там, где нет заботы, где само присутствие не отделяет себя от мира и выражает словно бы чистую интенцию, чистое бытие — где нет и не может быть смысла, внеположенного самой этой жизни. Недаром один из выживших братьев-подлиповцев останавливает другого, призывая не думать и не произносить страшного вопроса «пошто», ибо он рождает ужас перед жизнью и буквально сокращает саму жизнь.

В «Очерках обозной жизни» (1867) автобиографический герой, неделю путешествовавший с обозными ямщиками от Екатеринбурга до Пер-

ми, к концу дороги делает чрезвычайно важное для понимания этой жизни наблюдение-вывод:

Я начинал привыкать к обозной жизни и вполне понял ямщиков. Они, с детства приученные к обозной жизни, так сказать, закалили себя к этому занятию: им не страшен был зной, мороз, не злил дождь, они привыкли к ним и только говорили, что летом ездить лучше, потому что можно идти без зипуна и без шапки, днем можно спать и без сапог, а зимой нужно кутаться в полушубок, да еще сверх полушубка надо одевать азям (род зипуна), нужно часто греться, т. е. выпивать за свой счет водки. <...> У них даже сложилась совсем иная жизнь, жизнь обозная: в своих деревнях, селах они были только гостями и гостили много-много раза по четыре в году, да и тут им скучно было, тянуло на большую дорогу, где раздолье, хорошо поят, кормят, много приятелей, где только одна забота: благополучно доставить кладь и получить рублей пятнадцать денег. Они не интересовались ни политикой, не тревожили себя пустыми вопросами; вся их мозговая деятельность сосредоточивалась только на обозной жизни, а разговоры об урожаях и других насущных предметах были для них только препровождением времени. Дорогой, когда они шли, они больше молчали, но что они думали, того никто не знает, а вероятно, их мысли были одинаковы у всех (2, 214—215).

Для ямщиков нет ни смерти, ни ужаса жизни, ибо нет самой заботы (они не заглядывают вперед себя, исчерпываясь «здесь-бытием»), ибо они пребывают в чистом движении: присутствие растекается в бытие и по сути утрачивает себя. В определенном смысле их состояние, определяемое одним существованием без сущности, без самости, идеально; в философском плане это и будет чистая экзистенция, а в литературно-художественном — *эпичность*, то есть выражение жизни имманентно ей самой, вне любых оценок и посторонних смыслов. Недаром в повествовании Решетникова и Мамина-Сибиряка И.А.Дергачёв видел ростки искусства Чехова[12], у которого эпичность самой жизни обрела свой собственный голос и свою поступь, индифферентные к идеологическим критериям. Характерна в этом случае позиция автора, «внежизненную активность»[13] которой имитирует рассказчик-повествователь очерков: он совершенно отходит от морализаторства и дидактизма, не стремится ни поучать ямщиков, ни наставлять на «путь истинный» читателя, ни давать оценку случаям, свидетелем которых становится. Он смотрит на изображаемую жизнь, будучи не «сверху», не «над» ней и не «внутри» нее, а где-то рядом, в гармоническом соответствии, прислушиваясь-присматриваясь к ней, то есть занимая очень близкую к идеальной («бахтинской») позицию эстетического созерцания, или свидетельствования.

Эпическая неторопливость жизни «как она есть» (чаемая цель реалистического мимесиса) — жизни «в себе», раскрывающей, тем не менее, свое движение перед заинтересованным, но не поучающим взглядом наблюдателя, возникает в повествовании Решетникова скорее не в романных жанрах, а именно в жанрах малой прозы — в очерке, рассказе,

иногда повести. Показательны здесь финалы произведений писателя указанного ряда. Большая их часть просто обрывается, исчерпав себя рассказом о некоем эпизоде, или цепочке эпизодов из жизни персонажа, — как, например, в рассказе «Тетушка Опарина», где герой прожил некоторое время у Опариной, узнал ее покороче, а потом, наконец, съехал. Картина жизни здесь архитектонически завершена и не нуждается более ни в каком обрамлении — как в любом из романов или в больших повестях, дописанных автором.

Но есть иные типы финалов рассказов Решетникова — оборванных словно специально, в которых описываемые истории фабульно не завершены и могли бы быть продолжены. Чаще всего они носят скрыто дидактический характер и отсылают, как было сказано выше, к судьбам многих — таких, как Пила и Сысойка, как Горюнов или Короваев, Пелагея Прохоровна или любая другая женщина из встреченных ею на пути. Напоминаем: «таких бурлаков очень много», а значит, завершать необязательно — все понятно без лишних слов. «Что будет потом с Максей — не знаю и разрешать этот вопрос предоставляю другим» (1, 278) («Макся»); «Что будет из Яшки после этого наказания и куда он потом попадет — решать считаю излишним» (4, 394) («Яшка»); «На этом я и останавливаю рассказ до другого раза» (3, 312) («Внучкин») и т. д. Дальнейшее неинтересно, ибо типологично, обще, коллективно, ибо укладывается в логику жизни обездоленных (или, на худой конец, таких преуспевающих дельцов, каков Внучкин). Хотя возможен и другой вариант толкования этих финалов Решетникова, срабатывающий по принципу «дополнительности»: они содержат авторское переживание горечи жизни, которой не избыть и не выразить, о том, что будет «потом», нельзя говорить до конца и «всю правду», ибо это — табу, это то, о чем молчание говорит больше слов.

Наряду с тем обращают на себя внимание финалы некоторых произведений писателя, содержащие в себе своего рода незавершенную завершенность. Событийно произведения завершены, о героях сказано все, по крайней мере, все самое главное, и добавить уже нечего: далее будет все то же самое, причем никаких особых трагедий или драм тут, в отличие от предыдущего типа финалов, как раз не предполагается и не подразумевается. Но финал демонстрирует общую продолжаемость жизни, которая больше отдельного человека и его частной судьбы, он невольно размыкает существование в бытие, и это происходит самым незаметным образом, на примере жизни персонажей, казалось бы, совершенно никуда не «разомкнутых» и остающихся в своей привычной повседневности. Этот тип финалов и «держит» эпичность письма Решетникова, он дает ощущение некоей эмоциональной двойственности, связанной с особым чувством

времени, производным от обозначенной выше «эстетически вненаходимой» позиции автора. Время длится, и события, размещенные в нем, продолжают быть, несмотря на их сюжетный конец. Нарратив остановился на данной точке, но это ничего не значит, по сути это случайно, хотя сама случайность конца обусловлена тем, что составляет сущностность жизни и в чем мы иногда «зависаем», прислушиваясь к пребывающему в себе настоящему, которое никогда не истрачивает себя в прошедшее. Время пребывает в себе, но через нас: мы, наше чувство, а в данном случае — письмо — становится медиатором и накопителем этого чувства-времени, своеобразной *фабулы времени*[14], которая и обнаруживает свое главенство в повествовании.

Вот примеры таких финалов в ряде произведений Решетникова:

> А так как крестьяне ничего не давали священникам, священники часто менялись, а начальство ничего не могло сделать с крестьянами, то приход перевели в другое село; церковь недолго стояла; она сгорела от молнии... (1, 123). («Никола Знаменский»)

> Егор Иваныч ходил по городу уже в рясе и в очках.
> Жена его долго смеялась над очками, но потом привыкла к физиономии Егора Иваныча, который очень важничал в своем наряде.
> — Вот, Надя, я и священник.
> Жена говорила только: «да» (1, 242). («Ставленник»)

> А Работкин все служит. Он получил чин и женился на дочери какого-то отставного чиновника, который хотя за дочерью не дал денег, но может выхлопотать Работкину хорошую должность (2, 236). («Кумушка Мирониха»)

Если разобраться, оба типа финалов — «дидактический» и «эпический» — выражают примерно один смысл: повествователь рассказывает основное из жизни героев, а потом произвольно останавливает течение рассказа, ибо остановить его можно в любом месте, это не так уж важно. Авторский произвол и случайностность мотивировки этого произвола — вот что обращает на себя внимание. В первом случае автор еще пытается «мотивировать» свое нежелание продолжить рассказ, во втором же — не делает и этого. Отсутствие в тексте сюжетной или повествовательной мотивировки — признак исподволь формирующейся нереалистической манеры письма. Решетникова в нереализме заподозрить трудно (в его манере налицо черты натурализма, а натурализм типологически и генетически не так уж далек от модернизма), однако приведенные нами концовки весьма схожи с чеховскими, ср., напр.: «А минут через десять он уже сидел за столом и работал и уже не думал о Кузьминках» («У знакомых»)[15]; «Провожая их на вокзале, Иван Петрович, когда трогается поезд, утирает слезы и кричит:

— Прощайте пожалуйста!

И машет платком» («Ионыч»)[16]; «Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли. И только старуха, мать покойного... И ей в самом деле не верили» («Арихиерей»)[17]; «И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз» («Скрипка Ротшильда»)[18].

Конечно, у Чехова, особенно в его зрелом творчестве, таких финалов гораздо больше, но важно, что они появляются и у Решетникова. Их объединяет принципиальная незавершенность действия, не какого-то конкретного, а действия «длиной в жизнь», которое имеет тенденцию длиться бесконечно — подобно экзистенции обозных ямщиков, которые «всегда» идут за своими возами. Это дление растягивает настоящий момент описываемого события как мыльный пузырь, в котором начинает сиять и играть всеми цветами амальгама жизни; сам же момент длящегося события — иллюзия бесконечности неуходящей жизни — чисто грамматически создается за счет особой формы глагольного времени: либо настоящего, либо, чаще, прошедшего («прошедшего повествовательного») несовершенного вида. Это глагольное время, определяющее особый тип повествования, Ж.Женетт называл итеративом, оно позволяет «излагать один-единственный раз (или скорее: за один-единственный раз) то, что произошло *n* раз», говорить «о том, что происходило в Комбре (речь идет о романах Пруста. — *Е.С.*) регулярно, по неизменному обычаю, каждый день, или каждое воскресенье, или каждую субботу, и т. д.»[19].

Постоянство и неизбывность никуда не уходящей жизни в пребывающем «всегда» времени и есть, на наш взгляд, ощущение эпичности, нечто вроде эпической модальности художественного сознания, которая в литературе Нового времени в «чистом» виде обнаруживает себя, повторяем, лишь в искусстве художников начала XX в., когда эпическая неторопливость повествования и самой жизни уже уходит, утрачивается, бесследно истаивает в так называемой реальной действительности. Поэтому не Льва Толстого, а Чехова поставили мы в параллель к Решетникову.

Талант писателя формировался в сложной исторической ситуации, Россия 1860-х гг. не располагала к художеству как таковому. Хотя, если вдуматься, в ином социально-историческом и политическом контексте Решетников с темой и образами «подлиповцев» мог бы и вообще не «пробиться» к публике — без поддержки и одобрения со стороны влиятельных журналов и журналистов этот выходец из далекой пермской провинции был беспомощен. Путь художника не был пройден им до конца, некрасовские слова «слишком рано твой ударил час» могут быть отнесены к

нему, как и к подавляющему числу писателей-разночинцев того времени. Однако то, что Решетников сделал, задав своим незатейливым письмом и творчеством «низовой» реализм самой жизни, значительно и вполне достойно большой всероссийской литературы, критериями которой мы ценим литераторов регионов.

ПРИМЕЧАНИЯ

Исследование выполнено в рамках интеграционного проекта УрО — СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

[1] Чижевский Д. Что такое реализм? // Новый Журнал. Нью-Йорк, 1964. Кн. 75. С. 134.

[2] Шелгунов Н.В. Народный реализм в литературе // Дело. 1871. № 5. С. 34, 44.

[3] Там же. С. 1.

[4] Тургенев И.С. Отцы и дети // Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1976. Т. 3. С. 193.

[5] Решетников Ф.М. Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под ред. И.И.Векслера. Свердловск, 1936—1948. Т. 1. С. 96. В дальнейшем ссылка на это издание с указанием тома и страницы в скобках.

[6] Повесть о Горе-Злосчастии // Древняя русская литература: Хрестоматия. М., 1988. С. 451.

[7] *Где лучше?* Роман в двух частях Ф.Решетникова. СПб., 1869 (б/п) // Отечественные записки. Кн. 4. С. 271. См. также: Салтыков-Щедрин М.Е. Полн. собр. соч. М., 1937. С. 352. В библиографии о Решетникове, составленной, очевидно, И.И.Векслером, редактором его полного собрания сочинений, автором рецензии назван Михайловский (6, 414). В соответствии с духом времени в комментарии к одному из томов сочинений Решетникова указано, что «подмена конкретного исторического явления — борьбы крестьянства с помещичьей монархией, — общим понятием “борьбы за существование” снижала идейный и политический уровень народнической критики сравнительно с критикой предыдущего периода — времени революционеров-просветителей Чернышевского и Добролюбова...» (4, 434). Думаю, читателю понятно, что нас сегодня интересует не актуальный для времени Решетникова идейно-политический смысл его произведений, кстати говоря, прекрасно воссозданный тогдашней критикой и воспроизведенный в комментариях И.И.Векслера, а более вечный и общечеловеческий, сохраняющийся в тексте независимо от программ и знамен.

[8] Не вдаваясь в долгие рассуждения параллельно Хайдеггеру, приведем лишь его высказывания о *заботе* как феномене, в котором эксплицируется бытие *присутствия* (огрубляя — человеческой жизни): «Забота как исходная структурная целость лежит экзистенциально-априорно “до” всякого присутствия, т. е. всегда уже во всяком фактичном “поведении” и “положении” такового. <...> Воля и желание онтологически необходимо укоренены в присутствии как заботе и не суть просто онтологически индифферентные переживания... <...> Они тоже... основаны в заботе. <...> Забота онтологически “раньше” названных феноменов... <...> ...эти феномены экзистенциально основаны в заботе» (Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997. С. 193, 194).

[9] Хайдеггер М. Бытие и время. С. 195.

[10] Дергачёв И.А. Д.Н.Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870—1890-х гг. Новосибирск, 2005. С. 29, 30.

[11] Хайдеггер М. Бытие и время. С. 252.

[12] Дергачёв И.А. Указ. соч. С. 34—35.

[13] Ср. характеристику эпического автора: «Он находится внутри изображенного мира, но в то же время эстетически вненаходим по отношению к нему. Пребывая внутри ситуации, он воспевает героя, но он в то же время как трансцендентный изображенному имеет на мир и на героя *объективный, отрешенный от предубеждений, внежизненно активный взгляд*» (Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. М., 2004. Т. 2. С. 86).

[14] Выражение П.Рикера (Рикер П. Время и рассказ: В 2 т. М.; СПб, 2000. Т. 2. Конфигурация времени в вымышленном рассказе).

[15] Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974—1983. Т. 10. С. 23.

[16] Там же. С. 41.

[17] Там же. С. 201. Возможность сопоставления нескольких текстов Решетникова о священниках с «Архиереем» Чехова — тема отдельного исследования.

[18] Чехов А.П. Указ. собр. соч. Т. 8. С. 305.

[19] Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике выразительности: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 143, 145.

А.А.Павлова

СТИХИЯ ВОДЫ И СТИХИЯ РЕЧИ В РОМАНЕ М.Е.САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ»

Исследователями творчества М.Е.Салтыкова-Щедрина давно отмечена особая роль речи в романе «Господа Головлевы»*. Не раз говорилось о способности Иудушки воздействовать на окружающих при помощи речи, причинять почти физические страдания беспрестанным говорением. Герои романа «изливают» потоки слов, и именно из-за большого количества бесед, разговоров возникает представление о говорении как о водном течении. Задача нашей работы — выявить в романе особенности изображения речевой стихии и глубинную связь «речи» и «воды».

---

* См. об этом: Ю.В.Лебедев «Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин», А.С.-Бушмин «Сатира М.Е.Салтыкова-Щедрина», Д.П.Николаев «Смех Щедрина» и др.

В русском языке слово «речь» тесно связано с группой слов: река, ручей, течение. В «Господах Головлевых» говорение то и дело сопоставляется с различными водными образами: «...выражения эти *утонули* (здесь и далее курсив мой. — *А.П*) в целом потоке болтовни...» [1, 48], «Эти разговоры имели то преимущество, что *текли, как вода*, и без труда забывались...» [1, 120], «Слова бесконечно тянулись одно за другим, *как густая слюна*. Аннинька с безотчетным страхом глядела на него и думала: как это он *не захлебнется*?» [1, 184], Иудушке удалось «*утопить* представление о "беде" в бездне праздных слов» [1, 217], Порфирий Владимирыч «...разразился бы целым *потоком* бездельных слов, в котором бесследно *потонули* бы все дурацкие намеки, возмутившие правильное *течение* его празднословия» [1, 236].

Тесное соотнесение Щедриным образов речи и водной стихии имеет под собой глубокое основание. В первую очередь обращает на себя внимание близость индоевропейских корней слов «речь» и «река».

Праславянский корень *rek* связан с индоевропейским корнем со значением «течение, ток». Близкое ему слово «ручей» образовалось от праславянского корня *roc* со значением «быстрый». Сопоставим группы слов «река», «речь», «ручей», «течение» в родственных славянских языках. Эти слова объединяет мотив движения. Река: «И-е. база *(e)rei- : *ri-, корень *er- : *or- : *r — "приходить в движение", "устремляться". Ср. латин. *rivus* — "ручей", "поток", "течение"; ср. ирл. *Rian* — "море"; галльск. *Renos* — название реки Рейна» [6, 108]. Словарная статья слова «река» отсылает к родственным словам «рой» и «ринуться», которые также связаны с движением: «...ринуться — "стремительно броситься куда-либо", "хлынуть", "устремиться"; укр. *ринутися* — "ринуться", *ринути* — "течь", "хлынуть"; словенск. *(po)riniti* — "продвигать", "толкать", "гнать"; чеш. *řinoutise* — "литься", "катиться", "струиться"; словац. *rinút'sa* — "бить ключом", "стремительно течь"» [6, 115]. Словарь В.Даля тоже указывает на родство этих слов: «РѢКА ж. (от *рѣять*, или *ре́ять*, течь, общаго корня съ *речь?*)» [4, 122].

Глаголы говорения происходят от сходных либо идентичных основ: реку́ («говорю», «молвлю», «сказываю») — «Укр. *речи*, чаще *ректи*. Ср. болг. *река* — "скажу", "вздумаю"; словац. устар. riect' — "молвить"; польск. *rzec* — "сказать", "произнести". Др.-рус. *речи* (чаще рещи), 1 ед. *реку*, иногда рьку > рку. <...> И.-е. корень *rek- (*rok-) — "определять", "располагать", "устраивать"» [6, 109]. Речь: «Укр. *річ,* род. *речи* — "речь", "слово", но также "дело", "вещь" ("речь в 1 знач." обычно *мова*; ср. еще *розмова* — "разговор", промова — "ораторское выступление"); болг. *реч* — "речь", "слово"; польск. *rzecz* — первоначально "речь", совр. "вещь",

"дело"» [6, 114]. В словаре Даля: «РЕЧИ что <…> Если гл. пишутъ: *рещи, речи, реку*, то конечно будетъ: *речь, речникъ, речистый*. *Рька, рьчной*, вѣроятно того же корня, но отшатнулось и стоитъ по събе» [4, 94].

Движение как стихии воды, так и речевой стихии обозначается одним словом «течение»: «…течь — "литься, струиться в том или ином направлении" (о воде, жидкости); "размеренно, спокойно двигаться", "следовать"; "проходить"; "продолжаться" <…> Укр. *текти*, — 1 ед. течу, тікати — "бежать", "убегать", *теча* — "течь"; болг. *тека* — "теку", *течен,* -чна, -чно — "жидкий", "текучий". Др. рус. *течи,* 1 ед. теку — "течь", "литься", "двигаться", "бежать", "стремиться"; ср. теча — бегун» [6, 243]. В словаре Даля: «Отъ црк. *тещи́*, течь; ***тещити***, источать, точить, испускать <…> ***Тече́ц*** црк. скороходъ, посланецъ, гонецъ. <…> [синонимический ряд] ***Текучій***, жидкій, бъжкий, плывучій» [4, 404, 405].

Благодаря мотиву потока, течения, объемлющего существование героев романа Щедрина, произносимые ими речи приравниваются к стихии. Тесной связи двух стихий способствует не только образный строй романа, но и само этимологическое родство слов.

Мучительное для окружающих говорение Иудушки сопровождается мотивом затянувшегося чаепития или обеда. Питье чая для Иудушки и других персонажей романа — главное средство заполнения внутренней душевной пустоты, причем заполнения в буквальном смысле слова. Проводя время за бесконечными обедами и чаепитиями, персонажи романа тем самым пытаются насытиться и духовно, хотя и не отдают себе в том отчета. Именно за столом герои романа начинают говорить. Чай необходим для восполнения потраченных на «пустоутробные» разговоры сил: Иудушке необходимо напиться чаю, чтобы «переливать из пустого в порожнее». Как только он лишается этой возможности, то замолкает или говорит с трудом: «Все смолкают; стаканы с чаем стоят нетронутыми» [1, 149], «Порфирий Владимирыч замолчал. Налитой стакан с чаем стоял почти остывший, но он даже не притрагивался к нему. Лицо его побледнело, губы слегка вздрагивали…» [1, 237].

Взаимообусловленность питья чая и говорения обнаруживается в разговоре Иудушки с Анниной:

— А вот пойдем сначала чайку попьем, а потом и поговорим!

— Да почему же непременно после чаю? почему нельзя до чаю поговорить?

— А потому что потому. Потому что все чередом делать надо. Сперва одно, потом — другое, сперва чайку попьем да поболтаем, а потом и об деле переговорим[1;182].

Тождество «речи» и «воды» прослеживается и в дальнейшем:

…домой приехали, опять кутьи поели и сели за чай, Порфирий Владимирыч, словно назло, медленнее обыкновенного прихлебывал чай из стакана и мучительно растягивал слова, разглагольствуя в промежутке двух глотков [1, 190];

Порфирий Владимирыч перекрестился и проглотил две ложки супу. Сделавши это, он опять положил ложку в тарелку и опрокинулся на спинку стула в знак предстоящего разговора [1, 192].

Методологическое обоснование связи художественного текста с природными стихиями было представлено в работах Г.Башляра, который полагал, что такого рода анализ обеспечивает «прорыв к некой первоматерии» [2, 12] произведения, то есть к самому его основанию. «Первоматерия» растворена в каждом образе, и у каждого писателя — своя стихия, та, которая лучше всего соответствует его виденью мира, его воображению. У Салтыкова-Щедрина наиболее выразительна по сравнению с остальными стихия воды. Главное ее свойство — текучесть — является самым важным для писателя, поскольку течение связано с движением времени. Мир, воссозданный на страницах романа «Господа Головлевы», — стареющий, разрушающийся на глазах, постепенно умирающий. В романе запечатлено течение времени. «Ежедневная будничная смерть» — смерть воды, и человек «обладает судьбой текучих вод» [2, 23]. В романе нет бурной, бушующей воды, она полуживая, почти недвижимая: «…вода ощущается как потеря скорости, которая бывает и потерей жизни: она становится своеобразным пластическим посредником между жизнью и смертью» [2, 31]. Стихия воды в романе — уставшая, утомленная, доживающая последнее время вместе с людьми. Вместе с тем «Вода — это такой вид материи, который повсюду можно видеть при рождении и произрастании» [2, 33]. Благодаря амбивалентной природе стихии воды, ее связью с рождением и умиранием одновременно, за картиной разрушающегося мира можно увидеть его будущее возрождение, обновление.

Наряду с чаем излюбленным напитком Головлевых является водка, которая выполняет иную функцию, нежели чай. Если чай поддерживает связь с той безжизненной реальностью, за которой персонажи не в силах почувствовать присутствие пустоты, то водка открывает им глаза на эту пустоту. В опьянении — спасение от иллюзорной жизни. Провидец-Степан объясняет эту разницу между двумя главными головлевскими напитками: «Чаем одним напиваешься? Нехорошо, брат; оттого и брюхо у тебя растет. С чаем надобно тоже осторожно: чашку выпей, а сверху рюмочкой прикрой. Чай мокроту накопляет, а водка разбивает» [1, 26]. Не случайно про Иудушку — самого стойкого обитателя головлевского дома — говорят, что он не любит пьяниц: пьяница исключает себя из церемонии чаепития, из традиции, и таким образом отпадает от реальности. Пьющие

герои, не нуждаются в еде, не нуждаются в постоянном насыщении с целью выживания: «Пьяницы — те живут, потому что пьяница не слышит. Ему хоть в трубу труби — у него все равно голова как горшком прикрыта» [1, 186]. Спасение от удушающего воздействия потока «пустословия» заключается в бегстве от реальности, в частности, в отказе воспринимать настоящее посредством органов чувств: человек «должен притупить в себе зрение, слух, обоняние, вкус; должен победить всякую восприимчивость, одеревенеть» [1, 188]. Вместе с тем, по сути, герои постоянно пребывают в опьянении, потому что изначально лишены возможности «трезво» мыслить, т. е. мыслить вне пределов, которыми ограничивает их окружающий призрачный мир. Поэтому в данном случае опьянение как таковое, то есть пьянство, наоборот, отрезвляет, вносит ясность в существование, а «запой праздномыслия» — это то, затуманивает разум.

Традиционно вода связана с зарождением жизни*, но в романе Салтыкова-Щедрина, где всякая традиция дискредитируется, функция воды иная: она не несет жизни, напротив, в ней присутствует мертвящее начало. Так русские пословицы, афоризмы и крылатые выражения, которые составляют кладезь народной мудрости, более ни у одного писателя не играли такой своеобразной нетипичной роли. В романе Щедрина они несут на себе оттенок отрицательного свойства. В данном случае они лишаются своей глубины, потому что их употребление связано с отсутствием воображения и самостоятельности мышления у героев. В романе «Господа Головлевы» особенностью телесной активности персонажей являются конвульсивные, а также однообразные, повторяющиеся движения; речь как движение входит в тот же ряд: она тоже конвульсивна. Иллюстрируется это, например, многочисленными звукоподражаниями и междометиями, которыми насыщен лексикон Иудушки: *Фу-ты! ну-ты!, хрр-хрр, цып-цып-цып, болты-болты, прыг да шмыг*. За счет всех этих особенностей создается искривленная речь, пестрящая изобилием ненужных слов. Речь обладает всеми теми чертами, которыми наделен телесный мир романа в целом: инертность, искаженность, повторяемость, однотипность «речевых жестов».

Мотив течения сопровождает жизнь Головлевых постоянно, не только непосредственно за разговорами и чаепитием: он становится универсальной метафорой их существования. В романе то и дело появляются образы бездны, омута, тины, трясины, — всего того, что затягивает, засасы-

---

* В сознании человека издревле существует представление о том, что вода, пролившись на землю, дает жизнь. У Щедрина же единственным продуктом взаимодействия этих стихий является грязь, т. е. ничто.

вает; все это образует единый поток забвения, в котором тонет все живое: «Затем все опять заплыло и пошло по-старому. Евпраксеюшка даже рьянее прежнего окунулась с тину хозяйственных мелочей…» [1, 234], «Робенка отнял! словно щенка в омуте утопил!» [1, 234], «Среди этой тусклой обстановки дни проходили за днями, один как другой, без всяких перемен, без всякой надежды на вторжение свежей струи» [1, 120], «Фигура Арины Петровны, еще за минуту перед тем так живо мелькавшая у него в глазах, вдруг окунулась в омуте забвения» [1, 259]. В романе Салтыкова-Щедрина предстает мир, охваченный единым мутным потоком. Здесь нет чистых, стремительных течений, а есть только нечто затягивающее, застойное: омут, бездна, т. е. место, где поток останавливается, где он ограничен каким-либо пределами. Такими сковывающими течение пределами являются, например, стаканы и рюмки. Течение жизни Головлевых — это погружение; герои постепенно тонут, погружаются в небытие. Их смерть не внезапна, это не доля секунды, отделяющая бытие от небытия, а целый процесс, отсюда ясно, почему герои кажутся полумертвыми еще при жизни: именно из-за этого постепенного погружения в ничто.

Для уяснения авторского замысла следует обратиться к еще одному аспекту проблемы. Если говорить о характеристике речей Иудушки, то обращает на себя внимание их особого рода агрессивность. Любая агрессия изначально является борьбой за выживание [3]. В «Господах Головлевых» речевое поведение Иудушки можно назвать скрытой, неявной речевой агрессией, которая подспудно направлена на то, чтобы выжить всех обитателей усадьбы, присвоив себе их состояние. Интересно сопоставление явления речевой агрессии в действительности как таковой и в художественной реальности. Так, для действительности вопрос о жертве речевой агрессии решается однозначно: жертвой является тот (или те), на кого агрессия направлена. В реальности художественной жертвой может являться и сам агрессор. Так, Иудушка Головлев, несомненно, сам страдает от собственных речей, страдает от их бессмысленности, бессодержательности, страдает прежде всего духовно. Также важным элементом речевой агрессии является *сознательное* стремление говорящего выразить свое негативное отношение к чему или кому бы то ни было. Опять же в реальности текста этот момент необязателен: Иудушка вовсе не сознает отрицательного воздействия своих речей, и в этом заключается его трагедия. Воздействие речей Иудушки, а именно степень их оскорбительности, имеет особый характер: по сравнению с ней оскорбления как таковые не столь значимы. Так, например, когда приезжает Аннинька, она несколько раз вынуждена выслушивать неприятные комментарии по поводу своей «неприличной» профессии. В ответ Аннинька крас-

неет, смущается, обижается и т. д. Однако когда Иудушка за чаем говорит об огурчиках, курочке или о христианских ценностях, Аннинька мучается гораздо сильнее: она не может вынести речей дяди физически и духовно. Именно эти речи заставляют ее метаться, страдать и, в конце концов, уехать*. Здесь возникает мотив оскорблённой и униженной души, и именно душевные страдания, несомненно, стоят выше простой личной обиды.

В связи с исключительной ролью речи, для романа Салтыкова-Щедрина актуально понятие коммуникативного пространства, в котором «говорящий — это тот, кто создает и контролирует это пространство» [3, 55]. С этой точки зрения особым статусом обладает тот, кому принадлежит речевое доминирование, т. е. Иудушка; говоря, он властвует над пространством и всем, что этому пространству принадлежит. Причем Иудушка не столько убеждает, сколько внушает. Особую роль при этом играет высокая информативность его речей: «Информативное высказывание» создает у адресата впечатление объективности, непредвзятости (истинности) мнения субъекта» [3, 33]. Речи Иудушки насыщены перечислением неоспоримых фактов, непреложных истин, цитатами из Священного Писания. Потому и главное чувство, которое вызывает Головлев у окружающих — раздражение: слушать его невозможно, но и спорить бесполезно. А в качестве «трибуны» для произнесения речей избирается обеденный стол. В результате возникает подобие воинственной фигуры тирана: Иудушка, как царь и бог, восседает за столом (воплощением единства рождения, жизни и смерти) и произносит речи, причиняющие страдания их слушателям. Еще М.М.Бахтин писал о таким о типе высказывания как. «слово-насилие»: «Слово-насилие предполагает отсутствующий и безмолвствующий предмет, не слышащий и не отвечающий, оно не обращается к нему и не требует его согласия, оно заочно… Слово хочет оказывать влияние извне, определять извне…» [3, 35]. Именно таким словом пользуется Иудушка; согласие или несогласие со стороны адресата с тем, что он декларирует, для него не столь важно, однако важно, чтобы ничто не нарушало течения его пустословия, чтобы оно не прерывалось.

В романе Салтыкова-Щедрина все стихии обладают сходными чертами. Воздух — спертый, тяжелый, из-за большого количества вещей, окружающих героев романа; земля — сухая, опаленная солнцем; огонь — тусклый свет свечи, или святящаяся в темноте точка. Вода характеризуется тем же рядом свойств: она не льется свободно, ее течение ограничено,

---

* В связи с данной особенностью речевой агрессии см. следующее замечание Т.А.Воронцовой: «дело не в словах, а в том, как, почему и зачем они употреблены. Может быть оскорбительным и обычное слово и не быть оскорбительным непристойное» [3, 24].

сковано в пределах стакана, и в целом присутствие воды в романе сводится к двум главным русским напиткам: чаю и водке. Таким образом, в романе отсутствует традиционный мотив противоборства стихий. Мир Головлевых в этом отношении един, слитен, в нем нет крайних полюсов, и все стихии одинаково несвободны и находятся в том же состоянии полумертвого оцепенения, что и люди.

ЛИТЕРАТУРА

1. Салтыков-Щедрин М.Е. Господа Головлевы. Петрозаводск, 1955.
2. Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи. М.: Изд. гуманитарной литературы, 1998.
3. Воронцова Т.А. Речевая агрессия: Вторжение в коммуникативное пространство. Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2006.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Рус. яз., 1981—1982. Т. 4.
5. Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.bookslibra.ru/librari_skript/read_127298.html.
6. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. М.: Рус. яз., 1994. Т. 2.

Н.В.Пращерук

И.С.ТУРГЕНЕВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ И.А.БУНИНА

«В современной русской беллетристической литературе, — писал в некрологе, посвященном Тургеневу, М.Е.Салтыков-Щедрин, — нет ни одного писателя <...> который не имел бы в Тургеневе учителя и для которого произведения этого писателя не послужили отправною точкою»[1]. Бунин при всей своей независимости не был исключением. Еще критика рубежа XIX—XX вв. обратила внимание на тургеневские мотивы в его творчестве. Рассказы Бунина «Антоновские яблоки», «Эпитафия» («Золотое дно»), «На хуторе», «В поле», повесть «Суходол» — признавались особенно «тургеневскими», поскольку в них обнаруживалась связь с темой «дворянских гнезд», их угасания.

«Бунин очень любит старые усадьбы, руины, развалины... Кто забудет его «Золотое дно», «Суходол»... Есть такое тургеневское, щемящее, сладко-грустное чувство, которое всегда зарождается в Бунине при всякой забытости, брошенности, хотя он и борется со своим романтизмом и развенчивает эти дворянские гнезда как может»[2], — отмечает К.Чуковский в 1914 г. «Усадьба Тургенева опустела, она брошена, забыта и такой-то ее любит внук Тургенева — Бунин»; «Бунин говорит свое и последнее слово о прошлом, об отходящем и отошедшем, он договаривает, что сталось с деревней, где занимался естественными науками Базаров, где терзали себя рефлексией Гамлеты Щигровского уезда <...> Бунин не воспел, а отпел дворянскую усадьбу», — вторят другие критики, современники писателя[3].

Сам он относился к попыткам критиков находить в его творчестве тургеневские мотивы и ноты с раздражением[4]. Так, в письме к П.М.Бицилли 5 апреля 1936 года Бунин замечал: «Не раз слышал: от Тургенева что-то... Но это уже никогда. Йоты похожей, то есть "родственной" нет!»[5]. Между тем, несмотря на столь категорические суждения, отечественные и зарубежные литературоведы не раз предпринимали попытки сопоставления творчества этих двух авторов-земляков, справедливо выявляя целый ряд тематических и эстетических перекличек (отметитм исследования Л.Н.Назаровой, А.Б.Муратова, Т.Г.Марулло и других[6]).

А.Б.Муратов, например, справедливо говорит о том, что многое характерное для автора «Суходола» «уже содержалось в поздних произведениях Тургенева», и великий предшественник близок Бунину тем, что в странных судьбах героев «Степного короля Лира», «Старых портретов» и «Бригадира» центральной стала проблема национального характера, национальных основ русской жизни[7]. Т.Г.Марулло, сопоставляя «Ночной разговор» и «Бежин луг» и акцентируя внимание на модернистских чертах поэтики бунинского рассказа, выявляет полемическую по отношению к Тургеневу позицию Бунина. Последняя работа выполнена отчасти в русле идей Ю.М.Лотмана об особом отношении художника к классическому наследию — ностальгического соперничества, проявляющегося в стремлении «переписать» заново известные сюжеты[8]. Такой подход, опирающийся на достижения современной нарратологии и теории интертекстуальности, представляется наиболее перспективным, поскольку позволяет конкретно, с опорой на фактуру художественного текста, понять оригинальность каждого автора.

В подобном ключе мной был проанализирован рассказ «Чистый понедельник», в котором, как мне кажется, скрыт «переписанный» сюжет тургеневского «Дворянского гнезда». Этот анализ позволил уточнить специ-

фику подтекста бунинского рассказа, а также оригинальность трактовки каждым художником темы религиозного служения[9].

Несколько иной вариант «пребывания» тургеневского текста в прозе Бунина представляет собой рассказ «Последнее свидание». Здесь трудно выявить перекличку с конкретным произведением, как это было в «Чистом понедельнике». Однако плотность классического и особенно тургеневского материала такова, что связь с предшествующей традицией угадывается, ощущается практически в каждом фрагменте. Сам заголовок, воспринятый в контексте целого, откровенно отсылает к стремлению автора не только подытожить историю персонажей, но и заявить об исчерпанности целой темы русской литературы. Интертекстуальная обобщенность, несомненно, присутствующая в подтексте этого рассказа и придающая ему особую емкость и символизм, проступает на «поверхность текста» в эмоциональном вопрошании героя: «Зачем ты ушла — и за кем! — из своего рода, из своего племени?»[10]. Далее в первоначальной редакции этот вопрос продолжался следующими суждениями: «Мы должны умереть в нем. Будь мы трижды прокляты, но это так! Сколько сумасшедших от любви в наших, дворянских летописях! Но это лучше, лучше — мы для теперешних распутных романов не годимся <...> Ах, эти Тургеневы!» (4, 473).

Итак, главная фамилия названа героем, хотя из окончательной редакции такую подсказку автор изъял, что согласуется с его творческой индивидуальностью.

Процитированные строчки прямо связаны с известным суждением Тургенева, высказанным в письме Е.Е.Ламберт 1859 г. во время работы над романом «Накануне»: «Нет счастья вне семьи — и вне родины: каждый сиди на своем гнезде и пускай корни в родную землю... Что лепиться к краешку чужого гнезда»[11]. Очевидно, что больная тургеневская тема «ухода» из семьи, разрыва привычных социальных связей подхвачена Буниным и подвергается его художественной рефлексии. При этом рассказ так построен, что его рецепция обязательно предполагает актуализацию в читательском сознании тургеневского подтекста, припоминания известных сюжетов и эпизодов. Приведем для примера фрагменты двух свиданий, в которых обе героини полны решимости уйти из семьи: «Боже мой, когда я шла сюда, я мысленно прощалась с моим домом, со всем прошедшим... И почему вы знаете, что я не в состоянии буду перенести разлуку с семейством?» (6, 326); «Так ты пойдешь за мной всюду? — говорил он ей... — Всюду, на край земли. Где ты будешь, там и я буду. — И ты себя не обманываешь, ты знаешь, что родители твои никогда не согласятся на наш брак? — Я себя не обманываю; я это знаю» (8, 94).

Чтобы отослать читателя к своему предшественнику и добиться полноты впечатления, автор делает текст рассказа пронзительно узнаваемым и одновременно особенным, бунинским. Не разрушая органики собственного слова, Бунин виртуозно использует прямые текстовые переклички. Сравним: «Он вышел из города в поле... Лаврецкий долго бродил по росистой траве, узкая тропинка попалась ему; он пошел по ней. Она привела его к длинному забору, к калитке... Лаврецкий очутился в саду... и вдруг **остановился**... **Все было тихо кругом** (здесь и далее выделено мной. — *Н.П.*)... Дом вдруг глянул на него своим **темным** фасом» (Тургенев; 7, 235); «За лесом открылись пустые поля. На скате, среди темных гречишных жнивий, стояла бедная усадьба... Как печально все это было при луне! Стрешнев **остановился.** Казалось, что поздно, поздно, — **так тихо было кругом.** Он въехал во двор. Дом был **темен**» (Бунин; 4, 72); «Но тонкий **запах резеды**, оставленный Еленой в его бедной, темной комнатке, напоминал ее посещение. Вместе с ним, казалось, еще оставались в воздухе и звуки молодого голоса, и шум легких, молодых шагов, и теплота, и свежесть молодого девственного тела» (Тургенев; 8, 114); «От твоей руки, **пахнувшей вербеной**, остался **запах** и на моей руке. Он смешался с запахом повода, седла, пота лошади, но я все еще чувствовал его, ехал в сумерках по большой дороге — и плакал» (Бунин; 4, 75). Но главное даже не в этих очевидных (читаемых) тургеневских знаках, которые живут в тексте «Последнего свидания». Поразительно, что Бунин во многом структурно «повторяет» своего предшественника.

Если обратиться к сценам свиданий в русской литературе, то, несмотря на их естественную широкую представленность, лидирует именно Тургенев, у которого такая сцена часто становится центральной, кульминационной и потому очень яркой, запоминающейся. Достаточно вспомнить романы «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне» и др.

Бунин тоже «составляет» свой рассказ из фрагментов, которые «строили» подобные сцены. Это: эпизод перед свиданием, встреча, обязательный диалог, расставание и переживания героев после свидания. Даже заключительный фрагмент бунинского рассказа, когда Стрешнев сопровождает уезжающую героиню на вокзал (4, 76), очень напоминает эпизод из «Дворянского гнезда», где Лаврецкий провожает Калитиных домой (7, 212), только тургеневская карета, которая «ровно катилась <...> тихонько колыхаясь и ныряя...» в рассказе Бунина заменена «телегой, набитой соломой» и гремевшей по большой дороге. Эта деталь — один из конкретных знаков того, как героико-романтическая тональность произведений Тургенева жестко переводится в подчеркнуто реалистический план с множеством бытовых подробностей, снижающих пафос тургеневских сви-

даний. Бунин словно стремится действительно поставить последнюю точку в разработке темы эмансипации женщины, драматически соединив ее с темой катастрофического разрушения «дворянских гнезд».

Тургеневская школа проявляется здесь и в том, как «участвует» природа в представленном Буниным свидании. Это, конечно, не просто фон, а та символическая реальность, в которой продолжает жить психологическая проблематика произведения, получает эстетическое завершение концепция события. Теплые и восхитительные летние пейзажи Тургенева демонстративно вытесняются картинами, организованными мотивом холодного и лунного осеннего вечера, повторяющимся в тексте с модернистской нарочитостью: «В лунный осенний вечер, сырой и холодный, Стрешнев приказал оседлать лошадь. Лунный свет полосой голубого дыма падал в продолговатое окошко...» (4, 70); «В сырых лунных полях тускло белела полынь. Лес, мертвый, холодный от луны и росы... Луна, яркая и точно мокрая, мелькала по голым верхушкам... Луна стояла над пустынными лугами» (4, 71); «Как печально все это было при луне!» (4, 72) и т. п. Подступающие к героям холод и ночь воспринимаются как знаки безнадежности и пронзительного сиротства, того, что никакое «свидание при луне» уже не может соединить героев. Холодный вечер затем сменяется почти зимним холодным утром: «Все крыльцо было седое от мороза. Мороз солью лежал на траве...» (4, 76). Напомним, что сцена ночного свидания Лизы и Лаврецкого, обещающая счастье настоящей любви, сопровождается пейзажной зарисовкой иного плана: «Ночь была тиха и светла, хотя луны не было...» (7, 235). В бунинском пейзаже — по контрасту с тургеневским — вновь угадывается скрытый диалог двух авторов.

Заключительный фрагмент рассказа еще более показателен в этом плане. Он решен в подчеркнуто обобщающем ключе: «Беззвучно сиял осенний день голубым чистым небом. Великая тишина стояла над пустыми полями, над оврагами, надо всей великой русской степью. Медленно плыла по воздуху вата с татарок, иссохших репьев. На репьях сидели щеглы. Так они будут сидеть целый день, только изредка перелетая, перенося свою тихую, прелестную, счастливую жизнь» (4, 77). Поднятая Буниным тема обретенной тишины «родного гнезда», родины, в которой только и возможно приобщение к подлинной жизни, на мой взгляд, наиболее адекватно прочитывается именно в соотнесении ее с ключевым эпизодом возвращения Лаврецкого в Васильевское из романа «Дворянское гнездо»: «...И всегда, во всякое время тиха и неспешна здесь жизнь... И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши! <...> И он снова принимается прислушиваться к тишине, ничего не ожидая... тишина обнимает его со всех сторон, солнце катится тихо по спокойному

синему небу, и облака тихо плывут по нем... Лаврецкий не мог оторваться от созерцания этой уходящей, утекающей жизни.... и... никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины» (7, 190).

Таким образом, в рассказе Бунина «Последнее свидание» мы обнаруживаем такой тип интертекстуальной связи, который в работах М.Риффатера был обозначен как «текстуальная канва», когда развертыванию и преобразованию подвергаются не столько конкретные тексты и сюжеты, сколько целые схемы мышления, системы мотивов и приемов, а также определенные текстуальные навыки[12]. «...Тургенев действительно обладал уникальной способностью подхватывать на лету яркие жизненные впечатления, загораться художественным волнением и создавать фигуры, “сотканные из света и воздуха”, намечать в своих романах тонкую художественную канву, по которой очень часто его современники и последователи вышивали свои узоры»[13], — замечает автор одного из последних трудов о художнике Ю.Лебедев. Думается, к лучшим, к самым ярким последователям такого рода принадлежал И.А.Бунин.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1964. Т. 7. С. 497. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома, страницы в тексте.

[2] Чуковский К. Ранний Бунин // Вопросы литературы. 1968. № 5. С. 89.

[3] Севский В. Внук Тургенева // Приазовский край. Ростов, 1912. 28 нояб. (РО ОГЛМТ Ф. 14. № 3765/127); Львов-Рогачевский В. Поэма запустения // Современный мир. 1910. № 1. С. 23.

[4] См. об этом: Бунин И.А. Автобиографические заметки, дневники, записные книжки, воспоминания // Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. С. 253—376.

[5] РО РГБ. Ф. 429. Оп. 4. Д. 2.

[6] См.: Назарова Л.Н. Тургенев и русская литература конца 19 — начала 20 вв. Л., 1979; Муратов А.Б. Поздние повести и рассказы И.С.Тургенева в русском литературном процессе 2-й половины XIX — начала XX вв. // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. Л., 1984; Марулло Т.Г. «Ночной разговор» Бунина и «Бежин луг» Тургенева // Вопросы литературы. 1994. Вып. 3. и др.

[7] Муратов А.Б. Указ. соч. С. 86.

[8] Лотман Ю.М. Два устных рассказа (К проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. С. 172—184.

[9] См. подробнее: Пращерук Н.В. Художественный мир прозы И.А.Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999. С. 184—196.

[10] Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т 4. С. 74. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома, страницы в тексте статьи.

[11] Цит. по: Лебедев Ю. Жизнь Тургенева. М., 2006. С. 400—401.

[12] См. об этом: Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 29—30.

[13] Лебедев Ю. Указ. соч. С. 401.

Н.И. Ищук-Фадеева

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

Лирическая трилогия А.Блока постоянно притягивает внимание исследователей, в том числе и своеобычной структурой: на первый взгляд это «чистая» лирика, облаченная в драматургическую форму, что и подчеркивает сам автор, объединяя пьесы «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомку» в цикл под названием «лирические драмы». В предисловии начинающий драматург объяснил отход от «чистой» лирики и не-приход к чистой драме торжеством на тот момент «лирического элемента», который окрасил своей особой интонацией не только разные формы художественного сознания, но даже и «теоретические рассуждения». Драма оказалась отзывчивой к этому влиянию, тем более что в ее генологическом прошлом есть так называемая *драма для чтения*, на поверку зачастую оказывающаяся новообразованием, которое Блок называет «лирической драмой». Трилогия, таким образом, с одной стороны, отвечает духу времени, которое Блоком-критиком определяется через понятие иронии, — это же понятие объединяет и трилогию поэта-драматурга. С другой стороны, лирическая трилогия в определенном смысле продолжает «периферийную», но устойчивую драматическую традицию. Нельзя не отметить и несомненное, хотя и, видимо, косвенное влияние русского основателя новой драмы. Чехов открыл яркий период новаций в драме, и серебряный век русской поэзии, не менее значительный и в драматургии, наиболее интересные опыты дает именно в этом, лирическом, преломлении — таковы пьесы Ин.Анненского, М.Цветаевой, Ф.Сологуба и др.

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

Любовь Андреевна (*задумчиво*). Епиходов идет...
Аня (*задумчиво*). Епиходов идет...
Гаев. Солнце село, господа,
Трофимов. Да[1].

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

Итак, элегический двухстопный анапест первых двух стихов сменяется энергичным четырехстопным и одностопным хореями соответственно в 3-м и 4-м стихах. Полиметрия подчеркивается повтором и параллелизмом — древнейшими поэтическими приемами, формально представленными в этом «многоголосии» и в контексте приобретающими несвойственные лирике функции: идущий человек оказывается не в параллели к садящемуся солнцу, а в «противоположении» к нему, что разрушает картину мира, где единство человека и мира является определяющим. Более того, персонаж-казус, «недотёпа» Епиходов возникает на фоне рассуждений Лопахина: «Иной раз, когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...» (224). И после реплики Любови Андреевны о том, что великаны «только в сказках хороши, а так они пугают» (224), появляется маленький смешной человек, «22 несчастья». Так контекст обнажает глубокую иронию. Из сопоставления речевого и визуального уровней возникают оппозиция реальности и сказки и, что в данном случае важнее, оппозиция того, что должно быть, и того, что реально есть. Долженствование детерминировано природой, существование — человеком. Так оказываются в «противоположении» человек и природа, что чрезвычайно важно в комедии, имеющей заглавие «Вишневый сад». Таким образом, ритмической организации подлежит фрагмент текста, «рифмующий» обитателей старого поместья и идеолога новой жизни, в конфликт не вступающих, а объединенных сомнениями — в том, что мир вокруг человека определяет или хотя бы влияет на жизнь и/или самосознание человека.

Фрагмент приведен как пример лирического начала — не по речевому пафосу, а по родовой природе, — начала, которое во многом определяет новую драму Чехова. «Явления» Епиходова не случилось — более того, он на сцене даже не появляется («В глубине сцены проходит Епихо-

дов и играет на гитаре» [224]), и именно подобное «не-явление» обнаруживает подлинный смысл сцены, который не в событии — оно не произошло, а в восприятии мира и его осмыслении, что и является, пожалуй, основной родовой особенностью лирики.

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

Итак, что такое лирика для великого лирика? Очевидно, что это вербализация переживания, попытка выразить «невыразимое», высказать «несказуемое» — именно это объединяет Блока-поэта и Блока-теоретика. Назначение поэзии — «обогатить душу и усложнить переживание»[2], а «идеальный лирический поэт — это сложный инструмент, одинаково воспроизводящий самые противоположные переживания» (383). Именно поэтому лирика приводит не к умиротворению и гармонизации, а к сомнениям, «загромождая душу невообразимым хаосом и сложностью» (там же). Таким образом, рассматривая родовые признаки лирического рода как объективацию в слове субъективного строя душевной жизни, Блок встает в ряд эстетических наследников Гегеля, чья теория рода строится на категориях объективного и субъективного. Взгляд на эпос как на воплощение объективности в своей объективности, на лирику — субъективности в своей субъективности, а на драму, соответственно, как на синтез объективности и субъективности, стал общим местом в последующих концепциях рода. Правомерность выделенной родовой доминанты не вызывает сомнений — значимость этого классического положения становится очевидной при анализе текстов сложного жанра.

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

Первая теория литературного рода зафиксирована в «Поэтике» Аристотеля, произведении, изящно выстроенном — от общих положений к частным, от философии искусства к метафоре, от сравнения поэта и историка — к «морфологии» сюжета. Представляется концептуально значимым факт, что его концепция рода в течение долгого времени стояла особняком, не воспринятая даже верными сторонниками и последователями Стагирита. В основание структурной специфики рода Аристотель кладет позицию автора по отношению к созданному им тексту. В эпике автор ставит себя в позицию «как бы со стороны», в лирике автор остается сам собой, «не изменяя своего лица», в драме он невидим, скрываясь за лицами «действующими и делающими»[3]. Объективируя внутренние переживания, Блок в своих лирических драмах как будто осуществляет гегелевский синтез объективного и субъективного, но тогда вопрос о природе лирической драмы становится еще более запутанным, теряя какую-либо жанровую и даже родовую специфику, то есть какое-либо отличие от драматического произведения вообще, изначально включающего в себя лирическое начало как субъективное, согласно теории Гегеля и его последователей. В отличие от Блока-теоретика Блок-драматург, не противореча собственной трактовке, данной в предисловии, находит глубокое и интересное решение, основанное на противоположении речевого и композиционного уровней: поэтика лирически-смутного переживания, вербализующая «несказанное», за речевым «хаосом» скрывает жесткий порядок четкой композиционной организации. Иначе говоря, тайна его «музыкальной драмы»[4] не в последнюю очередь связана и с «конфликтом» формы и содержания, если вновь воспользоваться гегелевской терминологией.

Отделенная от «Вишневого сада» двумя годами, драма Блока обнаруживает определенную смысловую близость к последнему творению Чехова-драматурга, прежде всего, своей ярко выраженной символической природой[5]. Поместье, драматическое пространство комедии Чехова, меняется на остров; эдемоподобный сад — на город, который «всех сбивает с пути» (46); вместо родного гнезда, где витает дух покойной матери, — «случайный приют для действующих лиц» (22).

Временная близость («Вишневый сад» — 1904, «Король на площади» — 1906, первая редакция) поставила обе пьесы в ситуацию, культурно знаковую: как своего рода эстетическое обрамление тревожного времени. В чеховской комедии революция мыслится скорее как необходимая, отсюда мотивы греха и покаяния, с одной стороны (Раневская), и потребность в «новом саде» — с другой (Трофимов). В блоковской пьесе историческая смута передана в «музыке» слова и ритма: «То, что "Король на

площади" является плодом переживаний, связанных с революцией, — легко заметить даже при беглом знакомстве с драмой. Монархизм "золотых" и анархизм "черных", пафос святыни и проповедь разрушения, борьба против "короля" — все это ясно указует на те, вне Блока лежащие обстоятельства времени, которые и отразились в образах драмы»[6]. Не оспаривая очевидное, хочу заметить, что смысл «Короля на площади» не ограничивается связью с конкретной культурно-исторической ситуацией, он — шире, и главный нерв лирической драмы не в столкновении «авторитета (“король”) и толпы (“площадь”), традиции и стихии»[7], а в судьбе творческой личности и мира, который «забыл о пророках и поэтах» (27).

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

По своей значимости корабль в пьесе «Король на площади» близок к вишневому саду в последней комедии Чехова, знаку, «развернувшемуся» до символа. Но если *сад* обладает устойчивой культурной семантикой, то корабль — древний символ веры: «...корабль как божество и местопребывание божества ложится в основание будущего храма и многократно повторяется в его формах <...> греческий храм, по своему имени, сливается с именем корабля. Связь храма с водной стихией обнаруживается, однако, не только в этом; присутствие, в качестве целей омовения, воды в храме не является случайностью»[8]. Таким образом, катастрофа в комедии Чехова мыслится как культурная, а у Блока — как религиозная.

Ожидаемая катастрофа в обеих пьесах наступает, но и у Чехова, и у Блока она редуцирована. Так, в комедии Чехова «Вишневый сад» на первый план выдвигается не событие (продажа сада), которое происходит за сценой, а его переживание. Совсем по будущей теории Блока, Чехов сталкивает «противоположные переживания»: в III действии предстоящий аукцион воспринимается владельцами усадьбы как грядущая катастрофа, а в IV — как благополучный исход из мира, где «уж очень много... грешили» (219). По мысли Трофимова, «чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить... прошлое» (228). Мотив греха и его искупления, значимый для последней пьесы Чехова, фабульного выражения не получил, но весьма осложнил понимание «Вишневого сада» несоответствием сюжета с заявленным жанром. Новая драма Метерлинка и Чехова, известная радикальными изменениями поэтики классических жанров и введением новых,

объединяет двух столь несхожих драматургов в том числе и лирической интерпретацией драматической структуры. Проникновение родовых законов лирики в драматический текст у родоначальников новой драмы происходит за счет перераспределения события и его осмысления — сюжетно значимым становится не поступок, а его переживание.

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

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

«Король на площади», в классических традициях драмы, начинается с Пролога, персонификацией которого у Блока становится шут. Именно он вводит категорию действия, важную и для Чехова, через соотношение себя, многоликого, воплощающего здравый смысл, с солнцем, которому «лень светиться» (22), с одной стороны, а с другой — со всяким, «кто хочет отдохнуть» (22). В сферу без-действия попадает и Король, который «и стар и удручен» (22). Таким образом, выстраиваемая тотальная оппозиция действующего шута и остального мира придает ему статус гибриста и, соответственно, выдвигает его на роль главного героя.

Помимо смысловых акцентов, поставленных в зависимость от традиционно понимаемой драматической категории действия, фиксируется и точка зрения, направляющая восприятие пьесы. Задача героя сформулирована шутом в последней строфе:

Мой долг был — только вас понудить
Взглянуть на этот вид.
А рыбу в мутных водах удить
Мне здравый смысл велит (23).

Под «видом» шут предлагает представить море, помещенное «в оркестре», и возникающий при этом метауровень связывает «Короля...» с «Ба-

лаганчиком», то есть с первой пьесой трилогии, обнажающей театральную условность. Последняя ремарка: «Шут садится верхом на рампу и закидывает удочку в оркестр. Во время действия его большей частью не видно за боковой занавесью» (23), — переводит предполагаемого гибриста в иной персонажный статус: шут — это наблюдатель и комментатор происходящего «на площади», и только в III действии метаконфликт обострится, когда свидетель и комментатор, то есть по сути дела редуцированный до одного персонажа хор, вновь поведет себя как гибрист. Возникающий в последних стихах пролога образ рыбы, знака христианства, снижается двусмысленным в данном контексте фразеологизмом «ловить рыбу в мутной воде». Таким образом, кажущийся классическим пролог в реальности текста оказывается не соответствующим ни своей природе, ни своим функциям, как то: обнажить «лицо автора», ввести в конситуацию, восстановить порушенные связи между прошлым и настоящим.

Ироничной трансформации подвергается и функция шута как выразителя полисной точки зрения — здесь он позиционирует себя как воплощение здравого смысла: «Я — голос молвы! Я многолик, но во всей вселенной ношу одно имя! Здравый Смысл — имя мое!» (45). Таким образом, получается, что функция пролога здесь — задать «тональность», совсем как в увертюре, или (в другой терминологии), зафиксировав точку зрения, направить рецепцию в нужном русле; в данном случае — подчеркнуть условность театрального языка этой пьесы. Традиционное обращение к публике с просьбой «смягчиться» обращается в иронический пассаж, в котором шут, руководимый «здравостью», вербализует декорации, описанные в начальной ремарке: «Задний план занят белым фасадом дворца с высокой и широкой террасой; на массивном троне — гигантский Король. Корона покрывает зеленые, древние кудри, струящиеся над спокойным лицом, изборожденным глубокими морщинами», — переводя визуальный ряд в вербальный:

Вот здесь — дворец на темном фоне,
И на террасе — трон.
Король, как видите, в короне,
И стар и удручен (22).

Далее в ремарке читаем: «В самом низу — у рампы — под высоким парапетом набережной — скамья; к ней с двух сторон спускаются лестницы. Скамья на берегу моря...». Интерпретация шута:

Перед дворцом гуляет всякий,
Кто хочет отдохнуть.
Лишь демократу и собаке
Здесь не показан путь.

Здесь — чистой публике дорога,
Здесь для нее — скамья.
И только на правах Пролога
На ней присел и я (22—23).

Возникает любопытный эффект удвоения, но не повторения: в словах появляется оценка человека, а не статуи («спокойное лицо» — «и стар и удручен»); возникает ирония, уравнивающая в правах демократа и собаку; наконец, значимо умаление себя, шута, появившегося с «моря», чтобы «рыбу в мутных водах удить» (23), до весьма специфического персонажа, традиционно именуемого Пролог. Маски шута, его двойничество начинаются именно в Прологе, с которым он отождествляет себя. Таким образом, «Король на площади» начинается с шута, а завершается фигурой Зодчего, призывающего уповать только на Творца.

Первое действие, озаглавленное «Утро», композиционно близко к началу «Балаганчика»: три мистика сменяются «голосами в толпе» — Первым, Вторым и Третьим. Город становится озвученным образом, который во многом определяет и атмосферу драмы, и развитие сюжета, то есть, по сути, оказывается одним из главных образов, что приближает лирическую драму к традициям архаической греческой комедии, традиционно обозначаемой как полисная. «Утром» Город страшит: «Все жители сошли с ума. Они строят свое счастье на какой-то сумасшедшей мечте. Они ждут чего-то от кораблей, которые придут сегодня» (24). Определяющая атмосфера этого действия — безотчетный страх «утренних сумерек», «смертной тоски». В определенном смысле страх связан с жизнью полиса: миром правит «красота древних кудрей», то есть символ, но не сила, ибо «не могут править миром такие дряхлые руки» (25). Предощущение смерти претворяется в клятву Первого: «Клянусь вам: мы все умрем к ночи!» (28). Драматизм ситуации формализуется в диалоге Девушки и Юноши: обмен дистихами выстраивает оппозицию веселья (Девушка) и ночи (Юноша). Их сцена завершается клятвой, озвученной Девушкой: «Забудем о страшном, / Запомним, что любим» (31). Две клятвы оппозиционны на ином, мировоззренческом уровне — это смерть и любовь, древнейшие Эрос и Танатос, которые в данном контексте не тождественны, а конфликтны, создавая ситуацию выбора. Выбор же осложняется неопределенностью полисного конфликта: жители Города не знают, что означает прибытие кораблей и почему это так важно. В связи с этим плывущие по воде розы — образ красивый, эмоционально сильный, но невнятный: вода — амбивалентная мифологема — принимает христианский символ чистоты. На метауровне финал «утра» корреспондирует с финалом Пролога, и мутные воды сменяются водой с розами: собственно значение неопределенно, но смысл этой мены достаточно прозрачен.

Роза — еще один знак христианства — выстраивает собственный микросюжет. Вначале Девушкой она воспринимается как «невинный залог безмятежного дня» (30), но на исходе «утра» она поймет, «как страшны цветы у нищих в руках» (31). Сюжет строится как движение от конкретного значения к метафоре, как путь от красоты и невинности к страданию и боли («тяжелые розы сжигают тебя» — говорит Юноша [31]), в финале драмы появляется символический образ «розы небесной», восхождение к которой совершает Поэт. В «розовом» контексте выделяется образ продавщицы роз, которая грозит задушить ими девушку, если та не даст ей хлеба. Предощущение смерти неожиданно конкретизируется, с одной стороны, в столь необычной и эстетской угрозе, а с другой — в необычной реакции потенциальной жертвы: «Голодная! — Утро погибло» (356). Девушка же ставит розы в параллель к кораблям («Как страшны цветы у нищих в руках! / Я больше не верю моим кораблям!» [31]). Эта ассоциация усложняет знаковую природу корабля: учитывая, что мотив смерти «утром» доминантный, то и образ корабля — через *розу*, несущую смерть, — теряет свою сакральность, так как, окрашенный мотивом смерти, корабль теперь неизбежно включает в спектр своих значений и это, приобретая очертания «мертвого корабля».

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

> Первый. Скажите, отчего, в самом деле, так ждут этих кораблей?
> Второй. Право, я сам не знаю. Да не все ли равно?
> Первый. Я рад встретиться со здравым человеком. Все так возбуждены, только и говорят, что о кораблях. И знаете, сам начинаешь верить.
> Второй. Да, что ни говорите, влияние толпы отрицать нельзя. Это заразительно (30—31).

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

Любопытно, что «утро» протекает без тех персонажей, что способны и должны повлиять на ситуацию в городе. Итак, начало драмы отдано «хору», чья функция — выразить царящие умонастроения. Одним из первых возникает вопрос, возможно ли, чтобы разрушение, которое кажется неизбежным, стало освободительным. Тем самым на первый план выходит отношение к трем властным персонам. «Все боятся старого Зодчего», как уверяет Первый, но сам он боится «безумной фантазии, нелепости — того, что звали когда-то высокой мечтой» (27). Таким образом, уже «утром» проясняется ситуация власти: есть король — тот, кто царствует, но не правит; есть Зодчий — тот, кто «правит», но не царствует; и есть та, которая

одарена «безумной красотой» и властью объединить Короля и Зодчего: она рождена Зодчим и хочет воз-родить Короля, совершив древний обряд. Появление главных героев тщательно подготовлено.

«Средина дня» проходит под звуки топора, у Чехова знаменующие уничтожение сада-России; у Блока как будто означающие строительство башни. Но иллюзорность кораблей ставит под сомнение и сам пафос созидания, а финал полностью обессмысливает это массовое действо.

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

Две сферы бытия (познание и/или действие) распределяются очень четко, с поправкой на воображение вместо познания, то есть познание через интуицию, через приобщение к знанию мистическим путем. Сама дихотомия отсылает нас к фигуре Ницше, четко разделившего две сферы реализации внутренних потенций человека: «Познание убивает действие, для действия необходимо покрывало иллюзии...»[9]. Так возникает оппозиция видимого и иллюзорного. В «средине дня» появляются Шут, Поэт и Зодчий — два творца и трикстер. Зодчий и Поэт — творят свои миры, отличные как от божьего, так и от творений друг друга. Творчество Зодчего рукотворно — им создан памятник Королю, и искусство скульптора потрачено на достижение максимального сходства с оригиналом. Для Поэта же значима иллюзорность видимого: «Море мне кажется стеклянным, люди — куклами» (33). Так расходятся пути двух сочинителей — «реалиста» и «символиста».

Именно в «средине дня» Поэт переживает свой микросюжет, самоопределяясь в сценах с Зодчим, Дочерью Зодчего и с Шутом. Сцена с Зодчим выстроена ритмически четко, когда на его развернутые высказывания поэт отвечает стилистически близкими конструкциями, по форме напоминающими лирические рефрены («Ты убиваешь меня»), с некоторыми

вариациями. Подобные повторы создают чисто лирический ритм сцены. Увидев себя глазами Зодчего, Поэт приходит в ужас: «Слова твои стучат, как топоры, в самое сердце» (34), прямо интерпретируя лейтмотивные звуки как разрушительные. Но разрушение, по мысли Зодчего, в нем самом, так как он из тех, кто не различает добро и зло, актуализируя понятия, вновь отсылающие нас к фигуре Ницше. Возникающий парадокс: внеморальность поэзии, которая влияет на людей и, соответственно, на их мораль, — остается в драме неразрешимой, а судьба поэта — столь же парадоксальной, как и его поэзия: восходя к небу, он падает под натиском толпы, которой он «пел».

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

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

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

В «Ночи» Поэт вновь пытается постичь истину или хотя бы мир, и путь этот вновь строится по принципу триадности, то есть искомое показано глазами Зодчего, его дочери и шута, манипулирующего голосами толпы. Смысловым центром становится сцена Поэта и Дочери Зодчего. Компо-

зиционно она повторяет сцену «средины дня», когда Зодчий говорит поэту о поэтовом. Теперь развернутое высказывание принадлежит Поэту, а рефрен, где формулируется концепция жизни как длящегося настоящего, — Дочери Зодчего: «Прошедшего нет». Любопытно, что первый раз она «отрекается» от прошлого в ответ на воспоминания Поэта о нисхождении королевны к нему «из высоких покоев», но при этом взгляд на него соотносим с семантикой «возвышения» героя: Дочь Зодчего смотрит на Поэта как «теперь, на зарю» (49). Вторая попытка «светлого поэта» — напоминание о любви и повеление королевны: «забудь о прошедшем. Прошедшего нет» (49). «В последний раз» поэт напоминает о королевском венце, и, отказавшись от устойчивого рефрена, «нищая дочь толпы» отрекается не только от прошлого, но и от венца. Рифмуется пространственная символика, когда поэт совершает свое восхождение, как он думает, к Дочери Зодчего, а на самом деле, в соответствии с ее замыслом, к Отцу, а по предположению Зодчего — к смерти. Толкование двойственное: путь к любви — это путь к смерти, как следует из логики сюжета, независимо от того, поэтическая это любовь или жертвенная. Но из трех главных героев (Поэта, Зодчего и Дочери Зодчего) инициатором действия становится «дочь безумной толпы», Поэт же оказывается ведомым ею и влекомым любовной мечтой, а не жертвенной миссией, которая вынуждает юную красавицу, то ли святую, то ли колдунью, отдать немощному Королю свое нетронутое тело, «чтобы от юности... вспыхнула юность в... древнем разуме» (51) Короля.

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

Наконец, принцип триадности и система оппозиций определяют структуру этой лирической драмы. О трагическом столкновении двух стихий современной жизни в «Короле...» писалось не раз — отмечу одну из предложенных концепций, которая строится на идее последовательно прове-

денных на разных уровнях оппозиций, таких как мудрость/безумие, религия/мистика, жизнь/искусство, судьба/свобода[10]. Я бы добавила к ним и оппозицию контекстуальную: *колдунья/святая,* воплощенную в образе Дочери Зодчего. Двойственность, столь характерная для стиля Блока вообще, в драматургии приобретает особое значение, так как теряется определенность системы антагонист-протагонист. В данном случае двойственность принадлежит уже не тексту, но читателю/зрителю. Иначе говоря, есть оппозиции, заложенные в текст авторской волей, а есть лишь обозначенные и могущие состояться или быть снятыми лишь в восприятии. Так, на первый план выходит не образ как таковой, а точка зрения на него.

Особую значимость приобретает система оппозиций в том случае, если она вписана в триадную структуру. В данном случае принципу триадности соответствует и система персонажей: три главных для города героя (Король, Зодчий и Дочь Зодчего) носят откровенно знаковый характер, знаменуя — соответственно — власть, талант и красоту. Трактовку «Короля...» затрудняет специфика ее героев: «Король на площади», являясь драматизацией души Блока, определенного пласта его переживаний, эту драматизацию осуществляет через душу Поэта. Отсюда и следствия: все действующие лица драмы взяты не как законченные характеры, а как персонифицированные отношения к поставленным в пьесе вопросам. У них нет имени, их характеристики упрощены, они по существу однограннны»[11]. Строго говоря, Блок, как и в «Балаганчике», мыслит театральными масками, или амплуа, и в таком контексте подобная постановка проблемы невозможна. «Драматургия помогала Блоку несбалансированные акты сознания закреплять в том виде, в каком они возникали <...> Такая театрализация идей способствует в свою очередь появлению у воспринимающих эту театрализацию очень своеобразного состояния, которое можно назвать состоянием философического театра»[12]. Философичности этой лирической драмы соответствует и перевод знаковых фигур: сильную Власть создает мощный Творец, но только Красота — дочь творчества — способна оживить Власть. Сложность восприятия этой лирико-философской драмы связана с мотивом двойничества, точнее, с «расшифровкой» двойников. Так, большинство исследователей считает, что все сюжетные и мотивные нити стягиваются к Зодчему, который неслучайно чертами лица напоминает Короля: «Название... подразумевает не только Короля-статую, но и Короля-Зодчего»[13]. Думается, что этим уподоблением драма упрощается: Зодчий *создал* эмблему власти, а ее персонификация не столь значительна, как сама идея. Зодчий, с одной стороны, соотносится с Поэтом, как художник, а с другой — с Творцом, как творец. Сам творец

имеет своего травестийного двойника — шута. Поэт ищет спасение как у Шута, так и у Зодчего и мечется между поэзией и любовью. Дочь Зодчего, с одной стороны, «роза небесная», а с другой — та, что замыслила сыграть роль Пигмалиона. Все смыслы пьесы сводятся к финалу и, подобно классической драме, разрешаются в развязке.

Триадность, определяющая и внешнюю архитектонику драмы, и ее внутренний ритм, восходит к христианской символике. Библейские аллюзии — корабли, рыба, роза и Отец — создают мощный подтекст, чрезвычайно сложный, подчас шутовски травестированный, но это — тема отдельной работы. В данном случае отметим, что триадность принципиальна именно для композиции драматического произведения. Прежде всего подчеркнем, что лирическая драма «Король на площади» — «средина» цикла лирических драм. Трилогия — наиболее архаическая драматургическая форма, это, по сути, начало древнегреческого, а значит, и европейского театра. Драма «Король...» состоит из пролога и трех действий, при этом, что совсем не характерно для драматической структуры, действия поименованы: «Утро», «Средина дня», «Ночь». Три действия соотносятся с трехчленной формулой сюжета, сформулированной еще Аристотелем с обескураживающей простотой: начало — середина — конец. Особенно иронично блоковское обозначение «средина» корреспондирует с Аристотелевой «серединой». При этом очевидно, что действия, получив имена, приобрели не только временное обозначение, но и символическую характеристику, устойчивую в поэтическом сознании вообще, что особенно проявляется в III действии: ночь приносит смерть или (в мифологическом сознании) смерть и есть ночь/тьма.

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

Трехчленная формула трагедийного сюжета, восходя к обрядовым началам, имеет сакральное значение, религиозное по своей идее, соотносимое с идеей бесконечности бытия: жизнь—смерть—жизнь. Или, что воплощает собственно трагедия, жизнь—страдание—поношение и смерть—воскресение. В этом смысле Блок воссоздает предельно четкую и обнаженную в своей логике структуру трагедийного сюжета. При этом композиция трехчленного сюжета не соответствует трагедийному, логика которого мотивирована «восхождением» бытия к высоким смыслам смерти.

Собственно новая драма Чехова воспринимается, может, не всегда осознанно, принципиально новой именно благодаря мене сюжета — трех-

членного на четырехчленный[14], что, по сути, означает отказ от христианского протосюжета. Видимо, именно с этим связан чеховский парадокс жанра «Вишневого сада»: мотив греха, столь важный для комедии о трагедии покаяния, не приводит к искуплению, проговоренному в знаменитом монологе Трофимова, но не реализованному сюжетно. И, похоже, возвращение к трехчленной формуле, по крайней мере, в так называемый чеховский период, возможно было только на иных по сравнению с традиционными основаниях, какими стала, например, лирическая драма, редуцирующая собственно драматический элемент, а подчас и структуру.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Чехов А.П. Вишневый сад // Чехов А.П. ПСС: В 30 т. М., 1977. Т. 13. С. 224. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

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

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

4 Иванов Е.П. Записи об Александре Блоке // Блоковский сборник. I: Труды по знаковым системам. Тарту, 1964. Т. 1. С. 412.

5 Есть точка зрения, что «Король на площади» уступает «Балаганчику»: «Там господствовали ирония и пародия, изнутри взрывавшие мистические темы и символистский жаргон; здесь дело свелось к натянуто-многозначным аллегориям, облеченным в изрядно ходульную речь с печатью тех же самых символистских жаргонизмов» (Орлов В. Гамаюн: Жизнь Александра Блока. Л., 1980. С. 259). Тем не менее, сама множественность трактовок пьесы уже снимает обвинения в аллегоризме, однозначном по своей природе.

6 Волков Н. Александр Блок и театр. М., 1926. С. 36.

7 Минакова А.М. Драма А.М.Горького об интеллигенции 1905—1907 годов «Дети солнца» и пьесы его современников // Горьковские чтения — 1976. Горький, 1977. С. 84.

8 Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 188.

9 Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 82.

10 Ленчик Л.Е. Символика сюжетно-образных связей в драме А.Блока «Король на площади» // Блоковский сборник. II: Труды по знаковым системам. Тарту, 1979.

11 Волков Н. Александр Блок и театр. С. 43.

12 Там же. С. 51.

13 Ленчик Л.Е. Символика сюжетно-образных связей в драме А.Блока «Король на площади». С. 212.

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

Е.С.Шевченко

ДВА СЮЖЕТА «НИЩЕГО АРЛЕКИНА» ЕЛЕНЫ ГУРО (к вопросу об авторской стратегии драматурга)

«Нищий Арлекин» Е.Гуро относится к *дофутуристическому* периоду ее творчества. Эта пьеса была впервые опубликована в 1909 году, наряду со стихами и прозой, в сборнике «Шарманка». Название сборника значимо и для понимания пьесы: в нем Е. Гуро акцентирует связь собственного творчества с народной игрой — уличными представлениями и фольклорным театром. В осуществлении этой связи, проникновении традиционных театральных форм в художественный мир Е.Гуро значимую роль сыграл в первую очередь опыт предшественников — символистов. На наш взгляд, пьесу «Нищий Арлекин» следует рассматривать как результат диалога ее автора, Е.Гуро, с символистской драмой и символистским театром — как европейским, так и русским, прежде всего — с лирическим театром А.Блока. Освоение эстетики балагана в творчестве Е.Гуро происходило одновременно с освоением символистской эстетики, ее осмыслением и переосмыслением. На «оглядку» Гуро в сторону драматургии Блока не раз обращали внимание исследователи[1].

У Блока ощущение личного кризиса и кризиса символизма выразилось в оторванности от «национального», «своего», «родного» и поисках «своего» в «чужом». Блоковская арлекинада, обретя в пьесе «Балаганчик» трагическое звучание, стала своего рода метадискурсом символизма эпохи кризиса. Пьеса Гуро «Нищий Арлекин» создана под сильнейшим от нее впечатлением. Нельзя не заметить сюжетно-фабульной зависимости от «Балаганчика»: драматическое действие «Нищего Арлекина» вырастает из одной его сцены, где Арлекин, пытаясь прорваться в реальность, прыгает в окно, рвет бумажную декорацию, изображающую даль и летит вверх ногами в пустоту. Потом Арлекин уводит с собой Коломбину, но это событие совершается уже за пределами сцены, и о нем мы знаем только со слов Пьеро. Последнее появление блоковского Арлекина на сцене — его неудачная попытка выйти из кукольного мира в действительный мир — становится для Гуро точкой отсчета. Граница между балаганным миром и миром действительным является в «Нищем Арлекине» источником дра-

матизма и местом формирования конфликта; эту пограничную зону Гуро понимает как средоточие современной драмы. Ее Арлекин как бы продолжает путь блоковского Арлекина, настойчиво искавшего и не нашедшего контакта с реальностью. *Реконструкция финала блоковского «Балаганчика» служит началом собственного сюжета Е.Гуро, позволяющей своему нищему Арлекину совершить то, чего не смог блоковский Арлекин — вырваться из картонного мира в реальный мир.* Появление Арлекина в холодном осеннем Петербурге — также совершенно очевидная отсылка к Блоку, но уже к другой его пьесе «Незнакомка». И если Звезда-Незнакомка долгожданна, то Арлекина пугаются и сторонятся. Особого внимания заслуживает следующее обстоятельство: из достаточно «населенного» мира commedia dell'arte и мира блоковской драматургии Е.Гуро выбирает для своей пьесы только фигуру Арлекина. Это обусловлено, на наш взгляд, самим характером ее творчества и выглядит совершенно естественно на фоне других ее произведений. Выбор лишь одного героя является концептуально значимым для Гуро, и герои разных ее произведений тяготеют к одному типу. В пьесе «Нищий Арлекин» и в других произведениях из сборника «Шарманка» *герой* и *картина мира* еще только начинали обретать те очертания, которыми отмечено все творчество Е.Гуро. Соотнесение данного текста с другими текстами Гуро, созданными несколько позднее (1912—1913), такими как «Осенний сон», «Небесные верблюжата», «Бедный рыцарь», позволяет говорить о единстве героя и изображаемого мира, которое В.Н.Топоров охарактеризовал как «некое в высокой степени перетекающее из одного текста в другой единство»[2]. Арлекин родственен и Вильгельму, сыну Элеоноры фон Нотенберг («Осенний сон»), и Верблюжонку («Небесные верблюжата»), и юноше-сыну Госпожи Эльзы («Бедный рыцарь»). Все они воспроизводят один тип личности, в разных вариантах проигрывая ее судьбу.

Поэтически живописный мир и *героя* Е.Гуро одним из первых, причем с поразительной точностью, описал Вяч. Иванов в отклике на ее небольшую книгу «Осенний Сон» (1912):

> Тех, кому очень больно жить в наши дни, она, быть может, утешит. <...> Это будет — как бы в глубине косвенно поставленных глухих зеркал — потерянный профиль истончившегося, бледного юноши — одного из тех иных, чем мы, людей, чей приход на лицо земли возвещал творец «Идиота». И кто уловит мерцание этого образа, узнает, как свидетельство жизни, что уже родятся дети обетования и — первые вестники новых солнц в поздние стужи — умирают. О, они расцветут в свое время в силе, которую принесут с собою в земное воплощение, — как теперь умирают, потому что в себе жить не могут, а мир их не приемлет. Им нет места в мире отрицательного самоопределения личности, которая все делит на *я* и *не-я*, на *свое* и *чужое*, и себя самое находит лишь в этом противоположении. Это именно иные люди, не те, что мы теперь, — люди с зачатками иных духовных

органов мировосприятия, с другим чувствованием человеческого я, — люди, как бы вовсе лишенные нашего животного *я:* чрез их новое *я,* абсолютно проницаемое для света, дышит Христова близость...[3]

Арлекин у Гуро — тоже «дитя обетования» и «вестник новых солнц», из солнечной южной Италии попавший в хмурый холодный Петербург; ему, как и героям других произведений Гуро, свойственны бледность, тонкость, беззащитность; у него «черные ресницы и большие глаза на бледном лице умирающих и детей»[4]. Бледность Арлекина сразу бросается в глаза, поскольку балаганная традиция предписывает ее «белому» клоуну Пьеро, а вовсе не Арлекину. И если в commedia dell'arte Арлекин — соперник Пьеро, удачливый любовник, похищающий любовь Коломбины, то в пьесе Гуро он выглядит иначе, претерпевая существенные изменения в соответствии с авторским замыслом. Несмотря на то, что Коломбина и Пьеро не появляются на сцене, они незримо присутствуют в пьесе: Коломбина — в монологах Арлекина, Пьеро — в облике своего традиционного противника Арлекина, поскольку этот последний, как уже было замечено, перенимает некоторые черты Пьеро, в том числе и его бледность. *Бледность* — ключевое определение героя Е.Гуро, как такового, а не только Арлекина. *Бледность* в ее поэтическом мире, причем не только в стихах, но и в прозе, в драматургии — независимо от жанра — рифмуется с *бедностью, болезнью* или *страданием*, как, например, в «Осеннем сне»: «Он белокур, длинен, худ, и в его бровях постоянное выражение какой-то застенчивой боли или радости, за которую немножко больно»[5]. Сопряжение значений происходит благодаря столь характерной для творческой манеры Е.Гуро «мифологической игре образами»[6] русской и — шире — мировой литературы. Пушкинский *рыцарь бедный, князь Мышкин* Достоевского, *Рыцарь Печального Образа* Сервантеса и даже блоковская Незнакомка, хранящая «свой бледный падучий блеск», — все они входят в число образов-ассоциаций, родственную семантику которых вбирают в себя многие образы Е.Гуро. *Бледность* проявляется осенью и объясняется осенними холодами и недостатком солнечного света, а потому *бледный* означает *холодный*, *замерзающий, дрожащий от холода или от страдания,* как в «Бедном Рыцаре»: «Однажды он пришел к ней радостный, голубой как небо. Но руки его были бледны, дрожали от страдания»[7]. *Бледный* может быть понят как *белый, светлый, светоносный; бледный человек светится изнутри, блеск исходит от него самого*, — все эти значения содержатся в дневниковых записях, сделанных Е.Гуро с 15 на 16 апреля 1910 года, в ночь на Страстной Четверг (и тематически перекликающихся с первой частью «Бедного Рыцаря» — «Историей Госпожи Эльзы»): «Свет точно растопил меня — трогательный свет его смирения и

готовности к мукам. Я заплакала. — “Не тосковать, а радоваться должна ты, Нора!”»[8]. И, наконец, *бледный* означает *прозрачный, воздушный, материально недовоплощенный* и даже *бесплотный.* Наиболее полное выражение последние из указанных значений нашли в «Бедном Рыцаре» — в образе юноши-сына, мечты Госпожи Эльзы. Все эти значения проступают и в образе Арлекина — какие-то более отчетливо, какие-то — менее, поскольку этот образ был создан Гуро раньше других.

По сравнению с commedia dell’arte, образ Арлекина существенно усложняется, так что Арлекин, в отличие от остальных, перестает быть только персонажем-маской. Трансформация традиционного персонажа commedia dell’arte в пьесе Е.Гуро соответствует самому духу исканий европейского и русского театра рубежа XIX—XX веков и начала XX века. Исследователь А.В.Федоров, рассматривая оперное либретто Г. фон Гофмансталя «Ариадна на накосе», обратил внимание на то, что «маски-актеры у Гофмансталя очеловечиваются»[9]. «Очеловечивание» маски означает обретение образом глубины, точнее — *смену плоскости глубиной,* и, как следствие, *психологической сложности.* Нечто подобное происходит и с героем Е.Гуро. Изменения касаются внутреннего мира героя: душа Арлекина становится своеобразным «полем битвы» противоположностей, поскольку свойственное комедии масок *соперничество клоунов* — Арлекина и Пьеро — здесь представлено как *внутреннее противоречие,* переживаемое только одним героем, Арлекином. По отношению к образу Арлекина, созданному Гуро, будут справедливы слова о *психологической сложности* и *глубине*, что персонажу commedia dell’arte в принципе не свойственно. Помимо *психологизации*, процесс усложнения персонажа-маски в «Нищем Арлекине» включает и *мифологизацию*: образ Арлекина здесь совершенно отчетливо обнаруживает свое *мифопоэтическое происхождение.* Арлекин, по его собственному признанию, «сын Агасфера, Вечного Жида» (172). Лысина его под колпаком не только снижающая деталь, но и знак *инфернального происхождения, дьявольская отметина,* и потому Арлекину «чертовски холодно» (173) в Петербурге. Сближая Арлекина с Дьяволом, Гуро точно следует генеалогии фольклорного персонажа, ведь большинство исследователей commedia dell’arte связывают происхождение маски Арлекина с «адскими» сценами средневекового театра и в качестве наиболее вероятного ее источника называют именно Дьявола[10]. Арлекин у Гуро в буквальном смысле помнит свою генеалогию, более того: «демоническое происхождение» выступает в качестве самоидентификации героя. К сказанному о мифопоэтической природе образа Арлекина необходимо присовокупить и следующее обстоятельство: собственный миф Е.Гуро — «миф о воплощении юноши-сына, его

смерти и воскресении»[11], который в пору создания «Нищего Арлекина» только-только начинал оформляться в ее творчестве и с которым заглавный образ пьесы, хотя и не напрямую, но все же связан. Парадоксальным образом дьявольские черты соединяются в нем с *Христовым* или *ангельским началом*. Арлекин в пьесе Е.Гуро искушен и в то же время невинен, как дитя; *инфернальное* в нем соседствует с *инфантильным*. Только с детьми Арлекин находит общий язык, только дети зовут его к себе, все остальные люди не понимают его и гонят прочь. Арлекин страдает, а Дьявол, как известно, не может страдать — он заставляет страдать других; по-настоящему сочувствуют Арлекину лишь дети, так что процесс «очеловечивания» маски, помимо *усложнения* персонажа и его *одухотворения*, включает у Е.Гуро и не менее важный момент, связанный уже с рецепцией образа, — это *сочувствие* герою, которое непременно должен испытать читатель или зритель и без которого немыслим поэтический мир Гуро. «Очеловечивание» маски происходит у Е.Гуро через соединение традиции commedia dell'arte с иной традицией — *романтической*. В созданном ею образе сквозь *амплуа клоуна* отчетливо проглядывает *амплуа романтического героя*. Кстати сказать, и окружающая героя демоническая «аура» работает на это амплуа. *Конфликт в пьесе напоминает романтический конфликт — одинокой личности и мира, не способного ее понять и принять.* Каждая новая встреча сулит Арлекину новые беды и несчастья и увеличивает пропасть, отделяющую его от других людей. Эти последние отворачиваются от Арлекина, как только выясняется, что он не соответствует их жизненным установкам (точнее — стереотипам поведения) и что у него свои представления о веселье и радости, о печали и страдании.

Так, в первой картине последовательно разыгрываются две сходные по смыслу сцены: сначала Арлекин встречает молодую учительницу и пытается ее проводить, затем, потерпев неудачу с учительницей, увязывается за прохожим, который принимает его предложение проводить за непристойность. И если учительница в какой-то момент оказывается способной посочувствовать Арлекину, то прохожий к каким-либо «сантиментам» совершенно не склонен. Однако и ее сочувствие выглядит каким-то ущербным: она не слышит Арлекина и откликается только на те слова и те интонации, которые волнуют ее самоё. Кроме того, она готова пожалеть Арлекина — «сына Агасфера, Вечного Жида» (172), но, как следует из ремарки, *«брезгливо отворачивается»* (173) от Арлекина кривляющегося, Арлекина-клоуна. Обе встречи демонстрируют замкнутость человека в собственном индивидуальном пространстве, изолированность от бед и страданий других, не похожих на него самого. Завершает первую карти-

ну грустная канцона Арлекина, которую он исполняет в полном одиночестве на пустой улице.

Вторая картина, являющаяся композиционным и смысловым центром пьесы, контрастирует с первой. Действие происходит в детской и за окнами детской, где на подоконнике устроился Арлекин. В сцене с детьми Арлекин меняется: согласно ремарке, выглядит он сейчас «добродушнее и толще» (180), страдание исчезает с лица его. Бездомный Арлекин почти обретает свой дом — на этом самом подоконнике со стороны улицы, напротив детской. Детская игра, к которой приобщается Арлекин, на время избавляет его от страдания. Однако попасть в мир детства ему не суждено: от детей его отделяет едва заметная грань — хрупкое стекло, и кажется, что Арлекин вот-вот одолеет ее, но, завидев мать, вернувшуюся в детскую, он исчезает. Лампа в руках матери на мгновение освещает прижатое к стеклу лицо Арлекина — бледное, исполненное страдания. Арлекин живет только там, где вечность или замена вечности — детство. При соприкосновении с миром взрослых он каждый раз исчезает, поскольку этот мир для него — мир страдания и боли.

Третья картина, по сути, продолжает первую: Арлекин снова оказывается на темной улице. Но если в первой картине он провожал запоздалых прохожих, то теперь заблудился сам и ищет того, кто мог бы его проводить. Арлекина окружает толпа, присутствие которой только усугубляет его одиночество. Никто не хочет помочь Арлекину отыскать дорогу, и даже кокотка не верит ему, логично рассуждая, что «заблудившиеся не танцуют матчиш среди улицы» (185). И тогда Арлекин обращается к спасительному для него, шута, средству — игре. Чтобы удивить толпу, он показывает фокусы, но и здесь его усилия напрасны: подброшенная им пригоршня звезд не летит в небо, а падает камнем в лужу, отчего публика смеется, а сам он страшно смущен.

Дальнейшие шаги Арлекина приближают драматическую развязку. Следуя амплуа балаганного героя, Арлекин пытается плясать, но и это у него не выходит; он шатается и бледнеет, потому что обессилел и болен. В глазах толпы даже бледность Арлекина (как мы помним, одна из наиболее значительных черт героя в художественном мире Е.Гуро) выглядит как что-то неприличное. Жестокая толпа продолжает глумиться над ним — трагедия, облаченная в шутовской наряд, ее совершенно не трогает. Публика Арлекину не верит. Ему нечего больше предложить ей — он нищ и наг. Символическое значение в финальной сцене имеет эпизод с потерей сапога. Арлекин остается без сапога, но этого никто не замечает, более того — женский голос из толпы обвиняет его во лжи, будто бы оба его сапога целы и ничего он не терял. Этот эпизод аналогичен карна-

вальному избиению-развенчанию или разъятию на части фольклорного персонажа и фактически означает смерть героя, — правда, в отличие от фольклорного варианта, без последующего воскресения.

Арлекин терпит фиаско в столкновении с современностью — ему нет в ней места. В финале пьесы солидный господин, сидящий в переднем ряду партера, пробирается на сцену и произносит слова, звучащие как приговор Арлекину и представлению, которое он устроил перед «почтенной» публикой: «Позвольте, послушайте, любезный, перестаньте; поймите же, наконец, что вы с вашей пестротой здесь, в самый обыкновенный вечер, на главной улице, что вы — неуместны» (189). Но виноват в этом отнюдь не балаганный герой, а повседневная жизнь и погруженные в нее обыватели, не готовые к встрече с ярким, пестрым балаганом. На протяжении всей пьесы Арлекин постоянно исчезает при столкновении с пошлым обыденным миром, а затем вновь появляется на сцене; в финале же он исчезает окончательно — становится бесплотным, почти нематериальным, или материально не ощутимым, — мотив, весьма характерный для Гуро. Прорваться к подлинной реальности не получилось не только у блоковского Арлекина, но и у героя Гуро.

Для понимания причин происшедшего следует остановиться на названии пьесы, поскольку оно, на наш взгляд, способно прояснить столь драматичный финал. Сразу заметим, что название «Нищий Арлекин» концептуально значимо не только для данной пьесы, но и в целом для творчества Е.Гуро. В авторском словаре Гуро слово «нищий» обладает специфическими смыслами, очень точно определяя ее героя (или героиню). В первой части «Бедного рыцаря» воздушный юноша является к своей земной матери Эльзе: «Он наклонился перед ней и поцеловал ее руки. Нищие руки воплощенной, грешной женщины»[12]. «Нищий Арлекин» — значит *воплощенный в реальность*. Такому Арлекину не избежать потерь: потому-то и звезды падают в лужу, что он утратил связь со *сверхреальным*, печется об утраченном сапоге. Из кукольного мира он шагнул в настоящий, но и тот оказался лишь видимостью (примечательно, что исчезает Арлекин в петербургском тумане). «Нищий Арлекин» — значит *опустошенный* и *страдающий;* вечный странник, скитающийся по земле в поисках идеального мира и идеальных отношений.

Подводя итоги, отметим, что в «Нищем Арлекине» Е.Гуро сближает традиционный мир commedia dell'arte, воспринятый ею через блоковский текст, с собственным поэтическим миром, где история бедного юноши обретает черты мифа, благодаря чему на фоне других произведений на столь «модную» в те годы тему балагана ее пьеса воспринимается как произведение самобытное и оригинальное. Пьесу Гуро отличают особые

интонации, которые мы бы назвали *«патетико-элегическими»,* что роднит ее с лирическим театром Блока, на наш взгляд, в большей степени, чем с театром футуристов. Это лирическая вариация на тему Блока и в то же время собственная авторская трактовка судьбы одинокой личности в чужом и чуждом ей современном мире. Являясь непосредственным откликом на блоковский «Балаганчик» и своего рода реконструкцией одной из ключевых его ситуаций, пьеса «Нищий Арлекин» Е.Гуро развивала важнейшие мотивы блоковской драматургии все-таки не за пределами символизма, а на его территории — *в символистском пространстве.* В трактовке балагана и балаганных образов Гуро шла за Блоком, но не дальше Блока, а двигаясь как бы «в сторону», в своем направлении, — интенсифицируя, сгущая «слова и краски» блоковского театра и насыщая их собственной поэтической семантикой, присваивая им значения собственного поэтического мира. Таким образом, пьесу «Нищий Арлекин» можно рассматривать как реализацию двух сюжетов — «чужого» и «своего» и претворение «чужого» в «своем».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: Марков В.Ф. История русского футуризма. М., 2000; Бирюков С. Поэзия русского авангарда. М., 2001.

[2] Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. труды. СПб., 2003. С. 573.

[3] Иванов Вяч. И. Marginalia // Труды и дни. 1912. № 4—5. С. 45.

[4] Гуро Е. Шарманка: Пьесы. Стихи. Проза. Спб., 1909. С. 171. Далее пьеса «Нищий Арлекин» цитируется по этому изданию; в скобках указывается страница.

[5] Гуро Е. Осенний сон. Спб., 1912. С. 9.

[6] Топоров В.Н. Указ. соч. С. 561.

[7] Цит. по: Топоров В.Н. Указ. соч. С. 568.

[8] Там же.

[9] Федоров А.В. А.Блок-драматург. Л., 1980. С. 50.

[10] Молодцова М. Commedia dell'arte. Л., 1990.

[11] См.: Топоров В.Н. Указ. соч. С. 556—582.

[12] Цит. по: Топоров В.Н. Указ. соч. С. 571.

Н.С.Поварницына

ЛИРИКА В.Я.БРЮСОВА И РОМАНТИЗМ: О ЦЕННОСТНОМ АСПЕКТЕ «ХУЛИГАНСТВА»

Символизм (как европейский, так и русский) изначально утверждает свою преемственную связь с романтизмом. Унаследовав от романтиков катастрофичность мировоззрения, стремление прорваться от реального мира к сверхвременным, идеальным сущностям, обостренное внимание к роли личности (в истории и во вселенском мировом процессе) и тоску по духовной свободе, символисты объявляют индивидуализм и субъективизм основой своих теоретических взглядов и поэтической практики. Так выстраивается система ценностей, оспаривающая ценности реализма, которые формировались в течение полувека истории русской литературы. Аксиологически романтизм (в том числе в его символистском изводе) и реализм — не просто две шкалы ценностей в понимании мира и человека, но системы, взаимоисключающие друг друга.

В эпоху реализма русская поэзия существенно преодолела романтическое мироотношение и романтическую стилистику, преобразовала этическую сферу лирики и поэтику, поэтому стремление реанимировать романтический метод ощущалось самими символистами как ниспровержение устоявшихся и кодифицированных традицией установок реалистической поэзии.

Нас будут интересовать особенности ценностного аспекта такого рода «хулиганства». Обратимся к творчеству В.Брюсова как теоретика и апологета русского символизма с тем, чтобы уяснить специфику его конфликта с реалистической традицией и — преемственности по отношению к ней.

Сущность любого мироотношения заключается в ответах на три главных вопроса: каковы соотношения человека и мира, Я и другого человека, человека и времени. Брюсов усваивает традиционно романтический конфликт человека и мира, задавая свои ценностные ориентиры. Показательны характеристики, которыми его лирический герой наделяет реальность: *«Мир так ничтожен»* [1, 88]; *«В безжизненном мире живу»* [1, 121]; *«Наш мир — недели подневольные, / Наш мир — молчанье, мрак и прах»* [1, 402]; *«В целом мире — как в пустыне я»* [2, 36]; *«Мир беспросветен — как сумрачный бор»* [3, 360]. Реальный мир подвергается негации и в то

же время оказывается необходимой составляющей в представлениях о мире идеальном. Притягательность «там» для лирического субъекта определяется непривлекательностью «здесь»: *«Там творений колебанье, / Вдохновенная вражда; / Здесь холодное молчанье, / Незнакомая звезда»* [1, 42]. И если реальный мир внеположен лирическому герою, то другие «миры» составляют инвариантный образ совершенного мира, истоки которого лежат в самом герое, в его сознании, в уникальной способности мыслить и созидать. Неприятие реального мира и отрицание его ценностей (*«Я действительности нашей не вижу, / Я не знаю нашего века, / Родину я ненавижу»* [1, 100]) компенсируются творческой природой лирического героя, несовершенному и преходящему миру силой творческой фантазии создающей мир вечной красоты: *«Создал я в тайных мечтах / Мир идеальной природы, — / Что перед ним этот прах: / Степи, и скалы, и воды!»* [1, 111]. Отсюда постоянное желание укрыться от тщеты мира (*«Опустись, опустись, занавеска! / Весь мир отошел и исчез»* [1, 172]) в собственной фантазии (*«Уйдем в мечту!»* [1, 36]; *«Давно ушел я в мир, где думы, / Давно познал нездешний свет»* [1, 101]; *«Но уже из мглы фантазий / Я смотрю на день земли»* [3, 224]), подменяя реальность «вымыслами безудержной мечты» (*«Но — все было в жизни ли действительной, / Иль в игре сновидящих теней?»* [2, 129]).

Традиционная для романтизма оппозиция Я — мир конкретизируется в поэзии Брюсова в противостоянии лирического героя и *города*, вырастающего в его восприятии до *«чуждой взорам вселенной»*, до *«мира непонятно-пугающего»* [1, 176], изначально злого. Брюсовский город — средоточие всего прозаического, бездуховного, пошлого, *«всей лжи, всей мишуры, всей бренности»* [2, 165]. Лирический герой выражает свое отношение к городу образами, нагнетающими мотив *смерти*.

Этот мотив может быть представлен рядом номинативных образов: преисподней (*«Теснины улиц! / Двери в ад…»* [1, 414]), могилы (*«В городе я — как в могиле»* [1, 177]; *«Недвижные дома — как тысячи могил»* [1, 329]), гроба (*«Страшны закрытые двери: / Каждая комната — гроб!»* [1, 177]), покойника/падали/праха/трупа (*«Падали запах знаком крылатым разбойникам», «<…> а они все кружат над покойником»* [1, 83] — такой в стихотворении 1895 г. «Ночью» предстает Москва; *«Мы славим, Прах, Твое Величество»* — обращение к городу [1, 517]; *«Там люди-трупы спят, вдвоем и одиноко»* [1, 329]), черепа (*«И, как кошмарный сон, виденьем беспощадным, / Чудовищем, размеренно-громадным, / С стеклянным черепом, покрывшим шар земной, / Грядущий Город-дом являлся предо мной»* [1, 265]), смерти как таковой (*«В теснине мертвых домов»* [1, 173], *«Улицы мертво-бесстрастны»*, *«В ущельи безжизненных зданий»* [1, 182]).

Не менее значим образ зверя/чудовища как неоднократное подчеркивание звериной сущности городской жизни (*«Как звери, в мире не случайные, / Авто неслись — глаза в огне»* [3, 414]; *«Здания — хищные звери / С сотней несытых утроб!»* [1, 177]; *«Улицы жаждут толпы, как голодные звери»* [1, 441]), зачастую соотносимой с сатанинским началом (*«В тот вечер улицы кишели людом, / Во мгле свободно веселился грех, / И был весь город дьявольским сосудом. / Бесстыдно раздавался женский смех, / И зверские мелькали мимо лица...»* [1, 156]). Используя традиционный для романтической поэзии образ всего мира как тюрьмы, Брюсов *«всемирной тюрьмой»*, заковавшей человека в цепи [1, 438], называет *город*.

Романтический конфликт человека и мира в брюсовской лирике предстает в оппозиции Я — *город*. Эта шумная, пестрая, но абсолютно выхолощенная, лишенная всякого смысла жизнь (не случаен в урбанистических стихах В.Брюсова мотив безумия: *«По Москве девятьсот двадцатого / Проплываю в ладье безумия!»* [3, 70]; *«Но, в этом шуме Бедных безумий»* [3, 527]) физически непереносима героем (*«в городе, где стены давят»* [1, 270]). Город обостряет в нем чувство одиночества, на которое он от века обречен, и выталкивает его из своего пространства (*«Бреду, спотыкаясь по рытвинам / Тротуара, в бездонном безлюдьи»* [3, 69]; *«Но в этой тишине я был чужой и лишний. / Я к пристани бежал от оскорбленных лип»* [1, 265]), наказывает собой (*«В дни, когда Роком я кинут / В город на жесткие камни»* [3, 74]).

Брошенный в ненавистную ему стихию города, лирический герой не столько усугубляет конфликт с гнетущей его действительностью, сколько пытается найти выход. Он знает два традиционно романтических варианта преодоления этой ситуации: бегство из мира зла и неволи в мир свободы и — реализованной мечты. В одном случае герой Брюсова бежит из городских стен, от *«городской утомительной похоти»* [3, 227] на лоно природы — *«И раскрывались вновь торжественные дали: / Пути, где граней нет, простор без берегов!»* [1, 265]; *«Мне ненавистна комнат тишь, / Мне тяжело входить под кровлю. / Люблю простор, люблю камыш, / Орла, летящего на ловлю»* [1, 273] (однако подобные примеры единичны у поэта); в другом, благодаря уникальной, дарованной свыше (*«Жребий заветный мной вынут»* [3, 74]) способности творить, — в мир мечты, как возможность бестрагедийного пребывания человека в не принимаемом им мире. Он создает свой, альтернативный реальному, гармоничный город, который, однако, в силу своей зыбкости и эфемерности, постоянно находится перед опасностью исчезновения (*«И пышен город, озаренный: / Чертоги, башни, купола, / И водоемы, и колонны... / Но ждет в бездонной бездне мгла»* [1, 340]). Это возможность в преходящем усмотреть вечное,

локализующее мирское, делающее его не таким ужасным по своим масштабам и проявлениям для героя (*«Под вольный грохот экипажей / Мечтать и думать я привык, / В теснине стен я весь на страже: / Да уловлю Господень лик!»* [1, 328]). Наконец, возможность силой магических слов путешествовать по столетиям, отодвигая *«завес веков»*, заглушая *«гулы трамвайные» «звоном восточных запястий»* [3, 74], укрываясь от *«светов электрических»*, *«глухих гудков автомобилей»* в *«радостные легенды и скорбные были»* [3, 344].

Осознание своей творческой силы позволяет герою не столь трагично ощущать свою противопоставленность другим (*«Ты, в приюте свободных раздумий, / В самой ярости толп, — одинок»* [3, 358]). Напротив, одиночество для него, болезненно охраняющего от всякого бесцельного проникновения свой *«покой потаенный»* [3, 358], становится знаком избранности, и, пожалуй, впервые в литературе герой без иронии благодарит небо за свое узничество: *«Как тебе благодарен я, боже, / Что на время — в тюрьме и один!»* [3, 359].

Так, город, утонувший в грехе, являющий человеку свой звериный облик, посягающий на его свободу, становится системой координат, относительно которой брюсовский герой конституирует себя как абсолютную ценность в обесцененном мире. Город (шире — мир), оказывается прозаическим двойником героя, столь необходимым ему как для понимания уникальности своей природы, так и для самоутверждения в мире, а точнее — в оппозиции к миру.

Подобное восприятия реальности предопределяет в брюсовской лирике и отношение Я к *другому*. В известном стихотворении «Юному поэту» (1896), декларируя *три завета*, которым обязан следовать художник, лирический герой говорит: *«<…> никому не сочувствуй, / Сам же себя полюби беспредельно»* [1, 99]. Собственный путь брюсовского героя и является воплощением этого завета.

С одной стороны, художественное мышление Брюсова можно охарактеризовать как эгоцентрическое. Его лирический герой, находящийся в центре поэтического мира, убежденный в своей равновеликости Богу и рефлексирующий по поводу этого необыкновенного качества, оказывается замкнутым на себе. С другой — в лексиконе Брюсова впервые со времен романтизма возникает образ “толпы” — с той этической оценкой, какую в него вкладывали романтики. Человек толпы, не способный ни понять лирического героя (*«Живу среди людей, но непонятно им, / Как мало я делю их горести и смех, / Как горько чувствую себя средь них чужим / И как могу, за мглой моих безмолвных дней, / Видений целый мир таить в душе своей»* [3, 255]), ни разглядеть в нем не от здешнего мира дар (*«Толпа со мной идет ущельем зданий, / Но ей незрим паля-*

щий мой венец» [3, 263]), находится за пределами системы ценностей лирического субъекта. Поведение его с завидным постоянством проявляется в игнорировании толпы и стойком нежелании вступать с ней в диалог (*«Меня венчают иль поносят, / Мне дела нет»* [3, 313]; *«От людей я сторонился»* [3, 232]; *«Но моих недосказанных дум / Никто никогда не узнает»* [3, 241]). Равнодушие поэта к Другому распространяется и на отношение его к читателю: *«Я для себя пишу — не для других. / Читатели найдутся — сердце радо; / Никто не примет песни — и не надо!»* [3, 355].

Другой в брюсовской лирике лишен права быть субъектом. Лирический герой Брюсова утверждает свое Я как единственно возможную в мире ценность. Однако существовать без презираемого им человека толпы он не может, поскольку «конституирует себя, непрерывно отталкиваясь от представлений об убогом человеке толпы» [4, 390]. С этим связано трагическое противоречие романтического сознания, живущего «жаждой духовного и бесконечного», но неспособного расторгнуть узы с миром, который романтическому человеку «так и не дано избыть в себе», — «вожделенная абсолютная свобода от мира оказывается, следовательно, невозможной даже в сфере чистого духа» [4, 391].

Показательна в этом аспекте любовная лирика Брюсова, в которой, при всей ее многогранности и неоднозначности, прослеживается романтически предопределенная эгоцентричность героя в отношении к Другой.

Живущий в мире мечты, герой воспринимает реальную любовь как *a priori* уступающую любви идеальной. Любовное чувство раздваивается: мечте, с ее абсолютностью, выраженной в категории «иного», всякий раз противопоставлено либо реальное чувство, тривиальное и недолговечное (*«Мелькнув, обманет / Любви обет! <…> / Все бледно, кроме / Одной мечты!»* [1, 47]), либо несовершенный земной образ — *«женщины из плоти и из крови»* [1, 324]. Лишь в преданности своей музе поэт постоянен — *«Душа тебе быть верной не устала, / Тебе, тебе одной!»* [2, 66]. Пережив ряд бесплодных попыток воплощения любви как «иного», лирический герой приходит к мысли о несовершенстве земной любви, о невозможности преодолеть в любви одиночество и несвободу человека в мире (*«Чужды друг другу — бредем мы одни»* [3, 215]; *«Мы — двое изгнанных в пустыне бесприютной, / Мы — в бездне вечности чета слепых теней»* [1, 58]) — или, говоря словами В.Соловьева, «осуществить <…> свободное единство мужского и женского человека», «создать истинного человека» [5, 765].

Трагизм пребывания брюсовского героя в мире усугубляется, таким образом, разочарованием в любви. Земная любовь, как эрзац любви идеальной, не созидает, а разрушает, несет собой смерть (*«Моя любовь — палящий полдень Явы, / Как сон разлит смертельный аромат <…> / То*

будет смерть. — И саваном лиан / Я обовью твой неподвижный стан» [1, 57]), не облагораживает, а опустошает, не вдохновляет, а наводит на мрачные размышления. Девальвируя главную ценность в мире, лирический герой обесценивает таким образом любимую женщину как другого человека: *«Милая, ты у окна — / Тиной опутанный труп»* [1, 84].

Отсюда и особый взгляд на проблему человек и вечность в поэтической системе Брюсова. В традициях романтической литературы — «реальным» временем со всеми соответствующими ему негативными оценками является настоящее, «идеальное» время — будущее. К нему и устремлен взгляд лирического героя (*«<…> не живи настоящим, / Только грядущее — область поэта»* [1, 99]). С будущим связываются и надежда быть по достоинству оцененным, обрести в человеке грядущего родственную душу (*«Но когда настанут мгновенья, / Придут существа иные. / И для них мои откровенья / Прозвучат как песни родные»* [1, 100]), и романтическая вера в отдаленное воплощение мечты, (*«Жизнь не в счастьи, жизнь в искании, / Цель не здесь — вдали всегда»* [1, 225]), и, наконец, убежденность в своей поэтической миссии посредника в истории, в своем бессмертии (*«Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен. / Кричите, буйствуйте, — его вам не свалить! / Распад певучих слов в грядущем невозможен, — / Я есмь и вечно должен быть»* [2. 96]; *«И, сын земли, единый из бессчетных, / Я в бесконечное бросаю стих»* [2, 98]).

Поэтому отрицание и разрушение несовершенного настоящего становится необходимым звеном в цепи ведущих к мечте трансформаций (*«И все, что нас гнетет, снесет и свеет время, / Все чувства давние, всю власть заветных слов, / И по земле взойдет неведомое племя, / И будет снова мир таинственен и нов»* [1, 266]), а упование на будущее делает путь брюсовского героя внутренне (для себя) оправданным. Логика его — в утверждении-отрицании. Отказываясь от трактовки мира и человека в их взаимообусловленности как основе традиционной аксиологической системы, Брюсов закрепляет за собой литературную репутацию ниспровергателя норм и ценностей. Само по себе его «хулиганство» — явление не уникальное в литературе рубежа XIX—XX вв. Но одним из первых В.Брюсов придает литературному хулиганству статус культурного феномена эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1973. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. 1892—1909.
2. Брюсов В. Указ. изд. Т. 2.
3. Брюсов В. Указ. изд. М., 1974. Т. 3.
4. Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006.

Е.В.Локтевич

ОБ ЭВОЛЮЦИИ ОБРАЗА ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ З.Н.ГИППИУС

Анализируя поэтическое наследие какого-либо автора, исследователь концентрирует свое внимание на одном из основных «субъектов сознания, характерных для лирики», который «является и субъектом, и объектом в прямо-оценочной точке зрения»[1]. Речь идет о лирическом герое, который «не просто связан тесными узами с автором, с его мироотношением, духовно-биографическим опытом, душевным настроем, манерой речевого поведения»[2], но и «воспринимается как образ самого поэта»[3]. Поэзия З.Н.Гиппиус отражает постоянное духовное перерождение этого образа, конструирование которого связано с феноменом жизнетворчества, актуализировавшимся и получившим полное развитие в русской культуре Серебряного века.

В свое время В.Брюсов выделил в ее творчестве эстетский, религиозный и общественный периоды. Современные исследователи концентрируют свое внимание не на периодизации, а на основных темах и мотивах ее лирики (например, Н.Н.Нартыев утверждает, что необходимо «связать в одно целое основные темы, идеи и мотивы, отраженные в поэзии З.Гиппиус»[4]). Однако постановка вопроса об эволюции образа лирического героя предполагает разграничение творчества поэта на периоды, отражающие изменения этого образа.

Мы выделяем в лирике З.Н.Гиппиус четыре основных периода:

1. *Ранняя лирика*, представленная стихами 1889—1900 гг. Лирический герой только начинает постигать бытие, находясь в постоянном поиске своей истинной сущности. «Декадентские» мотивы постепенно уступают внедрению в лирику идей Вл.Соловьева о «положительном всеединстве», которого ищет основной субъект авторского сознания.

2. *Лирика «Третьего Завета»* (с 1901 по 1909 гг.). Здесь прослеживается эволюция религиозно-философского мировоззрения лирического героя, связанная с идеей Гиппиус о построении Новой Церкви с помощью Св.Духа, который соединит всех и всё в гармоничное единство.

3. *Общественно-политическая» лирика*, представленная сборником «Стихи. Дневник 1911—1921». Общественные темы увидены лирическим героем сквозь призму религиозно-философских воззрений. На этом этапе происходит переоценка отношения к сакральному Миру, который начинает мыслиться как обитель «Кровавого Бога отмщения и гнева»[5].

4. *Поздняя лирика* (сб. «Сияния» 1920-е — 1938 гг.). Вопросы, заданные лирическим героем ранней лирики, актуализируются и преобразуются в риторические. Поиски Бога возвращают героя к пессимистическим настроениям. Положительная динамика (↑) развития лирического героя переходит в отрицательную (↓), приобретая вид кольцевой замкнутой системы (O).

На основе предложенной периодизации обратимся к исследованию эволюции лирического героя в поэзии Зинаиды Гиппиус.

Лирический герой *ранней лирики* Гиппиус открывает вневременную актуальность антиномий, что позволяет ему вступить в фазу самопознания и самоанализа сквозь призму «Я-сознания», с одной стороны, и детального постижения проблем бытия — с другой. Он одинок, абстрагирован от внешнего мира, поглощен своими переживаниями, лишающими оптимистического взгляда на ход времени в рамках человеческой жизни: «И небо кажется пустым и бледным... / Оно не сжалится над сердцем бедным... / Увы, в печали безумной я умираю, / Я умираю, / Стремлюсь к тому, чего я не знаю, / Не знаю...» («Песня») (28). Субъект сознания определяет меру своего несчастья — Великий Поиск собственного Я. Оценивая свой путь, герой видит: «Беспощадна моя дорога, / Она меня к смерти ведет» (29). Обращаясь к призрачному другу, лирический герой характеризует свое внутреннее состояние, говорит о предчувствиях, описывает беспросветное антипристанище для души, которое ждет ее после смерти: «В могиле, там, куда меня положат, / Я знаю, сыро, душно и темно».

Однако идеи Вл.Соловьева, оказавшие огромное влияние на мировоззрение автора биографического, дают надежду на спасение, субъект сознания жаждет ясности, последнего итога: «Покоя жду... Душа моя устала... / Зовет к себе меня природа-мать... / И так легко, и тяжесть жизни спала... / О, милый друг, отрадно умирать!» (30). Действительность начинает восприниматься по-другому, она мгновенно наполняется особым смыслом, выражающим трепетность и нежность ко всему, что окружает: «С любовью, о Боже, / Взглянул я на всё: / Ведь это — дороже, / Ведь это — Твое!».

Период ранней лирики характеризуется стремлением лирического героя рассмотреть, исследовать, понять. Он постоянно обращается к сакральной обители — Небу, которое становится одним из основных симво-

лов в поэзии Гиппиус. «Небо чудес обещает», несмотря на то, что «кажется пустым и бледным», а сам герой с помощью антитез конструирует свое отношение к Миру, ищет нужный фокус для рассмотрения глубин своего сознания: «Не ведаю, восстать иль покориться, / Нет смелости ни умереть, ни жить... / Мне близок Бог — но не могу молиться, / Хочу любви — и не могу любить» (32).

Лирического героя привлекает и отрицательная сторона инобытия. Сатана смущает его, сбивает с праведного пути: «Он служит: то светильник зажигает, / То рясу мне поправит на груди, / То спавшие мне чётки подымает / И шепчет: "С нами будь, не уходи!"» (54).

Дьявол искушает лирического героя в Храме Господнем, демонстрируя ему свою дерзновенную смелость. Являясь вторичным субъектом сознания и речи, Сатана убеждает, утверждает, настаивает: «Ужель ты одиночества не любишь? / Уединение — великий храм. / С людьми... их не спасешь, себя погубишь, / А здесь, один, ты равен будешь Нам» (55). В этих словах слышен голос лирического героя первых поэтических опытов Гиппиус: «Любить людей — сам будешь в горе. / Всех не утешишь всё равно» (7). Идентичность мыслей тем более страшит, когда знаешь, что принадлежат они 11-летней девочке, уже предвидевшей перспективу искушения, которое ей трудно будет преодолеть.

Пройдя через искушения Дьявола, в молитве к Богу, лирический герой ранних стихов пытается приблизиться к настоящей Любви, увиденной в очертаниях, присущих Смерти («И любим мы одной любовью... / Любовь одна, как смерть одна» [41]). Любовь и Смерть мыслятся как «неизменные» категории, однако герой ставит Любовь над Смертью, что в следующем периоде творчества обернется идеей воскресения.

Триада Человек-Природа-Бог пока еще не преобразовалась в антиномию Природа-Бог-Человек, однако дерзкий мотив богоборчества уже слышен отчетливо: «Без ропота, без удивления / Мы делаем, что хочет Бог, / Он создал нас без вдохновения / И полюбить, создав, не мог» (41). Герой боится единения с людьми, признаваясь Богу в том, что с ними жить не умеет: «И знаю, с ними — задохнусь. / Я весь иной, я чуждой веры. / Их ласки жалки, ссоры серы... / Пусти меня! Я их боюсь» (39). Искания лирического героя Гиппиус осложняются тем, что его гендерная идеология преломляется в сторону андрогинного представления о первоначальной сущности человека, к которой необходимо вернуться, чтобы обрести сакральный статус.

Образ лирического героя Гиппиус многогранен и не поддается мгновенному «узнаванию», что в свою очередь способствует возникновению близости между героями ролевой лирики и субъектом сознания автопси-

хологической поэзии Гиппиус. Благодаря этому, «мы, действительно, на мгновение чувствуем, что правда обманна и смерть мила»[6].

В ролевом стихотворении «Баллада» первичный субъект сознания, описывая ситуацию «включения» в Мир Затворника, говорит: «Хотел он молиться, / Молиться не мог». Терзаясь своей религиозно-двойственной природой, лирический герой вторит Затворнику в стихотворении «Бессилие»: «Мне близок Бог — но не могу молиться» (32). Это сближает образ Затворника с образом лирического героя, который также является затворником в «темной келье». Герой ролевой лирики обнаруживает в своем облике черты лирического героя, у них единые ценностные ориентиры (поиск Бога, стремление к Правде, Вселенской Любви и др.), и это — важная характеристика, так как лирический герой в поэзии Гиппиус несомненно выражает идеи автора биографического. Происходит наложение авторского плана на «геройный», что нетрадиционно для ролевой лирики, так как в ней по определению «выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора»[7].

В словах Рыцаря (еще одного героя ролевой лирики этого периода) «не жалко мне жизни» слышен голос лирического героя: «отрадно умирать», — а описание будущего, представленного первичным субъектом сознания, очень схоже с программой «освобождения» лирического героя. Это вновь демонстрирует сходство героев: «рыцарь молчит у преддверья свободы нелживой», а лирический герой, обращаясь к «строгой и милой природе», вторит ему, наслаждаясь новой свободой: «живу в тебе, потом умру с тобой... / в душе моей покорность — и свобода» (48). Однако лирический герой, как и рыцарь, лишь стоит у порога той двери, за которой долгожданная свобода.

И лирический герой, и герои ролевой лирики постоянно находятся между двумя различными Мирами, один из которых конструирует бытие человеческое, другой — инобытие. Лишь сейчас герой Гиппиус стремится «пробраться сквозь тернии» к Богу, в дальнейшем он сам сакрализует свою сущность, которая обретет облик человеческий лишь в поздней лирике.

В *лирике второго периода* субъект сознания выстраивает следующую ступень для постижения сакрального бытия. Идеи Вл.Соловьева не теряют своей актуальности, но, благодаря созданию концепции Третьего Завета, преобразуются в иное миропонимание и наделяют образ лирического героя новыми чертами.

Он огорчен тем, что «огонь трепещущий» его «тихой лампады» «не может бороться с пламенем небес». Смирение, к которому герой стремился раньше, стало неприемлемым в свете желаемого приближения к

обожению, оно — путь христиан, живущих Ветхим и Новым Заветом, а на пути к Третьему Завету смирение — преграда, так как убивает в человеке веру в его избранность. Лирический герой восклицает: «Но слабости смирения / Я душу не отдам. / Не надо искупления / Кощунственным словам!» (60). Субъект сознания не жалеет о сказанных в укор Богу словах и прощения за них не просит. Он убежден: «Я сам найду мою отраду. / Здесь всё мое, здесь только я» (59). Герой признается: «На дне моей гордости лежит смирение, / и радость и боль — всегда одно» (62).

Гордость — радость, а смирение — боль для лирического героя, однако ни от одного, ни от другого отказаться он не в силах. Соединение гордости и смирения в единое целое противоречит христианским представлениям о постижении Бога (гордость — путь в ад, а смирение — в рай). Субъект сознания знает о двойственности своих слов, однако именно в двойственности он мыслит себя. На подобных оппозициях построена вся поэзия этого периода. Несоответствие традиционных представлений о возможности обретения места в божественной иерархии (что связано с отказом от мирской жизни и смирением) с идеей Третьего Завета заронили в душу лирического героя смятение, ведущее к бунту, выраженному в богоборчестве. Субъект сознания лирики «Третьего Завета» не хочет жить прошлым (эпохой Бога-Отца), но и не может жить настоящим (эпохой Бога-Сына), а будущее (Царство Св.Духа) для него остается лишь возможной перспективой.

В этом периоде творчества признание героем собственной святости и желание ускорить процесс воскресения постоянно нарастают. Он уже готов к «полету», к спасению земных грешников: «Притихшие дети, веселые странники, / И те, кто боялся, что сил не дано... / Все ныне со мною, все ныне избранники, / Одною любовью мы слиты в одно» (74). Однако святость его временна и без веры «притихших детей» не может стать постоянной. Изначальная убежденность лирического героя в своей непосредственной близости к Богу через Святого Духа, наполняющего его Сакральным Огнем, придает силы, одухотворяет, но это — временное явление. Столкнувшись с религиозной реальностью — дистанцией меж двух Миров, герой осознает, что «запертые двери» ему вовек не открыть. Хуже всего то, что сам он не понимает причин этого, не видит ошибочности своих убеждений. Безропотное послушание представляется ему «безволием», которое уничтожает Личность, равную Богу. Просьбы героя в молитве к Господу дерзостны, однако он просит не у Вышестоящего, а у того, кто должен помочь ему стать Равностоящим: «Не дам Тебе смирения, — / Оно — удел рабов, — / Не жду я всепрощения, / Забвения грехов» (109).

В ролевой лирике этого периода находят реализацию разные взгляды на веру в Бога, высказанные христианами, живущими в смирении и покорности, неохристианами и атеистами. Мысли их в совокупности отражают собой сомнения и размышления автора биографического. Кроме того, как и в ролевой лирике первого периода, сходство этих героев с лирическим героем очевидно: он то к Богу обращается, то к Дьяволу, то смирения ищет, то гордость воспевает, сначала ради людей жертвует жизнью, а потом признается, что презирает их. Высший субъект сознания таким образом демонстрирует свои альтернативные персональности, конструирующие образ Персоны — такой же неоднородной и многозначной.

Последнее стихотворение периода Третьего Завета под названием «14 декабря» (написано в годовщину восстания декабристов), своей проблематикой являет переход к общественной теме, которая в *третьем периоде* становится магистральной. Рассмотрение и анализ общественно-политических формаций начала века осуществлялись с точки зрения религиозно-философского мировоззрения Гиппиус. Проблемы общества увидены в спектре личностного восприятия; лирический герой первоначально занимает позицию стороннего наблюдателя, но связь с «искателями свободы» делает его сопереживающим участником происходящего.

Революция 1905 года, первая мировая война, события октября 1917 г., зародившие в его душе надежду, не оправдали ее. Герой Гиппиус знает, что тревога поселилась не только в его душе, она живет в сознании всего поколения, столкнувшегося с коренными изменениями в жизни страны.

Лирический герой, ожидавший спасения «от Духа Свята», в руках которого были «ключи жизни», теперь дерзостно берет на себя ответственность за спасение душ, перевоплощаясь в субстанцию ложного сакрального свойства: он держит наготове ключи от будущего: «Тебя проведу я, никем не замеченного... Со мной ключи». Герой понимает, что преступает Закон Божий: «Законы Господние дерзко пытающему / Один ответ: / Черту заповеданную преступающему — / Возврата нет» (138). Но и бессмысленность событий, разрушающих судьбы, убивающих надежду на Спасение, вынуждает что-то предпринимать, даже если перспектива вне постижения.

В этом периоде наряду с дуальными узлами индивидуального свойства, отражающими поиск религиозно-философского смысла бытия, появляются пары общественного значения, динамично влившиеся в русло религиозных воззрений поэтессы. Лирический герой теперь видит небеса как антиномическую конструкцию: «горящие» / «снежные», что символизирует утрату прежней веры. Субъект сознания говорит Богу: «И вот опять, опять ты — Иегова, / Кровавый Бог отмщения и гнева! / Ты розлил

дым и пламя по морям, / Водою алою одел ты сушу». И, упрекая, взывает к жалости: «Ты губишь плоть... / Но, Боже, матерям — / Твое оружие проходит душу!». Упреки и слезы перерастают в крик о помощи, в молитвенный плач: «О, прикоснись к дымно-багровой мгле / Не древнею грозою, — а Любовью. / Отец, Отец! Склонись к Твоей земле: / Она пропитана Сыновней кровью!» (154).

Лирический герой знает, что «надо сейчас молчанью покориться», так как «слова — измена, когда молитвы невозможны». Субъект сознания уже не понимает, «где чужие», а «где свои», он хочет спасения для всех, надеясь на воскресение погибших: «Открой поля Твои озаренные / Душе убиенного на поле чести» (172). Однако герой осознает, что: «Воскресение — не для всех» (184). Разрушенный войной Мир, в котором правит смерть, ужасает его: «Говорить не буду о смерти, / без слов всё кругом — о смерти; / Кто хочет и не хочет — верьте, / что живы мертвые...» (171). Живой сегодня завтра может стать мертвым; понимание этого приводит к утрате жизненного равновесия, лирический герой предупреждает Россию: «Дрожи, чтоб Святой и тебе не отмстил... Россия!» (174). Сердцем его овладевает ужас от осознания того, что земля утопает в крови и грехах, а потому ни Второго Пришествия, ни спасения от Святого Духа ждать не стоит.

В стихотворении «Слова Любви» происходит трагическое «узнавание» правды, покрытой долгие годы тайной Третьего Завета: «Любовь, любовь... О, даже не ее — / Слова любви любил я неуклонно. / Иное в них я чуял бытие, / Оно неуловимо и бездонно» (145) Субъект сознания делает вывод о «союзе» в Любви, вынося ему окончательный приговор: «Разнообразные, одни всегда, / И верные нездешней лжи неложной, / Сливающие наши "нет" и "да" / В один союз, безумно-невозможный» (146).

Использование оппозиционных пар (ложь неложная = истинная, нет и да), дополняющих представление о Мире в лирике Гиппиус, свидетельствует о духовной «неприкаянности» лирического героя, равнодушного к другим людям. Он растерян.

Эволюция образа лирического героя Гиппиус, наблюдаемая в первом, втором и третьем периодах, завершается в *поздней лирике*, оборачиваясь в замкнутую систему — систему круга. Иллюзорное прошлое, в котором лжепредставления о возможной сакрализации человека обретали реальные формы, потеряло свою значимость, в сердце лирического героя оживает прежняя чистая Любовь — к Земле, к Вечной Женственности — «Невесте — Матери — Сестре». Душевные раны еще не затянулись, а потому в «светлой и чистой природе» увидено былое трагических событий: «Морские дали — поля / Бледно-серебряных лилий... / Родная моя земля, / За что тебя погубили?» (197).

Лирический герой возвращает божье Богу, а человеческое — человеку, оставляя сакральный Мир на непреодолимой дистанции. Он признал наконец: лишь Бог знает о том, что ждет человека после смерти, и попытки предугадать не приводят ни к чему, кроме досадного накопления грехов, связанных с искушением Познанием, — самым страшным искушением, поддавшись которому, наши прародители были изгнаны из рая: «Мне раньше бы догадаться! / И грызла меня досада, / Что не успел догадаться» (205).

Долгий поиск истин, которых в принципе лирический герой постичь не мог, и является причиной нахождения его души во вневременном и внепространственном измерении, которое на протяжении долгих лет творило мир лирических переживаний — мир безграничный и загадочный, мир побед и поражений.

Герой Гиппиус обнаруживает в своей Самости множество противоположностей, конструирующих завершенный образ. Сочетание в нем различных дуальных пар, не ставших бинарными оппозициями (добро/зло, правда/ложь, дух/материя, лицо/маска и др.), дает герою возможность оценивать мир и всё происходящее в нем с разных точек зрения, с противоположных позиций. Именно эта двойственность, на наш взгляд, и является причиной уникальности образа лирического героя Гиппиус, а многогранность его — результат постоянного обновления индивидуально-авторской картины мира творца.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 179.

[2] Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2002. С. 351.

[3] Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 2003. С. 49.

[4] Нартыев Н.Н. Поэзия З.Гиппиус: проблематика, мотивы, образы: Учеб. пособ. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. С. 11.

[5] Гиппиус З.Н. Стихотворения; Живые лица / Вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. Н.Богомолова. М.: Худож. лит., 1991. С. 153. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы.

[6] Чуковский К. Роман З.Н.Гиппиус // Речь. 29 мая. 1911. Режим доступа: http://www.chukfamily.ru/Kornei/Critica/Gippius.htm

[7] Хализев В.Е. Теория литературы. С. 352.

Д.И.Черашняя

О.МАНДЕЛЬШТАМ «SILENTIUM»: ВОЗВРАТ ИЛИ СТАНОВЛЕНИЕ?

Светлой памяти
Георгия Васильевича Краснова

Ни одного слова еще нет,
а стихотворение уже звучит...
...Она и музыка, и слово...
...Останься пеной, Афродита...

Впервые появившись в 1910 г. в журнальной публикации (пока еще без названия) в составе пяти произведений неизвестного поэта[1], стихотворение *Silentium* сразу было выделено читателями[2]. Включенное затем в оба издания книги «Камень» (1913; 1915), оно не только не затерялось, но, напротив, обратило на себя внимание большинства современных критиков, отозвавшихся на первую книгу Мандельштама[3]. Попутно заметим, что в совокупности их мнений об этом стихотворении никем не обсуждалась связь названия с тютчевским «Silentium!», впоследствии вызвавшая многочисленные интерпретации и перешедшая в «стандартный комментарий»[4]. Кроме того, никого не заинтересовал — что характеризует эстетические предпочтения тогдашней эпохи — смысл заключительных строк: «И, сердце, сердца устыдись, / С первоосновой жизни слито».

Начиная с 1960-х гг. внимание исследователей к стихотворению активизируется. Сегодня, по истечении без малого ста лет со времени его создания, можно выделить три дискутируемые проблемы. Одна связана со смыслом названия, стимулирующего, вслед за Тютчевым или в полемике с ним, различные толкования образов молчания и «первоначальной немоты», восходящих (в том числе через идею «обратного течения времени»[5]) к до-бытию[6].

Другая определяется именем Верлена, в частности, его стихотворением «L'art poétique» с призывом: «Музыка — прежде всего!», с верленовским представлением об основе словесного искусства и — шире — символистским пониманием музыки как первоначала искусства вообще[7].

Наконец, проблема интерпретации мифа о рождении *Афродиты* — либо как главного сюжета[8], либо в параллель сюжету *слова* и молчания[9].

Рассмотрим их более подробно, чтобы затем предложить еще одно из возможных прочтений *Silentium*'а. Но прежде — сам текст (цитируемый по: *Камень*, 16):

SILENTIUM

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день
И пены бледная сирень
В черно-лазоревом сосуде.

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту —
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста.

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито.

1910

Тютчев и Мандельштам. Кажется, никто, кроме *Котрелева*, не обратил специального внимания на нетождественность названий двух *Silentium'*ов в русской поэзии. Между тем уже отсутствие восклицания придает стихотворению Мандельштама иной смысл, не обязательно полемичный по отношению к тютчевскому, но определенно — иной[10]. Императив Тютчева выражает мужественное отчаяние духовно богатой личности, обреченной в силу этого на непонимание ее окружающими и на неизреченность, а потому — одинокой и замкнутой в себе, подобно лейбницевой монаде. Отсюда приказ себе: *Silentium!* — четырежды повторенный в тексте (со сквозной мужской рифмой), во всех случаях в сильной позиции, и это — не считая разветвленной синонимии других глаголов повелительного наклонения.

У Мандельштама же название задано как предмет размышления, которое начинается семантически неопределенно (анафорой *Она*) описанием некоего состояния мира[11] и лежащей в его основе исходной субстанции как связи «всего живого». Хотя внешне 3 и 4 строфы, как и тютчевский текст, строятся в форме обращения, но и смыслы, и характер обращений здесь совсем иные. У Тютчева это обращенность к себе, диалог исключительно внутренний — между имплицитным Я и автокоммуникативным (субъектным) Ты. Причем скрытость Я сообщает тексту универсальность: возможность для *любого* читателя отождествить себя с лирическим субъектом и ощутить себя в этой ситуации как своей.

Иначе — у Мандельштама. Здесь несколько адресатов обращения, и появляются они только в строфах, организованных грамматически проявленным авторским Я, в его ипостаси Я-поэта: «Да обретут мои уста...». Кроме того, разнокачественность адресатов его обращений предопределяет смыслы и формы самой обращенности Я как внутрь себя, так и вовне, а также (что особенно важно!) — различие отношений Я с тем или иным адресатом. В итоге возникает образ неповторимо-индивидуальной авторской личности.

По существу в двух стихотворениях с почти одинаковым названием говорится о разных предметах. Тютчев решает проблему философскую (соотношение *мысли и слова*), трагически ощущая невозможность для себя лично выразить в слове мысль о своем душевном мире и быть понятым *Другим.* Мандельштам же говорит о природе лирики, об изначальной связи *музыки и слова*, отсюда — иная проблематика в его отношении к своему *слову* и к другому человеку.

И музыка и слово. Отвлечемся сейчас от не раз уже сказанного о музыке в *Silentium*'е как о самоценной *идее-образе*: «Ради идеи Музыки он согласен предать мир... отказаться от природы... и даже от поэзии»[12]; или — как о первооснове жизни: о «дионисической стихии музыки, средстве слияния с ней»[13]; или — «Мандельштам отвечает: отказом от слов, возвращением к дословесной ... всеобъединяющей музыке»[14]; или — «"Silentium" напоминает об "орфической космогонии", согласно которой бытию предшествовало "неизреченное" начало, о котором невозможно ничего сказать и потому следует молчать» (*Мусатов*, 65).

Поговорим о той роли, которую играла музыка в формировании конкретной личности Осипа Мандельштама[15], ограничив материал, соответственно нашей задаче, периодом раннего его творчества и проблематикой *Silentium*'а. Вспоминая о своих подростковых и юношеских впечатлениях от музыки, Мандельштам пишет в «Шуме времени»:

> ...дивное равновесие гласных и согласных, в четко произносимых словах, сообщало несокрушимую силу песнопениям...
> ...эти маленькие гении... всем способом своей игры, всей логикой и прелестью звука делали всё, чтобы сковать и остудить разнузданную, своеобразно дионисийскую стихию...[16]

Приведем свидетельства поэта из писем 1909 года о том воздействии, какое оказали на него идеи Вяч. Иванова во время занятий по стихосложению на «Башне» и после знакомства с его книгой «По звездам»:

> Ваши семена глубоко запали в мою душу, и я пугаюсь, глядя на громадные ростки...

Каждый истинный поэт, если бы он мог писать книги на основании точных и непреложных законов своего творчества, — писал бы так, как вы... (*Камень*, 205, 206—207, 343).

Напомним некоторые из *Спорад* Вяч. Иванова, касающиеся *лирики*:

Развитие поэтического дара есть изощрение внутреннего слуха: поэт должен уловить, во всей чистоте, истинные *свои* звуки.

Два таинственные веления определили судьбу Сократа. Одно, раннее, было: «Познай самого себя». Другое, слишком позднее: «Предайся музыке». Кто «родился поэтом», слышит эти веления одновременно; или, чаще, слышит рано второе, и не узнает в нем первого: но следует обоим слепо.

Лирика, прежде всего, — овладение ритмом и числом, как движущими и зиждущими началами внутренней жизни человека; и, чрез овладение ими в духе, приобщение к их всемирной тайне...

Ее верховный закон — гармония; каждый разлад должна она разрешить в созвучие...

[*Свое личное признание* поэт должен *сделать*] всеобщим опытом и переживанием через музыкальное очарование сообщительного ритма[17].

М.Волошин ощутил в «Камне» это «музыкальное очарование»: «Мандельштам не хочет *разговаривать* стихом, — это прирожденный *певец*» (*Камень*, 239). И дело не только в музыкальности самих стихов, но и в том особом состоянии, которое возникало в Осипе Мандельштаме всякий раз после концерта, когда, как вспоминает Артур Лурье, «неожиданно появлялись стихи, насыщенные музыкальным вдохновением... живая музыка была для него необходимостью. Стихия музыки питала его поэтическое сознание»[18].

О состоянии, которое предшествует написанию стихов, сказал в 1919 г. В.Шкловский: «Сло́ва, обозначающего внутреннюю звукоречь, нет, и когда хочется сказать о ней, то подвертывается слово музыка, как обозначение каких-то звуков, которые не слова; в данном случае еще не слова, так как они, в конце концов, выливаются словообразно. Из современных поэтов об этом писал О.Мандельштам: “Останься пеной, Афродита, И, слово, в музыку вернись”»[19]. Через два года поэт сам сформулирует: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» (*С2*, т. 2, 171).

Так, может быть, смысл *Silentium*’а не *в отказе* от слова и не *в возврате* в до-бытие или в до-словесность, а в чем-то другом?

Пена и Афродита. К.Ф.Тарановский увидел в мифе о рождении Афродиты «тематическую канву стихотворения» с *объективным* и *статичным описанием* мира, в котором Афродита *еще не родилась* (« = ее еще

нет»). Тем самым обозначение ее имени в 4-й строфе исследователь распространяет на семантически неясное местоимение *Она* в начале текста, вследствие чего текст обретает «целостность», если бы не «риторическое отступление» 3-й строфы: «Да обретут мои уста...» — как «основная посылка» в полемике с Тютчевым. В результате такого размышления исследователь приходит к выводу: «Тютчев подчеркивает *невозможность* подлинного поэтического творчества... Мандельштам говорит о его *ненужности*... Не нужно нарушать изначальную “связь всего живого”. Нам не нужна Афродита, и поэт заклинает ее не рождаться. Нам не нужно и слово, и поэт заклинает его вернуться в музыку»[20]. О том же см.: «*Она* в первой строфе — это *Афродита*, рождающаяся из *пены* (вторая строфа) и прямо названная лишь в последней строфе»[21]; «в этой “первооснове жизни” сольются сердца, и не нужно будет любви-Афродите связывать их пониманием» (*Гаспаров 1995*, 8).

Свою трактовку обоих сюжетов предложил В.Мусатов: «Центральный мотив всего стихотворения — дословесная формотворческая сила, *еще замкнутая* “устами”, но *уже готовая* выйти наружу, как Афродита из “пены”, и прозвучать “кристаллической нотой”, чистотой и объективностью мифа» (*Мусатов*, 65) (курсив мой. — *Д.Ч.*). Разговор о временны́х отношениях опирается здесь на синтаксическую конструкцию *еще не родилась*, трактуемую иначе: переход к следующей стадии некоего процесса — от *еще* к *уже* (впоследствии Мандельштам назовет эти слова «двумя светящимися точками», «сигнальщиками и застрельщиками формообразования» [*С2*, т. 2, 123]). Каков смысл этого перехода?

Однако прежде чем (и для того чтобы) ответить на этот и другие поставленные выше вопросы, попытаемся понять, насколько сам текст предопределяет такую разноголосицу мнений. Обратимся к статье Виктора Гофмана (1899—1942) о Мандельштаме, написанной им в 1926 г., затем длительно дорабатывавшейся — и напечатанной уже в наши дни[22]. Выделим для дальнейшего разговора три основных положения этой работы, касающиеся понятий *слово, жанр, сюжет*:

1) в отличие от символизма, акмеизму, и конкретно — Мандельштаму, свойственны *рационализация* значения *слова*, многообразие его оттенков, предметность значения, *обретение словом индивидуальности*; кажущаяся лексическая бедность на самом деле — *скупость*, оправданная как *синтаксически* (логическая и грамматическая четкость и правильность), так и *жанром*, то есть
2) лирическим фрагментом, малой лирической формой, *сжатой до минимума*, с *предельной экономией средств*; каждая строфа и почти каждый отдельный стих стремятся к *автономии*, отсюда —

3) особенность *сюжета*: его *изменяемость* (*мутабильность* — лат. *mutatio*) от строфы к строфе и от стиха к стиху, что влечет к ощущению стиха *как загадки*; текст движется сплетением *основного* и *периферийных* сюжетов; сюжетным сигналом в каждом из сюжетов может быль *слово* (*лейт-слово*), которое само выступает *в роли героя лирического повествования*.

Так в чем же смыслы перехода от «еще не» к остальному тексту?

В какой точке процесс? Обратив внимание на противоречивость текста:

в 1-й строфе — Она еще не родилась,
Она и музыка и слово... —

и в 4-й — Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись... —

Котрелев отметил перекличку стихотворения Мандельштама с «Менадой» Вяч. Иванова и поставил вопрос, который меняет угол зрения на *Silentium*: в какой точке берется процесс?

Синтаксический оборот «еще не родилась» вовсе не обязательно означает, что «Афродиты еще нет» (кстати, о мандельштамовских отрицаниях, логически обосновывающих некое «да», включая пример из данного текста, писал С.С.Аверинцев[23]). Рождение богини из пены морской — это процесс, и в *Silentium*'е фиксируются две его точки: 1) когда Афродиты еще нет:

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день
И пены бледная сирень
В черно-лазоревом сосуде, —

и 2) когда она сию минуту появилась, то есть когда она одновременно и уже *Афродита*, и еще *пена*, «И потому всего живого / Ненарушаемая связь». Вторая точка процесса знаменует (используем мысль Вяч. Иванова о лирике) «одно событие — аккорд мгновения, пронесшийся по струнам мировой лиры»[24]. Это мгновение многократно запечатлено в изобразительных и словесном искусствах, например, в знаменитом рельефе так называемого трона Лудовизи[25]: Афродита поднимается из волн по пояс над водой, рядом с ней — нимфы. Или — в стихотворении А.А.Фета «Венера Милосская»:

И целомудренно и смело,
До чресл сияя наготой... —

и далее: Так, вся дыша пафосской страстью,
Вся млея пеною морской... (34)

В связи со сказанным уместно привести наблюдения Е.А.Гольдиной о том, что у Мандельштама время «наиболее полно проявляется не в больших интервалах, а в малых секундах, каждая из которых обретает поразительный объем и вес... К любому самому гигантскому промежутку времени прибавляется эта секунда, **малая секунда**»[26]. К вечному настоящему (картине *моря* во 2-й строфе) прибавляется миг рождения Афродиты (начало 4-й строфы), по своей значимости причастный вечности. Я-поэт хочет задержать, остановить своим *словом* этот миг, заклиная Афродиту *остаться пеной*...

Черно-лазоревый сосуд. Однако в стихотворении речь идет не о мифе как таковом, а о его воплощении в малой пластической форме, о чем свидетельствует сам текст:

И пены бледная сирень
В черно-лазоревом *сосуде.*

Цветовая характеристика *сосуда* вбирает в себя географию обширного морского пространства — стихии, породившей Афродиту. Это бассейн Средиземноморья от *Лазурного* берега до *Черного* моря (к слову, до авторской поправки 1935 г. 8-я строка была известна как: «В черно-лазуревом сосуде»[27]; напомним также, что в 1933 г. поэт напишет в «Ариосте»: «В одно широкое и братское лазорье / Сольем твою лазурь и наше Черноморье»).

Пространство текста организовано как резкое — воронкообразное — сужение от «всего живого» до морского пейзажа, а от него — до *сосуда*, благодаря чему событие всемирного масштаба становится удобозримым, соразмерным человеческому восприятию. (Ср. со стихотворением поэта «В холодных переливах лир...»:

Как успокоенный сосуд
С уже отстоенным раствором,
Духовное — доступно взорам,
И очертания живут... [1909]).

Именно в этом моменте *Silentium*'а произойдет смена лирического субъекта: безличный авторский голос первых двух строф уступит место Я-поэту, который непосредственно здесь и сейчас обратится к Афродите, как если бы созерцал ее — в «черно-лазоревом сосуде» (подобно Фету, написавшему свое стихотворение под впечатлением от посещения Лувра).

Исходя из сказанного, пять строк, связанных с Афродитой, по-видимому, составляют антологический микросюжет текста, *периферийный* по отношению к *сквозному* сюжету, который, объемля собою сюжет Афродиты, занимает 11 строк, то есть большую часть текста. Как мы полагаем, содержание этого сюжета составляет процесс *рождения поэзии*.

Каковы стадии рождения поэзии? Началом этого процесса является слово, вынесенное в название, — *Silentium,* тишина, молчание как необходимое условие и предпосылка для обострения внутреннего слуха поэта и настраивания его на «высокий лад». Об этом Мандельштам пишет неоднократно в ранней лирике:

И тихим отголоскам шума я
Издалека бываю рад... (1909)

В часы внимательных закатов
Я слушаю моих пенатов
Всегда восторженную тишь... (1909)

Слух чуткий парус напрягает... (1910) и др.

Поэт словно перефразирует Верлена[28], констатируя, что в процессе рождения поэзии не *музыка*, а «*тишина* — прежде всего...». Такова *интродукция*.

На следующей стадии происходит зарождение внутреннего *звучащего* образа:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Лейт-словом, определяющим на весь дальнейший текст его основной сюжет, является здесь анафора *Она* как обозначение пока той изначальной невыразимой слитности «и музыки и слова», которая *еще не* поэзия, но к которой приобщается душа поэта как тайне творчества и одновременно — тайне мира. Сравним с соседними стихами поэта:

Но тайные ловит приметы
Поэт, в темноту погружен.

Он ждет сокровенного знака... (1910)

И я слежу — со всем живым
Меня связующие нити... (1910)

На этой стадии *молчание* не менее значимо, но содержательная наполненность его иная. Как писал Н.Гумилев в статье «Жизнь стиха» (кстати,

опубликованной в «Аполлоне» за два номера до *Silentium*'а), «древние уважали молчащего поэта, как уважают женщину, готовящуюся стать матерью»[29]. Речь идет о вызревании «внутреннего слепка звучащей формы». И в параллель вводится микросюжет, подготавливающий появление иного события как высшего выражения *ненарушаемой связи всего живого*:

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день...

Безличная форма речи уравнивает эти сюжеты на данной стадии, сообщая им равномасштабность, которая будет сохранена еще в 3 строфе, на границе между двумя стадиями рождения поэзии, когда Я-поэт обратится к высшим силам, чтобы его *уста* сумели выразить первозданную чистоту *внутреннего звучащего слепка формы.*

Из заключительной же строфы следует, что мольба не услышана, *слово* поэта не стало событием, со-равным рождению красоты. Два его обращения-заклинания:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись... —

синтаксически параллельные, не составляют семантического параллелизма. *Афродита*, возникнув из *пены*, не нарушила связи *всего живого. Останься* предполагает не возвращение в *пену,* а остановленный миг — духовно высшую точку бытия. *Слово* же отпало при рождении от своей основы. Об этом знает только поэт, слышавший внутреннюю музыку первоначального звукообраза. Его обращение «в музыку вернись» — не отказ от *слова* вообще, а недовольство этим *словом*, сказанным преждевременно. Говоря короче: *Останься* — чтобы сохранить «ненарушаемую связь»; *вернись* — чтобы восстановить нарушенную связь.

В эссе «Франсуа Виллон» (1910, 1912) Мандельштам писал: «Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целость, остаться тем же “сейчас”. Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней — иначе оно завянет. Виллон умел это делать» (*Камень*, 186). Н. Струве обратил внимание на то, что *Silentium* — это «проявление требовательности молодого поэта к самому себе»[30].

Мы полагаем, что на данной стадии рождения поэзии высказано недовольство Я-поэта своим *словом* — мотив, развиваемый во многих ранних стихах Мандельштама, из которых в «Камень» он впустит только два (1910 и 1912 годов):

Недоволен стою и тих,
Я, создатель миров моих, —

Где искусственны небеса
И хрустальная спит роса (1909).

В безветрии моих садов
Искусственная никнет роза (1909).

Или пустыннее напева ты
Тех раковин, в песке поющих,
Что круг очерченной им красоты
Не разомкнули для живущих? (1909)

И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись... (1910)

«Господи!» сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать...
...Вылетело из моей груди...
...И пустая клетка позади... (1912)

Об этом же см. у Ин. Анненского в стихотворении «Мой стих»: « *Недоспелые* сжаты поля...»[31]. Если слово *недоспелое,* преждевременное, если оно не резонирует с миром, то грудь певца, по природе своей идеальное акустическое устройство, ощущается как *пустая клетка.* Это не тютчевская проблема, с его: «Как сердцу высказать себя?», — а мандельштамовская: как *не высказаться*, пока слово не тождественно внутреннему звучащему слепку формы?

Безусловно значим для поэта пример идеальной связи «и музыки и слова», приведенный Вяч. Ивановым в книге «По звездам», когда музыка рождается под впечатлением Слова, в свою очередь представляющего собой нераздвоимый музыкально-словесный образ. Это «Гимн (или Ода) к Радости» Шиллера. Осуществившаяся как оркестровое произведение, в котором «немые инструменты усиливаются заговорить, напрягаются вымолвить искомое и несказанное»[32], Девятая Симфония в апофеозе своем возвращается в р а з р е ш а ю щ е е ее Слово, воссоздав «всего живого Ненарушаемую связь» — «момент небывалого в истории музыки вторжения живого слова в симфонию»[33]. Но эта *музыка*, возникшая из *слова*, вернулась в *слово*, оставшись *музыкой*.

В данной же конкретной ситуации *слово* Я-поэта, утерявшее первоначальную связь с музыкой, оказалось только *словом*: «разговорным», а не певческим. Отсюда — недовольство поэта собой: «слово, в музыку вернись» — и *стыд сердца*.

В этом, кстати, мы видим еще одну, чисто мандельштамовскую, развязку как продолжение *изменчивости* основного сюжета рождения поэзии — в его неповторимо-*индивидуальном* переживании.

На этой стадии *тишина* семантизируется как внутренний диалог поэта со своим *сердцем.* Пушкинская тема: «Ты сам свой высший суд; / Всех

строже оценить умеешь ты свой труд. / Ты им доволен ли, взыскательный художник?» — получает мандельштамовское развитие: «И, сердце, сердца устыдись...» — притом что это *стыд* и перед собой, и перед *сердцем Другого*[34]. В отличие от Тютчева, в лирике Мандельштама *Другой* изначально ощущается как безусловная нравственная ценность, ср.: «Мы никому не помешали...» (1909), «И нежный лед руки чужой...» (1911).

Смысл своего поэтического *слова* Я-поэт видит в том, чтобы не нарушить связи между людьми. *Слово* не только исходит из «ненарушаемой связи» *всего живого,* но и (через *сердце* поэта — его *устами*) должно вернуться в «первооснову жизни»— *от сердца к сердцу*.

Это цитата из «Торжественной мессы» Бетховена (на что тоже обратил внимание *Котрелев*). В начале первого номера, представляющего собой греческое песнопение «Господи, помилуй», композитор надписал: «Это должно идти от сердца к сердцу»[35].

По-видимому, заключительные строки *Silentium'*а:

И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито, —

означают, что *сердце* — центр человека (каждого человека!), и оно более всего отвечает за дела и слова каждого. Глубиной своего *сердца* все люди *слиты* «с первоосновой жизни», что расширяет потенциальную семантику данного обращения как обращенности к любому человеческому сердцу.

Возвращаясь к названию стихотворения, заметим, что ни риторическое обращение «Да обретут...», ни метафорическое — к *Афродите,* направленные вовне, тем не менее, не нарушают *тишины*, равно как (или тем более как) и обращения к своему *слову* и к своему *сердцу* (и сердцам всех людей). Из этого мы можем заключить, что название *Silentium* бифункционально: это и начальная стадия рождения поэзии, и необходимое условие всего процесса, — отсюда изменчивость («мутабильность») его семантики на разных стадиях.

Некоторые выводы о значении *Silentium*'а в лирике О.Мандельштама:

1) это — *его понимание* природы лирики; его *искусство поэзии*, не как свод правил или перечень черт, а представление самого *процесса* рождения поэзии, явленного и как общезначимый опыт, и как самонаблюдение;

2) это автохарактеристика поэта, заявка на свое предназначение — *словом* связывать *всё живое*;

3) это его нравственно-эстетическое *credo*, генетический код, которым предопределяется «авторское поведение» поэта; здесь его начала-

ключи, и в таком смысле стихотворение *Silentium* — эпиграф ко всей лирике Осипа Мандельштама.

В самом деле — *связь всего живого* и «Да обретут мои уста...» отзываются в 1931 году строчками:

Я *говорю за всех* с такою силой,
Чтоб нёбо стало небом, чтобы *губы*
Потрескались, как розовая глина.

«Черно-лазоревый сосуд» возвращается в *критском* стихотворении 1937 г.:

...Это море легко на помине
В осчастливленной обжигом глине,
И сосуда студеная власть
Раскололась на море и страсть.

Ты отдай мне моё, остров синий,
Крит летучий: отдай мне мой труд
И сосцами текучей богини
Воскорми обожженный сосуд...

«Кристаллическая нота, / Что от рождения чиста» образует «соборы кристаллов сверхжизненных» в стихотворении «Может быть, это точка безумия...» (1937).

Дальнобойным сердцем откроются «Стихи о неизвестном солдате» (1937).

А тема *стыда (совести, вины)* в новой исторической эпохе станет для Осипа Мандельштама одной из определяющих в отношениях его со своим творчеством и с другими людьми:

... Я *сердцем виноват* и сердцевины часть
До бесконечности *расширенного часа*... (1937);

Пою, когда гортань свободна и суха,
И в меру влажен взор, и не хитрит сознанье...

Песнь бескорыстная — сама себе хвала,
Утеха для друзей и для врагов — смола...

Которую поют верхом и на верхах,
Держа дыханье вольно и открыто,
Заботясь лишь о том, чтоб честно и сердито
На свадьбу молодых доставить без греха. (1937)

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Аполлон. 1910. № 9. С. 7.

[2] См.: «Из напечатанных в “Аполлоне” лучшее: “Она еще не родилась...”» (О.Э.Мандельштам в записях Дневника и в переписке С.П.Каблукова // Мандельштам О. Камень / Изд. подгот. Л.Я.Гинзбург, А.Г.Мец, С.В.Василенко, Ю.Л.Фрейдин. Л.: Наука, 1990. В дальнейшем: *Камень* — с указанием страницы).

[3] См. в *Камне*: Н.Гумилев (217, 220—221), В.Ходасевич (219), Г.Гершенкройн (223), А.Дейч (227), Н.Лернер (229), А.С. [А.Н.Тихонов] (233), М.Волошин (239).

[4] Из нашей записи доклада Н.В.Котрелева о *молчании* у Мандельштама и Вяч. Иванова (Междунар. конф., посвящ. 60-летию со дня гибели О.Э.Мандельштама. Москва, 28—29 дек. 1998 г. РГГУ). На ряд наблюдений этого доклада ссылки в тексте указанием — *Котрелев*.

[5] См.: Terras V. The Time Philosophy of Osip Mandel’stam // The Slavonic and European Review. XVII, 109 (1969). P. 351.

[6] Н.Гумилев (*Камень*, 220).

[7] См.: «Это стихотворение — хотело бы быть “romance sans paroles”...» (из письма О.Мандельштама В.И.Иванову 17(30) декабря 1909 г. о стихотв. «На темном небе, как узор...»; цит. название книги П.Верлена) [*Камень*, 209, 345]; также: «Смелое договаривание верленовского “L’art poétique”» (Н.Гумилев) (*Камень*, 221); «Сопоставление слова с первобытным безмолвием может быть взято из Гераклита, но скорее всего из верленовского “Art poétique”» (Террас В.И. Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // Мандельштам и античность: Сб. статей. М., 1995. С. 20. В дальнейшем — *МиА* с указанием страницы); об этом также в ряде комментариев к Собр. соч. О.Мандельштама (см.: Н.И.Харджиев, П.Нерлер, А.Г.Мец, М.Л.Гаспаров).

[8] См.: Тарановский К.Ф. Два «молчания» Осипа Мандельштама // *МиА,* 116.

[9] См.: «От Афродиты недалеко до “устыдившихся” друг друга сердец. Так возникает мысль... о том, что в основе бытия лежит связующая сила Эроса, “первооснова жизни”» (Мусатов В. Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000. С. 65. В дальнейшем — *Мусатов* с указанием страницы).

[10] См.: «Скорее поэтическая полемика с Тютчевым» (Тарановский К.Ф. Указ соч. // *МиА,* 117): «Заглавие вводит тему одноименного ст-ния Тютчева, решенную в другом ключе» (*Камень*, 290); «В противовес тютчевскому тезису о ложности “изреченной мысли” здесь утверждается “первоначальная немота” — как объективная возможность абсолютной творческой “изреченности”» (*Мусатов*, 65).

[11] См.: Тарановский К.Ф. Указ. соч. // *МиА,* 116.

[12] Н.Гумилев *(Камень*, 217).

[13] Ошеров С.А. «Tristia» Мандельштама и античная культура // *МиА*, 189.

[14] Гаспаров М.Л. Поэт и культура: Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. ПСС. СПб, 1995. С. 8. В дальнейшем — *Гаспаров 1995* с указанием страницы.

[15] Подробно об этом см.: Кац Б.А. Защитник и подзащитный музыки // Мандельштам О. «Полон музыки, музы и муки...»: Стихи и проза / Сост., вступ. статья и коммент. Б.А.Каца. Л., 1991.

[16] Мандельштам О. Шум времени // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 17. В дальнейшем — *С2* с указанием тома и страницы.

[17] Иванов Вяч. По звездам: Статьи и афоризмы. Спб: Изд-во «ОРЫ», 1909. С. 349, 350, 353.

[18] Лурье А. Осип Мандельштам // Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 196.

[19] Цит. по: Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. проф. Г.П.Струве и Б.А.Филиппова. М., 1991. Т. 1. Стихотворения. С. 408. [Репринт. воспроиз. изд-я 1967 г.]. (Шкловский В. О поэзии и заумном языке. «Поэтика»: Сб. по теории поэтического языка. Петроград, 1919. С. 22.)

[20] Тарановский К.Ф. Указ. соч. // *МиА*, 117.

[21] Гаспаров М.Л. Примечания // Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 728.

[22] Гофман В. О.Мандельштам: Наблюдения над лирическим сюжетом и семантикой стиха // Звезда. 1991. № 12. С. 175—187.

[23] Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // *С2*, т. 1, 13.

[24] Иванов Вяч. Указ. соч. С. 350.

[25] Мифы народов мира: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 134.

[26] Гольдина Е.А. Маятник слова и воплощение «малой секунды» в поэзии Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. М., 2001. С. 57, 60.

[27] Харджиев Н.И. Примечания // Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1973. С. 256.

[28] Ср.: «Если б Виллон в состоянии был бы дать свое поэтическое *credo*, он, несомненно, воскликнул бы, подобно Верлэну: “Du mouvement avant toute chose!”» («Движение — прежде всего!» — фр.) (*С2*, т. 2, 139).

[29] Цит. по: Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 47.

[30] Струве Н. Осип Мандельштам. Лондон, 1988. С. 12.

[31] Анненский Ин. Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 187.

[32] Иванов Вяч. Указ. изд. С. 67.

[33] См. об этом: Альшванг А. Людвиг Ван Бетховен: Очерк жизни и творчества. 2-е изд., доп. М., 1963. С. 485.

[34] Ср. об этом: «Странная “на первый слух” строчка <...> смысл всего произведения мог быть прекрасно выражен в последней строфе без этого третьего стиха» (Белецкий А.А. «Silentium» О.Э.Мандельштама // [Впервые] Русская филология: Учен. зап. Смоленск, 1996. С. 242). Отметим, однако, что, в отличие от цитированных нами выше исследователей, А.А.Белецкий не сомневался в том, каков смысл анафоры в начале текста: «Мандельштам под местоимением “она” подразумевает поэзию» (С. 241).

[35] Альшванг А. Указ. соч. С. 450.

В.В.Химич

ЦВЕТОВАЯ МЕТАФОРА В ДИСКУРСЕ НОВЕЛЛ С.КРЖИЖАНОВСКОГО

Всего важнее — быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого: это — признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры — значит подмечать сходство.

Аристотель

Нет никакого противоречия в том, чтобы описывать метафору в терминах восприятия (зрения) и в терминах расчета, конструкции.

Поль Рикер

Владение языком метафоры — своеобразная мета стилевой оригинальности Сигизмунда Кржижановского. Можно даже сказать, что она является знаковой фигурой его способа письма, ибо ее потенциальные возможности и сам механизм действования адекватны его «чувству жизни».

Склонность писателя к такого рода образности сформирована причинами субъективного и объективного порядка. Будучи писателем, чье творчество пришлось на переломные десятилетия первой трети XX века, Кржижановский складывался как художник экспрессионистической ориентации, корни которой следует видеть не только в немецкой философии, но и в значительной степени в тенденциях развития художественного сознания отечественного искусства. Совокупность сместившихся представлений о реальности была чревата неуверенностью человека в устойчивости мира вообще и в собственной укорененности в нем. Феномен отчуждения в философском и социальном обоснованиях был весьма убедительным аргументом в пользу необходимости выработки новых гносеологических, нравственных и эстетических ориентиров. Феномен «сдвига» осознавался как некое структурное логическое начало алогичной жизни.

Искусство вынужденно перестраивало привычные способы обращения с реальностью. Эстетика относительности отражала сопротивление хаосу попыткой художественного освоения его в очевидной совокупности противоречий.

Для художников разной ориентации на путях поисков новых форм метафоризация предстала тем механизмом смыслообразования, который

мог воспроизвести адекватно узловую ситуацию современного состояния мира. Роман Якобсон, осмысливая эти процессы, писал: «Сущность поэтических тропов не только в том, чтобы дать тонкий и точный баланс многочисленных отношений, существующих между предметами, но и в том, *чтобы эти отношения сместить*. Когда в какой-то поэтической системе метафорическая функция сильно акцентирована, традиционные классификации рушатся и предметы вовлекаются в новые конфигурации, подчиненные новым классификационным признакам»* (курсив наш. — *В.Х.*). В художественной системе Кржижановского метафора вышла на приоритетные позиции.

Философский склад миросознания Кржижановского, побуждающий его искать рациональную суть иррационального состояния современной жизни, сознанием шахматиста предугадывать опережающие ходы, укоренился в странном и, как оказалось, непротиворечивом союзе с невероятной игровой креативностью. Писателем была найдена такая поэтическая фигура, которая соответствовала направленности его мышления. Современные лингвисты подчеркивают, что в искусстве «истина всегда связана с понятийной системой, в значительной степени определяемой метафорой»**.

Метафора в данном случае предстала языком, позволяющим победить статику, сроднить рацио и воображение именно механизмом «сдвига», то есть заговорить с материалом на его собственном языке, не боясь логических нескладиц и разного рода нарушений нормы. Результатом этого был тот всеобъемлющий эффект остранения, который концептуально задан творческой стратегией писателя, его установкой на «расщепленную референцию».

Из множества конкретных вариантов метафорического типа образности, представленных в поэтике книги С.Кржижановского «Неукушенный локоть», мы попытаемся охарактеризовать смысловое и структурное функционирование цветовой метафоры. Из двадцати новелл, входящих в ее состав, в трех цветовое наименование вынесено в заглавие: «Серый фетр», «Дымчатый бокал» и «Желтый уголь». Остранение изначально входит в задание автора. Новелла готического типа «Дымчатый бокал» открывается любимым автором приемом персонификации. Герой покупает в антикварной лавке бокал, который, «мерцая дымчатым стеклом, стал своей круглой прямой ножкой поверх прилавка. — Странно: он как будто не пуст. Что в нем?»***. Метафора-одушевление помещает предмет в сильную

---

* Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 331.

** Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004. С. 187.

*** Кржижановский С. Собр. соч.: В 5 т. М., 2001—2006. Т. 3. С. 115. Далее произведения цит. по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

позицию под пристальный взгляд героя и читателя. С этого момента автором выдерживается стратегическая установка на метафорическое определение предмета: «невыпиваемый бокал», «молчаливый бокал», просто «тонконогий», «стеклянный гость», «тонконогое стекло», «одноногий гость, вшагнувший своей круглой стеклянной пяткой в жизнь любителя раритетов», «виноточащий бокал». Лингвисты называют подобного рода метафоры онтологическими: «Когда материальный объект интерпретируется как человек, это позволяет осмыслять наш опыт взаимодействия с неживыми сущностями в терминах человеческих мотиваций, характеристик и деятельности людей»*. Экспрессионисты предпочитали такого рода образные ходы. На основе этого центрального превращения Кржижановский развертывает целую сеть цветообозначений предмета, представленную несколькими концептами. Именно их собственная динамика и открывает суть авторского замысла в его содержательной и эмоциональной составляющих.

Во-первых, это исходное определение «дымчатый», которое, уточняясь сопутствующими обозначениями, приобретает никак не предполагаемое изначально истолкование. По ходу дела предмет обретает мистическую окраску. Контекст, цветово двигаясь от «дымчатого» к «серому», актуализирует общекультурную память относительно зловещего смысла последнего. Составляющие речевого гнезда, родственного семантическому ядру, формируют идущий еще из фольклора неназываемый вслух образ носителя Зла. На это настроены варианты «серого». На выходе из лавки мимо покупателя «прошел человек с глазами, заплатанными дымчатыми стеклами консервов», позже «сумеречный воздух стал под цвет тонконогому», снова упоминаются «дымчатые грани бокала», мозг спившегося человека «задергивает в дымчатый туман» и, наконец, как об очевидном, говорится о «том сером». Зловещий смысл подкрепляется и цепочкой семантически однородных штрихов: «Укус змеи», «укол сотни игл», «ядовитые иглы», «глоток вкалывался в язык». Все это сказано о вкусовом впечатлении от вина. Собственно, с этим последним и связана оценочно ведущая цветовая гамма, укорененная в изобразительных свойствах и вариантах восприятия «красного». Это концептуально значимое для автора поле структурируется с установкой на возрастание эффекта «чрезвычайного», чему во многом способствуют роковые смыслы, связанные с понятиями «вино» и «кровь». Пристрастие Кржижановского к эстетическому препарированию слова позволяет метафорически расцветить повествование о роковой неизбежности трагического исхода. На первых по-

* Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. С. 59.

рах отмечается «легкий рубиновый отсвет», а затем предмет начинает играть разными гранями: называются «темно-красные пятна», «винная влага», «дымчато-алая паутина», «кровавящиеся капли», «в мозгу плясали рдяные капли», «огненная пыль искр» и подобное. Возникают отчетливые ассоциации со знаковым произведением родоначальника экспрессионизма — «Красным смехом» Андреева, где эффект исчезновения из мира всех цветов, кроме красного, структурно связан с расширением пространства, заполненного экспрессивно явленными цветами огненного, рдяного, кровавого. Вот уже «вся комната залита *темно-красной жидкостью*», «сквозь потолок проступают какие-то *непонятные красные пятна»*. Напором агрессивности отмечены действия «неживых сущностей»: «Внутрь красных капель *впрыгивали рдяные искры», «Жидкость, дыша терпким винным дыханием, подступала* к свесившемуся краю одеяла», человек с трудом отыскал *виноточащий бокал»*, «бокал, *облепленный винной сукровицей»* и «тотчас же к золотому ободку *вспрыгнула темно-красная влага».* Само обнажение приема, ощутимая заданность авторской дискурсивной тактики способствует сгущению зловещей атмосферы. Сенсорно сориентированные лексические элементы, введенные в строй метафор, наращивают эмоционально активные смыслы. Этому же способствует диффузия между разными метафорическими полями: серое роднится с красным: дымчатые грани бокала кажутся его владельцу «стеклистым *дымком*, поднимающимся *от костра»*; «оказывается у него, у *дымчатого*, хватило силы окрасить воду Дуная, всего Дуная (каково?) *в кровянисто-кровавый цвет*» (3, 119). Ощущение мира, залитого кровью, становится всеобъемлющим.

На базе развернутых метафорических полей и вырастает в высокой степени абстрактности философский метасмысл произведения. По ходу повествования человек оказывается поставленным автором под прицел всех последних бытийных вопросов. Теперь главная событийная коллизия явлена как условный поединок человека и мистического Некто в сером. Проблема познаваемости мира облечена автором в оригинальный сюжет «игры глаз с бокалом». Мотив коварного искушения развертывается в ритмически заданном повествовательном потоке. Человек не может бороться с искушением: он пытается прочесть «зигзаг», «проступь знаков» на дне бокала. «Собственник невыпиваемого бокала», он становится теперь еще и «собственником непрочитанной надписи», которая ускользает от глаз, едва мелькнув в глубине; бокал же снова наполняется вином. Новая метафора вплетается в действие: «Слово, шевеля одиннадцатью буквами, вплывало в глаза, но их задернуло мутью, и человек не мог понять, что он видит». Ассоциативно мерцает непроговоренный сакраль-

ный смысл: «где-то из средины — *тонкой мачтой с реей поперек* — взметнулось». В итоге всего, в этом коридоре в Вечность и «невыпиваемый бокал» смотрится кривозеркальным двойником «неупиваемой чаши». Опрокинутый мир катастрофы движется к авторскому заключению: «через мгновение слово затонуло в вине, как корабль, давший пробоину». Разветвленность метафорических рядов, подкрепленная емкими одиночными метафорами, заглубляет философский смысл в многослойности текста. В финале произведения под новым цветовым знаком — «черным по желтому», прихотливо связавшим траур и безумие, предстает погибший, отчужденный человек, не могущий найти «двери». Спившийся и отчаявшийся герой слышит: «Ошиблись дверью», — и спрашивает без надежды: «И много их, этих... дверей?». Подобное, экзистенциальное, по сути, образное решение буквально можно видеть в рассказе Андреева «Проклятие зверя»: «Дверей много, а выхода нет — так кажется моей душе, когда попадает она в город, где в каменных клетках поставленных одна на другую, живут городские люди. Потому что все эти двери — обман. Когда откроешь одну, за ней стоит другая; и когда откроешь эту, за ней видна еще и еще; и сколько бы ни шел по городу, везде ты увидишь двери и обманутых людей, которые входят и выходят»*.

Экспрессионистические стилевые тенденции в произведениях словесности находились под сильным влиянием экспрессионизма в живописи. Цветопись все более отходила от собственно изобразительных, иконических задач в сторону концептуально нагруженных символических репрезентаций. Здесь оказывался чрезвычайно важным креативный склад мышления, находящий все более неожиданные, рассчитанные на потрясение образные ходы, уводящие реципиента от реакций узнаваемости виденного к условным допущениям и абстрактным понятиям, образованным по принципу сходства. При этом словесная живопись становилась тем поэтическим языком, который был способен по-новому связать смысл с ощущениями.

Неожиданную образную интерпретацию получают идея и понятие зла в рассказе с названием-катахрезой «Желтый уголь». В переводе с греческого катахреза значит «злоупотребление». Кржижановский в цветовом сочетании, действительно, *намеренно ошибочно* сочетает несочетаемое, насильно разрывая устойчивую цельность — «черный уголь». Нельзя не заметить, по аналогии с предыдущим рассказом, что здесь уже дана главная нота для основной тональности всего произведения: сумасшествие и гибель.

---

* Андреев Л. Собр. соч.: В 6 т. М., 1990—1996. Т. 3. С. 17.

Как всегда у Кржижановского, разворачиваемое действие отмечено знаком катастрофы — мир вступает в зримую ситуацию энергетического кризиса: «Бестопливье грозило машинам бездвижьем» (3, 65). Семантически изощренная метафора впервые вводит мрачный цветовой образ: «Землю температурило. Захлестываемая *желтыми бичами солнца*, она кружилась вокруг него, как дервиш, доплясывающий свою исступленную пляску». Цветовой аккорд экспрессивно поддерживает заданное автором звучание и длится в следующей главке: «Солнце сквозь тент туч *всасывалось тусклой желчью* в воздух». Идея выхода из кризиса, предложенная ученым отшельником Лекром, имеет урбанистический корень: она родилась в его голове, когда впервые за много лет «о его зрачки отерлась улица». Многие писатели экспрессионистической направленности воспринимали пространство города как мир, пораженный нездоровьем. «Улица корчится безъязыкая» и «провалилась как нос сифилитика» в стихотворениях раннего Маяковского, она представлена толпой-многоножкой в «Петербурге» Андрея Белого, сводит с ума туманом и желто-черным небом в рассказах Андреева. У Кржижановского город — капище злобы. Чрезмерная однотипность метонимических образов-замещений, обезличивая его, воссоздает специфическую концентрацию порока — злобы. Вместо лиц — «стиснутые скулы, бодающие воздух лбы и протаранивающие путь локти», «груди лезли на спины; но спины, злобно шевеля лопатками, не уступали ни дюйма», «красные от натуги и злости лица были повернуты оскалами друг к другу». Надо было обладать невероятной эвристичностью, чтобы сопрячь в метафорической фигуре «желтый уголь» столь отдаленные абстрактные понятия, как «злоба» — «желчь» и «энергия». При этом «желтый» естественно устремляется не к «солнечному» или «золотистому», а к угрюмому «коричнево-зеленому». Справедливо сказано, что «метафора это одновременно "дар гения" и "мастерство геометра", превосходно владеющего "наукой пропорций"», что «изменение структуры включает момент внезапного озарения, когда возникает новая структура, разрушающая и преобразующая предшествующую конфигурацию»*. При этом составляющие метафоры, «смиряются, сопротивляясь» — близость не исключает противоречивости. Кржижановский дает дискурсивный комментарий к метафорическому образу, развертывая логическую программу ученого, предлагающего для выхода из кризиса «использовать энергию злобы, рассеянную по множеству человеческих особей»: «злоба насквозь мускульна, она вся в тяжении мышц, в сжатии кулаков, в

---

* Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение; Живая метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 440.

стиске зубов»». Если «снять социальные глушители и позволить желчи хлынуть через социальные плотины, то этот, сказал бы я, желтый уголь завращает остановившиеся маховики наших фабрик, засияет электрической желчью из миллионов ламп...» (3, 69). Научно обоснованная теория выглядит внутренне вполне логичной. Любящий словесную экзотику писатель-экспрессионист сообщает идее соответствующую терминологическую экипировку: миелоабсорбатор, экстериоризация, фибриллы, пунктир устьиц абсорбатора, гистологический и подобное.

Принципы «экспериментального реализма» предполагают испытание идеи, и Кржижановский выстраивает действие в виде серии опытов. Повествование о том, как были оставлены люди в «прицепе», отсоединенном от стремительно удаляющегося вагона, наполняется новыми метафорическими образованиями, расположенными вокруг ядерных понятий — «злоба», «желтый» и «желчь»: «Злоба, усиливаясь от своего бессилия в бешенство, зашевелила всеми ртами», «плечи втиснулись в плечи и локти в локти: густое человечье тесто месило само себя сотнею увязающих кулаков». И — «вагонный короб вдруг сдвинулся с места, потянув свою *желтую полосу* сквозь воздух»: «сенсация гудела в сети проводов и кричала себя из всех радиораструбов». Далее метафорические ряды предстают в напряженной экспрессивности вследствие нагруженности их окказионализмами: «с переходом к использованию *злободвижущихся* тел необходимо перестроить институт брака», «центральный аккумулятор*, созлабливающий все злобы*, весь приход желчи в единый *желтый фонд*», «злоба дня, собранная в аккумулятор, дожидалась, когда ей позволят, *вжелтившись* в дуги угловых фонарей, сдержанно мычать над изрезанной лучами ночью», «обслуживание *злобоприемников*», «кипящее и пузырящееся *желчевое море».* Подобного рода стилевая логика устремляет повествование к вполне логичному обобщению в виде метафоры: «*ожелчение жизни*».

«Желтое» как «золотое» появляется в повествовании неожиданно в идиоме «золотой век» и тут же подвергается остранению в общей цветовой инерции («*некое подобие* золотого века»). Реальная дистанция «золота» и «желчи» стирается, они парадоксально сближаются друг с другом: «За *золотом* незачем было врубаться в земные дебри... — оно само *желтыми желчинками высачивалось из печени* и промывалось в круговращении крови, оно было тут, близко, под прослоями кожи». Нарушается норма: «*желчевики»* оказались наиболее приспособленными к новым условиям жизни.

Очередной сбой налаженного ритма (от благополучия и сытости «самая печень стала подергиваться мягким жировым налетом») — сигналит о

катастрофе. С отливом «моря желчи» на место «желтого» в жизнь приходит «розовый» цвет («вместо желтых ощечий румяные налитые щеки»), а с ним и убыль энергии, и гибель культуры, ибо нет уже «прежних озлобленных умов, гневных вдохновений, изостренных как жала перьев, омоченных в желчь. Пресные же чернила, без подмесей крови и желчи, не ферментированные ничем, умели делать лишь расплывчатые, глупые, как кляксы, каракули мысли» (3, 82). Обманутое ожидание сформировано новыми метафорами: «Среди ширящейся энтропии беззлобья не могло даже возникнуть сатирика, который достойно бы осмеял рождение и гибель эпохи желтого угля».

Таким образом, как можно видеть, цветовая метафора в поэтической системе Кржижановского, не чураясь изобразительной функции, все же тяготеет в основной своей направленности к концептуальной сосредоточенности на выражении авторской субъективности. Она является важнейшим инструментом формирования эффекта «чрезвычайности», под знаком которого существует все искусство Кржижановского. При этом «семантическая дерзость», едкое остроумие являются своего рода метой особой креативности автора, ибо метафорический смысл возникает вследствие внезапно рождающегося каждый раз неожиданного смыслового согласования. Подчеркнем, что, ввиду создания концептуально центрированных метафорических гнезд с ближней и дальней семантической периферией и бесконечной разветвленностью метафорических связей, Кржижановский формирует особого рода дискурсивность новелл, побуждающую читателя к интеллектуальной активности.

Е.А.Яблоков

ФРАГМЕНТЫ НЕСУЩЕСТВУЮЩЕГО КОММЕНТАРИЯ К ПОВЕСТИ «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ»

Булгаковские сюжеты характеризуются «многослойностью» — в подтексте практически всегда обнаруживаем взаимоналожение нескольких аллюзионных полей. В настоящей статье под этим углом зрения рассматривается образ Филиппа Филипповича Преображенского. Имя персонажа, ввиду известной экстравагантности[1], кажется «многозначительным», однако смысл аллюзий неочевиден и нуждается в объяснении. Можно предположить, что логика имени соответствует сложной подтекстной семантике фамилии булгаковского профессора.

«Церковная» фамилия, прежде всего, мотивирована автобиографически: мать писателя Варвара Михайловна в девичестве и два ее брата-врача — Николай Михайлович и Михаил Михайлович, жившие в Москве, носили фамилию Покровские[2]. Притом во втором браке (1918 г.) В.М.Булгакова стала Булгаковой-Воскресенской. Очевидна семантика двунадесятых праздников; и, подобно родителям самого автора «Собачьего сердца», герой повести происходит из духовной среды: отец Преображенского — «кафедральный протоиерей»[3] (2, 192).

Вместе с тем в статье «Омоложение», напечатанной 29 декабря 1923 г. в «Рабочей газете» (в ней Булгаков сотрудничал в 1922 г.), в частности, говорилось: «Ревностными работниками по омоложению являются у нас профессор Воскресенский и доктор Успенский». Еще более интересно, что в августе 1924 г., всего за несколько месяцев до начала работы Булгакова над «Собачьим сердцем», ленинградское отделение киностудии «Пролеткино» выпустило научно-популярный фильм «Омоложение»[4], «постановщиком»[5] (видимо, подразумевался автор сценария) которого являлся тот же профессор Воскресенский. Наряду с печатными материалами, посвященными проблеме омоложения, данный фильм, возможно, был известен Булгакову и сыграл определенную роль в становлении замысла «Собачьего сердца». Тем более что, как показывает анализ повести, «говорящая» фамилия Преображенский предстает в ней смысловой «обманкой». Фактически речь идет не о *преображении* собаки в человека, но о

воскрешении Клима Чугункина — существа, «видовая» принадлежность которого неоднозначна: под «человекообразной» внешностью скрывается волчья натура, возрождающаяся затем в Шарикове.

Возвращаясь к коннотациям имени профессора, выскажем гипотезу, которую затем попытаемся обосновать: имя Филипп Филиппович, подкрепленное чертами внешности и биографии персонажа, выступает «сигналом» нескольких исторических и культурных сюжетов, которые типологически объединены ситуацией внутрицерковного конфликта, а в более широком смысле — непримиримой религиозной, идейной борьбы.

1

К возникновению подобных ассоциаций подталкивают реальные события первой половины 1920-х годов, прежде всего — обновленческий церковный раскол[6], спровоцированный политикой большевистского руководства, которое с 1922 г. развернуло войну против «традиционной» церкви[7]. Эта ситуация отразилась в ряде булгаковских произведений[8], хотя из них вовсе не следует, что писатель явно поддерживал какую-либо из сторон межконфессионального противостояния. Так, в написанном после поездки в Киев (апрель—май 1923 г.) очерке «Киев-город» есть специальная главка «Три церкви», где охарактеризованы взаимоотношения между соперничающими церквами: «Положение таково: старая ненавидит живую и автокефальную, живая — старую и автокефальную, автокефальная — старую и живую.

Чем кончится полезная деятельность всех трех церквей, сердца служителей которых питаются злобой, могу сказать с полнейшей уверенностью: массовым отпадением верующих от всех трех церквей и ввержением их в пучину самого голого атеизма. И повинны будут в этом не кто иные, как сами попы, дискредитировавшие в лоск не только самих себя, но самую идею веры» (2, 314).

Конечно, при всей иронии писатель отнюдь не сочувствовал антицерковным репрессиям (как и репрессиям вообще), причем пытался сатирически изобразить их хотя бы в непрямой (по условиям времени) форме. «Церковная» тема прослеживается, например, в подтексте повести «Роковые яйца» (октябрь 1924 г.) — трагикомичные картины «куриного мора» содержат «замаскированное иносказание о гонениях на православную церковь и репрессиях против высшего духовенства»[9].

В написанном вскоре «Собачьем сердце» церковные аллюзии еще более закономерны. Сквозь призму литературной традиции (Дж. Мильтон, И.-В.Гете, М.Шелли и др.) основная коллизия повести спроецирована на библейский сюжет Творения, а «новый человек» Шариков пародий-

но воплощает архетип Бога-сына. Недаром профессора явно шокирует слово «папаша» в устах новоявленного «человечка»[10]; показательно и то, что Швондер в газетной заметке-доносе называет Шарикова незаконным сыном Преображенского (2, 203). Впрочем, Булгаков, весьма чуткий к нюансам языковой игры, в иных эпизодах комично «переворачивает» отношения между персонажами — одним из этапов «вочеловечения» Шарика становится следующий акт: «В моем и Зины присутствии пес (если псом, конечно, можно назвать) обругал профессора Преображенского по матери»[11] (2, 161). Здесь «экспериментальное существо» (2, 195) не просто декларирует родство с человеком, но даже как бы претендует на первенство — присваивает себе «патернальную» роль по отношению к создателю[12].

В парадигме Творения возникающие вокруг Шарикова конфликты могут интерпретироваться как метафора межконфессиональных разногласий. Недаром в связи с домкомом подчеркнут мотив коллективного пения («хорал донесся откуда-то сверху и сбоку» [2, 142]), вызывающего аналогии с литургией. Разумеется, в контексте повести объект «культа» Швондера и ему подобных оценивается сугубо негативно; характерен, например, диалог Преображенского с Шариковым: «<...> Итак, что говорит этот ваш прелестный домком? <...> Да вы напрасно его прелестным ругаете. Он интересы защищает» (2, 171). В слове «прелестный» акцентируется «стертое» традиционное значение — «прельстительный, соблазнительный»; «новая церковь», субститутом которой выступает домком, поклоняется дьяволу.

В свою очередь, для Преображенского роль «храма» играет Большой театр, а в качестве «литургии» выступает опера «Аида», фразу из которой профессор-«жрец» твердит, словно заклинание. Стремление «к берегам священным Нила» (2, 151, 208) в художественной системе «Собачьего сердца» тоже вряд ли может считаться вполне благой целью; однако в нашу задачу не входит всесторонний анализ идеологии булгаковских персонажей. Важнее обратить внимание на то обстоятельство, что в образе Филиппа Филипповича Преображенского иногда проглядывают черты, как бы приравнивающие его к некоему известному историческому лицу. Скажем, во фразе: «...я, Филипп Преображенский, ничего труднее не делал в своей жизни» (2, 193—194), — сочетание имени и фамилии звучит возвышенно и словно обретает символический ореол. Как нам представляется, антропоним служит аллюзивным знаком, вводя ассоциации с двумя историческими эпохами — событиями в России XVII в. и во Франции рубежа XIII—XIV вв.

Действие повести происходит в Москве, и, помимо сюжетно подкрепленных евангельских ассоциаций, фамилия булгаковского профессора

содержит «топографическую» семантику. Явно особое (причем необъяснимое фабульными обстоятельствами) значение в «Собачьем сердце» придается московскому району Преображенское—Сокольники. Так, Шарику перед операцией «внезапно и ясно почему-то вспомнился кусок самой ранней юности, солнечный необъятный двор у Преображенской заставы, осколки солнца в бутылках, битый кирпич, вольные псы-побродяги...» (2, 152—153). Судя по всему, именно в этом «необъятном дворе» он родился. Характерны и соображения пса, что в поисках средства от ожога «летом можно смотаться в Сокольники, там есть особенная очень хорошая трава» (2, 119—120).

Однако второй «донор», Клим Чугункин, связан с тем же районом — недаром погибает «в пивной “Стоп-Сигнал” у Преображенской заставы» (2, 165). Примечательно, что Шарик тоже вспоминает про «бутылки» (даже не бутылочные стекла — хотя речь идет об «осколках солнца»). Преображенская юность пса словно прошла вблизи злачного места, подобного тому, в котором прожигал жизнь Клим («профессия — игра на балалайке по трактирам» [2, 165]). По топографической «привязке» Шарик и Чугункин — «преображенские»[13]; стало быть, соответствующая фамилия в повести фактически принадлежит не одному, а трем персонажам — из «взаимодействия» которых, между прочим, возникнет Шариков. Получается, что северо-восточная окраина тогдашней Москвы связана в «Собачьем сердце» с мифологемой «нового человека».

Ни о каких особых биографических связях Булгакова с районом Преображенское—Сокольники нам неизвестно. Зато важную роль в жизни писателя играли места, которые на карте Москвы занимают диаметрально противоположное положение. Близ Новодевичьего монастыря, на М.Пироговской ул., Булгаков некоторое время жил в студенческом общежитии, приехав в Москву осенью 1921 г. На Пречистенке жили его дядья Н. М. и М. М. Покровские, у которых писатель многократно бывал. А в конце 1924 г. — непосредственно перед началом работы над «Собачьим сердцем» — он и сам поселился в этих местах с Л.Белозерской; повесть написана в пречистенском переулке, и там же происходит ее действие.

Однако, учитывая интерес Булгакова к истории (активно проявившийся в его творчестве), следует отметить, что в северо-восточной части Москвы располагались охотничьи угодья царя Алексея Михайловича, который был страстным любителем соколиной охоты и даже написал о ней книгу. Здесь же по его приказу был выстроен деревянный летний Преображенский дворец на берегу Яузы[14], в местности, носившей любопытное для нашей темы название Собачья мельница.

Образ царя в связи с соколиной охотой присутствует в булгаковском романе «Белая гвардия», который стал печататься в журнале «Россия» буквально в то самое время (конец 1924 — начало 1925 г.), когда писатель принялся за работу над «Собачьим сердцем». При описании интерьера квартиры Турбиных в «Белой гвардии» отмечены «потертые ковры, пестрые и малиновые, с соколом на руке Алексея Михайловича» (1, 181). А в более ранней повести «Дьяволиада» в числе служащих некоей канцелярии изображены «три совершенно одинаковых бритых блондина в светло-серых клетчатых костюмах» — которые, как ни странно, напоминают «трех соколов Алексея Михайловича» (2, 23).

Аллюзии на события середины XVII в. в произведениях Булгакова привлекают внимание потому, что время Алексея Михайловича было ознаменовано началом церковного раскола на Руси. В начале 1920-х годов аналогии между двумя историческими периодами проводились постоянно. Допустим, автор журнала «Россия» в 1922 г. писал об одном из современных ему церковных реформаторов (выступавшем, кстати, против «Живой церкви») Антонине Грановском: «Где же в другом месте найдешь такое неожиданное чудо, подлинный семнадцатый век, как будто сращенный с двадцатым, пожалуй, с двадцать первым. Например, в епископе Антонине есть нечто от патриарха Никона, а нечто и от далекого грядущего фаланстера»[15]. Примечательно, что другие авторы сравнивали Антонина с Аввакумом, т. е. злейшим врагом Никона, спровоцировавшего раскол своими реформами.

Как известно, поставление Никона патриархом в 1652[16] г. совпало с переносом из Соловецкого монастыря в Москву мощей митрополита Филиппа, убитого в 1569 г. Малютой Скуратовым. По замыслу Никона, акция с «возвращением» Филиппа должна была продемонстрировать покаяние светской власти — по совету патриарха Алексей Михайлович над мощами святителя прочитал покаянную грамоту, в которой содержалась просьба простить его прадеда, Ивана Грозного.

Одной из причин убийства Филиппа явилось его требование распустить опричнину. Интересно отметить, что в булгаковской повести, герой которой носит имя митрополита-мученика, тема опричнины тоже нашла своеобразное воплощение. Намеревавшиеся «выгрызать» и «выметать» измену и избравшие эмблемой собачью голову и метлу опричники тем самым объединили функции сторожевых псов и дворников — с точки зрения булгаковского Шарика, «гибрид» абсолютно противоестественный: «Дворники из всех пролетариев — самая гнусная мразь» (2, 120). Впрочем, «утвердившись» в профессорской квартире, пес начинает фантазировать о своем «аристократическом» происхождении, и в его размышле-

ниях возникает характерный «оксюморон»: «Филипп Филиппович — человек с большим вкусом, не возьмет он первого попавшегося пса-дворника...» (2, 147) По этой логике, «аристократическая» интуиция Преображенского обусловила спасение прозябающего в безвестности «аристократа» Шарика. Слово «дворник» употреблено вместо «дворняга», и с учетом шуточного же синонима «дворянин» возникает сложная словесная игра: дворняга Шарик считает себя дворянином (потомком «водолаза» [2, 208]). В дальнейшем пса-«дворника» замещает «дворник» человекообразный — Шариков в качестве «заведующего подотделом очистки города Москвы от бродячих животных» (2, 198) призван бороться, в частности, с теми самыми дворнягами, из среды которых вышел. Безжалостность и беспринципность вполне «благоприятствуют» тому, чтобы в перспективе Шариков влился в ряды новой «опричнины», превратившись в элементарного палача — недаром Булгаков вкладывает в уста персонажа удовлетворенное признание: «Вчера котов душили, душили» (2, 198).

В аспекте никонианских реформ имя Филипп звучит как символ превосходства церкви (идеологии) над государством. Одной из стратегических задач Никона было изменение соотношения между властью светской и властью духовной — он стремился встать в центре не только церковного, но и государственного управления. По сути речь шла о создании теократического государства — в частности, из-за этого Никон на соборе 1666—1667 гг. был лишен патриаршества и священства. Тогда же осудили его противников — старообрядцев. Здесь уместно вновь обратиться к имени булгаковского профессора.

Как известно, в русле нараставшего к концу XVII в. раскольнического движения сформировался и обрел довольно большой авторитет так называемый поморский толк беспоповщины, известный прежде всего благодаря Выговской пустыни. В конце XVII — начале XVIII вв. между поморскими (выговскими) старообрядцами и сектой федосеевцев возник конфликт по поводу отношения к государству: последние настаивали, что нельзя иметь никаких контактов со светской властью в лице «антихриста» Петра I, а уж тем более молиться за нее. Когда в 1730-х годах, после смерти лидера поморских старообрядцев Андрея Денисова, выговцы пошли на более значительные компромиссы и принялись молиться за Анну Иоанновну, от них отделилась еще более радикальная группа во главе с Филиппом (в миру Фотий Васильев), который вел себя в духе протопопа Аввакума. Среди беспоповцев филипповцы были наиболее непреклонной и суровой группой — самосожжение считалось у них средством соблюдения веры[17].

Когда в конце XVIII в. на северо-восточной границе Москвы возникло Преображенское кладбище, именно вокруг него стали селиться старооб-

рядцы[18], и к началу XIX в. там сформировалась община федосеевцев и филипповцев[19]. В 1866 г. на месте старообрядческой мужской обители федосеевцев у Преображенского кладбища был открыт православный Никольский монастырь. Здесь (в отличие, например, от Рогожского монастыря) старообрядцы различных толков лояльно соседствовали с православными — наблюдалась конфессиональная пестрота, нечто вроде «коммунальной квартиры». В начале 1920-х годов Никольский монастырь был закрыт; в 1922 г. Успенскую церковь в нем захватили обновленцы, поделив ее со старообрядцами. Впоследствии они (за деньги!) уступили весь храм старообрядцам новопоморского брачного согласия[20].

Как видим, исторические аллюзии связывают булгаковского профессора с обеими сторонами церковно-государственного конфликта. Думается, Булгаков и не стремился жестко соотнести Преображенского с каким-либо конкретным «историческим» Филиппом; «раскольнические» коннотации были важны для автора «Собачьего сердца» прежде всего потому, что позволяли усилить проблему идеологического государства.

Имя профессора вызывает ассоциации и по «сектантской» — конкретно, хлыстовской — линии. Основоположником секты хлыстов считается владимирский крестьянин Данила Филиппов (Данила Филиппович), который в 1631 г. объявил, что в нем воплотился бог Саваоф. Характерно, что Преображенский в повести ассоциируется с Богом-отцом; а согласно воспоминаниям Л.Белозерской, Булгаков сравнивал своего дядю Н.Покровского именно с Саваофом: «На Николу зимнего все собирались за именинным столом, где, по выражению М.А., “восседал как некий бог Саваоф” сам именинник. <...> Бог Саваоф любил рассказать незамысловатый анекдот, исказив его до неузнаваемости, чем вызывал смех молодой веселой компании»[21].

Примечательно, что в романе «Белая гвардия» один из грабящих Василису бандитов носит кличку Немоляка (1, 373) — это название употреблялось по отношению к хлыстам[22], однако использовалось и в более широком смысле: немоляками именовали раскольников, отказывавшихся молиться за царя. Применительно к нашей теме стоит отметить, что «троица» бандитов из романа «Белая гвардия» типологически родственна трем уголовникам из повести «Собачье сердце» — самому Шарикову (= Чугункину) и двум его случайным приятелям-собутыльникам, ловко обворовавшим профессорскую квартиру (2, 189—190).

2

Продолжая анализ коннотаций образа Преображенского, отметим необъяснимые на первый взгляд (но, судя по всему, неслучайные) срав-

нения Филиппа Филипповича с некими персонажами французской истории — то ли средневековыми, то ли ренессансными. В облике профессора явно акцентированы аристократические черты: «Он умственного труда господин, с культурной остроконечной бородкой и усами седыми, пушистыми и лихими, как у французских рыцарей» (2, 122); «Филипп Филиппович горделиво поднял плечи и сделался похож на французского древнего короля» (2, 192); «— Ничего не понимаю, — ответил Филипп Филиппович, королевски вздергивая плечи...» (2, 206) Вспомним и романс, фразу из которого («От Севильи до Гренады» [2, 129]) профессор постоянно напевает, — стихи А.К.Толстого вполне соответствуют «рыцарской» тематике («стук мечей», кровь, льющаяся «за прелестных дам», и т. п.).

Подобная внешность Преображенского корреспондирует с его именем. Филипп IV Красивый («Железный король») — французский монарх, который правил в 1285—1314 гг. и был сыном Филиппа III, так что именование «Филипп Филиппович» применительно к нему вполне уместно.

Царствование Филиппа Красивого ознаменовалось весьма драматичными коллизиями. Он противостоял папской власти — ограничил участие пап в управлении французской церковью и отклонил требование, согласно которому духовенство облагалось бы налогами только с папского согласия. В 1302 г. король сжег папскую буллу, а в апреле 1303 г. его отлучили от церкви. В итоге Филипп объявил Бонифация VIII лжепапой, еретиком и даже чернокнижником. Тот намеревался предать Филиппа публичному проклятию, однако по приказу короля в сентябре 1303 г. самого Бонифация VIII захватили и потребовали от него отречения. Правда, через три дня он был освобожден, однако потерял рассудок и примерно через месяц умер. Новый папа, Бонифаций IX, тоже умер меньше чем через год (летом 1304 г.). В 1305 г. Филипп IV обеспечил избрание папой Климента V (ср. имя Чугункина — Клим), и тот, памятуя о печальной судьбе Бонифация VIII, до самой смерти (1314 г.) оставался послушным исполнителем королевской воли. В частности, Климент поддерживал Филиппа в его борьбе с рыцарским орденом тамплиеров: 13 октября 1307 г. по всей Франции произошли массовые аресты тамплиеров, а 22 ноября папа издал буллу, в которой одобрил действия Филиппа Красивого.

Сам похожий на рыцаря, булгаковский профессор парадоксальным образом носит имя короля, уничтожавшего рыцарей. Вероятно, история борьбы государства с религиозным орденом также укладывалась для писателя в парадигму «войны за веру», которую — в метафорическом плане — ведут персонажи его повести. Вряд ли автор «Собачьего сердца» знал, что идея «рыцарского ордена», призванного подменить собой государство, была всерьез выдвинута в 1921 г. в Советской России (и в даль-

нейшем неуклонно реализовалась): в наброске брошюры «О политической стратегии и тактике русских коммунистов» Сталин характеризовал коммунистическую партию «как своего рода *орден меченосцев* внутри государства Советского, направляющий органы последнего и одухотворяющий их деятельность»[23].

Так или иначе, Булгаков поставил вопрос о возникновении породы рвущихся к власти «сверхлюдей», создав образ существа, переставшего быть псом, но не ставшего человеком, взращенного двумя «отцами»-антагонистами (Преображенским и Швондером), однако не последовавшего ни одному из них. Для Шарикова не актуальны ни моральные принципы, ни социальные идеи. И автор «Собачьего сердца» вкладывает в уста своего «Филиппа Преображенского» грозное предостережение: «Швондер и есть самый главный дурак. Он не понимает, что Шариков для него более грозная опасность, чем для меня. Ну, сейчас он всячески старается натравить его на меня, не соображая, что если кто-нибудь в свою очередь натравит Шарикова на самого Швондера, то от него останутся только рожки да ножки» (2, 195). Как показала история, перед лицом этой опасности и впрямь оказались несущественны никакие идейные — «конфессиональные» — разногласия.

3

Фабула «Собачьего сердца» (как, впрочем, и многих других произведений Булгакова) приурочена к церковным праздникам[24]. Действие открывается в предрождественский период — во время так называемого филипповского поста, начинающегося после дня апостола Филиппа (14/27 ноября). Применительно к булгаковской повести это важно потому, что с данным апостолом связана история Симона Волхва — под воздействием проповедей апостола Симон уверовал «и, крестившись, не отходил от Филиппа» (Деян. 8:13).

В более ранней работе мы прослеживали аналогии между Преображенским и Симоном Волхвом[25]. Последний хотел за деньги научиться у Петра и Иоанна исцелять больных через возложение рук. «Но Петр сказал ему: серебро твое да будет в погибель с тобою, потому что ты помыслил дар Божий получить за деньги» (Деян. 8:18—20). Подобно евангельскому магу, «жрец» у Булгакова исцеляет за деньги, даруя «вечную молодость». Преображенский впрямую сравнивается с Фаустом (2, 187), а Борменталь сопоставляет открытие учителя с созданием гомункула (2, 164). Одним из источников легенды о Фаусте явилась именно история Симона Волхва — Фавстом звали его приверженца, которого апостол Петр в конце концов наставил на путь истинный. Мотив гомункула, возможно, под-

сказан Гете традицией, согласно которой Симон вместе с Еленой (свою любовницу он выдавал за Елену Троянскую) якобы создал человека путем магической трансформации элементов[26].

Одно из лжечудес Симона — способность заставить собаку говорить по-человечески; рассказ об этом есть, например, в Житиях святых[27]. Образ «говорящей собаки» видим в одноименном булгаковском фельетоне, написанном в мае 1924 г., примерно за полгода до начала работы над «Собачьим сердцем». В фельетоне нарисована ситуация в духе О.Генри: мошенник Джон Пирс, «ковбой и факир», выдавая себя за «белого мага» (2, 429), зарабатывает чревовещательскими фокусами, обманывая легковерную публику на «некоей станции Мурманской ж. д.» (2, 428). Позже мотив мелькает в первой редакции «романа о дьяволе» — после устроенного Воландом представления «собака объявила: “Сеанс окончен”»[28].

Тема обретения собакой человеческой речи важна и в «Собачьем сердце»[29]. Не случайно старуха, являющаяся в профессорскую квартиру в разгар «потопа», поясняет: «Говорящую собачку любопытно поглядеть» (2, 176). Характерна сцена в эпилоге, когда Преображенский в разговоре со следователем афористически провозглашает, что говорить — «еще не значит быть человеком» (2, 206).

Отметим, что в возникновении мифа о Фаусте важную роль сыграл человек, носивший такое же имя, что и персонаж булгаковской повести. Один из главных источников информации о Симоне Волхве — сочинение II в. (дошло в редакции IV в.), именуемое «Псевдо-Клементины»: его авторство приписывалось Клименту Римскому, который, по преданию, был в конце I в. руководителем римской христианской общины.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 «Удвоенные» имена маркируют реальную или пародийную «сакральность» булгаковских персонажей, свидетельствуют об их особом положении в окружающем социуме (Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001. С. 226).

2 Вторая жена писателя Л.Белозерская определенно называла Николая Михайловича Покровского прототипом профессора Преображенского (Белозерская-Булгакова Л.Е. Воспоминания. М., 1989. С. 99).

3 Произведения Булгакова, кроме специально оговоренных случаев, цитируются по: Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989—1990 — с указанием тома и страницы.

4 Найти эту ленту в киноархивах пока не удалось.

5 Информация о фильме: Жизнь искусства. 1924. № 34. С. 24.

6 Обновленческие идеологи (В.Красницкий, А.Введенский и др.) стремились приспособить церковь к послереволюционным реальностям, призывая вернуться к демократическим порядкам раннего христианства и проповедуя так называемое «коммунистическое христианство». Обновленцы внесли ряд изменений в церковное устройство, культ и быт духовенства (высшее церковное управление,

демократизация прихода, женатый епископ, второбрачие духовенства, богослужение на русском языке и др.). С 1922 г. стал выходить журнал «Живая церковь». Созванный обновленцами в конце апреля 1923 г. Второй всероссийский поместный собор лишил Тихона сана патриарха, однако он и его сторонники не признали это решение.

[7] Известно секретное письмо Ленина членам Политбюро от 19 марта 1922 г., в котором, в частности, звучит призыв к физическому уничтожению представителей духовенства (Ленин В.И. Неизвестные документы. М., 1999. С. 323).

[8] В очерке «Москва краснокаменная» (июль 1922 г.) упоминается об аресте патриарха Тихона, совершившемся в мае 1922 г. (2, 228). В дневниковой записи 11 июля 1923 г., говоря о примирении Тихона с советской властью и соответствующем воззвании патриарха, Булгаков резюмирует: «Невероятная склока теперь в Церкви. Живая церковь беснуется. Они хотели п<атриарха> Тихона совершенно устранить, а теперь он выступает, служит etc.» (Булгаков М. Под пятой. Мой дневник. М., 1990. С. 8).

[9] Никольский С.В. Над страницами антиутопий К.Чапека и М.Булгакова: Поэтика скрытых мотивов. М., 2001. С. 58.

[10] Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 96.

[11] В данном эпизоде как бы восстанавливается исконная форма матерного ругательства, куда входило слово «пес», обозначавшее субъекта действия.

[12] Ср. близкий мотив в пьесе А.Н.Толстого «Бунт машин» (1923), звучащий в монологе Обывателя: «В 21 году стоял я в очереди у заколоченного продовольственного магазина. Обращается ко мне один человек, — он тоже потом профессором оказался, ученый из Академии Наук. “Вот вы, — он мне говорит, — удивляетесь, гражданин, что мы все стоим и выражаемся. А знаете ли вы, откуда произошли эти самые слова особого назначения?” Я говорю, — “извиняюсь, не знаю, хотя вы и лезете ко мне с пошлостью”. Он говорит — “произошли они в отдаленнейшие времена. Представьте себе, славянин идет по лесу и натыкается нос к носу на саженного парня. Куда податься? И хочет он этому парню доказать, что он ему отец, чтобы тот его не убил до смерти. Вот славянин и говорит тогда священные слова, то есть, по-нашему, выражается сами понимаете как... Парень видит — перед ним тятенька, и — бух в ноги. А вы смотрите, — профессор мне говорит, — что русский народ сделал со своими исконными священными словами...” И тут профессор рукой махнул, — “эх, русский народ!”...» (Толстой А. Бунт машин. Харьков, 1925. С. 47).

[13] Развивая мотив двойничества, заметим, что Шарик, как и Чугункин, погибает «от ножа» — правда, не «в кабацкой драке» (С.Есенин), а от руки хирурга; впрочем, в сцене операции профессор и его ассистент прямо сравниваются с убийцами (2, 156).

[14] После смерти мужа царица Наталья Кирилловна с 1686 г. стала постоянно жить в Преображенском дворце; на берегах Яузы Петр I в детстве и отрочестве играл в военные игры, плавал по реке на парусной лодке. Притом для Булгакова было явно небезразлично, что в этих местах родился русский театр: чтобы развлечь жену (беременную будущим императором Петром), Алексей Михайлович приказал построить в Преображенском дворце особую «храмину», в которой 17 октября 1672 г. была представлена «комедия» (т. е. спектакль) «Эсфирь» («Артаксерксово действо»). В булгаковской «Жизни господина де Мольера» подчеркнуто, что в 1668 г. в Париже в присутствии Петра Потемкина, посланника царя Алексея Михайловича, труппой Мольера был разыгран «Амфитрион» (4, 228). Великий драматург и актер и «тишайший» царь — люди одного поколения (годы жизни Мольера — 1622—1673, Алексея Романова — 1629—1676); и, например, в 1666 г., когда Собор в Москве осуждал Никона и старообрядцев, Мольер в Париже поставил «Мизантропа».

[15] Тан (Богораз) В.Г. Не мир, но меч: Живоцерковные очерки // Россия. 1922. № 3. С. 17.

[16] Кстати, из тех же цифр — только в «зеркально-перевернутом» виде — состоит номер года, в который писалась булгаковская повесть: 1925. Совпадение могло быть небезразлично писателю, подчас прибегавшему к нумерологическим «играм».

[17] Когда в 1743 г. скит был окружен воинской командой, сам Филипп и его последователи (около 70 человек) подожгли его и сгорели.

[18] Вновь обратим внимание на воспоминания Шарика о преображенской юности: «...осколки солнца в бутылках <...> вольные псы-побродяги», — в этих деталях можно усмотреть ассоциативную связь с мотивом «раскола».

[19] «Готическая» часовня филипповцев в Никольском монастыре на Преображенской существовала сравнительно недавно — в 1940—1990 гг.

[20] Сорок сороков: Краткая иллюстрированная история всех московских храмов: В 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 340.

[21] Белозерская-Булгакова Л.Е. Воспоминания. С. 101.

[22] Судя по «намекающему» антропониму и явной «женственности» персонажа, в образе юного бандита, вероятно, можно видеть гротескное воплощение хлыстовской «богородицы». С точки зрения хлыстов-немоляк, «Христос» и «антихрист» — духовная и телесная стороны личности, которые сосуществуют, пока сатана не будет покорен; «богородица» же в их представлении — «сам человек (любого пола), потому что он рождает в себе Христа» (Эткинд А.Е. Хлыст: Секты, литература и революция. М., 1998. С. 463). Поэтому, например, «транссексуальная» тема в булгаковских произведениях (Василиса и Немоляка в «Белой гвардии», «персиковый юноша» Вяземская в «Собачьем сердце») может иметь хлыстовский подтекст.

[23] Сталин И.В. Соч.: В 13 т. М., 1951. Т. 5. С 71.

[24] Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 130—131.

[25] Там же. С. 46, 101, 351.

[26] Жирмунский В.М. История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. 2-е изд. М., 1978. С. 262.

[27] «Когда святой Петр пришел в Рим и узнал, что Симон, называя себя Христом, творит перед глазами народа великие чудеса, то, возгоревшись ревностью по истинном Боге, он отправился к дому Симона, у ворот которого нашел большую толпу людей; они возбраняли апостолу проникнуть внутрь дома. Тогда святой Петр сказал:

— Зачем препятствуете мне пройти к льстивому волхву?

— Он не волхв, — отвечали из толпы, — но сильный бог; он поставил у ворот своих сторожа, знающего помышления человеческие.

С этими словами святому апостолу указали на черного пса, лежавшего в воротах, заметив:

— Эта собака умерщвляет всех, думающих о Симоне неправду.

— Я истину о нем говорю, — подтвердил святой Петр, — Симон от беса.

Затем, приблизившись ко псу, апостол сказал:

— Иди и передай Симону: Петр, апостол Христов, хочет войти к тебе.

Пес пошел и человеческой речью передал Симону то, что приказал святой апостол Петр. Все, слышав, как говорил пес, ужасались. Симон, в свою очередь, послал того же пса со словами:

— Пусть войдет сюда Петр.

Когда святой апостол вошел в дом, Симон начал свое волхвование перед народом на глазах у святого Петра. Святой же апостол с помощью силы Христовой явил большие чудеса».

[28] Булгаков М.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 2007. Т. 7. С. 500.

[29] Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. С. 95.

Е.А.Иваньшина

ОБЛАЧЕНИЕ ВЕНЕРЫ: о dress-коде в «Зойкиной квартире» М.Булгакова

Напоминают мне они...
П.Обольянинов

Нет, никакие силы на земле
Сорвать не в силах это дефиле...
В.Вишневский

«Зойкина квартира» [далее — ЗК] — пороговый текст, герои которого осуществляют попытку изменить (обмануть) судьбу и расширить жизненное пространство вопреки надвигающемуся уплотнению. Мы имеем дело со святочным (рождественским) сюжетом, в котором инициатива центральной героини мотивирована желанием перебраться к Рождеству в Париж. Зойка затевает преждевременные святки — карнавальный сезон[1], в котором разыграна идея пересечения границы. Святочная обрядность, как известно, связана с разнообразными маркерами перехода, всякое же преодоление рубежа имеет характер «оборота», «переворачивания», которые получают соответствующую сюжетную реализацию[2]; «оборотность» становится характернейшим свойством потустороннего[3].

В ЗК символом перехода становится сама квартира — сторожевая застава[4], подобие избушки на курьих ножках, которая может поворачиваться к путнику то задом, то передом и в архаической картине мира означает гроб[5]. Это проход в иное царство[6] — уже не только в мифологическом пространственном смысле (где иное царство — тот свет), но и в реальной системе координат. Согласно этой логике, «тем светом» (миром мертвых) является Париж. Однако, если учесть замечание В.Проппа о том, что «жилище смерти имеет вход со стороны смерти[7], «тем светом» оказывается не Париж, а Москва — край, где страдают герои.

Ряженье. Отличительной чертой святочного поведения является ряженье[8], которое может быть либо фоном, либо основным элементом сюжета. С помощью этого мотива[9] авторы могли создать всевозможные ситуации недоразумения или ошибки, когда святочного ряженого принимали за то лицо, в которое он нарядился. Для ряженья важна демонстрация некоторого числа противопоставлений: «мужского/женского», «своего/

чужого», «молодого/старого», «социально высокого/социально низкого»[10]. Под чужим подразумевается потустороннее, т. е. мир мертвых, который и представляют ряженые. В свою очередь, потустороннее может быть разыграно как животное, иностранное или профессионально обособленное, чему и соответствуют различные типы масок. Мотив маски — производный от мотива ряженья[11]. Маска в ряженьи — знак умершего[12], концентрированная форма выражения чужой и опасной сущности, дававшая носителю особую магическую силу[13]. В ряженых воплощаются либо боги-предки, либо освободившиеся из загробного царства стихийные духи-оборотни, либо умершие вообще[14], поэтому следует говорить об иллюзии присутствия в ЗК тех существ, которые понимаются автором как божества[15]. Посмотрим, кто незримо присутствует в ЗК на правах божественных предков[16], то есть кто «прописан» на данной жилплощади[17].

Ведущий принцип ряженья — переворачивание одежды наизнанку[18]. Устроенное Зойкой «дело» по сути представляет собой «оперирование сразу двумя семантическими системами, даваемыми на одном знаке»[19], что является определением пародии как литературного эквивалента выворачивания.

Идея карнавальной инверсии подчиняет себе все уровни смыслообразования в ЗК. Наизнанку здесь выворачивается не только одежда, но и само пространство текста, моделью которого на уровне фабулы и является квартира. Однако именно с помощью одежды в ЗК моделируется основная для святочного карнавала оппозиция «свое/чужое»: своя одежда — та, что шьется в мастерской Зои Пельц, чужая — та, что прибыла из Парижа. Тот факт, что знаком другого мира в ЗК является именно одежда, можно рассматривать как удвоение кода и выведение его в сферу осознания. Парижским платьям, которые сродни сокровищам[20], соответствуют иные — нематериальные, литературные — наряды, которые требуют своего дефиле[21]. Портные, которые их сшили, — писатели[22]. Чтобы это дефиле состоялось, платья надо достать из шкафа.

Жилище и одежда — «готовые» мифологические «предметы», имеющие повышенный семиотический потенциал вообще и у Булгакова в частности. С одеждой традиционно соотносится судьба. Нить, ткань, одежда — составляющие языка описания судьбы[23]. Еще одной метафорой судьбы является текст (ср. с тканью). Особенно интересны в этой связи языковые коннотации одежды[24]. Квартирный вопрос по-булгаковски — тоже вопрос не бытовой, хотя и представляется таковым внешнему наблюдателю (в роли таких наблюдателей в самом булгаковском сюжете предстают, например, служащие тайной канцелярии в АП («Александр Пушкин») и анонимные люди в штатском в ММ). Квартира — тот понятный и зримый

масштаб, в котором моделируются исторические и мистериальные коллизии, та привычная сцена с реквизитом, которые перепрофилируются под нужды авторского замысла, оперирующего иными масштабами[25]. Теснота материального мира преобразуется в авторском воображении подобно тому, как раздвигаются рамки нехорошей квартиры в бальной сцене ММ (превращается в «тесноту стихового ряда»). Квартира у Булгакова — не только трансформирующееся пространство, но и трансформирующее устройство, работающее в авторском театре в режиме машины времени. Компенсируя «утесняющую» (уплотняющую) историческую логику смыслового ряда *дом — квартира — комната*, выстраивается логика культурная, расширительная: дом/квартира/комната — город/сад — мир/книга»[26].

Зеркальный шкаф. Уменьшенной моделью квартиры является зеркальный шкаф — смысловой фокус, соединяющий в себе семантику ряженья как переодевания и соотносимую с ряженьем семантику зеркальности. Шкаф — маркер перехода[27]. Кроме того, это модель квартиры и текст в тексте. Квартира в ЗК может быть рассмотрена как «текст в первой степени», который перелицовывается в соответствии с желаниями автора и, как одежда, остроумно соединяющая противоположные модусы (одевания и раздевания), убивает двух зайцев[28] — легально предъявляет читателю одно, а нелегально — совсем другое. Верхний, наружный сюжет соответствует одежде, сшитой самим автором (кустарная мастерская Зойки), тогда как нижний, потаенный сюжет — дефиле «чужой» одежды, взятой «напрокат» у известных «кутюрье» (признанных литературных мастеров)[29]. Такая двойная игра автора и воплощена в двойном предприятии, которое устраивает в своей подлежащей уплотнению квартире Зоя Денисовна Пельц, «в меха» которой рядится невидимый автор[30]. За парижской мечтой Зойки скрывается намерение автора стать вровень с великими портными, чьи платья-книги спрятаны в шкафу-пьесе.

На очевидную ассоциацию фамилии героини с романом Захер-Мазоха «Венера в мехах» указывает М.Золотоносов[31]. Назвав довольно много исторических и литературных переадресаций ЗК, М.Золотоносов однако снял не все меха с булгаковской «Венеры», поэтому мы продолжим начатое. На наш взгляд, фамилия героини соответствует семантике ритуального ряженья. Б.Успенский, отмечая формы соотнесения Николы с шерстью (волосами), приводит одно из его названий — Pelznickel (Меховой Никола), поясняя, что у немцев-колонистов Саратовского края так назывались святочные ряженые, одетые в вывороченные шубы[32]. Вывернутая шуба (тулуп) соотнесена не только со святочной топикой, но и с переходными обрядами жизненного цикла (свадебным, крестильным). «Шерстя-

ной/меховой» мотив наделен интенсивными эротическо-свадебными коннотациями и связан с визуальным мотивом[33], который разыгрывается в ЗК как мотив зрительного обмана/самообмана.

Знаком Венеры является в ЗК картина с изображением обнаженной женщины, которая подменяет портрет Маркса[34] и на которую претендует Гусь[35]. Эта голая дама — потенциально раздетый автор (ср. с раздетой Зойкой в начальной сцене с Аллилуей), который выставляет себя перед читателем ЗК в святочной маске козы[36] и ведет игру с читателем «на раздевание». Заменив одну букву в слове «Зойкина», получим «Зайкину квартиру»[37], соотносимую с «Повестями покойного Ивана Петровича Белкина» (далее — ПБ). Сходство квартиры с гробом упрочит эту ассоциацию. «Голый» автор — то, что должно остаться в результате авторского дефиле после того, как читатель окажется посвященным в секреты его ремесла. В роли такого читателя оказывается Алла. Переводя ее из разряда клиенток мастерской (= читатели) в разряд манекенщиц (= соавторы), Зойка саморазоблачается и тем самым роет себе могилу. Если провести аналогию с одеждой (о соотнесенности Аллы с платьем см. ниже), интрига с Аллой сродни выворачиванию, или пародии. В данном случае автор (Зойка) как бы воспроизводит сам себя на новом уровне двойной игры (автопародия). Читатель же (Алла) переигрывает автора, ведя свою — тоже двойную — игру. Избранная для того, чтобы играть по чужим правилам, Алла из жертвы вырастает в жреца и, став соавтором интриги, режет автора без ножа, способствуя его разоблачению[38].

Тело/одежда/квартира. Шкаф в ЗК метонимически замещает одежду, но тот же шкаф связан и с телом. Зойка выходит из зеркального шкафа практически раздетая: шкаф здесь функционирует словно сброшенное платье; но платье олицетворяет и сама вышедшая без платья из шкафа Зойка. Одежда метонимически замещает тело (и наоборот)[39].

Платье в ЗК выполняет функцию сокровища. Как и в «Шинели», одежда здесь наделяется витальным смыслом и становится действующим лицом. Символическое слияние женщины с платьем происходит во время вечерних показов, которые устраивает Зойка. Выходящие на сцену модели здесь эквивалентны манекенам[40], так как представляют не самих себя, а платья. В разыгранных историях платья как бы оживают. Другое дело, что и сами манекены являются товаром. Назначение платья в вечерних дефиле — не «поглотить» тело, а открыть его, красиво раздеть. Платье и тело как бы соревнуются, и нас интересует литературный подтекст этого соревнования с учетом того, что и тело, и платье здесь причастны оппозиции «свое — чужое».

У Зойки одежда обменивается на тело. Именно такой обмен она осуществляет с Аллой: предлагая ей в подарок шикарное платье, Зойка берет в аренду тело красавицы. Платье для Аллы является воплощением соблазна и лишает ее собственной воли, так что она становится его заложницей — именно заложницей платья, а не Зойки, как может показаться. С другой стороны, и Зойка становится заложницей того же платья, хотя может показаться, что она заложница Аллы. Одно и то же волшебное платье связывает Зойку и Аллу роковым узлом[41], подобно тому как герой бывает связан с двойником-тенью. Алла является зеркалом Зойки, как и двуликий Херувим, который называет квартиру «моя Зойкина квартира»[42] и у которого в итоге оказывается воплощенное в червонцах могущество Гуся. Гусь — персональное воплощение предшествующей традиции, которую подхватывает Херувим — авторская маска наследника, убившего отцовскую фигуру и узурпировавшего его дар).

Третьим звеном в парадигме *тело-одежда* оказывается в ЗК квартира. Шкаф метонимически соотнесен со всеми тремя звеньями этой цепи. С другой стороны, если учитывать сходную семантику повести РЯ, в ту же цепь соответствий попадает яйцо (одежда соотносима со скорлупой). Таким образом, шкаф оказывается моделью квартиры и аналогом платья-яйца. Согласно той же логике, квартира соотносима с телом. Выжимая из квартиры все возможное, Зойка не жалеет тела, принося его в жертву парижской мечте. Переселение в Париж в контексте пьесы синонимично переодеванию. Имеется в виду не только переодевание в рамках ночного режима ателье, но и переодевание в рождественском смысле — как перевоплощение, сбрасывание старой кожи[43]. Уплотнение — двусмысленное, зеркальное слово, как и сама квартира, совмещающая телесные (плоть) и виртуальные, литературные смыслы. Виртуальные смыслы как раз и связаны с литературными коннотациями прописки и являются теми костюмами, которые позаимствованы из унаследованного от предшественников литературного гардероба. Сама идея виртуальной одежды актуализирует в подтексте ЗК «Новое платье короля» Г.-Х.Андерсена.

Следует вспомнить еще об одной, в данном случае главной «телесной» метафоре. «Произведение — это своего рода символическое тело автора, который благодаря ему может, по словам Ф.Кафки, "объективировать в боли боль". Воссоздавая, а вернее, пересоздавая себя в символической форме, художник изменяется, подобно тому как другим делается даже лицо человека, смотрящегося в зеркало»[44]. В связи с «плотью» всплывает английское слово «plot», все значения которого так или иначе актуальны для ЗК: 1) участок земли, делянка (ср. с жилплощадью); 2) план, чертеж (переезд в Париж и устройство «ателье»); 3) заговор, интрига;

фабула, сюжет. Последнее из указанных значений имеет непосредственное отношение к литературе и позволяет прочитать «уплотнение» как «прописывание» в сюжете ЗК известных литературных имен (сюжетов), участвующих в интертекстуальной игре и соответствующих в фабуле пьесы «Мифической личности». В связи с литературным смыслом прописки нас интересуют те метонимические отсылки к литературному фону, которые составляют материал, пущенный в перелицовку. Внешнее (чужое) должно стать внутренним (своим)[45]. Читатель, подобно автору (= Зойке), уплотнившему пространство текста и раздвинувшему его рамки за счет «чужих» текстов, должен «выжать» из текста все возможное, вывернув его обратно, подобно тому, как Зойка выворачивает квартиру. На самом деле «чужие» тексты, как и «чужие» платья, являются «своими» в предпочтениях автора и читателя, который, предположительно, знает толк в одежде. Имеются в виду известные литературные сюжеты, которые требуется узнать в их перелицованном, пародийном воплощении, подобно тому как Гусь узнает в «незнакомке»-женщине свою строптивую невесту.

Женщина-платье. Характерное для гоголевского сюжета соотнесение женщины с платьем[46] имеет место и в булгаковской пьесе: женщиной-платьем здесь выступает вначале Зойка, которая выходит из зеркального шкафа, а затем Алла, которую Зойка за платье покупает. Эквивалентность женщины и платья логически вытекает из симметрии тех коммерческих сделок, которые совершает в квартире Гусь: сначала он покупает у Зойки наряд для таинственной незнакомки, потом приходит для того, чтобы избавиться от самой незнакомки, заменив ее другой женщиной. Эта перемена любовниц параллельна переодеваниям, которые совершаются в ателье. Однако *новая* женщина оказывается той же самой, *старой* мучительницей. В переводе на язык описания литературы это неизбежное столкновение Гуся со старой любовницей может означать неизбежность разоблачения заново придуманного сюжета (Алла как модель и в самом деле выдумана Аметистовым) как бывшего в употреблении. Нового платья для короля не существует — все лучшие платья уже сшиты (= все лучшие книги прочитаны), и король — если он не хочет остаться голым — должен принять это к сведению. Гусь — литературный король (см. ниже) и одновременно жертва.

В ЗК параллельно развиваются две истории с переменой судьбы (Зойки и Гуся), и в осуществлении обеих историй замешан *парижский наряд*. Коварство платья в ЗК сопоставимо с коварством шинели в одноименной повести Гоголя. У Гоголя «история обретения и утраты новой шинели накладывается <...> на другую — зеркально-симметричную ей (и ею за-

тененную) историю о невозможности избавиться от шинели прежней»[47]. Для Гуся Алла оказывается платьем, от которого нельзя избавиться, как от старых туфель в истории Абу-л-Касима (относительно «Шинели» это заметил А.Фаустов)[48].

Чужие платья. Оптика ЗК восходит к повести Гоголя «Невский проспект» (далее — НП)[49], а сама квартира напоминает главную улицу столицы, которая *врет во всякое время* и где *все не то, чем кажется*. Главный конфликт гоголевской повести — разлад мечты и действительности — актуален и в ЗК. Модельщица Алла Вадимовна подобна незнакомке в НП: основанием для такого соотнесения становится сиреневое платье[50], которое Алла получает «в подарок» от Зойки; в сиреневом же платье видит свою незнакомку во сне Пискарев. Еще одним ключевым для ЗК текстом, на наш взгляд, выступает «Госпожа Бовари» (далее — ГБ). Возможным намеком здесь можно счесть упоминание пивной «Бавария»[51]. Ассоциация вызвана сходством общей ситуации, в основе которой лежит недостижимая мечта героини (в случае с ЗК — двух героинь). В обоих случаях, кстати, мечта связана с Парижем, одинаково далеким и для Эммы, и для Зойки, и для Аллы. И в романе Флобера, и в пьесе Булгакова замещением парижской мечты являются наряды. В ГБ модный агент Эммы — зловещий торговец тканями и ростовщик господин Леру — планомерно затягивает провинциальную даму в долговую кабалу и толкает ее на самоубийственный шаг. Наряды Эммы во многом оказываются инструментом разорения семьи: вместе с опасными связями они часть грезы о другой жизни, которая параллельна реальности существования лекарской жены и вносит разлад в ее душевный мир; по сути это тот же разлад мечты и действительности, который убивает художника Пискарева. В ЗК «нарядный» мотив связан с Аллой: перед нами, как и в ГБ, история неудавшейся эмансипации и одновременно — история падения. Другой персонаж с «двойным дном», аптекарь Омэ, на складе у которого Эмма берет мышьяк и который выходит сухим из воды, по-особенному связан с судьбой: на это указывают его преследования слепого нищего — символической фигуры, которая появляется как раз в момент смерти героини. Омэ — подручный смерти (он оказался косвенным виновником не только гибели Эммы, его непосредственное вмешательство привело к ампутации ноги пациента Шарля Бовари), каковым он является в силу своей пограничной профессии. Ведающий лекарствами, он оказывается — пусть случайно — поставщиком яда. В ЗК такой двусмысленной фигурой, ведающей чудодейственным ядовитым лекарством, является Херувим. Как и г-ну Омэ, Херувиму присуще тщеславие: оба по-своему завоевывают

мир (не случайно сына аптекаря зовут Наполеон). Кстати, имя Омэ фонетически близко имени Эмма, тогда как Херувим является зеркальным двойником Зойки. Приняв во внимание известное высказывание Флобера «Госпожа Бовари — это я» и примерив его на автора ЗК, получим еще одно травестийное перевоплощение женщины в мужчину[52].

Подстроенная встреча и слияние двух лиц в одно (подмена целевого объекта) отсылают нас не только к НП, но и к «Барышне-крестьянке» и «Метели». В обеих повестях мы имеем дело с матримониальными коллизиями, оформленными с участием мотивов ряженья и подмены. ЗК связана со святочным рассказом так же принципиально, как и «Повести Белкина». Эти тексты соединяет «тема слепого случая и судьбы, от которой не уйдешь. На родство ПБ с классическим святочным рассказом, столь популярным уже в начале XIX века, обращали внимание многие исследователи. Ряжение (переодевание) и маскарадность как непременные атрибуты святок (времени пограничного состояния мира) проявляются и в том, что истинный автор скрывается за маской «горюхинского сочинителя» — «покойного Ивана Петровича»[53]. Булгаковский автор скрывается за маской Зойки.

Гусь и его наследник. Среди святочных масок есть и маска гуся[54]. В мифологии гусь — эротический и матримониальный символ (см. сказку братьев Гримм «Золотой гусь»)[55], к тому же связанный с рождественским сюжетом как традиционное блюдо[56] (см. также новеллу Конан-Дойла «Голубой карбункул»). В связи с этим персонажем актуальны и некоторые колядочные мотивы[57].

С Гусем связан мотив самозванства: его монолог в финале отсылает к монологу Бориса Годунова «Достиг я высшей власти...». Эту ассоциацию подтверждает и имя Гуся (Борис). Сюжет пушкинской трагедии здесь инвертирован: способ убийства Гуся воспроизводит убийство царевича; у Булгакова не старший убивает младшего, а наоборот.

Гусь относится к сонму вождей, подобно Сизи-Бузи в «Багровом острове», который погибает при извержении вулкана и трон которого наследует самозванец и проходимец Кири-Куки. В ЗК извержению вулкана соответствует страшный китаец. Как дракон (вспомним его татуировки, изображающие драконов и змей) китаец может быть соотнесен с вулканом; восточная тема — это и тема петуха[58], от которого происходит имя Кири-Куки[59]. «Раздающий кольца», «щедрый на гривны» — таковы обычные прозвища вождей и конунгов, которыми их награждали поэты-скальды в благодарность за дары[60]; раздача даров — передача приближенным магической силы и счастья, которыми обладал сам вождь. Одаривание гостей червонцами (Гусь) сопоставимо с разбазариванием жемчуга (Сизи-

Бузи). Подтекстно соединив этих персонажей, попробуем выяснить, что и кому передает Гусь. Вспомним, что мы говорили выше о мифической личности, то есть об отсутствующем «телесно», но присутствующем в домовой книге (прописанном) предшественнике Обольянинова, за которым скрывается некий литературный «призрак». Одним из безусловных литературных авторитетов для Булгакова, как известно, был Гоголь[61]. «Любопытны морфолого-семантические наблюдения Ермакова над соотношениями фамилий Гоголя и его героя: “гого(ль)” — показывающий себя гусь-самец; “чичик(ов)” — показывающий себя щеголь»[62]. Согласно В.Далю, гоголь — «название семейства толстоголовых, плоских и круглых уток» и т. п., а также «щеголь, франт, волокита»[63]. Таким образом, фамилия «Гоголь» имеет отношение и к птице (в т. ч. хотя бы отчасти к гусю), и к одежде. Связь гуся с мертвецом тоже имеет гоголевский генезис[64].

Наконец, гусь — арзамасский символ жертвы, принесенной на алтарь словесности. «Заседания арзамасского общества, согласно его уставу, должны были происходить еженедельно и заканчиваться ритуальным поеданием жареного гуся, то есть "арзамасским причастием"; белый арзамасский гусь (шутливая субституция голубя — вестника окончания потопа) являлся эмблемой общества»[65].

Учитывая сказанное, а также то, что в гоголевском мифе Автор — второй Бог, можно предположить, что Гусь в ЗК — сакральный предшественник и двойник автора, разыгрывающего себя как наследника-отцеубийцу (ср. с пушкинским «Скупым рыцарем»)[66]. Тогда Херувим — еще одна из личин невидимого автора, который готовит раствор, в котором хранится память о старой литературе, которая в АЕ превратится в старушку-экономку, которая готовит и подает странному профессору Ефросимову (Херувим, кстати, тоже странный) безукоризненное белье[67].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В некоторых районах России празднование святок начиналось с Николы зимнего, т. е. с 6 декабря (См.: Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: Становление жанра. СПб., 1995. С. 25). Св. Никола причастен развитию событий в «Роковых яйцах» (далее — РЯ), причем не только к «морозному» их исходу (о Св. Николе в РЯ см.: Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001. С. 69—70). РЯ — еще одна святочная вариация М.Булгакова, и тот факт, что события приурочены к Пасхе, этому не противоречит. Е.В.Душечкина указывает на синонимичность святочного и пасхального текста и вторичность пасхального сюжета по отношению к святочному (рождественскому) (Душечкина Е.В. Указ. соч. С. 298—299).

[2] Неклюдов С.Ю. О кривом оборотне (к исследованию мифологической семантики фольклорного мотива) // Проблемы славянской этнографии. Л., 1979. С. 134.

[3] Там же. С. 133.

[4] Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2005. С. 42. Аналогичную функцию выполняют квартиры профессора Преображенского, Адама, инженера Рейна и Берлиоза.

[5] «Яга напоминает собой труп, труп в тесном гробу или в специальной клетушке, где хоронят или оставляют умирать» (Пропп В.Я. Указ соч. С. 52). В РЯ избушке соответствует яйцо — амбивалентный предмет, соотносимый и с «двухпрофильной» квартирой, и с зеркальным шкафом: яйцо совмещает коннотации жилища и одежды.

[6] Пропп В.Я. Указ соч. С. 47.

[7] Там же. С. 43.

[8] Ивлева Л.М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. СПб., 1998. С. 28.

[9] Л.Ивлева говорит о необходимости размежевывать обрядовые и необрядовые формы переряживания, то есть отделять ряженье-явление от ряжения-приема. См.: Ивлева Л.М. Ряженье в русской традиционной культуре. СПб., 1994. С. 29.

[10] Ивлева Л.М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. С. 94.

[11] Душечкина Е.В. Указ. соч. С. 203.

[12] Там же. С. 152.

[13] Ивлева Л.М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. С. 82.

[14] Ивлева Л.М. Ряженье в русской традиционной культуре. С. 23.

[15] В связи с этим присутствием = отсутствием следует вспомнить Мифическую личность, о которой говорят Зойка и Аллилуя (См.: Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов. Л., 1990. С. 164. Далее — *Булгаков 1990* с указанием страниц).

[16] Далее речь и пойдет о тех «мифических личностях», место которых занимают гости «нехорошей квартиры». Подобные гости появятся позднее в другой нехорошей квартире (имеется в виду бал в ММ), где они заявлены как покойники. Еще один покойник появится в заглавии «Театрального романа». «Покойник» у Булгакова — одно из кодовых слов, составляющих арсенал поэтического языка. За маской покойника скрываются лица, имеющие отношение к письму. Если автор присутствует в собственной пьесе как один из участников представления ряженых, то он тоже — покойник. К покойникам причисляет себя и Зойка, когда говорит Аллилуе: «Умерла Пельц» (*Булгаков 1990*, 165).

[17] «Прописка» — еще одно кодовое слово, в котором, помимо жилищного, содержится литературный смысл. Прописывать, прописать у Даля — значит, с одной стороны, *написать, изложить на письме обстоятельно, описать в подробности // назначить лекарство // явить, предъявить*, с другой стороны, *пропускать, упускать* (*Прописка в письме, пропуск, ошибка)* (См.: Даль В.И. Толковый словарь. М., 1935. Т. 3. С. 521—522). *Прописывает* тот, кто создает *образцы для письма,* то есть писатель.

[18] Ивлева Л.М. Ряженье в русской традиционной культуре. С. 45.

[19] Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 290.

[20] Шкаф здесь синонимичен сундуку. Иностранное у Булгакова прочитывается как профессиональное, тогда как в архаической картине мира тот же «пространственный» смысл соотносится с потусторонним. Об иностранном как профессиональном и о семиотике булгаковского костюма см.: Иваньшина Е.А. Национальное и профессиональное как семиотическая проблема в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита» (о смысле ритмических повторов) // Вестник ВГУ. Воронеж, 2004. № 1. С. 17—24. (Филология. Журналистика).

[21] Идея такого дефиле и реализуется в ночных показах в квартире Зойки, а затем — в знаменитом бале в ММ. Это дефиле не что иное как литературный карнавал, восходящий, возможно, к идее литературной кадрили в «Бесах».

[22] Шить — одно из занятий, традиционно приписывающихся судьбе. Судьба шьет, моет и вести переносит (См.: Фаустов А.А. Герменевтика личности в творчестве А.С.Пушкина. Воронеж, 2003. С. 50). Все эти действия имеют некоторое отношение к писательской профессии. У Булгакова в роли судьбы выступает Воланд, который смотрит на Берлиоза таким образом, будто собирается сшить ему костюм.

[23] Судьба (боги) набрасывает на людей путы, ткани или сети (См.: Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 241), то есть одевает. Разувание и раздевание — показание несчастий (См.: Неклюдов С.Ю. Тайна старых туфель Абу-л-Касима: К вопросу о мифологической семантике традиционного мотива // От мифа к литературе. М., 1993. С. 205.

[24] О параллели «язык — одежда» в пушкинскую эпоху см.: Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 328—343. Об использовании символики одежды в авторской критической рефлексии о качестве, «сделанности» художественного текста см.: Мароши В.В. Имя автора (историко-типологические аспекты экспрессивности). Новосибирск, 2000. С. 30 (электронная версия). О слоге как способе создания себя как символического тела (наряду с одеждой), и о метафоре «речь — одежда», где одежда — разрушительное орудие «другого» мира» см.: Фаустов А.А. «Маленький человек» в русской литературе: набросок биографии // Antropologische Konzepte in der russischen Kultur und Literatur (18—19 Jh.). Антропологические концепции в русской культуре и литературе (XVIII—XIX вв.). Halle (Saale), 2008. С. 151—217.

[25] Ср. с тем, как подобное перепрофилирование осуществляется в материальной части спектакля в «Багровом острове». Зойка тоже занята перепрофилированием квартиры, что и составляет остов ее профессиональной интриги. Но профессиональные секреты разыграны и в других булгаковских текстах, в частности, в «Записках юного врача», «Багровом острове», «Адаме и Еве», «Театральном романе», «Мастере и Маргарите». По сути все названные тексты объединяет проблема творческой рефлексии, которую автор инсценирует в своем профессиональном маскараде.

[26] Квартира в ЗК соотносима с садом в «Вишневом саде» (здесь, кстати, тоже имеется свой шкаф). О ВС как подтексте ЗК см.: Золотоносов М. ЗК. Загадки криминально-идеологического контекста и культурный смысл // Золотоносов М.Н. Слово и Тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста 19—20 вв. М., 1999. С. 393, 396—397.

[27] Позднее эта функция шкафа будет разыграна К.Льюисом в нарнийской повести «Лев, колдунья и платяной шкаф»). Как пространство, в котором «живет» одежда-тело, шкаф соотносим с представлением гробовщика Адриана Прохорова о гробах, в которых «живут» мертвецы (см.: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 277—282).

[28] О «заячьих» коннотациях сюжета см. ниже.

[29] Такое устройство сюжета согласуется с особенностями святочного зрения, которое является зрением особым, проницающим границы обыденного. Читатель ЗК втянут автором в святочную игру с завязыванием и развязывание глаз (ср. с Аллилуей, которому Зойка закрывает глаза денежными купюрами, параллельно демонстрируя прозорливость относительно купюр, лежащих у него в кармане). Одежда тоже связана со зрением: вспомним историю Адама и Евы, которые оделись после того, как прозрели. В «Шинели» вместе с новым облачением Акакий Акакиевич обретает способность видеть (Фаустов А.А. «Маленький человек» в русской литературе: набросок биографии...).

[30] Переряживание мужчин в женское платье и женщин в мужское было одним из самых распространенных и самых рискованных переодеваний (Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ... С. 57).

[31] Золотоносов М. Указ. соч. С. 379.

[32] Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982. С. 106.

[33] Фаустов А.А. Герменевтика личности в творчестве Пушкина (две главы). Воронеж, 2003. С. 49—50.

[34] Без одной буквы Маркс читается как Марс; две планеты соотносятся как мужское и женское (ср. с «инь» и «ян»). Интересно, что именно китаец в ЗК совмещает в себе мужские и женские черты.

[35] *Булгаков 1990*, 186, 189.

[36] У Зойки «меховая» фамилия, а представляющий козу одет в два вывороченных тулупа, скрепленных между собой. Действия козы сопряжены не только с мотивом ее смерти и воскресения, они могут вписываться в такую игровую модель, которая основана на эротически окрашенном контакте зооморфного персонажа с другими участниками действа. «Коза с рогами, подолы поднимает девкам» (Ивлева Л.М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. С. 87).

[37] Имя Зойка анаграммируется как *козай* — остроумный гибрид зайца и козы. Если заяц у Пушкина — своего рода реплика в диалоге с судьбой, то коза — одна из масок святочного маскарада. В обоих случаях присутствует «меховая» составляющая. О «заячьей» примете у Пушкина, о зайце как символическом воплощении «Другого». См.: Фаустов А.А. Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000. С. 197.

[38] Если у Зойки, по выражению М.Золотоносова, меха упрятаны в фамилию, в имени Аллы спрятаны кровь и алчность. Кроме абсолютно зеркального имени у Аллы балладное отчество, отсылающее еще к одному источнику — «Двенадцати спящим девам» В.Жуковского.

[39] О связи тела и одежды у Гоголя см.: Иваницкий А.И. Гоголь: Морфология земли и власти. М., 2000. С. 44—47. О переносе смысла с тела на одежду у Гоголя в связи с «Шинелью» см.: Карасев Л.В. Вещество литературы. М., 2001. С. 48, 55—57.

[40] Сцена, где Мертвое тело танцует с манекеном, спьяну принимая его за живую модель, демонстрирует удвоение кода (*Булгаков 1990*, 203). В зеркальной перспективе ЗК «мертвое тело» является изнаночным смыслом по отношению к «живому манекену» (= платью). Кроме того, наличие живого Мертвого тела актуализирует еще один ключевой для ЗК подтекст — «Мертвые души». Авантюрный план Зойки сродни чичиковской идее перевода смерти в доходную статью и собственного экономического возрождения. Но, как известно, параллельно чичиковскому плану в поэме воплощается противоположный ему авторский план духовного возрождения героя через его экономический крах. Подобным образом в ЗК зеркально взаимодействуют два сюжета — внешний «привязан» к «чужому» (мир персонажей-ряженых), внутренний — к «своему» (мир автора). Еще один подтекст — повесть В.Одоевского «Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем» — актуализирует в ЗК проблему идентификации. Сказка имеет отношение к святочной литературе, ко всему прочему, в качестве святочного блюда здесь фигурирует гусь. Герой сказки — приказной Севастьяныч — пишет под диктовку хозяина мертвого тела показания в «священной» тетрадке (Одоевский В.Ф. Соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 2. Повести. С. 12—21).

[41] В РЯ подобная связь — Персикова с Рокком — осуществляется посредством яиц. Яйцо — столь же двусмысленный, зеркальный предмет, что и платье.

[42] *Булгаков 1990*, 240.

[43] В контексте ЗК совлечению подлежит чужая «одежда», которая соответствует заимствованным сюжетам, которые спрятаны в шкафу-пьесе (ср. с выражением «скелеты в шкафу»).

[44] Фаустов А.А. Герменевтика личности в творчестве А.С.Пушкина. Воронеж, 2003. С. 4.

[45] Ср. с вводной ремаркой, заявляющей мотивы презренного металла и ножа, которые через окно как бы вползают в квартиру и, вначале будучи звучащим словом, трансформируются в плоть сюжета. Кроме того, в этой двухэтажной сюжетообразующей ремарке, словно в яйце, содержится зародыш пьесы (еще один пример текста в тексте). Но в начальной ремарке отражается, как в зеркале, и внутренняя — профессиональная — установка: бытовое (нож) здесь «покрывается» литературным — фаустианским. Однако по мере проникновения внутрь сюжета-квартиры-шкафа прояснится другой — специфически литературный смысл и металла, и священного кумира.

[46] Такое соотнесение имеет место, в частности, в «Шинели» и «Иване Федоровиче Шпоньке...».

[47] Фаустов А.А. «Маленький человек» в русской литературе: набросок биографии.

[48] См. об этом: Неклюдов С.Ю. Тайна старых туфель Абу-л-Касима: К вопросу о мифологической семантике традиционного мотива // От мифа к литературе. М., 1993. С. 198—213.

[49] Именно НП открывает в русской литературе топос проституции и опиомании.

[50] По-другому — как разновидность фиолетового, с отсылкой к оккультизму, садо-мазохизму и символизму — объясняет сиреневый цвет платья М.Золотоносов (Указ. соч. С. 442).

[51] *Булгаков 1990*, 196.

[52] О мужских потенциях гоголевских женщин в ПП см.: Кривонос В.Ш. Метаморфозы женского в «Петербургских повестях» Гоголя // Кормановские чтения: Материалы Межвуз. конф. Ижевск, 2006. Вып. 6. С. 82—97.

[53] Гайворонская Л.В. Семантика календаря в художественном мире Пушкина (дни недели, времена года): Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2006. С. 20.

[54] Ивлева Л.М. Ряженье в русской традиционной культуре. С. 86.

[55] О сексуальных коннотациях пера см.: Проскурин О.А. Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000. С. 180—181. Перо — гусиный атрибут, метонимически связывающий птичью сферу с литературной. Но перо — еще и название ножа на арго (в частности, такая перекодировка осуществляется в ММ). В этой связи убийство Гуся Херувимом приобретает литературный смысл и может быть прочитано как ритуальное заклание тотемной жертвы (священного предка).

[56] Гура А.В. Гусь // Славянские древности. М., 1995. Т. 1. С. 572—575.

[57] В частности, это мотив «руки в золоте», относящийся в колядках к хозяину дома (Виноградова Л.Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования. М., 1982. С. 171). Гусь выполняет функцию моста, связующего московское настоящее с парижским будущим, так как именно на Гусе зарабатывается Зойкин капитал и Гусь же должен помочь с визами. Фамилии Гуся (оба варианта — Багажный и Ремонтный) связаны с семантикой перехода.

[58] Как птица, означивающая восход солнца, петух связан с востоком.

[59] *Кирикуку* — крик пушкинского золотого петушка.

[60] Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 232.

[61] В силу своего имени Гоголь имеет непосредственное отношение и к Св. Николаю (который прямо или опосредованно — через различные манифестации Велеса — воплощен в булгаковском тексте), и к гусю. Но к тому же Св. Николаю, или Миколе, имеет отношение и М.Булгаков. О мифологической эквивалентности имен «Николай» и «Михаил» см.: Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982. С. 18—28.

[62] Иваницкий А.И. Указ. соч. С. 6.

[63] Даль В.И. Толковый словарь. М., 1935. Т. 1. С. 374.

[64] Фаустов А.А. «Маленький человек» в русской литературе: набросок биографии.

[65] Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999. С. 138.

[66] Убийство Херувимом Гуся — избавление от старшего и узурпация наследства младшим. Ср. с избавлением от младшего, о котором пишет Е.Яблоков в связи с «Вьюгой», где два доктора усыпляют конторщика Пальчикова — ретроградную стадию личности главного героя. См.: Яблоков Е.А. Текст и подтекст в рассказах М.Булгакова («Записки юного врача»). Тверь, 2002. С. 53.

[67] Эта старушка подтекстно соотносится с бабушкой Воланда, оставившей ему в наследство нехорошую боль в колене. Под старушкой с ее сюрпризами подразумевается культурная традиция, которая должна быть продолжена в наследнике.

М.А.Литовская

ЖАНРОПОРОЖДАЮЩЕЕ ЗНАЧЕНИЕ АВТОРСКОГО ОБРАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ П.БАЖОВА

Немалую роль в том, что Павел Бажов занимает особенное место в литературе Урала, являясь на сегодняшний день ее главным представителем в мировой культуре, сыграла созданная им внутренне цельная художественная система, в том числе и жанровая. Хотя исследователями накоплены многочисленные наблюдения над формой и содержанием конкретных жанров, в первую очередь, сказов, в творчестве писателя[1], описание жанрообразующих факторов бажовского творчества, порождающих создание специфической жанровой системы, нельзя считать завершенным.

Практически все исследователи Бажова отмечают цельность его *художественного* творчества. На наш взгляд, можно говорить о внутренней цельности *всего* творческого наследия П.Бажова, в основе которого лежит выношенная мировоззренческая установка зрелого человека, вполне определившего к моменту начала систематического литературного творчества свои этические и эстетические приоритеты, последовательно создававшего свой определенный образ в глазах читающей публики.

Бажов обратился к профессиональным литературным занятиям, когда ему было уже за сорок. В первый — дореволюционный — период он

преимущественно работал в жанре фольклорных записей и заметок; до нас дошли единичные письменные высказывания, связанные с уральской литературой и историей. С конца 1910-х гг. Бажов-журналист, непосредственно участвующий в политической деятельности, пишет публицистические статьи и очерки. В советское время он публикует очерковые книги на исторические темы, а с середины 1930-х гг. создает серию прославивших его уральских сказов. В конце 1930-х в свет выходит автобиографическая повесть «Зеленая кобылка». В последнее пятилетие жизни, продолжая писать сказы и очерки, но, чувствуя уже возрастной упадок сил, Бажов обращается к «легкому», по его словам, жанру — мемуарам: «Видимо, по состоянию своего здоровья мне придется заниматься, если еще придется, самым простеньким, то есть мемуарной литературой»[2].

В этот период Бажов, который, благодаря известности сказов, становится в глазах общественности «главным» специалистом по уральской истории, много выступает также с докладами. Последним текстом П.Бажова стала собранная им книга очерков, статей и рецензий, название которой частично совпадало с названием первой — «Уральские были».

Бажов всегда ответственно подходил к проблеме выбора адекватной содержательной формы письма; она становится предметом его рефлексии на разных уровнях создания текстов вплоть до анализа их интерпретации критиками. Уже в первой книге очерков писатель демонстрирует сформировавшееся понимание целей литературного высказывания, которыми определялась соответствующая им форма. Она связана с осознанием им своего времени как исторического значимого, опыта каждого человека — как уникального, а места своего жительства — как заслуживающего особого осмысления. Эти установки и лежат в основе всего творчества Павла Бажова. Все жанры, к которым он обращается, объединены общностью материала, угла зрения и пафоса.

Материалом для творчества писателя является история, понимаемая им как актуальное прошлое. Действие неизменно происходит на Урале или с Уралом связано. Свои первые книги Бажов аттестовал просто: «Все это в простейшем мемуарном роде, — "чему свидетель я в жизни был"»[3]. «Уральские были», с подзаголовком «Из недавнего быта Сысертских заводов», включали описание событий собственного детства, а также отдельных эпизодов из истории Сысертского горного округа. Бажовым фиксируется опора на личную и коллективную память как принципиально важный источник информации.

Поскольку книгу «Уральские были» восприняли как удачную, Бажову предложили и далее обращаться к истории революционного движения на этих заводах. Он должен был дописать к книге недостающие в ней,

с точки зрения Уральского обкома ВКП(б) и Истпарта, фрагменты: показать не только тяжелую жизнь рабочих, их спонтанное недовольство происходящим, но и политическую борьбу за свои интересы. Задание Бажов выполняет, выносит в заголовок книги ключевой для классовой борьбы на уральских заводах лозунг «К расчету!». Но всей организацией текста подчеркивает его заказной характер: установку не столько на коллективную память, сколько на архивный документ и его официальную интерпретацию.

По принципу «заказа» выстраиваются и последующие очерковые книги писателя, обладающие рядом общих черт. Они включают в себя исторические справки со статистическими данными, социально-экономические характеристики общественно-политической ситуации, однозначные публицистические оценки как исторических событий, так и современности. Формально у Бажова была возможность высказать свою точку зрения, так как отчасти он сам участвовал в описываемых им событиях. Но от него ждали освещения истории, в соответствии с фабульной конструкцией, как превращения стихийного — в сознательное. Новые книги вписывались в создаваемую общими усилиями ученых и литераторов историю Гражданской войны и должны были стать частью пропагандистского механизма, окончательно сформированного в 1930-е гг.[4]

Подобное выполнение госзаказа предусматривало невозможность нарушить известное заранее объяснение событий, при котором коллективная память подминается партийной интерпретацией. Неизбежно возникал внутренний зазор между памятью свидетеля, видевшего всю сложность и пестроту происходящих событий, мнениями очевидцев и — необходимостью подмены этих свидетельств требуемой тенденцией. Оставалось насильственно-публицистически выравнивать реально бывшее и должное.

В нашем контексте важно самоопределение Бажовым жанровой природы первых книг как исторических очерков: «Род литературы, в котором я работаю, это исторический очерк. Писать документальную историю полка я не берусь»[5]. На первый взгляд, разница между жанрами «истории» в бажовском понимании и «очерком» кажется не слишком заметной. Тем не менее, она существует, и своим противопоставлением Бажов подчеркивает специфичность избранной им формы, как наиболее адекватной его возможностям как литератора в первый период творчества. «История» предполагает, в первую очередь, установку на объективность, на выявление скрытых от невнимательного ума закономерностей, на последовательность описываемых событий и их непрерывность. Очерк — жанр более свободный: он предполагает и субъективность, и прерывистость

видения, и неполноту предлагаемого читателю знания[6]. История предлагает цельную концепцию, которая (а Бажов был опытным партийным журналистом и до этого готовился к карьере священника) не столько определяется видимой автором «объективностью», сколько задается «сверху». Документальные факты должны непротиворечиво вписываться автором в эту концепцию. Бажов стремился избежать жесткости, предпочитая жанры с установкой на воссоздание события, а не на его однозначное осмысление.

Период 1930-х гг., в котором П.Бажов работал наиболее активно, был временем создания новых общественных стереотипов, призванных формировать в коллективном сознании схематизированные, аффективно окрашенные образы, жесткие интерпретационные модели, любое новое неизвестное приводящие к известному, создающие образ мира, доступный массовому сознанию. Создание и поддержание непротиворечивой целостной «картины прошлого», конструирование цепи непрерывной истории обеспечивалось стереотипными символическими скрепами с включенными в них знаками коллективного исторического знания, делающими отбор и иерархизацию значимых фактов незаметными. Так создавались совокупные образно-вербальные представления о прошлом, которые значительной частью общества стали восприниматься как естественные.

Будучи человеком, много пережившим, масштабно мыслящим, общающимся с широким кругом людей из разных социальных слоев, Бажов, как можно предположить, сознавал, что на его глазах пишется советский вариант истории края. Своеобразие Урала его чрезвычайно интересовало, прошлое Урала, вне сомнения, нуждалось в описании и переосмыслении, но участвовать в выполнении госзаказа он не хотел. Судить об этом мы можем по той, редкой для его эпохи, попытке Бажова создать свой вариант истории Урала, опираясь на иное основание. Таким основанием становится у него коллективная память.

В первой книге в заглавие входило жанровое определение *были*, содержательность которого предполагает, среди целого ряда условий (историческая дистанция между временем действия и временем создания текста; ориентация на материал, локально ограниченный, известный немногим; неразличение реально бывшего и вымышленного вплоть до фантастического) — еще и установку на коллективную культурную память.

Несовпадение коллективной памяти с историей как нарративом в периоды переформирования истории оказывается очевидным из-за того, что события прошлого отбираются, сопоставляются и классифицируются, исходя из потребностей, которые не были актуальными для тех кругов,

которые долгое время хранили живую память о них. Пока воспоминание продолжает существовать, нет необходимости фиксировать его письменно. Когда память о некой череде событий перестает поддерживаться группой, которая в них участвовала, испытала на себе их последствия, была их свидетелем, слышала живой рассказ о них от участников или наблюдателей, когда эта память распыляется по индивидуальным сознаниям, затерянным в новых обществах, которые уже не интересуются этими событиями, потому что они для них определенно являются внешними, тогда спасти эти воспоминания можно, только если они письменно зафиксированы в форме связного рассказа[7]. Так текст превращается в своего рода «место» памяти, в рамках которого разворачивается борьба за «право» памяти.

Воссоздание образа Урала, запечатленного коллективной и индивидуальной памятью, и становится сверхзадачей писателя. Бажов стремится актуализировать свой вариант исторических событий, основанный на собственных воспоминаниях и на рассказах, бытовавших в уральских заводах. Для этого надо было собрать необходимый исторический материал, пока он не исчез совсем, зафиксировать его и сделать общедоступной, то есть потенциально авторитетной, его интерпретацию. Тексты П.Бажова, создаваемые в формате популярной литературы «для народа», не вызвавшие недовольства официальной критики, предложили ясные и доступные сознанию широкого читателя исторические образы, которые возбуждали национальную гордость и способствовали формированию региональной идентичности.

В середине 1930-х гг. Бажов возвращается к материалу «Уральских былей» под двумя углами зрения, существенно отличающимися как друг от друга, так и от всего ранее им написанного.

Первый был вполне традиционным. Бажов пишет автобиографическую повесть «Зеленая кобылка» (1939). Позже в рамках того же автобиографического нарратива будет создана книга «Дальнее — близкое». Опираясь на воспоминания о детстве, Бажов выводит главного героя под фамилией Колдунков, чем стремится расширить границы своего опыта. Но специфика жанра не позволила ему достичь желаемого. Автобиографическое повествование оказывается слишком локализованным и недостаточно авторитетным для создания фактографической базы потенциальной истории.

Другой путь создания новой истории оказался более продуктивным. Писатель кардинально меняет жанр и начинает работать с формой *сказа*. Первый его сказ «Про водолазов» (1935) еще является переходным между сказом и очерком, в нем разминаются возможности новой повествователь-

ной формы. В последующих сказах Бажов отходит от очерковости, используя открывшиеся перед ним новые возможности. К середине 1930-х гг. сказ как жанр отошел на периферию литературы, и Бажов очевидно «запаздывал» по отношению ко всему литературному процессу. В то же время появление бажовских сказов на фоне доминирования авторитетного слова делало их более заметными.

Художественный потенциал жанра позволял Бажову решить принципиально важную задачу: включить свое понимание исторических событий в границы «чужого» ви́дения происходящего. Главной особенностью художественной структуры сказа является, как известно, его специфическая субъективность, возведенная в основной формообразующий принцип. Он базируется на противопоставлении истории как сознательно сформированной в определенных интересах системы объяснения и группировки определенных фактов и памяти как спонтанно возникающей формы сохранения неких актуальных для индивида или группы фактов и их оценок. Идеологические требования к памяти как явлению сознания, в соответствии с советскими установками легко подвергающемуся перестройке, не были столь жесткими, как к истории. Открывалась возможность, зафиксировав тексты как тексты памяти, предложить если не альтернативный, то существенно отличный от официального вариант описания прошлого.

Бажов добивается результата, вводя в качестве рассказчика старого рабочего-мастера, того, кто (по крайней мере на словах) официально был носителем правильной точки зрения, ради кого, согласно официальной пропаганде, и происходили все изменения в России. Мастер, по собственной инициативе и воле осваивающий тонкости профессии, внутренне свободный «подковыра», проходящий все этапы социализации и личностной реализации, с жизненной философией, основанной на повседневном опыте, героем литературы до сих пор не был[8]. И то, что он является «голосом» своей семьи, своего сословия, заведомо делает в глазах читателя значимым всё, что он рассказывает. Выбирая форму для исторического нарратива, Бажов ориентируется на авторитет идеологически значимой фигуры рабочего, воспроизводя модель его сознания[9].

Бажов собирал данные по истории Урала, многое помнил сам, и сопоставление этого знания с известным по литературе, судя по всему, вызывало у него глубокое раздражение. Открытие неизвестного, превращение его в общественное достояние, преодоление поверхностности, пренебрежения и небрежения — один из важнейших посылов бажовского творчества. Он честен и в отношении собственного творчества, объясняя, что в нем пришло от внутренней потребности, а что от необходимости

сделать «проходимый» текст. Так, по поводу «Зеленой кобылки» он пишет: «Приключения мальчуганов, помощь революционеру — все это лишь фабульные крючочки и петельки. Главным ставилось другое и совсем не маленькое. Хотелось по-другому показать воспитание ребят в средней рабочей семье, в противовес тому, что у нас нередко изображалось. Да, была темнота, но не такая беспросветная, как в «Растеряевой улице», в подъячевских рассказах или даже в чеховских «Мужиках». Была и нужда, и материальная ограниченность, но ребята не дистрофиками росли: из них ведь выходили те мастера и подмастерья, которые играючи ворочали клещами шестипудовые крицы и подбрасывали в валок тяжелые полосы раскаленного железа»[10].

В стремлении рассказать читателям о своем мире и восстановить правду заложен мощный протестный потенциал. Бажову необходимо доказать свою правоту, убедить в своей трактовке событий, а значит — найти максимально доступную и яркую форму для ее выражения, опираться на живое мнение, а не на готовые интерпретации, с которыми он вел деликатную, но неуступчивую борьбу. Поиски велись в области жанров, способных формировать исторический материал.

П.Бажов предстает перед обществом как историк, фольклорист и автор художественных текстов с исторической тематикой — в едином публичном образе писателя. Все эти авторские ипостаси «не вполне правоверные». По справедливому замечанию И.Плотникова, Бажов, не претендуя на то, чтобы считаться профессиональным историком, «не следует общепринятым нормам ссылок на архивы, их фонды, единицы хранения и соответствующие листы. Тем не менее и сейчас многие историки и журналисты используют данные его работ»[11]. Фольклористы до сих спорят, какова все же степень самостоятельности созданных писателем сюжетов. Художественные тексты вызывали подозрение как не вполне самостоятельные, и этому подозрению сам Бажов немало способствовал. И тогда, когда в начале творческого пути называл свои произведения фольклорными записями. И тогда, когда ближе к концу неоднократно повторял, что может писать только на основании готового «чужого» материала[12].

Выбрав себе многоипостасную роль-функцию историка-фольклориста-писателя, Бажов жанрово двигался от фольклорных записей к очеркам и статьям, затем к сказам — и снова возвращается к очеркам, статьям, докладам. Созданные им произведения прочно сцеплены содержательностью внутренних межжанровых связей. В совокупности своей избранные им жанры являют собой своеобразную форму художественного исследования, позволяющего соединить в творчестве одного автора иссле-

довательские стратегии историков-профессионалов, позиции обитателей места, писателей и журналистов, конструирующих исторические нарративы в профессиональной и художественной литературе. Эти жанры демонстрируют соотнесенность дискурсивных практик и образов, свойственных обыденному и профессиональному знанию, научному тексту, художественной литературе и исторической публицистике.

Свободно ориентирующийся в системно-культурных свойствах текстов профессиональной историографии и исторической публицистики, Бажов демонстрирует намеренную нестрогость, внепарадигмальность обыденного исторического знания (коллективной памяти). Выбрав роль посредника-транслятора элементов представлений, свойственных коллективной памяти и «высокой» исторической науке, он создает эффект медиации — письма от имени народа и/или от имени исторической профессии (в исторической публицистике).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См., напр.: Батин М.А. Павел Бажов. Свердловск, 1983; Блажес В.В. П.П.Бажов и рабочий фольклор: Учеб. пособие по спецкурсу для студ. филол. фак-та. Свердловск, 1982; Васильев И.Е. Сказ в творчестве П.П.Бажова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург, 2007; Плотников И.Ф. Павел Петрович Бажов как политик и историк. Екатеринбург, 2004; Скорино Л.И. Павел Петрович Бажов. М., 1947; Слобожанинова Л.М. «Малахитовая шкатулка» П.П.Бажова в литературе 1930—40-х годов. Екатеринбург, 1998; и др.

[2] Бажов П.П. Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск, 1955. С. 183.

[3] Цит. по: Батин М.А. Указ. соч. С. 48.

[4] 30 июля 1931 года выходит постановление ЦК ВКП(б) о создании «Истории гражданской войны».

[5] Цит. по: Бажовская энциклопедия. С. 529.

[6] Характерны объяснения П.Бажова в «Уральских былях»: «...мне за детские годы пришлось пожить — и не по одному разу — во всех заводах Сысертского округа. Не порывал связи с заводами и потом, хотя надо сказать, что эта связь была случайной <...> Должен оговориться, что постоянного касательства к заводскому делу я никогда не имел, поэтому многое, может быть, очень важное, ускользнуло от моего внимания» (Бажов П.П. Соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 10).

[7] Подробнее см.: Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2—3 (40—41).

[8] Подробнее см.: Литовская М.А. Мастер как положительный герой русской литературы 1930-х годов // Творчество П.П.Бажова в меняющемся мире. Екатеринбург, 2004. С. 12—18; Лукьянин В.П. Труд. Характер. Время. Свердловск, 1985.

[9] «Защитные» функции сказа для Бажова подчеркивались еще и тем, что первоначально он выдавал свои тексты за фольклорные, подтверждая опору на народную коллективную память. В этом контексте вся сказочная символика, разработанная Бажовым, отчасти сконтаминированная, отчасти изобретенная им самим, легитимизируется как порождение народной фантазии.

[10] Бажов П.П. Воспоминания. Письма. Дневники. С. 164.

[11] Плотников И. Исторические очерки в творчестве П.П.Бажова // Бажовская энциклопедия. С. 188.

[12] Характерны в этом смысле опасения Бажова оказаться непонятым в случае его полного отказа от фольклорной (коллективной) основы. В письме к своему биографу Л.Скорино, анализируя отклики на московское издание «Зеленой кобылки», он не без раздражения пишет, что «о главном никто даже не упоминает». И высказывает предположение, почему так произошло: «О чем это говорит? Только о том, что изучаемый Вами объект, как осенний листок, совершенно беспомощен, оторвавшись от дерева — фольклора. Беспомощен настолько, что даже редактирующие его люди не очень отчетливо понимают, что же он хотел сказать» (Бажов П.П. Воспоминания. Письма. Дневники. С. 164).

И.В.Романова

КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ ЛИРИКИ: СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Нами разработана методика, позволяющая выделять и характеризовать различные коммуникативные типы лирических текстов[1].

Безлично-безадресный тип. К нему относятся тексты, в которых лирический субъект и лирический адресат максимально скрыты. Такой тип стихотворений выражает тематическую направленность на окружающий мир.

Эготивный тип. Это стихотворения с лирическим субъектом в центре и без адресата. Они выявляют преобладание в поэтическом сознании сосредоточенности на «я».

Апеллятивный тип. Такие стихотворения организованы как единое обращение к тому или иному эксплицитному адресату и выражают направленность поэтического сознания и лирического субъекта на «ты», другого.

Эготивно-апеллятивный тип. В нем эготивный текст осложнен элементами апеллятивного типа; либо происходит построение части текста по эготивному принципу, а другой части — по апеллятивному. В области тематики наблюдается относительная уравновешенность сфер «я» и «ты».

Смешанный тип. В таких текстах безлично-безадресное изложение сочетается с элементами текстов эготивного типа (безлично-безадресно-эготивный тип). или апеллятивного типа (безлично-безадресно-апеллятивный тип). Самая сложная форма сочетает в себе все три элемента — безлично-безадресный, эготивный и апеллятивный. В этих стихотворениях условно уравновешиваются тематические сферы «мир», «я» и «ты» (другой). Такой смешанный тип может иметь лиро-эпический характер.

Раздел «Прочее» составили стихотворения, включающие в себя различные формы драматизации, в первую очередь, диалог.

Материалом данного исследования стала лирика Ин. Анненского (160 текстов двух его поэтических книг) и лирика трех лауреатов Нобелевской премии И.А.Бунина (соответственно — 722 текста), Б.Пастернака (331) и И.Бродского (564) — всего 1777 текстов[2].

В лирике И.А.Бунина коммуникативные типы текстов распределились следующим образом по степени убывания своего удельного веса: 1) безлично-безадресный тип (23%); 2) безлично-безадресно-апеллятивный (19%); 3) эготивный (15%), 4) апеллятивный (13 %), 5) эготивно-апеллятивный (12 %). Самые малочисленные типы — группа «прочее», включающая различные драматизированные формы (4%) и самый сложный трехкомпонентный тип (3%).

В лирике Бунина очевидно преобладание безлично-безадресного элемента, то есть стремление к лирическому повествованию от 3-го лица. В тематическом плане господствует направленность поэтического сознания на окружающий мир. Вероятно, так сказывается влияние Бунина-прозаика на Бунина-поэта.

Другой факт оказался более неожиданным. В научной литературе бытует мнение о том, что Бунин пришел почти к полному устранению лирического героя, вообще — лирического «я», заменяемого либо безличным повествованием от третьего лица, либо введением «ролевого», предельно отчужденного от автора персонажа, либо обращением к некоему 2-му лицу.

По нашим данным, эготивные стихотворения с лирическим «я» в центре заняли третье место. Среди них, действительно, много стихотворений (46) с ролевым «я», которое появляется у Бунина в 1902 г. и исчезает после 1920 г. Это, как правило, стихотворения на мифологические и религиозные сюжеты, стилизации, выполненные «под русский фольклор». Ролевое «я» обычно ведет себя активно — это действующее лицо.

Мотивы же, связанные с лирическим «я», отражают пассивность героя, он — человек чувствующий и выступает обычно в качестве созерцателя. Композиционно выделенными, организующими лирический сюжет также

оказываются преимущественно статические мотивы. Названия эготивных стихотворений чаще всего не указывают на лирического персонажа. Возможно, поэтому у читателя и создается ошибочное впечатление отсутствия лирического «я».

Для соотнесения коммуникативных типов стихотворений между собой, выявления наличия и степени взаимосвязей целесообразно применить методику корреляционного анализа. В нашей работе используется коэффициент Пирсона[3]. У Бунина абсолютно все основные коммуникативные типы стихотворений обнаруживают положительную зависимость друг от друга. Мы вправе уверенно говорить о наличии корреляции между всеми коммуникативными типами стихотворений. Иными словами, существуют общие тенденции в развитии разных коммуникативных типов в творчестве Бунина. Мы вправе были бы ожидать, что самые высокие значения коэффициента корреляции окажутся внутри смешанного коммуникативного типа между его разновидностями, а также между смешанным типом и тремя основными (безлично-безадресным, эготивным и апеллятивным), поскольку в таких комбинациях встречаются общие элементы. Однако в случае с Буниным наши ожидания не оправдались. Самые высокие значения коэффициента корреляции оказались (в первую очередь) между безлично-безадресным и эготивным типами, затем между безлично-безадресным и апеллятивным, а также между эготивным и апеллятивным типами. Это значит, что в большинстве отдельно взятых отрезков времени тенденции к росту или снижению показателей апеллятивного и эготивного типов будут соответствовать тенденции, характерной для безлично-безадресного типа. Учитывая то обстоятельство, что каждый коммуникативный тип закреплен за определенной тематикой, мы должны признать, что в поэтическом сознании Бунина тематическая ориентация на внешний мир тесным образом зависит от тематического сосредоточения на лирическом «я» и от тематической ориентации на собеседника.

Направленность поэтического сознания и речи на адресата не носит в лирике Бунина прямой характер. Не к конкретному лирическому адресату обращено большинство стихотворений Бунина, а к некоему абстрактному потенциальному собеседнику, способному воспринять общий эмоциональный тон речи.

Меньше всего коррелируют с другими коммуникативными типами диалогизированные стихотворения, составившие раздел «Прочее». Удивительно, что не обнаружено положительной корреляции между диалогизированными стихотворениями и апеллятивным типом. Этот факт еще раз подчеркивает доминирование в сознании Бунина ориентации на третье и первое лицо, что более характерно для прозы, в частности, лирической.

Изучение развития коммуникативных типов стихотворений в диахронии позволило выделить три периода в лирике Бунина (с погрешностью в границах периодов в пределах двух лет).

I. (1886—1895). Для него характерна *скачкообразная нестабильность* в развитии всех коммуникативных типов стихотворений. Все же можно выделить снижение показателей безлично-безадресных, апеллятивных и безлично-безадресно-эготивных стихотворений; рост количества эготивных текстов; пробы пера в области эготивно-апеллятивного, безлично-безадресно-апеллятивного и трехкомпанентного коммуникативных типов.

II. (1896—1923) — *период относительной стабильности* в развитии коммуникативных типов. Среди особенностей периода выделим рост показателей безлично-безадресно-апеллятивного типа и диалогизированных текстов; снижение показателей эготивных, безлично-безадресно-эготивных и трехкомпанентных текстов; стабильные показатели безлично-безадресных и эготивных стихотворений и очень неровный — апеллятивных.

III. (1924—1952) — *скачкообразное развитие коммуникативных типов стихотворений на фоне общего угасания лирики*. Отметим здесь полный отказ от эготивно-апеллятивного, безлично-безадресного и трехкомпонентного коммуникативных типов, отказ с эпизодическими появлениями от безлично-безадресно-эготивного и диалогизированного типов, снижение вплоть до полного отказа безлично-безадресно-апеллятивного типа; отдельные вспышки эготивных и апеллятивных стихотворений.

Таким образом, для I и III периодов характерны скачки в развитии коммуникативных типов стихотворений и более бедная палитра этих типов. Для II периода свойственна относительная стабильность в развитии и разнообразие коммуникативных типов.

На сегодняшний день не существует периодизации лирики Бунина, выполненной на основе учета эволюции стиховых форм, с которой имело бы смысл соотнести наши данные. Периодизация, приведенная в кандидатской диссертации О.Н.Владимирова, с нашими данными не совпадает[4].

В лирике Ин. Анненского коммуникативные типы текстов распределились на удивление равномерно: три из них (безлично-безадресный, аппелятивный и эготивно-апеллятивный) составили по 16% каждый; с незначительным отрывом далее следуют (по убыванию) эготивный тип (14%) и по 13% приходится на долю безлично-безадресно-апеллятивного и безлично-безадресно-эготивного типов. С существенным отрывом от них следуют самый сложный трехкомпонентный тип (9%) и группа «прочее» (3%). Если рассматривать поэтический мир двух книг лирики Анненского в синхронии, можно говорить об относительном равноправии в поэтичес-

ком мире Анненского всех основных и попарно комбинированных коммуникативных типов.

Однако соотношение коммуникативных типов стихотворений между собой в каждой отдельно взятой книге дает другую картину. В «Тихих песнях» (1904) абсолютное лидерство — за безлично-безадресным типом (28%) и вообще за стихотворениями, содержащими безлично-безадресный элемент (в частности, на 2-м месте оказались стихотворения безлично-безадресно-эготивные — 17%). Следом по численности идет эготивный тип (15%). 13% составили эготивно-апеллятивные стихотворения. Заметно низок процент апеллятивных текстов в этой книге стихов Анненского (8%). Можно заключить, что в ней преобладает тематическая направленность на окружающий мир и во вторую очередь — на лирическое «я». Лирический адресат в «Тихих песнях» находится на периферии художественного мира. В книге нет устойчивого образа лирического адресата. Его функцию выполняет то сам лирический субъект (в автокоммуникативных стихотворениях), то неодушевленные предметы и явления (как правило, формальная апеллятивность), то неопределенное «ты», за которым не складывается образа адресата. Это, действительно, «тихие» песни, почти не предназначенные для постороннего уха.

В «Кипарисовом ларце» (1910), наоборот, преобладает апеллятивный тип стихотворений (20%), и в целом можно говорить о доминировании апеллятивного элемента в поэтических текстах (на 2-м месте по численности оказался эготивно-апеллятивный тип (17%) и безлично-безадресно-апеллятивный (15%). Здесь в основном представлена дистантная коммуникация, при которой адресат заведомо не может воспринять обращенную к нему речь. Кроме свойственных поэзии обращений к объектам природного и предметного мира, за большинством лирических «ты» угадывается один и тот же образ недоступной возлюбленной, намеками говорится о неопределенных отношениях между ней и лирическим субъектом, о несбывшемся счастье. Как известно, прообразом таинственной возлюбленной стихотворений «Кипарисового ларца» была Ольга Петровна Хмара-Барщевская, жена пасынка поэта. Заметим, что по отношению к неодушевленным адресатам лирический субъект Анненского обычно использует форму прямого обращения, а к образу лирической возлюбленной — форму косвенного обращения — так называемой обращенности лирического сознания на объект. Господство апеллятивного элемента в «Кипарисовом ларце» можно отчасти объяснить влиянием традиции психологической прозы. Отсюда — не только стремление проникнуть в глубину сложных, трудно уловимых душевных состояний, но и интонации взволнованной разговорной, подчеркнуто спонтанной речи, которые Ан-

ненский одним из первых смело вводил в поэзию. Следом за стихотворениями апеллятивного характера по мере убывания идут эготивные (14%) и только потом — безлично-безадресные (11%). Можно сказать, что в книге «Кипарисовый ларец» в центре оказываются субъектно-объектные отношения, а тематическая направленность на окружающий мир, на третье лицо отступает на второй план.

Необходимо отметить, что Анненский так выстраивал композицию «Кипарисового ларца», что в нем в пределах каждого из «Трилистников» и «Складней», а также в «Разметанных листах» — за редким исключением — не соседствуют стихотворения одинаковых коммуникативных типов. Это создает впечатление сложного взгляда на мир за счет смены точки зрения и способа лирического изложения и заслуживает самостоятельного изучения.

О корреляции коммуникативных типов между собой в творчестве Анненского мы говорить не можем, так как две книги — материал статистически не значимый.

В случае с Б.Пастернаком тоже имело смысл рассматривать лирику именно по книгам, а не по годам, поскольку поэт сознательно и целенаправленно собирал и выстраивал стихотворения в некое художественное целое и издавал в виде отдельных книг лирики.

У Пастернака на первом месте по численности безлично-безадресный коммуникативный тип, а второе с совсем незначительным отрывом займет безлично-безадресно-апеллятивный. Пока что картина такая же, как и у Бунина. А вот дальше идут различия. Третье место у Пастернака в любом случае за апеллятивным типом, четвертое — за эготивно-апеллятивным. Эготивный тип оказывается одним из самых малочисленных. Таким образом, на протяжении всего творчества Пастернака наблюдается тенденция к преобладанию текстов с безлично-безадресным компонентом.

Обнаружилась совершенно противоположная по сравнению с Буниным картина взаимодействия коммуникативных типов. Если у Бунина положительная корреляция наблюдается практически между всеми коммуникативными типами, то у Пастернака статистически значимым является только один показатель. Обнаруженная у Пастернака положительная зависимость между безлично-безадресным и смешанным коммуникативными типами является показателем доминирования в поэтическом сознании безлично-безадресного элемента (ориентации на третье лицо), который может лишь осложняться эготивными и апеллятивными элементами.

Корреляционный анализ позволяет обнаружить особенность не только стиля, но и поэтического мышления автора. У Бунина изменение одного

коммуникативного типа в каждый отдельно взятый момент автоматически влечет за собой изменение других типов. При этом разные коммуникативные типы находятся в тесной положительной зависимости (увеличение показателей одного типа вызывает увеличение показателей других типов и наоборот). На основании этого мы делаем вывод о том, что поэтическое мышление Бунина *полифункционально*. У Пастернака коммуникативные типы в большинстве своем существуют автономно, изолированно. Увеличение или уменьшение показателей одного коммуникативного типа в каждый отдельно взятый момент не влечет за собой обязательного изменения показателей других типов, что является показателем *монофункционального* поэтического мышления. В данном случае то, что мы назвали полифункциональностью и монофункциональностью, не носит оценочного характера и не может интерпретироваться по шкале «лучше/хуже». Эти данные предоставляют обширный материал для историко-литературных исследований.

Соотнесение динамики развития коммуникативного аспекта лирики с периодизацией творчества поэта, установленной В.С.Баевским и полученной на основе анализа стиховых форм[5], дало положительные результаты. Границы периодов в обоих случаях совпали. При этом исследование коммуникативного фактора позволило внести некоторые коррективы в общую картину.

Книга «Близнец в тучах» резко выделяется на фоне всего поэтического творчества Пастернака в коммуникативном плане: для нее характерен максимальный показатель эготивных и эготивно-апеллятивных текстов. Эта картина совпадает с I периодом творчества Пастернака. Границы II периода совпадают со следующим этапом в развитии коммуникативной структуры лирики Пастернака. Для книг «Поверх барьеров», «Сестра моя жизнь», «Темы и варьяции» и «Стихи разных лет» характерны высокие показатели смешанного, апеллятивного и безлично-безадресного типов. III период включает книги «Второе рождение», «На ранних поездах», «Стихотворения Юрия Живаго» и «Когда разгуляется». В коммуникативном плане относительно однородны первая, вторая и четвертая. Их характеризует стабильно высокий показатель стихотворений смешанного коммуникативного типа, выраженный рост безлично-безадресных текстов. На этом фоне оказываются резко выделенными «Стихотворения Юрия Живаго», демонстрирующие противоположные для этого периода тенденции: взлет показателей апеллятивного и эготивно-апеллятивного типов (за счет, главным образом, обращений к возлюбленной и к Богу). В русле общей тенденции оказывается растущий показатель безлично-безадресного типа. Особое, выделенное, положение «Стихотворений Юрия Жива-

го» — неожиданный и поразительный результат, поскольку поэтика этой книги стихов традиционно воспринимается в одном ключе с «Когда разгуляется».

В лирике И.Бродского коммуникативные типы текстов распределились следующим образом: 1) апеллятивный тип (35%), 2) безлично-безадресный (16%), 3) эготивно-апеллятивный и безлично-безадресно-апеллятивный (по 12%), 4) эготивный (10%), за ними по степени убывания следуют безлично-безадресно-эготивный, трехкомпонентный тип, «Прочее». Ведущие позиции заняли тексты, содержащие апеллятивный элемент, затем — тексты, содержащие безлично-безадресный элемент. Тексты эготивного характера значительно уступают.

У Бродского, как и у Бунина, все основные коммуникативные типы стихотворений обнаруживают положительную зависимость друг от друга. Тематическая ориентация на внешний мир тесным образом зависит от тематической ориентации на собеседника и от тематического сосредоточения на лирическом «я». Перед нами тот же *полифункциональный* тип поэтического мышления.

При рассмотрении коммуникативной структуры лирики Бродского в диахронии три рубежа в его творчестве оказываются систематически отмеченными: это (с некоторыми погрешностями) 1963—1964 гг., 1972—1976 гг. и 1993 г.

Вехи, включающие любовную драму, события суда, травли, ссылки и высылки, а также широкое общественное признание и рождение дочери в 1993 г., оказываются выделенными. Эти вехи вполне соответствуют периодизации творчества Бродского, которую предложил В.Семенов на основе анализа эволюции стиха[6].

Из сопоставления коммуникативной структуры стихотворений четырех разных поэтов можно сделать выводы не только о поэтике каждого из них, но и более общего характера, позволяющие судить о свойствах лирики в целом.

1. Взаимодействие коммуникативных типов стихотворений указывает на существенные особенности поэтического мира. Оказалось, что в творчестве разных поэтов коммуникативные типы взаимодействуют по-разному, отражая индивидуальный тип поэтического мышления.

2. Количественное соотношение различных коммуникативных типов стихотворений в творчестве автора — это также индивидуальная черта каждого поэта.

В лирике Бунина и Пастернака преобладает безлично-безадресный элемент, что делает ее направленной на третье лицо. Доминирование третьего лица указывает на ориентацию на эпос. В случае с Буниным и

Пастернаком достоверность нашего предположения высока, поскольку они на протяжении своего творчества создавали и стихи, и прозу.

В лирике Бродского абсолютно преобладает апеллятивный элемент, что делает ее направленной на второе лицо. Доминирование второго лица свидетельствует об ориентации на драму. В отличие от Бунина и Пастернака Бродский художественной прозе предпочитал драматургию.

Лирика Анненского оказалась образцом удивительно гармоничного, равномерного распределения способов выражения лирического сознания.

Картина коммуникативной структуры лирики меняется на разных этапах творчества поэта. Нами установлена положительная корреляция между тем, как меняется коммуникативная стратегия, и тем, как эволюционирует метрико-ритмическая организация стиха. Это обстоятельство можно использовать при составлении периодизации творческого пути.

Предлагаемая методика, пополняемая данными о разных поэтах, представляет исследователю широкий выбор путей для дальнейшего анализа поэтики, идиостиля, а также особенностей литературных школ и направлений.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: Монография. Смоленск: СмолГУ, 2007. С. 38—74.

[2] Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. (Б-ка поэта. Больш. сер.); Бунин И. Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 1; Бунин И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 8; Бродский И. Соч.: В 4 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1992—1994; Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Л.: Сов. писатель, 1990. (Б-ка поэта. Больш. сер.).

[3] Миркин Б.Г. О математическом аппарате метода группировок в современных социально-экономических исследованиях // Анализ нечисловой информации в социологических исследованиях. М.: Наука, 1985. С. 161—169.

[4] 1) 1886—1900 — время становления творческого метода; 2) 1901—1910 — обращенность поэта к миру человеческой истории и древних культур; 3) 1910-е — 1916 — внимание поэта к русской истории и русскому характеру; 4) 1916—1952 — подчеркнуто личностная лирика (Владимиров О.Н. Жанровое движение в лирике И.А.Бунина 1886—1952 гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1999. С. 3).

[5] Баевский В.С. Б.Пастернак-лирик: Основы поэтической системы. Смоленск: Траст-имаком, 1993. С. 72—73.

[6] Семенов В. Стихосложение Иосифа Бродского: Метрика, строфика, ритмика, ритм и синтаксис: Магистр. дис. / Тарт. ун-т. Тарту, 1998. Подробнее о Пастернаке и Бродском см.: Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. С. 40—74.

Т.А.Матаненкова

ПРОБЛЕМА ЛИРИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ТАТЬЯНЫ БЕК

В науке существует ряд исследований лирики с коммуникативной точки зрения, в частности, посвященных лирическому герою. Материалом настоящей работы стала первая поэтическая книга Татьяны Бек «Скворешники» (орфография в заглавии книги и далее в цитатах из стихотворений — Татьяны Бек). Несмотря на то, что мы пока не можем утверждать наличие образа лирического героя во всей поэзии Татьяны Бек (в понимании этого термина, идущем от Ю.Н.Тынянова и Л.Я.Гинзбург), всё же отметим, что лирическое «я» отчетливо слышно уже в первой книге поэта. Лирический субъект размышляет, делится своими переживаниями и чувствами, оценивает себя и окружающий мир, занимается литературным творчеством и т. д.

Для исследования коммуникативной структуры лирики мы воспользовались классификацией коммуникативных типов стихотворений, разработанной И.В.Романовой. Согласно данной классификации выделяются следующие типы стихотворений: безлично-безадресный («автор и лирический субъект максимально скрыты»[1]); эготивный (лирический субъект в центре повествования); апеллятивный (лирический субъект обращается «к тому или иному эксплицитному адресату» [*Романова*, 39]); эготивно-апеллятивный и смешанный тип (безлично-безадресно-эготивный, безлично-безадресно-апеллятивный безлично-безадресно-эготивно-апеллятивный).

Из 39 стихотворений книги «Скворешники» собственно эготивными являются 7 (18%) («Менялся нрав, ломался голос...», «Я из этого шумного дома...», «А мне не пишется, не пишется...» и др.). Для сравнения, в поэзии Бунина доля эготивных стихотворений составляет 15%[2], у Пастернака — 7% [*Романова*, 61], у Бродского — 10% [*Романова*, 40]. Однако нам представляется важным, что лирическое «я» появляется и в стихотворениях, где сочетаются разные коммуникативные стратегии и эготивный элемент порой занимает ведущее место в композиции таких произведений (например, стихотворение «За рекой, за картофельным полем...» строит-

ся как эготивное, но начинается двустишием безлично-безадресного типа: *За рекой, за картофельным полем / Открывается новый простор... / Мы картошку горячую солим / И, не думая, смотрим в костер*[3]).

28 стихотворений книги (73%) имеют смешанный коммуникативный характер: эготивно-апеллятивные, безлично-безадресно-эготивные, безлично-безадресно-эготивно-апеллятивные. Только 4 (около 9%) не содержат эготивного элемента («Напев», «Часто день суетлив и бездарен...», «Военкор», «Ты дура, замухрышка...»). Таким образом, в 90% текстов лирический субъект так или иначе проявляет себя.

Лирика вообще предполагает высокую степень субъективности и направлена, прежде всего, на самовыражение творческого «я», так что предполагается перевес текстов эготивного типа или включающих эготивный элемент. Однако исследование коммуникативных типов у Иосифа Бродского, проведенное И.В.Романовой, показало, что в его лирике преобладают стихотворения, не содержащие эготивного элемента. Так, общая доля его стихотворений апеллятивного, безлично-безадресного и безлично-безадресно-апеллятивного типов составляет 63% [*Романова*, 40—43]. Кроме того, предпочтение того или иного коммуникативного типа, как было установлено, меняется на протяжении творчества поэта.

Мы можем утверждать, что сосредоточенность на лирическом «я» — важная черта поэтического мира книги Татьяны Бек «Скворешники». Лирический субъект в ее стихотворениях выражен различными способами [*Романова*, 23—25]: «я» может быть непосредственно представлено в тексте (*я на точильщика гляжу; я хочу быть вам нужной*); при отсутствии личного местоимения глагол-предикат ставится в форме 1 л. ед. ч. (*от мыслей не спрячусь; ненавижу свою оболочку*) или в инфинитиве (*Поскользнуться и упасть / В снежную сухую пшенку*); возможны безличные конструкции с местоимением «я» в творительном падеже и глаголом в 3 л. ед. ч. (*мне не пишется; не станет меня*); выраженность метонимически — через духовные и телесные составляющие (*голос ему отвечал; радости прорежутся*) или местоимением «мы» (*разыскали мы рощу; мы поедем вдоль улиц*).

Все эти способы представлены в стихотворениях собственно эготивного типа. Наиболее употребительно непосредственное выражение лирического субъекта через «я» (16 случаев), далее по убывающей следуют метонимический способ и использование глагола-предиката в форме 1 л. ед. ч. при отсутствии личного местоимения (12 и 11 случаев соответственно).

Способ, при котором «я» представлено в тексте, остается ведущим или одним из ведущих во всех стихотворениях, содержащих эготивный

элемент, что само по себе традиционно и предсказуемо. Но он же преобладает и в безлично-безадресно-эготивных текстах, чем создается контрастный переход от повествования с максимально скрытым от читателя лирическим субъектом (от 3-го лица) к повествованию, при котором внимание читателя акцентируется на лирическом «я», его месте в изображаемом мире и на отношении лирического субъекта к миру («Заморозки», «По асфальтовым широким улицам...», «Эх, не малина — снег да глина...» и др.).

Метонимический способ — один из основных в стихотворениях эготивного типа (12 случаев) и вспомогательный в других типах текстов (от 2 до 6 раз). Духовные и телесные составляющие, посредством которых лирический субъект выражает себя, представляются нам значимыми для «Скворешников» в целом, тем более что наименования некоторых из них занимают верхние позиции в составленном нами частотном словаре лексики первой книги Т.Бек (например, слова *голос, слово, душа, глаза, рука* имеют в нем общий ранг 5). В группу наименований, обозначающих духовные, интеллектуальные и эмоциональные составляющие, входят следующие: *дух* и *душа* (*Душа моя, как медвежонок, / Глаза в берлоге продерет; <...> дух, невысказанный, пленный, / И был бескрайним белым светом, / Огромной маленькой вселенной*), *слово* (*слово не засветится, не разгорится на губах; слова охают надо мной*), *голос* (*ломался голос*), *понимание* (*так стихийно придет пониманье*), *стыд* (*какой-то стыд <...> мешал мне*), *страх* (*грянет музыкой мой долгий страх*), *зависть* (*меня зависть точит*). Группа наименований телесных составляющих представлена следующими: *лицо* (*Мальчик-ветер лицо мне лижет, / А лицо мое — в талом снегу*), *глаза* (*глаза закрою*), *рука* (*руки так замерзли*), *сердце* (*сердце бьется*). Как видим, чаще используются метонимические средства, относящиеся к внутреннему миру лирического субъекта.

Особого внимания заслуживает один из наиболее употребительных у Татьяны Бек способ выражения лирического «я», при котором глагол-предикат стоит в инфинитиве (*И сугробу-медвежонку / Рукавицы сунуть в пасть*). Однако иногда бывает трудно определить принадлежность к лирическому субъекту действия, обозначенного глаголом в инфинитиве. В таких случаях помогает наличие в контексте личного местоимения или другого способа выражения лирического «я». Среди примеров такого рода встречаются обозначенные А.К.Жолковским в статье об Иосифе Бродском как «инфинитивное письмо», и в частности, одна из его разновидностей — «абсолютные инфинитивы, образующие самостоятельные предложения <...> не подчиненные управляющим словам <...> или связкам <...> и не привязанные к конкретным лицам и модальностям»[4], например, у

Т.Бек: *На заснеженной аллее / Я да стайка зимних птах... / Это даже веселее / Веселиться просто так!* А.К.Жолковский выявляет «семантический ореол инфинитивного письма» — «это мотивы: медитации; перехода/путешествия в иное; жизненного цикла; смерти; засыпания; сновидения»[5]. Отчасти медитативные размышления о мире и жизни как семантический признак «абсолютных инфинитивов» присутствуют в книге Бек (*Не глядеть на мир с укоризною / Не судить его, а любить*), однако в большинстве случаев «абсолютный инфинитив» служит для обозначения эмоций (*Веселиться просто так!*), имеет смысл перемещения (*побежать бегом*), перемены положения в пространстве (*Поскользнуться и упасть / В снежную сухую пшенку*) и других действий (*улыбаться скамейкам и скворешнику*), что представляет собой «оригинальный вклад поэзии в языковой репертуар»[6].

Остальные способы выражения лирического субъекта используются эпизодически.

Следующим этапом рассмотрения коммуникативного аспекта книги «Скворешники» было определение семантических групп мотивов, связанных с лирическим «я» (как стихотворений эготивного типа, так и других коммуникативных типов, содержащих эготивный элемент). Под мотивом мы понимаем «простейшую повествовательную единицу»[7]. Причем в семантические группы мы включили и активные мотивы, когда лирическое «я» является субъектом действия (*номер поставлю*), и пассивные, когда лирическое «я» становится объектом воздействия (*мальчик-ветер лицо мне лижет*). Опираясь на работу Н.В.Павлович, мы выделили следующие семантические группы мотивов: экзистенциальные действия (существование, жизнь, смерть и т. д.), перемещение, расположение, действие органами (телодвижения, зрение, дыхание и т. д.), действия орудиями и ремесленные действия, информационные и творческие действия, ментальные действия (работа сознания, мышление и т. д.), эмоциональные действия и состояния, звуки и др.[8] Среди этих групп только мотивы расположения (сидеть, лежать, висеть и т. д.) можно назвать статическими. В ходе исследования семантики мотивов книги Татьяны Бек мотивы расположения, относящиеся к лирическому субъекту, не выявлены: лирическому «я» чужда статика, лирического субъекта можно назвать деятельным, что подтверждается также весьма малым количеством пассивных мотивов. Лирический субъект предпочитает действовать сам, нежели испытывать на себе чье-то воздействие.

Одинаковыми и наибольшими по численности оказались группы мотивов, обозначающих ментальные действия и действия органов (по 22%). В семантической группе, представляющей ментальные действия, самым

частотным является мотив «знать» и его отрицание — «не знать» (*я знаю: ты мне не ответишь; не знала я, что суть не в этом*), причем употреблений в этой оппозиции численно лидирует мотив «знать». В другой оппозиции мотивов «помнить — забыть» преобладает мотив «забыть» (*всё забыла*). Причем забывает лирический субъект и нечто, в обыденном представлении имеющее положительную коннотацию (*не помню лета*), и нечто негативное (*забыть укоризну*). Среди других ментальных мотивов выделяется мотив понимания (и синонимичный ему) или непонимания (*я во всем разберусь; мне станет непонятен белый свет*). Остальные мотивы данной группы связаны с мыслительной деятельностью в целом (*мне осталось думать об одном; я считала, что я некрасива*), с верой или неверием (*мне не верится; ток веры пронижет и прожжет сознание мое*) и др. Как видим, во всех случаях внутри мотива образуется оппозиция, отражающая противоречивый характер мыслительной деятельности лирического субъекта.

В семантической группе «деятельность органов» абсолютное большинство мотивов относится к зрительному восприятию. Это либо констатация действия как такового (*я на точильщика гляжу*), либо действие, достигшее цели (*я увидала старика*), либо отрицание действия и его результата (*не глядеть на мир; пароходов я не видела*). Объектом наблюдений лирического субъекта в основном является мир в целом и люди (*точильщик, старик, старьевщики*). В данной семантической группе неоднократно повторяется мотив «улыбаться» (*улыбаться скамейкам; сама улыбнусь*). Здесь уместно обратиться к семантической группе мотивов «эмоциональные действия и состояния» (занимающей 3-е место: на нее приходится 9% мотивов). В данной группе преобладают мотивы с отрицательной коннотацией (*наревусь до жара; ненавижу свою оболочку; я боюсь; меня зависть точит*). Однако повторяющимися здесь, как и в предыдущей группе, являются мотивы с положительной семантикой (*рассмеюсь; веселиться просто так*). Таким образом, как и в случае с ментальными мотивами, мы наблюдаем некую полярность в действиях и состояниях лирического субъекта.

Другие мотивы, отнесенные к группе «деятельность органов», обозначают различные телодвижения (*ладонями стисну колени; разогнусь; я сутулюсь; я вздрагиваю; поймала* и т. п.). Несмотря на то, что лирический субъект весьма эмоционален, мотив сердца, традиционно обозначающий в поэзии внутренние переживания, встречается только один раз, передавая высокое эмоциональное напряжение, имеющее негативную окраску (*Сердце бьется, как рыба об лед, / Безутешно, неровно и глухо*).

Второе место (13% мотивов) занимает семантическая группа «Перемещение». Отметим, что в частотном словаре книги довольно много обозначений разного рода транспортных средств. Но лирический субъект предпочитает пешее перемещение: быстрое (*побежать бегом*) и спокойное (*я уйти не смогу*), ненаправленное (*я по Сретенке бродила*) и с определенным направлением (*в снег, в стужу вхожу*). И только два мотива связаны с использованием средств передвижения (*мы поедем* [на санках]; *я на лыжах убегу*). Среди других мотивов, отражающих изменение положения в пространстве, есть указывающие на противоположную направленность действия (*то встану, то лягу ничком; я улягусь; упасть*).

9% мотивов, связанных с лирическим субъектом, представляют звуки. В большинстве своем — это речевая деятельность лирического «я» (*говорю с ежевикой; я вам расскажу*). Если преобладание ментальных мотивов в характеризует непростую и насыщенную внутреннюю жизнь лирического субъекта, то обилие мотивов, относящихся к речи, выражает стремление облечь в слова, высказать всё, о чем *бьется сердце*. Косвенно это подтверждается присутствием в семантической группе «Информационные и творческие действия» мотивов литературного творчества, однако раскрывающих скорее творческий кризис или сравнивающих процесс творчества с физически трудной работой (*я ищу слова; мне не пишется, не пишется; я стихи пишу, как мостовую мощу*). Итак, лирический субъект мыслит и переживает, хочет излить свои чувства, но получается это в устной речи, а не на бумаге.

Из других семантических групп внимания заслуживает группа экзистенциальных мотивов (8% всех мотивов), касающихся исключительно жизни и смерти. Только два из десяти говорят о прекращении существования (*я гасну; не станет меня*), остальные — о жизни в прошлом, настоящем и будущем (*жила я; живу ощущением странным; будем жить*), вследствие чего общий пафос книги жизнеутверждающий.

Итак, мы установили, что в книге Татьяны Бек «Скворешники» преобладают тексты эготивного типа и содержащие эготивный элемент, так что лирический субъект занимает среди других образов ведущее место. Способы его выражения весьма разнообразны. Богата и семантика мотивов, связанных с лирическим «я». Лирический субъект предстает как активный деятель и наблюдатель, которому интересен окружающий мир. В то же время его внутренняя жизнь непроста и порой противоречива.

Перспективой настоящей работы должно стать исследование коммуникативной структуры других поэтических книг Татьяны Бек в их синхронии и диахронии.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: Монография. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. С. 39. Далее в тексте — *Романова* с указанием страницы.

[2] Романова И.В. Мотивы, связанные с лирическим «я», в поэзии И.А.Бунина // Изв. Смоленского гос. ун-та. 2008. № 1. С. 11—20.

[3] Цит. по изд.: Бек Т. Скворешники: Стихи. М.: Мол. гвардия, 1974.

[4] Жолковский А.К. Бродский и инфинитивное письмо: Материалы к теме // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 187.

[5] Там же. С. 188.

[6] Там же. С. 187.

[7] Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989. С. 305.

[8] Павлович Н.В. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. 2-е изд., испр. и доп. М.: Азбуковник, 2004. С. 210—211.

А.А.Митрофанова

РОМАН О ПОЭТЕ
(«Время ночь» Людмилы Петрушевской)

В исследовательской литературе сложилась в целом негативная оценка героини-рассказчицы в романе «Время ночь»: ее образ вписывают в типологию отрицательных женских персонажей Л.Петрушевской. Анне Андриановне отказывают не только в поэтическом даре, но и в духовной жизни[1]. Осмысление этого образа напрямую связано с вопросом истолкования субъектной организации текста и определением авторской позиции. Остается нерешенной и проблема жанровой природы произведения. Исследователи предпочитают называть его повестью или «маленьким романом». В поэтике текста обнаруживают также жанровое начало трагедии. Дополнительную сложность в решение этого вопроса внесли позднейшие комментарии Петрушевской, назвавшей «Время ночь» повестью, пьесой и комедией[2]. Вне сомнения, обозначенные нами проблемы взаимосвязаны и при анализе произведения должны решаться в совокупности.

В журнальной публикации текста жанрового подзаголовка не было[3]. Предисловие от издателя предшествовало названию «Время ночь», чем на уровне композиции подчеркивалось, что оно принадлежит героине-рассказчице.

В последних публикациях подзаголовок «роман» неизменно присутствует, предисловие переместилось и заняло место после названия и подзаголовка[4]. В результате окончательный вариант текста представляет собой иерархизированную многосубъектную структуру. Исключительно в авторском ведении находятся название и жанровое обозначение; предисловие принадлежит издателю, воспроизводящему телефонный разговор с дочерью героини (третьим субъектом сознания в тексте) и указывающему подзаголовок присланной рукописи — «Записки на краю стола». В ведении героини-рассказчицы остается весь повествовательный текст.

В интервью самой себе «Десять лет спустя» (2002) Людмила Петрушевская начинает рассказ о создании этого романа, сыгравшего значимую роль в ее литературной судьбе, с подробного объяснения, почему она дописала предисловие (отсутствовавшее в первом, немецком, издании) к русскому изданию. Ею владел страх перед простодушными читателями, однажды принявшими рассказчицу-героиню «Своего круга» за автора и сурово осудившими ее за то, что посмела ударить ребенка. Мало того, Петрушевская добавляет комическую историю о немецком режиссере, приехавшем к ней снимать «тяжелую русскую трали-вали житуху» (*ДТ*, 315) про «нищую поэтессу с маленьким голодным внучком» (*ДТ*, 308). И не без удовольствия подшучивает над собой и режиссером: «Увидел он совершенно не то. Увидел (думала я) автора среди роз, картин, книг, с роскошной кошкой на коленях» (*ДТ*, 309). Между тем она не случайно оговаривается, что немец все равно увидел, что хотел увидеть: нищую советскую поэтессу, о которой и снял фильм. В чем же тогда заключалась необходимость предисловия, если Петрушевская сознавала, что условный литературный прием не спасает от читательской предзаданности?

Безусловно, предисловие утверждает разность автора и героя: автор надевает маску издателя присланной по почте рукописи. Старый повествовательный прием сохраняет свою действенность: ситуация, при которой известный писатель получает для оценки рукопись, жизнеподобна. Однако очевидна авторская озабоченность тем, чтобы отмежеваться в глазах читателя от героини. Можно предположить, что именно в этом произведении между автором и героиней-рассказчицей устанавливались особые отношения, обусловленные вообще отношениями автора и текста, которые Петрушевская стремилась увести в глубину текста. Первоначально,

вслед за В.Н.Топоровым, можно объяснить их возможностями нарратива от лица рассказчика, введение которого до известной степени «вуалирует непосредственную связь изображаемого с фигурой автора и — как следствие — позволяет автору говорить откровеннее о том, что лишь на последней глубине может быть отнесено к нему самому, а до этого соотносится с тем, кому отдано Я рассказа»[5].

Важно также принять во внимание то, что в «записках» героиня-рассказчица предстает в повторяющейся саморекомендации «Я поэт», что у читателя вызывает сомнение, поскольку ей противопоставлена точка зрения дочери («графоманша»), а читатель лишен возможности судить о совершенстве стихов Анны. Предисловие, как бы предвосхищая возможное читательское недоверие, вводит в роман внешнюю по отношению к героине, но высокую точку зрения на ее творчество. Она принадлежит дочери, не жаловавшей поэтических «штучек» Анны. Сам факт публикации рукописи Анны издателем удостоверяет, что слова дочери «Она была поэт» играют роль высокой завершающей оценки, окончательного, посмертного признания, которое призвано уже до начала «записок» настроить читателя на вдумчивое отношение к героине. Таким образом, высокий статус героини объективируется в тексте, а в сознании читателя невольно сближает ее с автором.

Свои профессиональные занятия Анна упоминает в «записках» вскользь, однако, собранные воедино, они передают представление о житейских буднях непризнанного поэта, который «много не наработает» (301), но семью кормить надо. Выступления перед детской аудиторией, статьи в редакции календарей, «пять переводов с подстрочников неизвестных мне языков» (330), «отвечала на письма в отделе поэзии» (324), составила сборник стихов поэтов на темы труда, «два моих стихотворения в год напечатано, оба на Восьмое марта» (324) — вот из чего складывается существование поэта.

Читателю «записок» точно известно, что героиня пишет не только ради заработка. Уничтожающую оценку дочери: «А ты пиши свои графоманские стихи!» — Анна комментирует: «А я, если не буду их писать, я умру, у меня разорвется сердце» (314). Писать ночью, когда малыш уснул, в простой тетради карандашом, поскольку на ручку не заработать, — это неодолимая потребность ее человеческой природы. Из слов героини мы знаем, что даже заказные работы в отделе поэзии пробуждают в ней вдохновение:

<...> я каждый раз создавала произведение искусства разового употребления, это были безумные ночи, полные разговоров с невидимыми душами пенсионеров, моряков, учетчиц, студентов и школьников <...> Я писала поэмы. Я цитирова-

ла, советовала, хвалила, а ругала очень сочувственно. Мой Буркин брал эти мои произведения, и его перекашивало, как от горя. Но ведь за каждой рукописью вставали передо мной живые люди, может быть, даже больные, прикованные к постели, как Николай Островский! Инвалиды и горбуньи! (346).

Читатель улавливает кажущуюся чрезмерной экзальтированность героини, возникает возможность второго плана восприятия ее образа: наряду с серьезным — иронический.

Читателю становится известно, что рукопись своих стихов Анна дала на рецензию одному поэту. Ближе к концу повествования она несколько раз сообщает разным собеседникам, что книга стихов вот-вот должна выйти. Разумеется, эта новость может быть лишь тайным желанием, которым она старается поддержать свое достоинство, но, благодаря предисловию, не исключается и возможность действительной публикации.

Более того, как подлинный поэт Анна, пользуясь словом Петрушевской, — «языколюб». Восхищение стилем писем Алены заставляет ее забыть, что читать чужие письма неэтично. Она чутко дифференцирует свою речь в зависимости от ситуации общения: бесшабашные реплики типа «подайте на чашку водки» органичны для роли непризнанной поэтессы, разыгрываемой героиней в редакции; Нюрке, дробящей кости, «сказала пару слов на ее языке» (397). Героиня рефлексирует по поводу слов, употребляемых ею и окружающими; из просторечного лексикона Нюры Анна заимствует словечко «парадоск» (325). Читатель отмечает, что в жанре «парадоски» Петрушевская пишет последние годы.

Героиня определяет жанр своего текста как «записки», то есть свободную жанрово-стилевую форму. По сути это дневниковые записи, в которых Анна запечатлевает свою жизнь с внуком, редкие визиты дочери, рождение у нее других детей, конфликты с Андреем. Сюда входят и воспоминания, в разной степени отдаленные от происходящего сейчас. Главным образом они воссоздают последние семь лет жизни героини, с пятидесяти лет, когда она начала чувствовать приближение старости. Так формируется эпическое повествование, герои которого — реальные люди из окружения Анны, однако явлены они во внутреннем ее кругозоре: их речь моделируется ею, их поведение мотивируется ее психологическим анализом. При этом сама героиня стремится к объективной стереоскопичности изображения: она вводит в «записки» дневники дочери, сочиняет от лица дочери фрагмент прозы. Более того, трезво и хладнокровно Анна воспроизводит свое поведение по отношению к дочери, матери, Тиме, Андрею, вызывающее резкое неприятие читателей и ряда исследователей, особенно ранних (и особенно иностранных) работ[6] о Петрушевской: унижение дочери, вызовы милиции к припозднившимся у дочери

гостям, оскорбительные требования выгнать мужа. Одновременно героиня фиксирует и свое иное поведение: «Но я не желала им зла и, видя, как они бедствуют, варила и варила запасенный геркулес...» (307), а также — внутренние переживания и интенции, скрытые от внешнего мира. Эпизод, когда навеки уходит из семьи муж Анны, дается в «записках» дважды: в дневнике Алены и в воспоминании Анны. Судя по дневнику дочери, «папа уходил от нас навсегда и я цеплялась за его колени, а мать меня в бешенстве отрывала, улыбаясь и говоря: “Что ты, девочка, перед кем ты, а ты уходи, чтобы духу твоего”» (292). В воспоминании Анны: «<...>Когда в последний раз закрылась дверь за их отцом, а я стояла усмехаясь, с горящими щеками и без слез, близкая к тому, чтобы выкинуться из окна и там, там встретить его бесформенной тушей на тротуаре» (324—325). Создаваемый Анной собственный противоречивый психологический портрет предполагает соотнесение двух планов восприятия героини: и снижение образа, и сохранение в нем высокого человеческого потенциала.

Важно то, что «записки» запечатлевают постоянное душевное напряжение Анны, в котором она проживает события настоящего времени и, погружаясь в воспоминания, вновь переживает прошлое: острое чувство любви к детям, страх за их беззащитность, отчаяние при мысли, что не прокормить и не избежать беды, чувство вины, горькое осознание приближающейся старости.

Постепенно повествование все более насыщается фрагментами, исполненными сильных эмоций, с обобщающими суждениями Анны о жизни. Можно говорить о наличии в «записках» лирического сюжета, начало которого восходит к словам: «Я считаю, что самое главное в жизни — это любовь. Но за что мне все это, я же безумно ее любила! Безумно любила Андрюшу! Бесконечно» (277). Лирический сюжет организуется лейтмотивами любви — главного и всеобъемлющего закона природы, невыразимого наслаждения от восприятия ребенка, стремительно уходящей жизни, душевного света молодости, безжалостности старости.

Ближе к концу «записок» на первый план в этом сюжете выступает мотив смерти. Ему предшествует фрагмент воспоминания, оформленный ритмизованной прозой: «А что я ей могла объяснить? Что я была в больнице, где окна закрыты решетками? Что конец нашей жизни? Что Андрей в такой же яме с решетками? Что я преступник? Кто, кто отдает свою мать в психбольницу? Я, о Господи» (372). Шестикратный повтор риторических вопросов порождает стремительно нарастающий эмоциональный накал, в котором самоосознание героини разрешается судом над собой. С момента признания героиней своей вины мотив смерти, закрепляясь в разных субъектных сферах (Алены, Анны, ее старой матери), становится в

«записках» доминирующим, а повествование наполняется трагическим пафосом, в свете чего возникают не поддающиеся рационально истолкованию восклицания героини: «Решение мое пришло абсолютно неожиданно. Свобода, свобода и свобода!» (379).

Последний большой фрагмент «записок» (героиня едет в больницу за матерью) представляет собой поток сознания, в понимании Л.Я.Гинзбург[7]. Текст фиксирует работу сознания, перегруженного страданиями за близких и невозможностью выйти из жизненного тупика: обречь родную мать на скорую смерть в интернате или взять ее домой, в двухкомнатную квартиру, куда неожиданно вернулась Алена с детьми; сознания, лихорадочно реагирующего на внешние впечатления — на пике готовности к неотвратимой беде. Этот фрагмент текста предстает как кульминация лирического сюжета. Самый сильный кусок — описание места, когда санитары выбрасывают ее с матерью из машины и уезжают. Поэт Анна создает пейзаж, близкий к метафизическим пейзажам сновидений, запечатлевающим состояние покинутой души:

> Где-то мы стояли, на каком-то мосту, серым днем, ближе к вечеру, у обочины. Справа дымили огромные трубы, под мостом проходили железнодорожные пути, открывались огромные производственные дали. Мимо проехал незнакомый трамвай приглушенно по снегу, стояли на той стороне какие-то кирпичные дома, шли небольшие осадки. Я вся дрожала. Где мы находимся?

Проза ритмизуется в первом предложении симметрией обособляемых оборотов: до первого обособления на 3 слова, потом три оборота по 2 слова, последний оборот в 1 слово. Синтаксический параллелизм второго предложения и инверсии третьего формируют интонацию, передающую ощущение затаенности, пограничности мира, окружающего героиню и ее мать. Главное — переживание полной беззащитности и покинутости, не в житейском смысле (как в записях о событиях — брошенная мужем, брошенная дочерью мать), а в бытийном.

Когда санитары забирают мать, героиня плачет в метро, прощаясь с нею навеки. Стиль насыщается повторами, играющими ту же роль, что и в поэтических контекстах: усиление эмоции и формирование лейтмотивов, организующих поэтические смыслы.

Оказавшись дома и не слыша звуков детской жизни, Анна, погруженная в переживание смерти, воображает смерть дочери и ее детей. Она столь поглощена трагическим переживанием собственной жизни и настолько беззащитна перед последними ударами судьбы, что молитвенное заклинание, единственный раз звучащее в «записках» глубоко серьезно: «Господи! Господи!!! Спаси и помилуй!» — воспринимается как последнее упование на Господа в спасении самого ценного для героини.

Поскольку внешний мир «записок» дан в кругозоре героини, тот факт, что дети живы, можно понять как чудесное их спасение. Героиня по-другому воспринимает свою покинутость: трагическое умонастроение избавляет ее от эгоистической любви, прежде, к примеру, вызывавшей ее ревновать внука к его собственной матери. Заключительные слова «записок» можно интерпретировать по-разному, отметим лишь, что по законам поэтического текста минимум слов придает каждому особую значимость; предметно-логические связи между словами отсутствуют; смыслы подразумеваются, но не выражаются прямо.

В целом «записки» представляют собой прозу «поэта»: осознание собственной жизни и претворение ее в слово. Конец творчества становится концом жизни. В какой-то степени этот роман ориентируется на «Онегина», так же, как тип русского классического романа в целом. Монолог завершается исполненным подлинного гуманистического пафоса словом, которым человек, покидающий мир, просит о прощении и прощается: «Алена, Тима, Катя, Николай, Андрей, Серафима, Анна, простите слезы» (397). Героиня прощается с дорогими ей близкими людьми, однако в этом исповедальном общении на место дорогих близких становится любой читатель. Между рассказчицей и читателем устанавливаются отношения, аналогичные его отношениям с лирическим героем в интимной лирике.

Парадоксальным образом автора и героиню в романе сближает через фигуру писателя-издателя именно предисловие. Исходная точка для их сближения — оба подлинные поэты. Речь идет не о совпадении событий биографии, или психологических черт, или мировоззренческих позиций автора и героини, а скорее о главной коллизии романа и реальной действительности — о взаимоотношениях поэта и мира. Окружающий мир — родные (в первую очередь дети), которым посвящается все существование поэта-человека, наполненное бытовыми трудностями и постоянной тревогой. Поэт у Петрушевской несвободен, но не в политическом смысле, или необходимости общественного служения, или исполнения нравственной задачи исправлять пороки общества. Поэт несвободен в смысле вечной заботы о близких, о детях. Одновременно его «спецназначение» заключается в творчестве. Поэтому надо приспосабливаться писать в любых условиях и обстоятельствах. Самое лучшее время — ночь, но не в романтическом смысле, а в смысле обретения временной свободы от постоянного страха за «милых сердцу», по слову В.А.Жуковского.

Родным известна дневная жизнь поэта, плоды ночных трудов достаются им в качестве наследства. Поэтому дочь Анны признает: «Она была поэт» — только после ее смерти. Придавая жизни завершенность, смерть высвечивает ее абсолютный смысл, который в ходе чтения «записок» труд-

но уловить и читателю как стороннему наблюдателю «дневной» семейной жизни, погруженной в бытовой дрязг. Название «Время ночь» утверждает тему творчества как главную в романе.

Автора и героиню сближает также «биографический слой», обнаруживаемый в глубине текста. В «Девятом томе», первой книге воспоминаний, рецензий, интервью самой себе, Петрушевская рассказывает историю создания романа. Это было горбачевское время, на Западе началась мода на наших не признанных в советское время писателей. «Валюта, еда, путешествия. Пиры, смех, спектакли. Друзья. Телевидение, радио. Пресс-конференции. Интервью по шесть штук в день, до онемения щек. Отели немыслимой роскоши» (*ДТ*, 312). С одной стороны, на родине бедствовали родные: отсутствие денег, продовольственный кризис эпохи перестройки. Писатели (духовная элита нации, в самосознании большинства) экономили валюту, чтобы как можно больше привезти домой еды, подарков. С другой стороны, «я вдруг вспомнила, что уже давно ничего не пишу. Что я куплена. Нечистый покупает, чтобы ты перестал делать то, что раньше, а делал бы совершенно все другое. И я тут же ночью начала писать что-то» (*ДТ*, 314). Сюжет покупки художника известен Петрушевской с детства по «Портрету» Гоголя, который она девочкой в эвакуации рассказывала в чужих дворах, собирая милостыню.

Именно во время «гастрольных» разъездов в день своего рождения она начинает роман о нищей старухе: «В этот день, 26 мая, нам давали завтрак в зале Нобелевского комитета (я не пошла. В это утро я начала писать, в честь дня рождения, первую страницу "Время ночь" <...>)» (*ДТ*, 312). В «биографическом слое» романа сходятся возраст героини и автора, подразумеваются какие-то глубоко личные воспоминания автора о детстве, нужде и первых усвоенных эстетических взглядах, утверждается идея о писании как исполнении жизненного назначения. Поэтому значимо, что день рождения автора стал днем рождения героини.

«А закончила “Время ночь” в Кракове <...> Все ходили на спектакли, а я сидела где придется, на сквере, в кафе за столиком в тени, как Штирлиц, не слушая родную польскую речь (посполиту), полная только одним, этой жизнью, и свято помня о своем спецназначении. О, счастливые дни... Писала про нищую старуху» (*ДТ*, 317). Анна тоже пишет свои «записки» где придется: «Я поэт, я всегда и во всем дома» (299). Какая-то личностная заинтересованность автора в героине обнаруживается в том, что, по авторскому замыслу, героиня ни разу не отступает от своего высокого назначения. Анна избавлена от соблазнов, которые заставили бы ее хоть раз пропустить «время, ночь, свидание со звездами и с Богом, время разговора» (395—396). С одной стороны, автор назначает героине крайне

бедную и исполненную трагических противоречий жизнь; с другой — жизнь Анны предстает как образцовая для поэта. «Время ночь» — это этапное для автора произведение, не случайно романов в такой художественной форме больше не писала.

В композиции его Петрушевская сделала большую ставку на предисловие: подчеркивая разницу между собой и героиней, она обретала большую свободу в решении сугубо индивидуальных и вечных для художника проблем (достижение гармонии между житейскими требованиями и требованием высокого служения). Субъектная организация, при которой «авторская точка зрения формально не выражена <...> Все события повести преломляются через сознание и речь главной героини; ее точка зрения имеет абсолютную повествовательную власть»[8], плотно прикрывает «биографический слой» текста. Такая особенность поэтики обусловлена и психологическими чертами личности Петрушевской.

Так, во время ее выступления в Санкт-Петербурге (1 ноября 2008) была заметна ее сдержанность по отношению к публике. После долгой овации и вызовов на поклоны Петрушевская вышла и доброжелательно, но и с легкой насмешкой, скороговоркой обратилась к залу: «Ну ладно, ладно, без эксцессов». Крайние проявления восторгов, кажется, смущали ее так же, как и непонятное безмолвие зала в начале творческого вечера. Его устроители уверяли слушателей, что можно будет записками задавать автору вопросы. Но в течение вечера ни одной записки не было подано. Вероятно, запрет на них наложила сама Петрушевская. Сдержанность ее можно было бы объяснить незащищенностью перед внешним миром. Ограждение сокровенного от вторжений внешнего мира — характерная черта, которая объясняет, почему именно для романа «Время ночь» необходимо было предисловие и, сверх того, комментарий, убеждающий читателя, что ничего личного в романе, представляющем собой «записки на краю стола», полученные по почте от неизвестного автора, нет.

Следует признать согласно авторской воле закрепившееся в последних изданиях жанровое определение *роман*. «Количественный подход» здесь малоперспективен. *Повесть*, к которой склоняются исследователи, представляет собой канонический эпический жанр с характерным рядом устойчивых признаков. Доминирующая сюжетная схема повести строится на центральном событии — это испытание героя, его мировосприятия или характера, «связанное с необходимостью выбора (судьбы, позиции) и, следовательно, с неизбежностью этической оценки автором и читателем решения героя». Такая схема диктует определенный хронотоп: рассказывающий субъект отделен от времени повествования, «изображение событий дано в свете истины настоящего, единой и единственной, уже

обретенной говорящим или обретаемой в им процессе своего рассказа»[9]. Изображенный мир дается в полной смысловой исчерпанности и замкнутости.

Напротив, «роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, что и не дает этому жанру застыть»[10]. Роман дает возможность органично соединиться разным субъектным сферам; стиль романа открыт разным речевым стилям эпохи, социальных групп, индивидуальным речевым стилям. Роман свободно объединяет в жанровой целостности любые внелитературные жанры: мемуарные, дневниковые, а также литературные роды: органично вбирает лирическое начало, повествование способно драматизироваться, усваивать трагический, идиллический или другой пафос. Романный мир и романный герой принципиально не поддаются окончательной завершающей формулировке и оценке. «У романа новая, специфическая проблемность; для него характерно вечное переосмысление — переоценка»[11]. Образ героя в романе утрачивает целостность героя эпоса, смысловой потенциал образа выходит за рамки того, что сообщается о нем в тексте, герой поддается смеховому снижению, но сохраняет и высокий ореол. В таком разножанровом и разностилевом повествовании могут устанавливаться разнообразные отношения автора и героя, в том числе, при подчеркнутом различии внешних черт, самые близкие на уровне сущностных характеристик.

В романе «Время ночь» авторская позиция, скорее всего, проявляется через название и жанровый подзаголовок. Название фокусирует внимание читателя на главном смысловом слое произведения — творчестве как высоком содержании жизни героини. С другой стороны, романная жанровая природа произведения освобождает этот образ от ограничивающих его однозначных интерпретаций: оставаясь поэтом, Анна выступает в сниженных комических и нравственно отрицательных ролях. Намеренно дистанцированный от автора образ героини позволяет автору быть откровенным в выражении глубоко личного. Так текст обретает большую смысловую глубину. Нарастающий к последним страницам «записок на краю стола» (последнего произведения поэта Анны) трагический пафос[12] разрешается катарсически: в признании дочери «она была поэт» звучит любовь — главный смысл произведения Анны.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 «Героини сами повествуют о своей жизни, безрадостной, убогой, безысходной, где царит духовная и материальная нищета, где пошлость стала всепроникающей и где только ирония, горькая, опустошающая, высвечивает иногда тусклые лица не-личностей, не-героев». См.: Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века. Минск, 1998. С. 132.

[2] Петрушевская Л.С. Девятый том. М., 2003. С. 307—309. В дальнейшем в тексте — *ДТ* с указанием страницы.

[3] Петрушевская Л.С. Время ночь // Новый мир. 1992. № 2. С. 65—110.

[4] Петрушевская Л. Жизнь — это театр. СПб., 2006. С. 269—271. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием страниц в тексте.

[5] Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы) // Чтения по истории и теории культуры. М., 1998. Вып. 20. С. 69—70.

[6] «Можно заключить, что качества Анны не столько стоицизм и живучесть, сколько хамское желание вмешаться и манипулировать» (Porter R. Russia`s Alternative Prose. Oxford, 1994. P. 58—59).

[7] Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 180—181.

[8] Маркова Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл (В.Маканин, Л.Петрушевская, В.Пелевин): Монография. М., 2003. С. 37.

[9] Тамарченко Н.Д. Повесть как литературный жанр // Поэтика русской литературы: Сб. статей к 75-летию проф. Ю.В.Манна. М., 2006. С. 71, 73.

[10] Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 218.

[11] Там же. С. 222.

[12] См. об «архетипе греческой трагедии» в тексте: Медведева Н.Г. О статусе персонажа в прозе Л.Петрушевской // Кормановские чтения: Матер. Межвуз. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рожд. проф. Б.О.Кормана / Сост. Д.И.-Черашняя, В.И.Чулков. Ижевск, 1998. Вып. 3. С. 255—262.

И.С.Кадочникова

ТВОРЧЕСТВО Ю.ЛЕВИТАНСКОГО В ПАРОДИЙНОМ ЗЕРКАЛЕ

Пародия, какой она предстала во второй половине XX в., где ей, по сути, была возвращена архаическая функция «двойника», — всегда отражение чужого текста. Это прекрасно показал Ю.Левитанский, мастер пародийного жанра, автор книги «Сюжет с вариантами». Левитанскому принадлежит открытие у пародии диалогической функции: его пародия выступает как ответное слово, функционируя в качестве принципа художественной взаимосвязи, базирующегося на приеме удвоения.

Под данным углом зрения мы рассмотрим две пародии на Левитанского, принадлежащие И.Липкину и Л.Филатову, чтобы определить, каким образом в текстах осуществлен диалог с пародируемым автором и какие

его стихотворения, и почему именно они, стали объектами пародирования. И здесь мы обратимся не только к пародиям современников поэта, но и к опытам XXI века — к текстам В.Брюховецкого и Г.Фрумкера. В конечном итоге мы попытаемся ответить на вопрос о смысле обращения названных пародистов к творчеству Ю.Левитанского.

I. И.Липкин, называя пародию «Кинематограф», актуализирует в памяти читателя самую значительную и известную книгу поэта, с которой он и вошел в литературу. Из эпиграфов, предпосланных тексту, следует, что пародист апеллирует не только к концепции мира и человека в лирике Левитанского, но и к пародийному творчеству художника. Поэтому и пародия на Левитанского должна в первую очередь быть осмыслена как *пародия на пародиста*, как ответ пародией на пародию. И хотя И.Липкин не входит в число адресатов «Сюжета с вариантами», его пародийный текст решает задачу эпохальной рефлексии творчества Левитанского в целом.

Отталкиваясь от предложенного О.М.Фрейденберг понимания пародии, согласно которому «она была заложена не на шутке или подражании, а на смежности с возвышенным»[1], осмеяние объекта не является ключевой функцией пародии. Проецируясь на конкретный текст, пародия этот текст не отрицает, а напротив, утверждает, поскольку самим фактом его пародирования возвращает его в бытие, дарует ему новую жизнь в пространстве нового, пародийного, произведения.

В качестве ключевого образа пародии И.Липкин избирает *кинематограф*, один из самых ярких образов поэзии Левитанского: *Жизнь моя — кинематограф, / Я вхожу в тебя опять*. Так как пародия отвечает на тексты, востребованные культурой и эпохой, обращение Липкина к «кинематографу» свидетельствует о значимости как книги Левитанского, так и самого концепта в эпоху 60—70-х годов, когда сама действительность понималась сквозь призму игрового поведения и жизнетворческих установок[2]. Так что «Кинематограф» в пародии Липкина — отсылка не только к Левитанскому, но и к эстетическим приоритетам современности.

«Кинематограф» корреспондирует с «мультфильмом»: *О, сплошной мультфильм о том, как / Вышел зайчик погулять.* С одной стороны, «мультфильм» в структуре пародии есть снижение «кинематографа», а «зайчик» контрастирует с лирическим «я» Левитанского. Но «зайчик» появляется и как память о главном герое «Сюжета с вариантами». В соседстве же с «мультфильмом» этот образ непременно соотносится с образом *зайца* из популярного в ту эпоху мультфильма «Ну, погоди!». Липкин актуализирует оба текста — пародийный и мультипликационный. Их объединяют и образная структура (заяц — охотник/волк), и сюжет (охота). Так конкрет-

ный образ Левитанского вписывается в эпохальный текст об охоте на зайца (еще одним его слагаемым является цикл пародий Л.Филатова «Вариации на темы мультфильма “Ну, погоди!”»). Текст этот имеет метаязыковой характер (в логике метаязыкового характера эпохи), когда вербализация стрессовой ситуации (в данном случае она выражена в метафоре «охоты») позволяет субъекту дистанцироваться от психологической проблемы[3]. В этом смысле обращение Липкина к данному мотиву Левитанского, его пародирование (= удвоение, воскрешение) — еще одна попытка создать метаязыковый текст.

Далее Липкин воссоздает в пародийной форме портрет лирического героя Левитанского, ориентируясь прежде всего на стихотворения «Кое-что о моей внешности» и «Иронический человек»: *На Козьму Пруткова в детстве / Этот заяц походил. / И с охотником-нахалом / Повстречавшись под кустом, / Иронически махал он / Саркастическим хвостом.* Апеллируя к образу ироника как героя «Иронического человека», Липкин подразумевает самого Левитанского, автора «Сюжета с вариантами» и ряда иронических текстов. При этом акцент ставится пародистом на идее преодоления трагедии (смерти) посредством иронии. Эта идея проводится Левитанским в «Ироническом человеке». Для поэта, который в своем понимании иронии пошел вслед за Ж.Ренаном, определившим иронию как «стыдливость человечества»[4], иронический жест — всегда эмоциональная критика, реакция на мировую дисгармонию. Иронический человек Левитанского, сталкиваясь со злом, это зло аннулирует[5]. Целью иронии становится примирение с действительностью, поэтому и ирония понимается не как непримиримый конфликт с реальностью, а как защита от нее.

Пародийному изображению в стихотворении Липкина «Кинематограф» подвергаются не просто иронические тексты Левитанского, но и ироническое мироотношение художника. Но в данном случае задачей пародиста становится не отрицание чужой иронии посредством собственной, а, напротив, утверждение иронии вообще как универсального способа преодоления трагедии: *Но расхлябанной походкой / Подойдя с ружьем в руках, / Сделал «пиф» в него охотник / И в него же сделал «паф». / Потому что в этой сказке, / Что крутилась в том кино, / Понимание сарказма / Было многим не дано*. С одной стороны, финал пародии опровергает идею действенности иронического мироотношения. Но, с другой, концовка, актуализируя на содержательном уровне ситуацию смерти, отрицает ее на формальном. В этом смысле Липкин не столько пародирует Левитанского, сколько использует его же поэтику для создания диалогического текста, доказывая тем самым, что «понимание сарказма» в современную авторам эпоху было как раз «многим дано». Ирония же как вари-

ант игрового поведения вписывается в логику названия: кинематограф ориентирует нас на сыгранную (неподлинную) жизнь, соответственно — и смерть, изображенная в кинематографе, тоже сыгранная, тоже факт искусства. Этой аналогией (жизнь — кинематограф) решается проблема преодоления дисгармоничности бытия — за счет дистанцирования от нее.

Пародия Липкина, таким образом, строится на усилении важной для Левитанского идеи спасительности иронии в условиях «трагического века». Липкин создает текст-двойник, зеркально отражающий экзистенциальную проблематику «второго плана» и иронической формой опровергающий собственное трагической содержание. Задача воскрешения исходного текста в пародийном подчинена у Липкина сверхзадаче — осуществить совместный с Левитанским иронический поступок, результатом которого становится созидательный опыт освоения действительности посредством ее воплощения в пародийной форме.

II. Пародия Л.Филатова целиком направлена на «Кинематограф». Пародист адресуется к основным приемам поэтики книги, смежным с киноприемами. Пародируются «кинодраматургические» тексты — «Фрагменты сценария». Объектами дублирования становятся перенесенные Левитанским на почву поэзии принципы кадровости (*Вот начало фильма. Дождь идет. / Муха вдоль по улице идет*) и игры планами (*Крупный план. Усталый профиль Мухи <...> Крупный — невозможно крупный план: / В голове у Мухи зреет план <...> Общий план. Всеобщий неуют*), а также поэтика сценария. Контраст с исходным текстом создается за счет снижения образов главных героев «Кинематографа» — мужчины и женщины — до образов Мухи и Комара из сказки К.Чуковского.

Цель пародии Филатова — развенчание традиций и претекстов, обнаруживающих себя в творчестве Левитанского. В этом плане важно упоминание имен Чехова, Чюрлениса, Хемингуэя и Клода Лелюша.

Имя Чехова (*В том, как он берет у вас червонец, / Чувствуются Чехов и Чюрлёнис*) возникает как намек на наиболее прозрачный интертекстуальный пласт творчества Левитанского, выразившийся и в содержательном аспекте (образ вишневого сада и весь круг связанных с ним образов; образ дома; мотив уходящего времени; мотив заурядности жизни), и в собственно художественном (прием иронии и детализации). Филатовская пародия не ставит своей целью вскрыть весь круг чеховских ассоциаций: упоминание имени задает лишь вектор традиции.

Имя Чюрлениса, литовского живописца и композитора рубежа XIX и XX вв., работавшего в рамках стратегии художественного синтеза (ср. названия картин: «Соната солнца», «Соната весны», «Соната моря», «Морская соната. Анданте») вводится в текст как указание на генезис формаль-

ной специфики «Кинематографа», который, по словам Левитанского, строится по принципу сонатного построения[6]. Таким образом, осуществленный в рамках «Кинематографа» синтез словесного, кинематографического и музыкального искусств получает свою закрепленность за традицией рубежа веков, отмеченного исканиями в области художественной формы.

Хемингуэй (*Том Хемингуэя*) упоминается в связи с весьма прозрачной соотнесенностью стиля «кинематографических» стихотворения Левитанского с «телеграфным» стилем писателя.

Имя Клода Лелюша, названное в финале пародии и потому приобретающее особую семантическую нагрузку (*За окном, в мерцанье сонных луж / Чувствуется острый Клод Лелюш*), отсылает к фильму «Мужчина и женщина». Оно не просто завершает французскую тему («Бюст Вольтера», «тонкая французская игра», «адюльтер», «сантименты»). Очевидно, указанная кинолента повлияла на замысел художника и, скорее всего, современный Левитанскому читатель «Кинематографа» ассоциировал сюжет книги с сюжетом фильма[7].

Таким образом, Филатов обнаруживает культурологические истоки творчества поэта. При этом очевидна осознанная адресация виртуозной пародии в первую очередь автору «Кинематографа» как биографическому лицу.

Филатовский текст органично вписывает Левитанского в контекст современности. Показательно воспроизведенное в тексте мироощущение 70-х гг. (ср. с образом «неустроенной планеты» в стихотворении «Время слепых дождей»): «усталый профиль мухи», «она не в духе», «чувствуется скепсис и гастрит», «запах декаданса», «грустный продавец», «сиротливый привкус адюльтера», «всеобщий неуют». Пародист — *посредством* второго плана — синтезирует личностное представление об историко-культурном моменте, разделяя с пародируемым автором эпохальное настроение «всеобщего неуюта», преодолеваемое в иронии.

III. Наконец, обратимся к текстам XXI в., жанрово номинированным как пародии. Функционально такие «пародии» будут значительно отличаться от пародийных текстов современников: диалогическая функция утрачивается по определению. Однако ее отсутствие компенсируется новыми задачами, детерминированными требованиями времени. Пересозданию, как правило, подвергается стихотворение «Диалог у новогодней елки». На примере «Диалога у новогодней елки» В.Брюховецкого и «Диалог народа с думой» Г.Фрумкера попытаемся выявить специфику и задачи пародирования.

Оба текста целиком накладываются на синтаксическую модель, предложенную Левитанским. Но они представляют собой не столько пародии, сколько перепевы[8] знаменитого «Диалога...»: исходные образы заменяют-

ся показательно современными и злободневными реалиями, что дает основания говорить не о пародийности, но о пародичности[9]: — *Что происходит в России? — А просто бардак. / — Грубое слово какое и звуки плохие. / — Что ж вы хотите, слепые когда и глухие / Входят во власть и к тому же не варит чердак* (В.Брюховецкий); — *Что у нас с пенсией слышно? / — Возможно, дадут... / — Нет, вы скажите — возможно дадут или точно? / — Что вы торопитесь? Все в этом мире не прочно — / Мало какие еще катаклизмы грядут...* (Г.Фрумкер).

Обоим «пародистам» Левитанский как создатель индивидуальной художественной системы безразличен. Осмыслению подвергается современная им действительность — посредством «второго плана», выбор которого весьма удачен для репрезентации социально-политической ситуации.

Рубеж веков — время, проходящее под знаком «эсхато-космогонического» мироощущения, с чем связывается актуализация прогностических форм бытового и художественного дискурсов. Для начала XXI в. это тем более характерно, поскольку оно ознаменует и начало тысячелетия. В этой логике апелляция пародистов к творчеству Левитанского весьма симптоматична. Одной из сюжетных доминант его лирики является история обновления времени, и стихотворение «Диалог у новогодней елки» наиболее репрезентативно в плане актуализации ритуала космогонии[10].

Стратегия предвидения, избранная лирическим героем Левитанского, соответственно востребована «героями» Брюховецкого и Фрумкера. Однако само знание представляется им посвящением не в космогонию, а в эсхатологию (*Что происходит в России? — А просто бардак; Все в этом мире непрочно — / Мало какие еще катаклизмы грядут*). Преодоление эсхатологии в данном случае невозможно по той причине, что судьба России и мира вообще находится в руках не героя-демиурга, а в руках реальных представителей политической власти, оцениваемых резко негативно («Мишки, никитки, людмилки и целые семьи», «рыжий» [Чубайс], «седой» [Ельцин], Абрамович, Митрофанов). В этой кризисной ситуации субъект, обладающий даром всезнания, оказывается неспособным на космогонический акт. Провидя трагизм эпохи и человека (*Что же нам делать? Ну, хочется очень пожить... / — Вы полагаете, вам это необходимо?*), безвыходность, тупиковость ситуации, он, как и его адепты, способен лишь плыть по течению: *Век начинается! Выпьем, друзья, и, согнувшись, / Как по этапу, — вперед, и вперед, и вперед...* Функция оракула современности сводится к обозначению ситуации, в которой преодоление общественно-политического кризиса оказывается невозможным.

В текстах Г.Фрумкера и В.Брюховецкого образы хаоса раскрывают суть происходящих в стране процессов как необратимых. Метафоры кос-

моса отсутствуют, отчего «пародии» по своему эмоциональному строю звучат как полные противоположности «Диалогу...» Левитанского. Но, полагаем, их созидательная роль состоит не в контекстуальном, а в «интертекстуальном» аспекте. Просвечивая сквозь ткань обоих текстов, «второй план», актуализирующий архаическую модель рождения Космоса из Хаоса, непременно воскрешает ее в памяти читателя, и этим достигается снятие «болевого» эффекта. Претекст функционирует как присутствие идеи космоса в текстах, на вербальном уровне эту идею отрицающих. В таком смысле исходный материал реабилитирует творческий опыт авторов: будучи встроенным в чужой «хаосоцентричный» текст, он разворачивается в нем как напоминание о подлинной сути хаоса — космогонической, что и дает надежду на преодоление ужаса эпохи рубежа веков и на закономерно благоприятный разворот истории. В этом плане востребованность стихотворения Левитанского современностью объясняется не показательностью его формальной организации, а заложенной в нем философией возвращения всего на круги своя, память о которой спасительна в условиях катастрофичности времени.

Мы обозначили круг текстов Левитанского, которые наиболее последовательно отражаются в пародийных опытах двух историко-литературных эпох: «Сюжет с вариантами», «Кинематограф», «Иронический человек», «Диалог у новогодней елки». Все они пересоздаются авторами с целью систематизации своих представлений об эпохе — будь то 60—70-е гг. или рубеж столетий. Апелляция Липкина к «Сюжету с вариантами» вписывается в логику метаязыкового характера современности. Пародирование «Иронического человека» приобретает значение осуществленного совместно с Левитанским иронического поступка, снимающего с бытия трагическую предопределенность. Адресация к «Кинематографу», как тексту метаязыковому по преимуществу, решает экзистенциальную проблему преодоления смерти. Филатов, репрезентируя творчество Левитанского с точки зрения его культурологических истоков, выстраивает в пародийном слове образ 70-х годов, разделяя с Левитанским мироощущение «застоя». Наконец, современные перепевы «Диалога у новогодней елки» на уровне памяти о претексте имплицируют спасительную для порубежной эпохи идею преодоления хаоса истории — перехода от эсхатологии к космогонии.

Восприятие Левитанского сквозь призму пародийного зеркала, идущее по линии выстраивания диалога, исследования, осмысления эпохи, свидетельствует об услышанности призыва поэта к гармонии не только в современности, но и в новом веке.

ПРИМЕЧАНИЯ

Тексты пародий И.Липкина и Л.Филатова цит. по: Советская литературная пародия: В 2 кн.: Стихи. М., 1988. С. 345—346, 373.

Текст пародии Г.Фрумкера см.: www.frumker.com/today.htm; текст пародии В.Брюховецкого: www.a-pesni.golosa.info/novrev/Novrev.htm.

[1] Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 6. С. 493.

[2] Об игровом поведении как эстетической доминанте эпохи 60—70-х гг. см.: Плеханова И.И. Русская поэзия 50—80- гг. XX в. Иркутск, 2007. С. 57; Хазагеров Г. Семидесятые: Двойничество? Двоемирие? Бинарность? // Знамя. 1998. № 12. С. 175.

[3] См. об этом: Хазагеров Г. Указ. соч. С. 181.

[4] О понимании Левитанским проблемы иронии см.: Левитанский Ю. «Вот и живу теперь — поздний...» // Вопросы литературы. 1982. № 6. С. 176.

[5] Ср. с блоковской концепцией «разрушительной иронии» как страшной болезни XX в., сигнализирующей о духовной смерти (Блок А. Ирония // Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т. 4. С. 100—104).

[6] Левитанский Ю. «Вот и живу теперь — поздний...» С. 178—179.

[7] Текст Левитанского дает прямые основания говорить о влиянии фильма на создание «Фрагментов сценария»: ср. картины дождя, пляжа в «Мужчине и женщине», фигуру поезда, сюжет расставания и встречи героев, а также многочисленные кадры, на которых крупным планом показаны глаза (ключевой образ «Фрагментов сценария») и резкую смену кадра «его глаза» кадром «ее глаза» в финале фильма («вот его глаза, / ее глаза...» у Левитанского).

[8] «Перепев — разновидность пародии, литературный жанр, в котором, при комической имитации формы сочинения-источника, его идейно-тематические и стилистические особенности и автор осмеянию не подвергаются» (Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. Стб. 738).

[9] «Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения — очень частое явление <...> Таким образом, перед нами — отсутствие направленности на какое-либо произведение» (Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 290).

[10] Подробно эта концепция изложена в нашей статье «Миф о вечном возвращении в лирике Ю.Левитанского» (Филологические науки. Вопросы теории и практики [Текст]. Тамбов, 2008. № 2. С. 46—49).

А.А.Чевтаев

СТИХОТВОРЕНИЕ О.СЕДАКОВОЙ «СЕЛЬСКОЕ КЛАДБИЩЕ»: ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ С В.А.ЖУКОВСКИМ

Любая попытка постичь ценностное значение смерти, так или иначе, восходит к онтологической проблематике, к вопросу о смысле человеческого существования и месте человека в мироздании. Ю.М.Лотман в одной из своих поздних работ «Смерть как проблема сюжета» констатирует, что «начало — конец и смерть неразрывно связаны с возможностью понять жизненную реальность как нечто осмысленное»[1], в силу чего идеологический статус смерти в структурно-семантической организации художественного текста резко повышается.

Вариантом прямой экспликации рефлективного постижения проблемы смерти в поэтическом произведении оказывается моделирование универсума в пространственных координатах кладбища и обращение к «кладбищенской» тематике. В русской литературе концептуальное решение данная тема получает в эпоху формирования романтической поэтики (так называемый преромантизм рубежа XVIII—XIX вв.), прежде всего как одна из жанровых модификаций элегии[2]. В дальнейшем развитии отечественной поэзии кладбище как определенный ценностно-смысловой локус возникает в творчестве поэтов самых разных литературных течений[3].

В русской литературе последней трети XX — начала XXI вв. традиция обращения к «кладбищенской» аксиологии продолжает развиваться, и наиболее органичным и концептуальным вариантом осмысления ценностного статуса данной пространственной модели нам видится стихотворение Ольги Седаковой «Сельское кладбище» (1979—1983).

Следует сказать, что особенности поэтического мира О.Седаковой пока еще находятся на ранней стадии изучения и собственно научных работ, посвященных исследованию ее творчества, на сегодняшний день сравнительно немного. К наиболее значительным опытам осмысления ее поэзии отнесем работы М.А.Перепелкина[4], Н.Г.Медведевой[5], Е.А.Князевой[6], предлагающим концептуальные описания художественного универсума, конструируемого в произведениях поэта. Принципы поэтичес-

кого мироустройства и механизмы смыслообразования, рассмотренные в трудах названных исследователей, позволяют утверждать, что творчество О.Седаковой представляет собой целостную художественную систему и является самобытным состоявшимся фактом современной русской литературы. Основой рефлексии лирического субъекта ее поэзии оказывается определение места человека по отношению к антиномии «время — вечность». Эта традиционная для мировой литературы коллизия по-разному интерпретируется О.Седаковой, но всегда соотносится с четкой системой духовных координат. По мысли С.С.Аверинцева, в ее поэтическом мире получает логическое развитие «не до конца состоявшаяся возможность метафизической поэзии XX столетия»[7]. Метафизика, то есть интеллектуальное проникновение в глубинную сущность многообразного мира, в творчестве поэта неразрывно связана с пристальным вниманием к традициям мировой культуры. Как точно определяет Н.Г.Медведева, переосмысление О.Седаковой эстетического опыта, накопленного в прошедшие эпохи (от античности до литературы середины XX в.) предстает в качестве семантического палимпсеста, когда текст произведения взаимодействует с тем, что ему предшествовало и что проступает сквозь его словесную форму[8].

Рассмотрим стихотворение О.Седаковой «Сельское кладбище» в аспекте его взаимосвязей с поэтическим творчеством В.А.Жуковского. Прежде всего, нас будет интересовать соотношение ее произведения со структурно-семантической организацией одноименной элегии В.Жуковского, не только являющейся программным стихотворением поэта, но и инициировавшей развитие жанра «кладбищенской элегии» в русской лирике. На диалог данных текстов указывает идентичность названий, и, несмотря на отказ О.Седаковой атрибутировать свое стихотворение как элегическое, сюжетно-композиционно оно очевидно коррелирует с эталоном преромантической «кладбищенской элегии».

Как известно, элегия В.А.Жуковского представляет собой перевод «Elegy written in a Country Church-Yard» (1751) английского поэта Т.Грея, сконцентрировавшей в себе черты поэтики сентиментализма. Наиболее известен второй перевод этого стихотворения, выполненный Жуковским в 1802 г. с учетом замечаний Н.М.Карамзина и в том же году опубликованный в декабрьском номере «Вестника Европы» под заглавием «Сельское кладбище, Греева элегия, переведенная с английского». В своей работе мы будем обращаться преимущественно к этому переводу. Помимо него существует еще два принадлежащих Жуковскому: первый — «Элегия» (1801)[9], и третий — «Сельское кладбище. Элегия» с подзаголовком «Второй перевод из Грея» (1839)[10].

Итак, в начале элегии В.А.Жуковского моделируется идиллический хронотоп, свойственный эстетике сентиментализма и обусловленный оригиналом греевского текста: «Уже бледнеет день, скрываясь за горою; / Шумящие стада толпятся над рекой; / Усталый селянин медлительной стопою / Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой» (I, 53)[11]. Здесь предлагается пейзаж, в котором четко акцентированы пространственно-временные трансформации изображаемого мира, придающие высказыванию лирического субъекта нарративный характер.

В начале стихотворения О.Седаковой локализация универсума происходит в спациальных координатах, отчетливо соотносимых с пространственными параметрами «кладбищенской элегии» XVIII — начала XIX вв., что проявляется уже в отнесении описываемого кладбища к данной исторической эпохе:

> Мы приезжали на велосипедах к погосту восемнадцатого века,
> мы не клялись, но взрослые не знали, и это было лучше каждый раз,
> где двигались церковные деревья вдоль неба, как ненынешние реки,
> их тени расходились и сходились и обрывали разговор при нас[12].

В отличие от элегии Жуковского, здесь описание местности предельно сжато: остаются только «церковные деревья» и «их тени», в изображении которых акцентирована предикативность («двигались», «расходились и сходились»). У Жуковского, напротив, подчеркивается статичность окружающих кладбище деревьев (Ср: «Под кровом черных сосн и вязов наклоненных, / Которые окрест, развесившись, стоят, / Здесь праотцы села, в гробах уединенных / Навеки затворяясь, сном непробудным спят» (I, 53). Кроме того, у О.Седаковой происходит актуализация религиозного измерения кладбищенского локуса посредством определения «церковные», тогда как в элегии Жуковского оно нивелировано (метонимическое включение церкви в изображаемое пространство представлено только в переводе 1839 г., наиболее близком к английскому оригиналу: «Колокол поздний кончину отшедшего дня возвещает» [II, 314]).

В целом композиция стихотворения О.Седаковой повторяет структурную организацию «Сельского кладбища» В.А.Жуковского (за исключением, завершающей элегию эпитафии умершему герою[13]): изображение кладбищенского пространства, размышление о людях, похороненных на кладбище, рефлексия на тему неизбежности смерти. Однако сжатие сообщаемой информации в описании пространственных координат характеризует и все остальные сегменты текста О.Седаковой, что существенно меняет их семантические значения в сравнении с элегией Жуковского.

Грамматически выраженным настоящим временем отмечены у Жуковского и высказывание лирического субъекта, и изображаемая ситуация; события сдвигаются в прошлое только в реконструкции предполагаемых судеб умерших «праотцов села»[14] и в гипотетическом рассказе селянина о смерти элегического героя, в которых усиливается нарративность высказывания и четко проявляется эпический характер сюжетного развития. В целом же элегия Жуковского характеризуется ослаблением повествовательной структуры.

В стихотворении О.Седаковой актуализации эпической составляющей сюжета способствует редукция дескриптивных элементов текста. В процитированных выше начальных строках ее «Сельского кладбища», а также в четырех следующих («Чугунный ангел свиток или факел придерживал: трех девочек старинных / он сон оберегал и нам велел / не забывать, что времени немного и что при дифтеритах и ангинах / шаг слишком явен, голос слишком смел» [196]), акценты переносятся на предикаты, повышая событийный статус изображаемого. Естественно, что «суггестивность», лежащая «в эстетическом основании «кладбищенской поэзии»[15], здесь также является ведущим принципом смыслопорождения, однако она в большей степени обращена не к эмоциональному, а к интеллектуальному (метафизическому) опыту человека, снижая «чувствительность», присущую элегиям конца XVIII — начала XIX вв. В структуре повествования это выражается через маркирование темпоральной дистанции между актом высказывания и изображаемым событием (прошедшее время предиката), предполагающей рефлективное осмысление произошедшего. Вместе с тем, начиная с размышлений о жизни и неизбежности умирания, лирический субъект-нарратор синхронизирует дискурс и репрезентируемую в нем ситуацию: «Как сердце *любит* странную надежду. Как ветер жизни, страшный для героя, / *качает* в колыбельной колыбели. Как сердце *любит* память ни о чем, / нигде, никак... Неуловимым взглядом *обмениваешься* себе с сестрою, / как этот ствол, едва мы отвернемся, как белый луч с беленым кирпичом» (196) (курсив наш. — *А.Ч.).* Подобное изменение темпорального плана «точки зрения» повествователя придает вневременной характер его размышлениям.

Существенные различия между произведениями О.Седаковой и В.Жуковского обнаруживаются на уровне структурной организации лирического субъекта и системы персонажей. Лирический субъект элегии в переводах 1802 и 1839 годов отмечен высокой степенью обобщенности, в силу чего акцентируется его вненаходимость в пространственно-временных координатах конструируемого универсума. Его рефлексия оказывается направленной, прежде всего, на появляющихся в композиции сти-

хотворения персонажей: умерших селян, элегического героя (юношу), к которому он обращается, «селянина с почтенной сединой», рассказывающего о жизни и смерти этого героя. Разумеется, местоимение «ты», обращенное к элегическому герою, носит инклюзивный характер, имплицитно указывая на идентичность «чувствительности» лирического субъекта и адресата его высказывания, однако структурно их позиции четко разделены:

А ты, почивших друг, певец уединенный,
И твой ударит час, последний роковой;
И к гробу твоему, мечтой сопровожденный,
Чувствительный придет услышать жребий твой (I, 56).

Отметим, что скрытая референция («я» субъекта, включаемое в «ты» адресата-персонажа) в первом переводе Жуковского (1801) эксплицирована: лирический субъект здесь выражен формой первого лица и, соответственно, совпадает с героем элегии, усиливая ее монологизм: «Здесь буду я сокрыт! —сюда любимец мой / Придет с задумчивой, унылою тоской, / И оросит мой гроб сердечными слезами...» (I, 48).

Лирический субъект О.Седаковой обладает некоторой конкретностью, в тексте подчеркивается его включенность в обыденный жизненный поток («Мы приезжали на велосипедах к погосту восемнадцатого века, / мы не клялись, но взрослые не знали, и это было лучше каждый раз ...»; «...и что при дифтеритах и ангинах / шаг слишком явен, голос слишком смел» [196]). В начале стихотворения лирическая героиня обозначает себя во множественном числе, объединяя собственное «я» с другим персонажем. Конкретное значение этого «мы» раскрывается позже: «Неуловимым взглядом обмениваешься себе с сестрою» (196). Здесь акцентирован момент воспоминания об их детском прошлом. Ближе к финалу субъектное «мы» распадается в миметически данном диалоге: «— Пойдем, пора. — Постой, еще немного. Я встану, если нужно, на колени...» (196). Детский возраст лирической героини и ее сестры имеет принципиальное значение, так как именно этот критерий связывает обеих с другими персонажами: умершими детьми, могилу которых они посещают («Чугунный ангел свиток или факел придерживал: трех девочек старинных / он сон оберегал...»). Представляется, что именно это обстоятельство способствует раскрытию аксиологии смерти в стихотворении О.Седаковой, существенно отличающейся от понимания итога человеческого существования в «Сельском кладбище» В.Жуковского.

В его элегии лирический субъект размышляет о судьбах людей, умерших, когда их жизненный путь состоялся, хотя, возможно, и не так, как они этого заслуживали («Быть может, пылью сей покрыт Гампден надменный, /

Защитник сограждан, тиранства смелый враг; / Иль кровию граждан Кромвель необагренный, / Или Мильтон немой, без славы скрытый в прах» [I, 55]). Жребий человеческой судьбы соотносится с общественными и нравственными аспектами существования, что свидетельствует о некоторой социальной интенции в рефлексии субъекта («А вы, наперсники фортуны ослепленны, / Напрасно спящих здесь спешите презирать / За то, что гробы их непышны и забвенны, / Что лесть им алтарей не мыслит воздвигать» [I, 54]). Здесь, безусловно, проявляется влияние на поэта воззрений участников «Дружеского литературного общества», прежде всего — Андрея Тургенева[16]. Поэтому размышления о неизбежности и всевластии смерти («На всех ярится смерть...» [I, 54]) в большей степени оказываются связанными с осознанием тщетности земного пути и приобретают трагический характер. Думается, что привязанность к мирским коннотациям неотвратимого финала человеческой жизни, обусловленная, во-первых, оригинальным текстом элегии Т.Грея, а во-вторых, общей эмоциональной направленностью преромантической поэтики, определяет в тексте В.Жуковского моделирование скорой смерти элегического героя. Повышенная «чувствительность» лирического субъекта проецируется на ситуацию смерти героя до срока: «*Здесь пепел юноши безвременно сокрыли; / Что слава, счастие, не знал он в мире сем*» (I, 57).

В системе персонажей «Сельского кладбища» О.Седаковой социальное измерение полностью снимается. Так как рефлексию лирической героини инициирует осмысление смерти детей (в тексте косвенно называется ее возможная причина — «при дифтеритах и ангинах / шаг слишком явен, голос слишком смел»), это Событие получает исключительно онтологический статус, утрачивая бытовые или общественные характеристики. Трагичность того факта, что смерть может прервать жизненный путь человека в самом его начале, преодолевается посредством утверждения единства временного потока, в котором каждое событие или явление получает ценностно-смысловую определенность. В композиции стихотворении эта идеологема реализуется, прежде всего, через мотив двойничества. Лирическая героиня и ее сестра выступают своеобразными двойниками умерших два века назад девочек, могилу которых они посещают («...и долго видишь детей перед могилами детей»), однако здесь акцентируется не столько неотвратимость и непредсказуемость смерти, сколько необходимость памяти о ней («...и нам велел / не забывать, что времени немного...»). «Чужая», когда-то прервавшаяся жизнь проявляется в бытии живущих ныне.

Мысль о связи времен эксплицируется в обращении лирической героини к «чугунному ангелу», являющемуся центральным художественным

знаком в структуре стихотворения и определяющему аксиологические параметры изображаемого мира. С одной стороны, его включение в композицию текста детализирует пространственную упорядоченность кладбища (в качестве элемента могильной ограды или усыпальницы), с другой — он получает статус персонажа и собеседника лирического субъекта. В высказывании, обращенном к ангелу, реализуется понимание смерти как перехода в вечное бытие. Смерть так же, как в элегии Жуковского уподобляется сну, однако семантика данного мотива кардинально меняется. Если у Жуковского неоднократно акцентируется безысходность сна мертвых, невозможность пробуждения от смерти и обусловленное ею обретение покоя (Ср.: «Здесь праотцы села, в гробах уединенных / Навеки затворяясь, сном непробудным спят» [I, 53], «Не слаще мертвых сон под мраморной доскою; / Надменный мавзолей лишь персть их бременит» [I, 54], «И здесь спокойно спят под сенью гробовою» [I, 55]), то в стихотворении О.Седаковой сон-смерть оказывается способом преодоления времени и исцеления души в ином, абсолютном бытии: «Ты, связь времен, и если ты бываешь / (а разве нет), ты сон выздоровленья, / ты медленно течешь, и долго видишь детей перед могилами детей» (196).

Как видно, в семантическом поле знака «ангел» эксплицируется значение «непрерывность течения времени» («Ты... долго видишь детей перед могилами детей»), что в восприятии лирической героини мыслится как свидетельство продолжения бытия после физической смерти[17]. Причем констатация веры в невозможность полного умирания предстает в качестве обозначения череды сомнений: «Я встану, если нужно, на колени, / я не боюсь, когда ты разгибаешь свой свиток круглый до скончания дней. / Осветит ли мне путь чугунный факел? Заговорит неговорящий голос? / Я вижу, как нас видят, отстраняя, чтоб лучше разглядеть последний раз... / Никто не знает берега другого. Никто не вынет драгоценный образ / из этой неизвестной колыбели. Никто, никто не разуверит нас...» (197). Стоическое принятие смерти как эмпирического факта («я не боюсь»), в утверждении которого также можно обнаружить диалог со стихотворением Жуковского «Смерть» 1814 г., где поэт формулирует абсурдность страха перед небытием[18], сопрягается с попыткой интеллигибельного проникновения в сущность мироздания.

Ценностные параметры признания безусловности вечной жизни определяются здесь категорией неведения («Никто не знает берега другого. Никто не вынет драгоценный образ / из этой неизвестной колыбели»). Просвечивающая в акте смерти вечность в понимании лирической героини оказывается непостигаема интеллектуально и невыразима логически, и в этом отношении наблюдается концептуальная близость стихот-

ворения О.Седаковой другому программному произведению В.Жуковского — «Невыразимое» (1819), в котором реализованы принципы уже не сентименталистско-преромантической, а собственно романтической поэтики. Невозможность адекватного высказывания об универсуме приводит лирического субъекта «Невыразимого» к констатации молчания как единственного способа постижения мира: «...Горе душа летит, / Все необъятное теснится, / И лишь молчание понятно говорит» (II, 130). Разумеется, в основе стихотворения Жуковского находится вопрос о воплощении в слове эмоционального опыта. Для О.Седаковой же первостепенное значение приобретает ситуация отношений человека с Богом. Ее лирическая героиня пытается выразить «невыразимое» знание об абсолютном бытии, результатом чего оказывается утверждение принципиального неведения истинной реальности («Никто не знает берега другого»), отсылающее к традициям апофатического богословия, основанного на презумпции невыразимости Бога в положительных категориях.

Именно в обозначении границы между знанием и верой обнаруживаются христианские основы аксиологии рассматриваемого стихотворения. Суждение лирической героини, представленное в финальной строке («Никто, никто не разуверит нас...» [197]) становится своеобразной аллюзией на известную максиму одного из апологетов раннего христианства Квинта Септимия Флоренса Тертуллиана: «Credo quia absurdum est» («Верую, ибо абсурдно»). Вера, инициируемая отсутствием логического знания, приобретает статус неоспоримого свидетельства о преодолении смерти и обретении вечности.

Итак, очевидно, что стихотворение О.Седаковой является своего рода переосмыслением поэтической концепции В.А.Жуковского и, прежде всего, ценностного отношения к смерти, реализованного в его элегии «Сельское кладбище». Кладбище предстает в качестве сакрального локуса, «пограничного» пространства, в котором человек вовлекается в рефлективное постижение онтологической сущности смерти. В трансформированном виде воспроизводя композиционное строение элегии Жуковского, О.Седакова принципиально меняет аксиологические параметры восприятия бытия.

Если в элегии лирический субъект демонстрирует тотальную эмпатию и актуализирует личный эмоциональный опыт, что во многом обусловлено концептуальными основами преромантической эстетики, то у О.Седаковой усиливается метафизическая направленность высказывания лирической героини. Социальные и нравственные аспекты существования, акцентированные повышенной экспрессией дискурса в «Сельском кладбище» Жуковского, приводят к констатации тщетности человеческой

жизни перед фактом неизбежного умирания. Принятие чужих судеб проецируется на элегического героя, ценностно идентичного лирическому субъекту, и раскрывается в репрезентации его скорой смерти. В стихотворении О.Седаковой смерть при всех трагических коннотациях, вызванных ее неотвратимостью и непредсказуемостью, инициирует переход человека от существования во времени к существованию в вечности. Актуализация христианской аксиологии порождает осознание лирической героиней абсолютности бытия с Богом. Невозможность интеллектуального постижения основ мироздания и стоическое принятие смерти как универсального закона становится утверждением акта Веры, меняющего самоопределение человека в мире. Таким образом, можно утверждать, что в стихотворении «Сельское кладбище» О.Седакова диалогически продолжает начатую В.А.Жуковским верификацию категории смерти, акцентируя ее онтологическое значение.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М, 1994. С. 418. По мысли ученого, такая взаимосвязь вскрывает онтологический конфликт на более глобальном уровне: «Трагическое противоречие между бесконечностью жизни как таковой и конечностью человеческой жизни есть лишь частное проявление более глубокого противоречия между лежащими вне категорий жизни и смерти генетическим кодом и индивидуальным бытием организма» (Там же).

[2] Факторы генезиса «кладбищенской элегии» подробно описаны в книге: Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 2002. С. 48—73.

[3] Не ставя сейчас перед собой задачи описать трансформации «кладбищенского» текста русской поэзии XIX—XX вв., в качестве примера назовем лишь некоторые произведения, ценностно-смысловым ориентиром которых является кладбище как место соприкосновения человека с действием универсальных законов мироздания: «Сельское кладбище» В.А.Жуковского, «Стою печален на кладбище...» и «Когда за городом, задумчив, я брожу...» А.С.Пушкина, «На кладбище» К.К.Случевского, «На Смоленском кладбище...» А.А.Ахматовой, «На сельском кладбище» В.В.Набокова, «Еврейское кладбище около Ленинграда...» И.А.Бродского.

[4] Перепелкин М.А. Творчество Ольги Седаковой в контексте русской поэтической культуры: (Смерть и бессмертие в парадигме традиции): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Самар. гос. ун-т. Самара, 2000.

[5] Медведева Н.Г. «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И.Бродского и О.Седаковой. Ижевск, 2006.

[6] См. работы Е.А.Князевой: Влияние китайской лирики на поэзию О.Седаковой: (На примере цикла «Китайское путешествие») // Проблемы межкультурной коммуникации. Пермь, 1999. С. 66—73; Жанр элегии в поэзии О.Седаковой // Филологические заметки. Пермь, 2002. С. 228—234; Образ Тристана и Изольды в творчестве С.Дали и О.Седаковой // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М., 2002. С. 255—259.

[7] Аверинцев С.С. «...Уже небо, а не озеро...»: риск и вызов метафизической поэзии // Седакова О.А. Стихи. М., 2001. С. 10.

[8] Медведева Н.Г. «Муза утраты очертаний»... С. 23.

[9] Работа над первыми переводами осуществлялась поэтом в 1800—1802 гг., в период его активного участия в «Дружеском литературном обществе», объединении московских литераторов, организованном братьями Александром и Андреем Тургеневыми. Разумеется, эстетические представления, формировавшиеся в рамках данного кружка (куда входили также А.Ф.Мерзляков, А.С. и М.С. Кайсаровы, Н.И.Гнедич, А.Ф.Воейков, С.Е.Родзянко), а также написанная в 1801 г. «Элегия» Андрея Тургенева, близкого друга В.Жуковского, существенно повлияли на процесс перевода, прежде всего — в аспекте формирования преромантической поэтики.

[10] Перевод 1839 г. был сделан В.Жуковским во время путешествия по Англии под впечатлением от посещения кладбища, явившегося прообразом элегии Т.Грея. Данный перевод выполнен гекзаметрами и отличается наибольшей близостью к оригиналу.

[11] Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999—2008. Здесь и далее в тексте в скобках указываются номер тома и страница.

[12] Седакова О.А. Стихи. М., 2001. С. 196. Далее при ссылке на это издание страница указывается в тексте.

[13] Укажем, что в 1-й редакции первого перевода (1801) у Жуковского также отсутствует финальная эпитафия. Эта редакция «Элегии» была опубликована в собр. соч. поэта, подготовленном А.С.Архангельским в 1902 году (Жуковский В.А. ПСС: В 12 т. Спб., 1902. Т. 1. С. 13—17).

[14] Ср., напр.: «Скрываясь от мирских погибельных смятений / Без страха и надежд, в долине жизни сей, / Не зная горести, не зная наслаждений, / Они беспечно шли тропинкою своей» (I, 55).

[15] Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». С. 52.

[16] См. об этом: Фрайман Т. Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 — первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. С. 12—35.

[17] Здесь уместно вспомнить суждение П.А.Флоренского о том, что «христианство весьма повысило сравнительно с религией до-христианской интерес и чуткость к организованному времени, а потому — также и понимание его как некоторого единства: это было следствием прояснившегося сознания вечности» (Флоренский П.А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 229).

[18] Ср.: «То сказано глупцом и признано глупцами, / Что будто смерть для нас творит ужасный свет! / Пока на свете *мы,* она еще не с нами; / Когда ж пришла *она,* то нас на свете нет!» (1,338).

Н.Г.Медведева

О «ДОКТРИНАЛЬНОМ СМЫСЛЕ ПОЭЗИИ»: ОПЫТ ОЛЬГИ СЕДАКОВОЙ

Соотношение поэзии «светской» и поэзии «религиозной» — один из дискуссионных вопросов литературной теории. Разноречивые суждения по этому поводу высказываются и самими поэтами, и читателями, как священниками, так и мирянами. Например, настоятель одного из московских храмов и писатель Михаил Ардов убежден, что «религиозного поэта на самом деле быть не может <...> все светское искусство, и поэзия даже в особенности, является скорее демоничным, чем божественным. И Муза скорее пробуждает бесов, чем ангелов»[1]. Столь же категорична Наталья Горбаневская: «Я затрудняюсь кого бы то ни было называть “христианским поэтом”. Это ярлык, этикетка, роль, как у Кублановского или Седаковой»[2]. Филолог по образованию, О.Седакова неоднократно формулировала свою точку зрения. Еще в «Похвале поэзии» (1982) она писала: «...мне хочется уверить, что поэзия — дар, благословенный землей и небом дар, свидетельница — пусть не "Духа животворящего" (Он посылает своих свидетелей в другие виноградники), но "души живой"»[3]. Себя О.Седакова считает «светским человеком и светским автором»; представляется, однако, что ее поэзия, освещенная светом православия, может рассматриваться в особом — религиозном аспекте. За поэта, избравшего из понятной скромности позицию умолчания о собственном творчестве, должен сказать интерпретатор. Конкретным объектом данной работы выбраны две элегии Седаковой из небольшого одноименного цикла («стихотворной книги», по авторскому определению) 1987—1990 гг.

I
Элегия смоковницы

В 1992 году, выступая на юбилейной цветаевской конференции в Амхерсте, И.Бродский сопоставил три стихотворения, интерпретирующие евангельский сюжет о Марии-Магдалине: «Пиета» Рильке, «О путях твоих пытать не буду...» Цветаевой и обе «Магдалины» из романа Пастернака.

Оставляя в стороне концептуальное содержание этих блистательных интерпретаций, обратим внимание на то, что во всех перечисленных текстах, как уже традиционно повелось, налицо контаминация *двух* (а у Рильке, учитывая название, — трех, поскольку эпитет Пиета — Скорбящая обычно прилагался к Богоматери) евангельских героинь: Марии — сестры Лазаря, в доме Симона-прокаженного помазавшей ноги Иисуса и осушившей их своими волосами, той Марии, что сидела у ног Учителя, слушая Его слово, в то время как Марфа заботилась об угощении; и одной из жен-мироносиц, будущей равноапостольной Марии-Магдалины. Бродский в своем «Примечании к комментарию» обозначает стихотворения Рильке, Цветаевой и Пастернака как «вершины великого треугольника»; объединяющим началом служит «описываемое религиозное переживание» (хотя «описывается» оно всякий раз по-своему: у Рильке очевиден сдвиг в сторону интимного, если не прямо эротического прочтения; в случае Цветаевой женщина пытается «исполнить партию Христа», в случае Пастернака — наоборот: «мужчина берется исполнить женскую партию»[4]. Что касается «религиозного переживания», то во всех трех (и более) текстах оно передано синонимично, например:

Я был бос, а ты меня обула
Ливнями волос —
И — слез (*Цветаева*).

У людей пред праздником уборка.
В стороне от этой толчеи
Обмываю миром из ведерка
Я стопы пречистые твои (*Пастернак*).

По отношению к этому *единому* сюжету Магдалины «Элегия смоковницы» О.Седаковой может быть рассмотрена как ***палинодия*** (греч. *обратная песнь*), то есть текст с прямо противоположным смыслом. Наша цель — показать, что «Элегия смоковницы» воссоздает такой экзистенциальный выбор и такой тип поведения, гибельность которых для человека очевидна именно на фоне сюжета Магдалины — сюжета Спасения. Таким образом, элегия Седаковой, не содержащая никаких прямых отсылок к стихотворениям Рильке, Цветаевой и Пастернака, может быть прочитана как реплика в скрытом диалоге с ними.

В «Элегии смоковницы» переплетается несколько новозаветных мотивов и образов. Центральный — сама смоковница — многократно упоминается не только в Новом, но и в Ветхом Завете. Тень ее раскидистой кроны высоко ценилась на жарком Востоке, и выражение «сидеть под смоковницей» в библейские времена означало мир и благосостояние. Особенностью дерева было появление плодов *прежде* листвы, «по сему-то смоковница с листьями, но без плода в пасхальный период могла быть признана бесплодной»[5]. В речи Иисуса на горе Елеонской притча о смо-

ковнице, распустившиеся листья которой предвещали лето, иллюстрирует пророчество о возвращении Царя во славе, которое уже «близко, при дверях» (Мф. 24:32). Самое известное упоминание об этом дереве содержится в рассказе евангелистов о том, как оно было проклято за бесплодие. Возвращаясь из Вифании в Иерусалим, Иисус «взалкал; и увидев при дороге одну смоковницу, подошел к ней и, ничего не нашед на ней, кроме одних листьев, говорит ей: да не будет же впредь от тебя плода вовек. И смоковница тотчас засохла» (Мф. 21:18—19). Этот сюжет интерпретирован в одном из стихотворений Юрия Живаго как «Чудо»:

Когда мы в смятеньи, тогда средь разброда
Оно настигает мгновенно, врасплох.

Проблема ***готовности*** человека к Встрече, лишь намеченная Пастернаком в этих заключительных строчках, у Седаковой становится ведущей. Жажда нуждается в плодах, светильник — в масле: эта образная параллель позволяет подключить к истории смоковницы притчу о десяти девах. Разъясняя ученикам смысл Царства Небесного, Иисус уподобляет его достижение пяти мудрым девам, взявшим масло для светильников и готовым встретить жениха, тогда как неразумные забыли о масле и не вошли поэтому на брачный пир (Мф. 25:1—13). Та же мысль о необходимости духовного бодрствования в стихотворении Седаковой адресуется «смоковнице», становящейся, таким образом, одной из «неразумных дев»:

— Бедная! — говорю я в себе, — ты свое заслужила.
Ты масла с собой не взяла, ты терпенья в ум не вложила
и без факела выйдешь, без факела выйдешь — позор! —
...
к Тому, кто не извещал ни о дне, ни о часе...

Символика брачного пира, свадьбы, как известно, в перспективе проецируется на «брачную вечерю» Агнца, сочетающую Жениха с его Невестою — Церковью, Небесным Иерусалимом (Откр. 19:7—9). Героиня Седаковой — из тех, кто не избрал (как избрала Мария — сестра Лазаря) «благую часть» и не получил благодати. Последствия такого выбора тяжелы:

Вот и **не войдешь** в дом этой свадьбы, в среду ликованья.
И **не прольешь** <...> дорогой аромат...
И **не проводишь** Его на мученье.

Смысловым итогом такой судьбы становится смерть. В евангельской этике ***отказ*** оборачивается ***обретением***, «ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее; а кто потеряет душу свою ради Меня, тот обретет ее», — говорит Христос (Мф. 16:25).

А ты выбирала, безумная, жить.
— Правда, любой выбирает
жить и смотреть без конца, как весна идет,
птицы играют,
птенцов выводят, колосья блестят,
шумит каменистый Кедрон...

Христос испытывал учеников в твердости и решимости идти за Ним в ситуации, когда «лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Мф. 8:20).

Я просил <...> — читаем у Седаковой, —
Я болен — кто навестил меня?
Я пить хочу — где чаша?
Лисы язвины имут и птицы гнездо,
Я стучу — где мой дом?

В этой строфе стихотворения также объединены разные эпизоды Евангелия (так, «чаша», помимо прямого смысла, отсылает к Гефсиманской ночи; последняя строка соотносится со «Словом к Лаодикийской церкви»: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною») — смыслы умножаются, налагаясь друг на друга. На горе Елеонской Иисус возвещает о грядущем суде, где пастырь отделит овец от козлов и поставит овец по правую руку, ибо Он был странником, и они приняли Его; был болен, и они посетили Его. «Тогда скажет и тем, которые по левую сторону: "идите от Меня, проклятые, в огонь вечный"» (Мф. 25: 31—46). Сказано также: «Всякое дерево, не приносящее плода доброго, срубают и бросают в огонь» (Мф. 7: 19).

...С огнем
или без огня удаляясь, в темноте не видна уже юродивая дева.

Не только бесплодную смоковницу, но и всех, кто «не принял» Христа, постигает проклятие: «вместо» Христа в двери входит смерть. Примечательно, однако, что в стихотворении Седаковой «гнев созрел. Слово в горле уже» — но так и не произносится. Движение к смерти передано в тексте угасанием световых и зрительных образов: «листья еще сверкают», но если «без факела выйдешь», перестанут блестеть колосья; выбиравший возможность «жить и смотреть без конца» сам становится невидимым в темноте. Ряд преображений (смоковница — неразумная дева — юродивая дева — «чудным (в pendant «Чуду» Пастернака. — *Н.М.*) гневом убитое дерево», образуя кольцо, связывает воедино всех, кто «выбирает», как думает, жизнь, в действительности ведущую к смерти.

Стихотворение в целом также выстроено по принципу кольца. Начинаясь посвящением «Ивану Жданову» и обращением «Дерево, Ваня, то самое <...> узнаешь?», завершается оно также вопросом «Что же делать нам, друг, что делать, брат». Семантика именований указывает на адресата и как на частного человека (ибо трактуемые в тексте проблемы значимы для каждого), и как на «брата» по ремеслу — чем актуализируется автореференциальный аспект произведения. Этот аспект проявлен, в частности, мотивом текста-ткани. В первой строфе смоковница предстает *изображением* «на старой книжной гравюре, на рыхлой бумаге верже». Далее «рыхлая бумага» ассоциативно соотносится с «нешитым хитоном», о котором спорили распявшие Его. Наконец, в предпоследней строфе происходит еще одна поистине чудесная метаморфоза: за «рваной полою» скрыты «стая птиц, изумруд, полотно золотое» — сюжет «гневного» чуда завершается чудом надежды. Выступая на Международном симпозиуме «Resurrexitsicutdixit» (Рим, 18.04.07), О.Седакова говорила: «...я думаю о поэзии вообще, о том "сообщении", которое она несет в мир. Я думаю о том, что все искусство самым интимным образом связано со "служением надежде". Я думаю, что именно лицо Надежды — среди трех дочерей Премудрости: Веры, Надежды, Любви — более всего знакомо художнику. <...> То освободительное наслаждение, которое мы, читатели, зрители, слушатели, переживаем при встрече с великим произведением искусства, сводится к переживанию некоей таинственной надежды»[6]. Вторя евангельскому «поощрению к молитве» («Просите, и дано будет вам...»), «Элегия смоковницы» завершается обетованием: «Кто просит — однажды получит. Кто просит прощенья — однажды будет прощен». Так композиционное «кольцо» размыкается; мотив закрытых/открытых дверей (входа/выхода) обретает перспективу. Нельзя не обратить внимания на имплицитную контаминацию «смоковницы» и другого библейского персонажа — блудного сына: «Кто от стыда не поднимет лица — тот любимее всех. Сердце ему обнимает лишенье, как после долгой разлуки жениха обнимают или отца».

Мотив входа/выхода имеет еще один смысл — это оппозиция внутреннее/внешнее, которая, в частности, имеет прямое отношение к уровню «автометаописания». Говоря о доктринальных смыслах Евангелия, текст Седаковой остается элегией, сохраняя жанровую идентичность. Его диалогическая структура (обращение к «другу», к «смоковнице», передача прямой речи Христа) вписана в сферу авторского сознания: «Бедная, — говорю я *в себе*». Финальная строфа, таким образом, звучит как монолог от лица Автора, позиция которого может быть определена словами из другого стихотворения: «Ты мной пишешь, как кровью по крови, как огнем по другому огню».

Размышления о духовном оправдании художественного творчества приводят Седакову к утверждению не только возможности, но и осуществления в XX веке поэзии, говорящей об истинах веры[7]. Один из создателей нового религиозного искусства, по убеждению Седаковой, — Б.Пастернак с его образами «сестры — Жизни», «мироздания — Магдалины». Самой Седаковой близка светлая тональность поэтического мира Пастернака. Это мировоззренческое родство двух поэтов проявилось, как мы стремились показать, в тексте «Элегии смоковницы», буквальный сюжет которой — антитеза сюжету «Магдалины», а жанр традиционно предназначен для «скорбных» медитаций. В поэтическом обетовании *надежды* нам видится суть творческих устремлений О.Седаковой. Как сказано в ее стихотворении «Ангел Реймса»,

Все-таки позволь мне напомнить:
ты готов?
К мору, гладу, трусу, пожару,
нашествию иноплеменных, движимому на ны гневу?
Все это, несомненно, важно, но я не об этом.
Нет, я не об этом обязан напомнить.
Не за этим меня посылали.
Я говорю:
ты
готов
к невероятному счастью?

II
Варлаам и Иоасаф

В небольшом цикле элегий, рассматриваемых нами, этот триптих — единственный текст, не имеющий посвящения; «вместо» него к стихотворению поставлен эпиграф (из русского духовного стиха) «Старец из пустыни Сенаарской...», с повторения которого и начинается сам текст. Однако это обстоятельство не умаляет свойственного всем пяти элегиям диалогизма, и в этом случае создаваемого лексикой («скажет», «беседа»), обращениями («твоя», «твой», «ты», «старец мой чудесный» и т. д.), просьбами («подними», «уведи»), общей вопросно-ответной композицией целого, завершающейся прямой апелляцией «Боже правды, Боже вразумленья». Как и «Элегия смоковницы» (и в отличие от остальных трех элегий), «Варлаам и Иоасаф» воспроизводит известный сакральный сюжет. «Повесть о Варлааме и Иоасафе», широко распространенная в средневековых литературах, также в основе своей имеет диалог: за вопросами царевича следуют обстоятельные, с многочисленными примерами, ответы старца, речь

которого, таким образом, доминирует в тексте, приобретающем благодаря этому наставительный, поучительный характер. Лирический мини-цикл О.Седаковой выстроен по-иному. «Старцу из пустыни Сенаарской» вообще не дано права голоса: в первом стихотворении о нем говорит повествователь, во втором старец фигурирует только как объект обращения царевича. В этой связи чрезвычайно существенной представляется позиция повествователя, функционально «замещающего» Варлаама. В первой строфе содержится краткий пересказ сюжета (или, скорее, фабулы) «Повести»: к индийскому царевичу, оберегаемому отцом-язычником от ненавистной тому христианской веры, под видом купца проникает пустынник Варлаам и наставляет его на путь истины, рассказывая многочисленные притчи, так что впоследствии Иоасаф становится «наследником негибнущей жизни», вместе с учителем предавшись отшельническому подвигу[8].

В тексте стихотворения Седаковой старец назван не только «перекупщиком самоцветов», но и «врачом» (далее именно в этом качестве воспринимает его царевич), что обращает нас к области священного предания: врачом, как известно, был евангелист Лука; еще ранее пророк Исаия открывает обещание Господа «оживлять дух смиренных и оживлять сердца сокрушенных» (Ис. 57, 15) и исцелить того, кто, «отвратившись, пошел по пути своего сердца» (Ис. 57, 17—18). Заметим, что средневековая повесть не содержит этого нюанса (хотя функционально Варлаам именно в качестве целителя и выступает).

В отличие от «врача», роль перекупщика самоцветов («купца») в контексте данного сюжета вполне традиционна и также содержит многозначительную новозаветную аллюзию. Среди приведенных в синоптических евангелиях различных притч, раскрывающих смысл Царства Небесного, есть история о купце, нашедшем драгоценную жемчужину и продавшем все, что имел, ради обладания ею. Прекраснейший, лучший драгоценный камень — алмаз с давних пор служит эмблематическим обозначением самого Христа. Так, «Стих Иоасафа царевича» (так называемый «бегунский» вариант русского духовного стиха) рассказывает о том, что «Пречистая дева родила сей камень» и «он ныне пребывает выше звезд небесных»[9]. «Алмазом» назван в стихотворении Седаковой Царь Небесный. Сверкающий «камень», с которым приходит к царевичу «перекупщик **самоцветов**» (примечателен и выбор именно этого слова), начинает собою лейтмотив **света**, вокруг которого выстроена вся образность «Варлаама и Иоасафа».

Одной из немногочисленных конкретных реминисценций повести в первом стихотворении, безусловно, является сравнение («родине, **сверкнувшей** из прорех / жизни ненадежной, бесталанной, / **как в лачуге**

подземельной смех»). Цитата отсылает к эпизоду повести, а точнее, к притче о некоем царе, ходившем со своим советником ночью по городу в надежде увидеть что-либо «полезное», и изумившемся дружному веселью семьи, прозябающей в убогой пещере. Пространственная оппозиция объединяет «царский дом» и «подземельную лачугу» в противопоставлении «пустыне»; с первым членом оппозиции связано представление о земной, неподлинной жизни, временной и тленной как в бедственном состоянии, так и в «скоромимоходящей красоте». «Пустыня» же репрезентирует «родину», утраченную человеком после грехопадения. Этот многослойный образ удерживает этимологическое и историческое значение слова (пустыня как место подвижничества) и в то же время возрастает до метафоры рая и в смысловом итоге — Царства Небесного. «Пустыня» оказывается тождественной «саду». Там «сеятель идет над бороздами / вдохновенных покаянных слез» (вновь отсылка к евангельской притче), далее же возникает образ «садовника», также имеющий обширные смысловые коннотации (и нередко встречающийся в поэзии Седаковой). Однако данное стихотворение представляет собой особый вариант истолкования традиционной библейской образности, поскольку над садовником оказывается некто превосходящий его: «так садовник садит, строит, правит, / но хозяин *входит* в сад». Его верховная воля правит всем. Так старца, «ум его устроив и разведав», «**шлют** недоуменный плач / превратить во вздох благоуханный / о прекрасной, / о престранной / родине». Так сеятель «без сожаления» оставит любое озаренье и счастье.

Скажет каждый, кто работал свету:
ангельскую он прервет беседу
и пойдет куда велят.

Повествователь говорит об этом как обладающий истинным знанием, он выстраивает противопоставление «ненадежной», подобной рвущейся ткани, жизни и сверкающей «родины», он создает образ «пустыни» и объясняет законы подлинной жизни — почему и оказывается функциональным «заместителем» старца Варлаама; более того, позиция Варлаама вмещена в сферу его сознания. Существенно также, что повествователь — один из многих, «кто работал свету» («твою, о ночь, возлюбленную **нами, /** выжимают световую гроздь»).

«Ночь» у Седаковой часто предстает светоносной (ср., например, «Китайское путешествие»). В первом стихотворении «Варлаама и Иоасафа» свет выступает основной характеристикой «родины, сверкнувшей из прорех» обыденной жизни: «семенами / чудными полны лукошки звезд», «только в пламя засевают пламя», «световая гроздь»; затем световые образы

утрачивают вещественность («озаренье») и обретают заключительный, высший смысл в каноническом выражении «работал свету».

Мистика ***света*** в богословии занимает особое место. Она связана прежде всего с проблемой боговидения и богопознания. «Священное Писание, как и литургические песнопения, и вся святоотеческая литература, — отмечает православный богослов В.Н.Лосский, — изобилует выражениями, относящимися к Божественному Свету, к славе Божией, к Самому Богу, Которого именуют "Святым". Следует ли видеть в этом только метафоры, риторические образы? Или же этот Свет есть истинный аспект Бога, реальность мистического порядка?»[10]. Очевидно, что для религиозного сознания вопрос является риторическим. «Я свет миру, — говорит Иисус, — кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин. 8, 12). Эта догматическая истина составляет сюжетную основу средневековой повести и ее поэтической интерпретации О.Седаковой. «Мир, который отказывается от откровения и замыкается в своей самонадеянности, противится свету и является "мраком", и все, что окончательно отдалится от Бога, станет достоянием "тьмы кромешной"»[11]. «То, что знают все, темнее ночи. / Ты один вошел с огнем», — обращается царевич к старцу.

Второе стихотворение триптиха — речь царевича Иоасафа — продолжает образно-тематический ряд первого, развивая его; в то же время оно в известной степени может быть рассмотрено как антитезис (в гегелевском смысле) первому, поскольку представляет иную, формально противоположную позицию говорящего. По контрасту с «прекрасной» родиной (ср. определения «сверкнувшей», «чудными», «вдохновенных», «возлюбленную») в земной юдоли царит тьма; порядок и строй мироздания, его звезды «отвернуты от нас»; в итоге «вся жизнь не видит и болит», уподобляясь страшному сну. Если в первом стихотворении фигурируют «прорехи жизни», то во втором «рвется человек, как ткань дурная». Другими словами, второй текст — это проявление личного, индивидуального сознания, позиции конкретного человека, совершающего, как и в «Элегии смоковницы», свой выбор. Сопоставление двух элегий представляет коллизию ошибки и истины. Иоасафу, в отличие от героини-«смоковницы», открывается свет, открывается истина, ибо «ветер веет, где захочет» (парафраза знаменитого евангельского «Дух дышит, где хочет», Ин. 3, 8). Исходная контрастность двух позиций в «Варлааме и Иоасафе» («снимаемая» сюжетом) явственнее всего в итоговых четверостишиях обоих текстов.

Потому что **вверх,** как вымпел,
поднимает сердце благодать,
потому что есть любовь и гибель,
и они — сестра и мать (1).

Если бы ты знал, какой рукою
нас уводит **глубина**! —
о, какое горе, о, какое
горе, полное до дна (2).

В тексте повествователя ключевое слово — благодать, в тексте царевича — горе. «Что же мне в огне твоем любимом / столько горя говорит?» — вопрошает Иоасаф. «Да, огонь жжет. "О, какое горе, о, какое / горе, полное до дна!" О чем же еще не переставала говорить поэзия, как не об *этом*?»[12]. Концепты ***глубины*** и ***высоты***, противоположные, казалось бы, по своему буквальному значению, дают еще одну возможность размышления о природе особой поэзии, вдохновляемой верой. С одной стороны, сближение ***горя*** и ***глубины*** может быть интерпретировано в традиционном смысле как (по определению О.М.Фрейденберг) «мифологическое тождество семантик» (мифологическим сознанием горе мыслится как бездна). В нашем контексте это, следовательно, та глубина, из которой ***взывают*** (de profundis...). Одновременно неотменимо и иное прочтение, в котором глубине противостоит не высота, в плоскость. «Образ — конечно, не единственное, но, может быть, самое родное, самое сердцевинное пространство для жизни веры», — замечает Седакова, — поскольку несет в себе «счастливую тревогу глубины»[13]. Может быть, это глубина той пещеры, о которой так поэтично говорит о. П.Флоренский и где «под пещерными сводами сердца и воссиявает Звезда Утренняя»[14]. «Любовь и гибель» не случайно родственны, как «сестра и мать», ибо «страшнее спасения нет вещи. Если кто считает это преувеличением, пусть вполне серьезно подумает, что имеет в виду спасение. Мечтать на этот счет не приходится, все уже сказано»[15]. Душевная боль царевича — «это боль собственного изменения, страдание своей — частичной — смерти, болезненность рождения неизвестного Я»[16]. Таким образом, снимается поверхностная оппозиция высоты и глубины: речь идет о глубине благодати, ***поднимающей*** сердца. Многозначность образа убедительно свидетельствует о специфике поэтического (художественного, литературного...) воплощения христианской доктрины, которая при всей неисчерпаемой глубине содержания различных толкований не предполагает, как не предполагает и собственно эстетического прочтения.

После тезы и антитезы синтез осуществляется в третьем стихотворении мини-цикла. Если в первом говорится о том, что должно идти, «куда велят», во втором — о личной просьбе наставить на путь истины, то в заключительном Бог собирает Себе народ. Подводится итог «древнего рассказа». Итоговой становится и позиция повествователя, который в первом тексте воссоздавал историю «старца из пустыни Сенаарской» таким образом, что их точки зрения совмещались. Теперь же повествователь и персонаж дистанцированы по времени: повесть оказывается «древней», а повествователь, идя путем катафатического («утвердительного») богословствования, перечисляет присущие Господу совершенства. Однако во всех

трех текстах время действия — незавершенное настоящее, что делает «древний рассказ» вневременным, обращенным к каждому из нас. Многозначительна градация именований: сеятель — хозяин — Царь Небесный — Бог. Одновременно символический ряд значений («перекупщик самоцветов» — «Царь твой тихий, твой алмаз» — «Бог того, кто без Тебя умрет») вырастает (в данном случае именно так) до «прямого, исчезающего перед своим предметом слова»[17]. Эпитет «Царь твой тихий» актуализирует ассоциацию с одной из самых поэтичных молитв — «вечерней песнью» «Свете тихий». «Господь Іисусъ — кроткій, тихій свѣтъ отъ святой славы безсмертнаго, значитъ, святого, и потому блаженнаго Отца Небеснаго. Но Онъ, это тихое Солнце міру, взошло на землѣ и затьмъ закатилось», и «въ свѣтѣ этого Свѣта "узрѣли свѣтъ" Присносущей Троицы»[18].

Обратим внимание на продолжение этого лирического сюжета в других стихотворениях. За «Варлаамом и Иоасафом» следует посвященная С.С.Аверинцеву элегия «Земля» (а за нею — раздел, озаглавленный «Вечерняя песня»):

Когда на востоке вот-вот загорится глубина ночная,
земля начинает светиться, возвращая

избыток дареного, нежного, уже не нужного света.
То, что всему отвечает, тому нет ответа.

Образ зеркальной передачи света, инициирующий вслед за посвящением диалогическую структуру текста (и продолжающий тем самым метафорику предыдущего стихотворения), воссоздает особую ***вечернюю*** атмосферу, в которой с древних времен верующие, «пришедше на западъ солнца», обращались в молитве к ***невечернему свету.*** Как благодатную, неразрывно связанную с религиозным переживанием, описывает эту атмосферу о. П.Флоренский[19]. Показательно, однако, что в разбираемых стихотворениях Седаковой нет ни прямых цитат, ни аллюзий на «Свете тихий», но поэтические образы рождают смыслы, ***отвечающие***, соответствующие смыслу молитвы. При этом, в отличие от канонических текстов, поэтический текст может строиться на контаминации и инверсии мотивов, многозначен по природе и далеко не всегда связан с конкретными сакральными сюжетами или богослужебными реалиями, но, выражая мирочувствование религиозно мыслящего человека, свободно оперирует соответствующим словарем и отсылками к тем или иным аспектам священного предания (так, например, в «Элегии осенней воды» обращение к одному из тропарей Великого покаянного канона Андрея Критского не только формообразующий прием. «Поднимись, душа моя, встань, как Критский Андрей говорит...» — этот императив мог бы служить эпиграфом ко

всей поэзии О.Седаковой). Анализ цикла элегий как целого, межтекстовых связей и лейтмотивов в нем позволит подвести итоги этих наблюдений. Поэтическое слово Седаковой живет в безмерном контексте христианской культуры, в значительной степени определяясь феноменальной эрудицией филолога и богослова, опосредующей личную веру и дар Муз.

ПРИМЕЧАНИЯ

Стихотворения О.Седаковой цит. по изд: Седакова О. Стихи / Сост. А.Великановой; Вступ. ст. С.Аверинцева. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. (Заметим, что в изд.: Седакова О.А. Музыка: стихи и проза. М.: Русскій міръ; Моск. учеб., 2006 — раздел «Элегии» выстроен по-иному.)

[1] Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. Книга вторая (1996—2005). СПб., 2006. С. 125 (интервью с М.Ардовым).

[2] Интервью с Н.Горбаневской // Там же. С. 237.

[3] Седакова О.А. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также ПОХВАЛА ПОЭЗИИ // Седакова О. Проза / Сост. А.Великановой. М., 2001. С. 70.

[4] Бродский И.А. Примечание к комментарию // Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 2001. Т. 7. С. 179—202.

[5] Библейская энциклопедия. М., 1891. С. 661—662. [репринт].

[6] Опубликовано в журнале «Континент» (2007. № 134).

[7] См., напр.: Седакова О.А. «В целомудренной бездне стиха»: О смысле поэтическом и смысле доктринальном: Инаугурационная лекция по случаю присвоения звания доктора богословия honoris causa // Седакова О.А. Музыка: стихи и проза. М., 2006. С. 447.

[8] Повесть о Варлааме и Иоасафе: Памятник древнерусской переводной литературы XI—XII вв. / Подгот. текста, исслед. и коммент. И.Н.Лебедевой. Л., 1984.

[9] Стих Іоасафа царевича // Код доступа: http://starover.boom.ru/duhovnystihi/html.

[10] Лосский В.Н. Богословие света в учении св. Григория Паламы // Лосский В.Н. Боговидение. Минск, 2007. С.354—355.

[11] Лосский В.Н. «Мрак» и «свет» в познании Бога // Там же. С. 333.

[12] Аверинцев С.С. Горе, полное до дна // Седакова О.А. Стихи. М.: Гнозис; Carte Blanche, 1994. С. 358.

[13] См.: Седакова О.А. Речь при вручении премии Владимира Соловьева (Ватикан, 1 июля 1998 г.) // Седакова О.А. Проза. С. 936—946.

[14] Флоренский П.А. На Маковце // Флоренский П.А. Том 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 20.

[15] Седакова О.А. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также ПОХВАЛА ПОЭЗИИ. С. 73.

[16] Седакова О.А. Героика эстетизма // Седакова О.А. Проза. С. 330.

[17] Седакова О.А. От автора // Седакова О.А. Стихи 1994. С. 5.

[18] Флоренский П.А. Столп и утверждение истины (I) // Флоренский П.А. Том 1. М., 1990. С. 97.

[19] См.: Флоренский П.А. На Маковце.

А. А. Соколова

ОБРЕТАЯ ИНОЕ ЗРЕНИЕ... (опыт прочтения «Элегии смоковницы» Ольги Седаковой)

Алчущие и страждущие да обретут...

Говоря о двух пониманиях богослужебного текста — профанном и истинном, основанном на слиянии греческой философии Логоса и славянской ментальности (культуры), Ольга Седакова подчеркивает, что таким образом порождается не двусмыслица (тогда была бы языковая игра, как у футуристов, ОБЭРИУтов или постмодернистов), а два понимания, подчас противоположных и потому не пересекающихся; отсюда — два самостоятельных текста, порожденных этими пониманиями.

Вот один из моих любимых примеров — слово «непостоянный» («astatos» по-гречески) «яко непостоянно величие славы Твоея». И вот все спокойно объясняли: ничего странного, конечно, оно изменчивое. Когда же я говорила: «Но величие Божие не может быть изменчиво, оно всегда то же», — это вводило в замешательство. На самом деле, славянское «непостоянно» ничего общего с «изменчивостью» не имеет, это русское значение. По-славянски это значит: то, против чего нельзя «постояти», выстоять. То есть «невыносимое», неодолимое величие[1].

Стремясь создать синкрету (и в семантическом, и в жанровом плане), Седакова апеллирует к подсознательно-интуитивному, к до-аналитическому, до-собственно-русскому пониманию текста. Так, текст выходит за рамки повествовательной (нарративной) единицы, наполненной художественными образами, он становится не только текстом (то есть осмысленным набором слов), но универсальным целым, включающим музыку, живопись, слово, философию (как мудрое слово). Слово как клятва. Чтобы непонятное стало понятным... А ведь понятие — это греческое λογος (logos), вернее, греческий Логос в одном из своих проявлений. Первые церковнославянские тексты были переводными. Солунские Братья, взяв за основу один из южнославянских диалектов, взяв славянские морфемы и культурные уникалии, создали для славян литературный язык: форма — славянская, а содержание (понятие, сущность) — греческое, логосно-логическое. Проникновение во в-нутрь слова, его в-нутреннюю (есть такое исконно русское слово — *нутряной*) форму позволяет приоткрыть тайну Слова, прикоснуться к общему, славянско-христианскому. И текст становится не читаемым, вернее, не только читаемым, но *ощущаемым*. Ощу-

тить... На ощупь... Как будто вначале ощупываем, чувствуем текст, а потом привычно для себя прочитываем. Ибо «зрение уже не зрит, а различает»...

Но есть какая-то бледная память о том, что зрение было другим. Что оно видело без своих *слов*. Я хорошо помню, как в детстве мне казался каким-то не по-хорошему «непохожим» реалистический пейзаж. Он пугал, как протез. Там было сделано что-то ужасное с тем, что видно на самом деле. Прежде всего, его остановили. Его вынули из чего-то, без чего оно не может жить, как рыба на берегу, — из времени, которое мы явно *видим* в том, что видим. Из движения, из дыхания, из перебегов зрительного внимания, из вспышек и затмений зрительного луча... Его вынули из энергетической картины притяжений и отталкиваний, излучений и вбираний. Вынуть вынули, но выдают за то же — потому-то оно и ужасает, как муляж или протез. Другое должно быть другим. Малиновое дерево на золоченой деревянной ложке было *похоже*: похоже на правду. Похоже на то, как все обстоит на самом деле, как оно *видится*. На молодой, новый вид реальности. На то, что прежде всех светотеней всё видимое представляет собой свет. И зрение — тоже световое устройство, освещающий прибор — кормится этим светом[2].

Читая «Элегию смоковницы», невольно ловишь себя на мысли, что где-то слышал, видел, чувствовал... Пред-чувствование? Про-чувствование?

Словно взывая к культурной памяти, Ольга Седакова создает текст, предлагающий нам игру ожиданий, игру с уже известным и кажущимся таковым, ибо «стихи — это всегда игра с ожиданиями эрудированного писателя». И «Элегия смоковницы» кажется чем-то знакомым, известным, похожим на... На что же?

Первый вопрос, возникающий после прочтения вслух (что здесь очень важно, ибо слышимый текст часто оказывается другим, нежели читаемый; в случае с Седаковой это именно так): чей ритм? подражание или находка автора?

Мысль о ритме, с самого начала, одна из главных моих забот. Ритм свидетельствует о живости или не живости поэзии. <...> ...это не перебивки ритма, но выстраивание более сложной модели. Дело не в том, что нарушается решетка. Строится более сложный узор. Да, одновременно, это и стихийный процесс. Если то старинное слово «вдохновение» признавать за какую-то реальность, если это действительно пишется не просто из желания писать, не из того, что Дилан Томас называл «ностальгией по литературе», то оно непременно вызовет свои ритмы. Я уверена — раньше, чем мысль, раньше, чем что-либо, возникает именно ритм. Но, с другой стороны, к этому нужно готовиться. Конечно, думала об этом сознательно. Не изучала как филолог, но рассматривала другие, помимо силлабо-тоники, версификационные системы. Их очень много. И то, что русская традиция XIX века значительно обеднила ритмический репертуар, досадное упущение. А их так много — средневековые модели и античные строфы... Когда необязательно отщипывать как по метроному та-та-та та или та-та та-та. Есть более сложные формы организации сильных и слабых долей[3].

Так вот. К вопросу о ритме и выстраивании сложной модели… «…хорошо бы к носу Мандельштама приделать глаза Рильке, но нет…»[4].

Уже на формальном уровне «бриллиант виден» (Мандельштам): рифма *верже-уже*[5]. И Рильке есть: образы сада (ср. перевод О.Седаковой «Гефсиманский сад»). «Рильке позволяет наполнить смыслом простые, несложные, неметафорические вещи», — так сказала О.Седакова в одном из интервью. И многое у Седаковой от Рильке (но об этом ниже). Первое наше предположение о возможном влиянии ритмики Рильке на ритм «Элегии смоковницы» (было предположение о стилизации), оказалось не совсем точным.

Здесь стоит остановиться на переводах О.Седаковой из Рильке. Возьмем, например, цикл сонетов.

II Sonett

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor (aAaAaAaAaA)
И, девочка почти, она вошла (aAaAaAaAaA)
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier (aAaAaaAaAaAa)
из общей славы голоса и лиры (aAaAaAaAaAa)
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier (aAaAaAaAaAa)
и просияла в ткани прихотливой (aAaAaAaAaAa)
und machte sich ein Bett in meinem Ohr. (aAaAaAaAaA)
и слух мой, как постель, разобрала (aAaAaAaAaA)

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf. (aAaAaAaAaA)
и спит во мне. И это сон ее: (aAaAaAaAaA)
Die Bäume, die ich je bewundert, diese (aAaAaAaAaAa)
деревья торжества и восхищенья, (aAaAaAaAaAa)
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese (aAaAaAaAaAa)
луг ощутимый, дали ощущенья (aAaAaAaAaAa)
und jedes Staunen, das mich selbst betraf. (aAaAaaaAaaA)
и всё, чем сердце тронуто мое. (aAaAaAaaaA)

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast (aAaAaAaAaA)
И спит о мире. Боже, научи, (aAaAaAaAaA)
du sie vollendet, daß sie nicht begehrte, (aAaAaAaAaAa)
как ты свершил ее, не пробуждая? (aAaAaAaAaAa)
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief. (aAaAaAaAaA)
и спит, и возникая восстает… (aAaAaAaAaA)

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv (aAaAaAaAaA)
Где смерть ее? куда мотив ведет? (aAaAaAaAaA)
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? — (aAaAaAaAaAa)
куда исчезнет песня, поглощая (aAaAaAaAaAa)
Wo sinkt sie hin aus mir? ...Ein Mдdchen fast… (aAaAaAaAaA)
себя во мне? о, девочка почти… (aAaAaAaAaA)

В отличие от профессиональных переводчиков, сохраняющих обычно ритм, размер и образы иноязычного стихотворного текста, Седакова почти дословно переводит стихотворения Рильке, подвергая минимальным изменениям лексический (и опосредованно — синтаксический) уровни текста. Например, Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv erfinden noch — *Где смерть ее? куда мотив ведет?* О точной передаче типа рифмы говорить не приходится, ибо налицо следование оригиналу: hervor — Leier — Frühlingsschleier — Ohr (1—4, 2—3) и *вошла — лиры — прихотливой — разобрала* (1—4, 2—3).

Говоря о своих переводах, например, с немецкого, латинского, Седакова отмечает, что стилизация в ее задачи никогда не входила, так как

> ...один из ведущих постулатов нового искусства — имперсональность художника. Здесь многие голоса откликнутся Рильке, каждый со своим толкованием и своей апологией имперсональности — или трансперсональности (Т.С.Элиот: «Поэзия — не высвобождение эмоций, но побег от эмоций, не выражение личности, но устранение личности...», «Традиция и индивидуальный талант») <...> То, что превышает личное, частное, как это понимал Рильке, лежит на самом дне одиночества и субъективности (как это получается, увидим потом). «Объективному реализму» прошлого века он противопоставляет «субъективный реализм» нового (это употребление требует комментария: речь идет скорее о субъектном или объектном видении мира, о том, чтобы предмет стихов из объекта изображения превратился в субъект высказывания, сказал о себе в первом лице; художник же оставляет за собой позицию слушателя этой речи, его слова — не столько голос автора, сколько его слух, эти слова «слушают вещи»)[6].

Седакова, как представитель «новой поэзии»/нового искусства, являет собой тип устраненного из текста автора, предлагающего читателю игру на разных уровнях: языковом, семантическом, ассоциативном и др. Такой текст требует от читателя культурной памяти, оперирующей с текстами разных эпох, а язык становится инструментом познания мира-текста. Наследуя лучшие традиции европейской школы поэзии (Данте, Рильке, Целан), традиции символизма (французского и русского), будетлянина Хлебникова (человека-мифа), Седакова не стремится создавать подражательные тексты (на различных уровнях), но задача ее как поэта (как автора устраненного, автора-проводника) — выткать тончайшими нитями полотно, а задача читателя — увидеть нити. Какие именно — возможность каждого: кто-то доберется до канвы, а кто-то увидит лишь внешний узор, орнамент...

Ольга Седакова долгое время изучала историю русского языка (в семинаре Никиты Ильича Толстого), занималась переводами со старославянского и церковнославянского (см., напр., переводы из Триоди Постной и Синайского патерика). Лингвист по образованию, филолог по призванию, Седакова обладает тонким языковым чутьем, позволяющим ей

видеть за современным словом гораздо более широкое значение и подчас абсолютно другое, нежели в современных толковых словарях. Здесь стоит упомянуть о замечательном словаре Ольги Седаковой «Церковнославяно-русские паронимы: Материалы к словарю», созданном с целью разрушения вероятных недоразумений и смысловых иллюзий, возникающих при прочтении богослужебных текстов (Библии, Евангелия и др.) современным читателем.

Составитель вполне сознает тот факт, что выбор того или иного слова как «опасного» для русскоязычного понимания не может быть обоснован строго формальным образом. Иначе, вероятно, и не бывает, когда дело касается семантики, то есть значения и оттенков значения слова — той области языка, которая менее всего поддается формализации. Но главное, само отношение двух языков, церковнославянского и русского, чрезвычайно сложно — и было таким с самого начала[7].

Нам представляется правильным такой подход к тексту О.Седаковой, когда языковой уровень анализируется в первую очередь, когда язык современный рассматривается сквозь призму своего Начала — языка церковнославянского, когда образы искусства рассматриваются как образы Первоначала — образы веры, христианского богослужения. В одной из бесед Ольга Седакова так и говорит:

Я не раз писала о взаимной нужде современного искусства и Церкви. Я думаю, что не только поэзия может служить вере, но и, наоборот, вера может помочь в этом кризисном состоянии искусства, к которому мы пришли. Вера создает другой, более интересный человеческий склад, больше похожий на лирического поэта, чем то, что мы обычно встречаем в современных авторах. К творчеству уже давно стало принято относиться как к опыту автотерапии, к такому самовыражению, которое помогает его автору избавиться от собственных страхов, угнетенности и т. п. И получается так, что на зрителя и читателя перелагается роль врача, с которым автор делится всеми своими психическими отклонениями...[8]

Итак, опыт прочтения «Элегии смоковницы» Ольги Седаковой. Комментированное чтение. Читатель-врач приступает к врачеванию[9].

ЭЛЕГИЯ СМОКОВНИЦЫ

Ивану Жданову

Дерево, Ваня, то самое, смоковницу ту <...>

Дерево — традиционный образ, и не будем лишний раз вспоминать, какие значения и в каких культурах он принимает. Гораздо интереснее ассоциативные цепочки, возникающие вокруг этого образа, в творчестве Ольги Седаковой: например, *сад* и *роза* (в Элегии — смоковница).

Роза — несомненный символ: роза мира, роза ветров, роза — любовь и др. Сад с розами — райский сад. К тому же, у Рильке, о котором выше

упомянуто, образ розы (впрочем, и сада) является одним из ключевых (напр.: Singe **die Gärten**, mein Herz, die du nicht kennst; wie in Glas / eingegossene **Gärten**, klar, unerreichbar. / Wasser und **Rosen** von Ispahan oder Schiras, / singe sie selig, preise sie, keinem vergleichbar; и перевод О.Седаковой: Сердце, **сады** воспоем и **садов** неприступные входы. / В ясном и твердом сосуде их вылепил свет. / **Розы** Шираза поем, исфаганские воды, / славя **сады**, для которых подобия нет). *Роза как крест*, ибо красота и страдание соединены...

Сад — от садить... Значит, давать начало жизни, живому... Ждать плодов... А смоковница — либо с плодами (и тогда она несет жизнь, свет и радость), либо без них (бесплодная, не-плодная, не-плоды): неплодный в церковнославянском языке означает «бесплодный», а неплоды — «бесплодная женщина». Так через ассоциации малый образ вырастает в глубоко символичный и многогранный. Алгоритм напрашивается: если с плодами — значит, жизнь, рождение, начало, *род*; если не-плодная — не-жизнь, не-рождение, не-способность к новой жизни... Подобный тип мышления был свойствен средневековому христианину: каждое понятие больше, нежели его референт, и текст воспринимается как со-единение, с-плетение известных образов. Мир как неразрывное соединение Добра и Зла, а отсюда — синкретичное Слово и текст-синкрета.

Так, смоковница, та самая, известная, подобно слову в средневековом христианском тексте, оказывается не просто деревом на старой книжной гравюре, но символом жизни, рождения-рода и одновременно — символом конца. In my beginning is my end (Т.С.Элиот). **Начало** = **конец**. И всё возвращается на круги своя... Исторически слова родственны (ср. данные этимологических словарей). Идя вслед за Библией, видим, что Начало и Конец неизбежно связаны: начало и конец мира, начало и конец потопа, конец мира = начало времен (миф о создании, сотворении Света) и др. Начало и конец как Свет и Тьма. Центральный, срединный мир — мир людей, именовался *свет*, слав. *světь (словен. svêt ‘мир’, ‘люди’, чеш. svět ‘мир’). Само его средоточие *svętь — именование прежде всего места и времени свершения святых обрядов.

на старой книжной гравюре, на рыхлой бумаге верже

Рыхлая бумага как пергамен, на который переписывается священный текст, учащий жизни, выполняющий магически-заклинательную функцию.

узнаешь? Листья еще сверкают, ветки глотают свою высоту,
но время вышло. Гнев созрел. Слово в горле уже.

«Потому что только то, что времени не принадлежит, что выходит за его пределы, может время освятить. А назначение богослужения именно в этом: освящать время. Освящать прежде всего душу человеческую, которая по природе своей не пространственна, а временна»[10].

И снова цепочка выстраивается:

Время (*vert-men) — вертеть, веретено, оборот (*ob-vortъ), поворот, переворот, возвращаться (возвращаться на круги своя). Получается, что в самом времени заложена идея начала = конца.

Гнев (*gnoivъ) — гной (*gnoi-), язвы, болезнь (как испытание, страдание телесное и душевное, но вместе с тем очищение от грехов), болезнь (как зло, несчастье).

Созреть — зрети (видеть; вызревать/созревать/наливаться — о колосьях):

а) зреть (видеть) — видеть истинную сущность вещей. Тогда *гнев созрел* — формульное сочетание, типичное для древнерусских текстов (через страдание обрести истину, путем страдания получить очищение, искупить вину; ср.: греческий καθαρσις — к вопросу о соединении философии Логоса и славянской ментальности при понимании славянского текста, прежде всего, литургического);

б) зреть (вызревать) — колосья (*Колосья блестят*).

Слово — Логос, Божье Слово. Соединяясь, греческий Логос и христианское Слово, образуют уникальную философию слова.

Обратим внимание на две связанных между собой единицы: *глотают — горло*. *Глотать* — поглощение, *горло*, глотка, ожерелье. Figura etymologica, как повтор на этимологическом уровне, довольно часто встречается в богослужебных текстах. О магических функциях повтора не приходится говорить лишний раз.

— Бедная! — говорю я в себе, — ты свое заслужила.
Ты масла с собой не взяла, ты терпенья в ум не вложила
и без факела выйдешь, без факела выйдешь — позор! —

к тому, кто не извещал ни о дне, ни о часе,
но о том, что небо нуждается в верности,
светильник — в масле[11],
жажда — в плодах.

Жажда — др.-рус. жадати, ожидание (ср. в совр. рус. яз.: *ожидания приносят свои плоды*). Жажда оказывается связанной с плодами неслучайно: выше мы уже комментировали ассоциативное поле *сад-плоды*, (зреть как вызревать). Оба значения слова зреть («видеть» и «вызревать») актуализируются в Элегии. А.Ю.Зиновьева, исследуя творчество Рильке (sic!), говорит о способности метафоры «переходить» от автора к автору и

обращает внимание на *метафору плода*, ключевую для Рильке: «Метафора плода <...> которая по-особому заявила о себе у Шекспира (хотя в том или ином виде существовала и до него) и которая приобрела особое значение в глазах шекспировских преемников. Так, Рильке осознавал ее в качестве одной из ключевых проблем своей поэзии»[12]. У него метафора плода несет два основных значения: плод (явленная вещь) как воплощение творческой победы, зрелости художника, его истинного зрения, собирающего бытие, и плод — человек, дозревающий до смерти[13] (см.: «Реквием. По одной подруге», «Реквием. Памяти графа Вольфа фон Калкройта», «Сонеты к Орфею»). Обретение истинного зрения (зреть = видеть) связывается с жизнью (= житием), плодом как вы-зреванием, дозреванием до смерти. А значит, жизнь и смерть оказываются в тех же отношениях, что начало и конец (см. выше).

Остальное приходит, как вор.

Вот и не войдешь в дом этой свадьбы, в среду ликованья.
И не прольешь, обмирая от недоброго предсказанья
дорогой аромат, за который ты отдала

все, что имела.
И не проводишь его на мученье,
чувствуя, как сыновнее предпочитают почтенье
всей надежде и помощи.
И как смерть подошла

не изнутри, но требуя приказанья:

Из-нутри — нутро (общеславянское), утроба, живот (= часть туловища; жизнь), жити. То, что в-нутри = Тьма, мрак, поэтому и смерть обычно — изнутри. Но слово *утроба* в церковнославянском языке имело три основных значения: 1. Внутренности, материнское чрево. 2. Сердце, милость. 3. Дитя[14]. Так, в Псалтыри читаем: а *утроба* моя *горит*, видя Твое распятие (курсив наш. — *А.С.*). Тьма и Свет оказываются неразрывно связанными.

— Открыто,
войди!
И все, что прежде: что осмеяно, оплевано, бито,
что чужим достанется, как нешитый хитон.

А ты, выбирала, безумная, жить —

Безумие = *юродство* (*в темноте не видна уже юродивая дева*), ибо для средневекового сознания юродство не физический недостаток, но недостаток разума, не-разумие, без-умие. Юродивый всегда освещен особым светом, юродство воспринимается как светлость-святость.

правда, любой выбирает —
жить и смотреть без конца, как весна идет,
птицы играют,
птенцов выводят,
колосья блестят,
шумит каменистый Кедрон...

— Я просил, — ты помнишь, Он говорил? —
что Я дам, дело другое, дело не ваше.
Я болен — кто навестил меня?

Болеть (= язвины имети; лисы язвины имут). В церковнославянских текстах болезнь понималась не только как страдание, но и как *лютость*, *коварство (коварствие)*, *злобы мрак* (например, в Минее ноябрьской), который должен быть освещен иным светом, божественным. Болезнь — от дьявола (и потому связана с мраком, темнотой), здоровье — от Бога, а отсюда связь со светом, огнем (как одним из видов *освещения*).

Я пить хочу — где чаша?

Чаша — прежде всего, как *чаша благословения*, над которой произносил благословение во время праздничной вечери либо отец семейства, либо учитель в кругу учеников; и как *чаша грехов*, которые «ждут» своего искупления. Образ сосуда (чаши) — один из ключевых для Рильке, например, в стихотворении «Ты знаешь ли святых своих, Господь...»: «*...возьмешь ли Ты сосуд пустой и верный / и знающий о том, что Ты, безмерный, / однажды кровь свою в него вольешь?*»

Лисы язвины имут и птицы гнездо.
Я стучу — где мой дом?

...С огнем
или без огня удаляясь, в темноте не видна уже юродивая дева.

Свет и Тьма. Юродство как особый «вид» света. Ср. перевод О.Седаковой из Рильке: *И он прошел в темнеющих ветвях, неразличимый на масличном склоне* («Гефсиманский сад»).

Я вижу внутри, в темноте, чудным гневом убитое дерево
и не вижу того, кто сказал бы ему: Поделом! —

и кто от надежды долгой и бесплодной,
от неверного утомительного труда
выбежит как сумасшедший:
вон из жизни свободной!
куда угодно,
прежде чем посох ударит со словом: Куда!

Что же делать нам, друг, что делать, брат, какое
забытье придет? Или оно, как факир,

Забытье = за-бытие, за-быть, беспамятство, без-умие (= юродство).

выдернет из-под рваной полы
стаю птиц, изумруд, полотно золотое?

Полотно золотое — ср. золотое руно, а также перевод О.Седаковой из Рильке: *Шелковой нитью войди в полотно золотое* («XXI сонет»).

О, внутри, где их нет, они лучше.
Когда их не ждут, они лучше, чем мир.

Ждати — жажда (жажда — в плодах). Подробнее см. выше.

Кто просит — однажды получит.
Кто просит прощенья —
однажды будет прощен. Кто от стыда не поднимет лица —
тот любимее всех. Сердце ему обнимает лишенье,
как после долгой разлуки жениха обнимают или отца.
1986

Создавая художественный текст, Ольга Седакова пишет свою литургику, показывая через видимое и читаемое — невидимое, высшее, от Веры... Отсюда и синкретизм, который сегодня понятен, увы, не всем...

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Седакова О. Церковнославянский язык в русской культуре: Актовая лекция в Свято-Филаретовском институте (2 дек. 2004 г.) [Режим доступа: http://sedakova.narod.ru/artc/a9.htm].

[2] Седакова О. Путешествие с закрытыми глазами: Письма о Рембрандте // Континент. 2006. № 130 [Режим доступа: http://magazines.russ.ru].

[3] Бавильский Д. Шествие путем: Ольга Седакова отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского. Часть вторая [Режим доступа: http://www.topos.ru/article/996].

[4] Там же.

[5] Подр. см.: Славецкий В. Дороги и тропинка // Новый мир. 1995. № 4 [Режим доступа: http://magazines.russ.ru].

[6] Седакова О. Новая лирика Райнера Мария Рильке. Семь рассуждений [Режим доступа: http://www.niworld.ru/poezia/sedakova/rilke/rilke.htm].

[7] Седакова О.А. Церковнославяно-русские паронимы: Материалы к словарю. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А.Шичалина, 2005. С. 9.

[8] Седакова О. «Не только поэзия может служить Церкви, но и вера может помочь в кризисном состоянии искусства» // Православие и современность. 2008. № 6 [Режим доступа: http://www.eparhia-saratov.ru].

[9] В статье мы подробно анализируем лишь те сюжетные линии, которые связывают творчество О.Седаковой с творчеством Р.-М.Рильке.

[10] Алымов В.А. Лекции по исторической литургике [Режим доступа: http://ksana-k.narod.ru].

[11] Масло как источник света (масло для светильника; ср. у Рильке: *святой бальзам питал лампады*) и масло для совершения христианского действа (ср. в Синайском патерике: *мазати сѣыимъ масломъ*). Еще одно подтверждение того,

что слово у Седаковой имеет, как минимум, два значения, актуализирующихся в тексте.

[12] Зиновьева А.Ю. История одной метафоры: от Шекспира к Рильке // Вестник МГУ. 2006. № 6. С. 92. (Сер. 9. Филология.)

[13] Там же. С. 95.

[14] Седакова О.А. Церковнославяно-русские паронимы: Материалы к словарю. С. 381.

М.В.Серова

СТАТУС СЛОВА В ПОЭЗИИ ВЛАДА ШИХОВА

Что с Господом ты говоришь, что с эхом,
По сути, те же все одни слова.

В.Шихов

Поэтический дебют В.Шихова состоялся в 2000 году. Он был представлен сборником «Тени», вышедшем в ижевском издательстве «Удмуртия».

Начало творческого пути молодого автора (р. 1972) совпало с переломным периодом не только в литературной, но и общей историко-культурной ситуации в России. Данный перелом был закономерно подготовлен духовными и социальными переменами двух предшествующих десятилетий.

Трагические результаты опасных для русской культуры общественных тенденций обозначенного периода сформулировала Мария Виролайнен: «...к 1980 годам у нас выросло целое поколение немотствующих, для которых слово — излишество, девальвированная реальность, для которых вся жизненная экзистенция разворачивается на психофизическом уровне. <...> Волна социальной активности, захлестнувшей общество на рубеже 1980—1990-х годов, создала иллюзию динамики, событийности, которая как будто бы распространилась и на состояние культуры. Между тем эта активность, представлявшая трагическую игру в чужом, до конца неизвестном сценарии, решительно не касалась глубинных процессов, совершавшихся в культуре. Быть может, они стали еще менее проявленными и, соответственно, чреватыми еще более неожиданными результатами, чем в годы застоя»[1].

В рассуждениях исследовательницы, как можно понять по названию ее работы, речь идет не просто об очередном культурном сдвиге, а об

изменении самой «структуры культурного космоса», о стадиальном скачке на качественно иной уровень бытия.

По мысли М.Виролайнен, в русской истории эмпирически распознаваемы четыре уровня культуры: 1) уровень канона; 2) уровень парадигмы; 3) уровень слова; 4) уровень непосредственного бытия[2].

Если говорить о литературе как о самом репрезентативном воплощении русского культурного феномена, то следует отметить, что ее «золотой век» состоялся на переходе с уровня канона на уровень парадигмы.

Особенно наглядно канон и парадигма проявили себя в поэзии, для которой дольше, нежели для прозы, было актуально мышление жанровыми формами, выступавшими в качестве определенных образцов, или законов, на сегодняшний день хорошо изученных исследователями[3].

По определению М.Виролайнен, бытие канона предполагает такой тип эстетического законодательства, когда «законы не выписаны отдельно, не предваряют текст — они растворены в тексте и организуют его правильное восприятие»[4]. «Первейшее отличие парадигмы от канона — то, что она воплощена, существует как наличность и данность, как предъявленный образец»[5].

В русской поэзии новейшего времени принципиальная, порой неизбежная, консервативность художественной формы, предполагающей наличие жанрового образца или его модифицированного варианта, активно преодолевается сознательными усилиями авторов, ориентированных на эстетическую новизну. Постмодернистский вариант поэзии, утвердивший себя на рубеже XX—XXI веков, довольно активно, и даже агрессивно, эксплуатирует жанровые модели, но не как законодательные образцы, а как «сырье» для конструирования художественного текста.

Этот тип культуры, предпочитающий «иронию, пародию, гротеск, все виды эксцентрики, все виды "деконструкции"», Ольга Седакова определила как «спекуляцию на понижении»[6].

Опасность данного эстетического выбора, как нам представляется, состоит в неизбежном «перескакивании» культуры на тот уровень, на котором, собственно, М.Виролайнен видится ее «конец». Это «уровень непосредственного бытия»: «Под непосредственным бытием понимается простое физическое бытие, весь тот круг человеческой жизни, который наиболее близок к стихийной природной жизни»[7].

Словом, это логика обратной эволюции, это неизбежный спуск «по лестнице Ламарка» — спуск на «последнюю ступень» (О.Мандельштам).

Своеобразным барьером между культурой канона-парадигмы и культурой «непосредственного бытия» располагается уровень «культуры слова»: «Под уровнем слова понимается прежде всего словесная реальность,

включающая в себя и представление, и мысль, но также и то, что в узко лингвистическом смысле уже не является словом, то, что обладает смысловым содержанием и эйдетической оформленностью»[8].

Влад Шихов по внутреннему самоощущению и по результатам творческой воплощенности позиционирует себя как представитель «культуры слова».

Принадлежность к данному типу культуры, качественно новому, если ориентироваться на вышеприведенное определение, для русской поэзии (и это не парадоксально) предполагает установку не столько на новаторство, сколько на традиционализм. Смысл эстетического поведения подобного типа в условиях настоящего времени сформулировала Ольга Седакова непосредственно по поводу второго поэтического сборника В.Шихова «Руны» (2005): «Самое трудное здесь — приняв такую эстафету, оказаться по меньшей мере на ее уровне, а говоря всерьез, и в определенном отношении превзойти предшественников, делая “то же, но еще шибче, еще горячее”, говоря словами Пастернака. Традиционным можно назвать лишь то, что выдерживает суд традиции, как определил это Т.-С.Элиот. В наше время, которое любит называть себя “бедным”, “поздним” и т. п., выдержать такой суд — суд Эсхила и Шекспира, суд Бодлера и Ахматовой — представляется невероятным»[9].

Нам уже приходилось цитировать данное высказывание О.Седаковой[10]. Думается, уместно обратится к нему вновь, ибо самая авторитетная оценка поэзии — не оценка критика или литературоведа, а оценка поэта, который по своему духовно-творческому статусу вправе свидетельствовать от лица традиции, о которой он в данном случае говорит.

Итак, «невероятные» усилия Шихова предъявлены прежде всего двумя поэтическими сборниками («Тени» и «Руны»), а также целым рядом журнальных публикаций[11].

Главный принцип творческого самовыражения поэта — книга — отражает характер его жанрового мышления. В основе этого мышления располагается стремление к сверхжанровой форме поэтического высказывания. Если разнообразные журнальные подборки («Et urbi et orbi», «Наследство», «Блаженство расставаний»), можно рассматривать как авторские лирические циклы, или тематические единства, целостность которых задана названиями, то внутри книги как наиболее актуальной для автора модели самопрезентации приходится говорить только о циклообразующих тенденциях. Во всяком случае, циклов как самодостаточных разделов, отражающих логику текстового сюжетостроения, в книгах Шихова нет.

Подобный способ жанровой рефлексии обнажен для читателя в подзаголовке «Рун». Этот подзаголовок нацелен проявить не только хроно-

логически этапный для автора статус текста, но и тематически содержательный комплекс целого произведения: «Вторая книга стихов. И руны, и руины».

Очевидная семантическая избыточность паратекста второй книги стихов компенсируется намеренной сдержанностью автора в отношении того, чтобы давать названия отдельным стихотворениям, формирующим сквозной сюжет поэтических сборников. Хотя в процессе тематического самоопределения автора, отраженного названиями стихотворений, от первой ко второй книге можно отметить тенденцию к увеличению: если в «Тенях» на общее количество стихотворений (121) встречается всего девять названий, то в «Рунах» меньший текстовый объем книги (92) оснащен восемнадцатью названиями. Причем, семантическая роль «имен текста» все больше и больше соотносится с авторской попыткой оттенить жанровое своеобразие своих стихов. Так, в «Тенях» наряду с сугубо тематическими наименованиями («Лев», «Земляника», «Пасха» и т. п.) обнаруживается «Реквием». В свою очередь в «Рунах» тематические названия «Выход», «Наследство», «Сад камней» и т. п. не просто находятся в количественном равновесии с названиями «жанровыми», но даже перевешиваются ими: «Слова», «Хроника», «Памятник», «Сонет», «Книга». Иллюзия перевешивания создается за счет того, что в некоторых случаях проявляет себя скрытая авторская интенция сконструировать свой собственный, индивидуальный, жанр. Например, «констатация» («Констатация смерти...») или же, условно говоря, «детектив в стихотворной форме» («Три версии убийства. Ни в одной...») и т. д.

Так или иначе, отсутствие названий в большинстве стихотворных случаев указывает на их внутреннюю целокупность и связанность в структуре целого, представляющего в духовной биографии автора определенный мировоззренческий этап, как то и полагается книге[12].

Следует отметить, что границы этих этапов для самого автора являются весьма условными и взаимопроницаемыми, т.е. им свойственна характерная для большого жанра внутренняя незавершенность, открытость, разомкнутость[13].

Данную особенность авторской позиции подтверждает весьма интересный эстетический факт: последнее стихотворение первой книги, занимающее, соответственно, в ней принципиально сильную позицию, является первым стихотворением второй, т. е. по-своему заявляет претензию на программное, ключевое в ней место: «Дождь незаметен, но земля в глазах / Темнеет между взглядами от Марка».

Важно, что в данном случае перед нами не просто характерный для творчества Шихова жанр «большого стихотворения»[14], который получит

полноценное воплощение в третьей книге его стихов, — здесь перед нами акт своеобразной поэтической магии, реализованный в слове. Его смысл состоит в сознательной «вариации на тему». Содержанием этой «темы» является не только поэзия, но и человеческая биография поэта, которую он пытается откорректировать в своих стихах. Не имея возможности цитировать «большое стихотворение» Шихова полностью, приведем последовательно два фрагмента, последний из которых является *замещением, или вытеснением* предыдущего:

1 Судьба есть суд. Судьба есть суть. Тебе
Не знать ли это — дикий мед, акриды,
Но не оглядывайся при ходьбе,
Коль за тобою вслед кариатиды,
Как за царицей-маткой пчельный рой,
Как прокаженные, как божьи силы
И как бомбардировщиков пристрой,
Как кладбище влекущие могилы,
Как окон быт несущие дома
Под веками тяжелыми. В секрете
Так под стекло, под землю, в закрома
Сокровища упрятывают дети (*Тени*, 140)[15].

2 Нет памяти о прежнем. Уж тебе
Не знать ли это — дикий мед с росою,
Но не оглядывайся при ходьбе,
Коль за тобою вслед, подобно рою
И веренице времени, легло
Пространство в дымке, что в господнем свете.
Так тайно прячут в землю, под стекло
Свои сокровища испуганные дети (*Руны*, 7).

Подобного рода «правка» — не текстологического, а экзистенциального свойства. В первом случае перед нами определенный «финал» биографии. Во втором — выбор другого варианта человеческого и творческого удела, или судьбы. Нужно ли комментировать, что *такое* доступно только высокой поэзии и возможно для того, кому *такое* понимание доступно.

Как уже было сказано выше, внутри книги использование названий стихотворений, при всей их потенциальной жанрово-тематической функциональности, не является для Шихова характерно определяющим. «Большие», развернутые формы поэтического высказывания, представляющие факт слова как жеста авторского самовоплощения и претендующие в его сборниках на программную роль, как правило, не имеют названий: «Дождь незаметен...», «И осени замешена палитра...», «Буду варваром, грабившим Рим...» и др. Это как раз свидетельствует о том, что в книгах Шихова практически весь поэтический состав является «вариа-

цией на тему». В этом смысле «вариация на тему» представляет собой не только и не столько жест экзистенциального выбора, сколько циклообразовательную модель, апробированную русской поэзией XX века — прежде всего в творчестве Б.Пастернака. Не случайно название сборника «Тени» вкупе с его жанровым подзаголовком «стихотворения», по указанию самого автора, можно воспринимать в структуре единого словосочетания «тени стихотворения», т. е. разнообразные абрисы одного и того же «слова», посредством которого всякий раз выявляется художником «образ мира», демонстрируя возможности поэтического «творчества» как «чудотворства».

Так, не только «большое стихотворение» выступает в творчестве Шихова в качестве полноценного *слова*. Книга как большая парадигматическая смысловая структура представляет самый полновесный и единственно достаточный акт воплощения *слова* как *новоизобретенного* художником *индивидуального* поэтического *жанра*.

Естественно, новизна данного жанра ощутима только в контексте литературы нового и новейшего времени. В контексте же русской культуры в целом жанр слова имеет вполне архаические (древнерусские) корни.

Архаическая природа слова как жанра связана с ощущением его сакральной природы и сущности.

Подобного рода ощущения пронизывают эмоциональный тон лирики Шихова, в котором очевидно проявлена визионерская, пророческая доминанта. Именно она актуализирует такие поэтические праформы, как «пророчество» или «заклинание».

Визионерский пафос определился уже в первой книге стихов поэта — особенно он озвучивается в контексте любовной лирики, в которой «любовь» вписана в семантическое поле «судьбы»:

По древнему воздуху города
Мы жадно с тобою идем.
Душа замирает от голода,
Но мы от него не умрем.

Мы купим себе по горячему
И яблочным соком запьем.
Душа замирает отчаяньем,
Но мы от него не умрем.

И мы не узнаем, что всякая
Внезапно проходит, как сон,
Хоть даже с вершины Исакия,
Мы больше уже не умрем. (*Тени*, 22).

Во второй книге стихов напряженное и настойчивое «пророчество» личной судьбы определяется причинно-следственными связями уже не

интимно-духовного, а исторического и даже метаисторического плана. Стихотворение «Слова», название которого указывает на принципиальную для автора жанровую дефиницию текста, обнажает технику визионерского акта:

Когда язык народа моего,
Не растворяя уст, в моем подобье ходит,
И дом вечерний пуст, и я забыл его,
И ничего уже не происходит,

И вижу я, как видящий во сне,
Холодный город, весь в огнях пчелиных.
И, словно слово устаревшее оне,
Как призраки, несут прозрачные личины... (*Руны*, 54).

Понимание и тонкое ощущение магической природы языка определило сакральное отношение поэта не только к слову, но и к «священной букве», что, конечно же, имеет аналог в лингвопоэтических опытах В.Хлебникова:

Когда ж в историю прорвется истерия,
Я обниму крылом тебя, Мария.
Вот именно, что «Ма», и «ри», и «я».
Во время разложенья Бытия
Ты тоже напоследок помяни мя,
Как я твое под спудом неба имя (*Руны*, 63).

Собирание по частям слова как имени является здесь актом воссоздания целокупности мира.

Священные буквы (стихотворение «Буквицы» [инициалы]) в системе поэтических воззрений Шихова — магическое средство не только воссоздать мир, но и зафиксировать, «остановить» все его «прекрасные» и «ужасные» мгновенья:

Мчится зверь одичалый по имени *МИФ*.
Мгновенье и Фауст. И, как преступленье,
Совершает медлительный инфинитив
Переход в повелительное наклоненье (*Руны*, 65).

В этом знаменитом императиве («Остановись!») заключены уникальные возможности культуры — культуры слова — по отношению к преступному «бегу времени».

Комплекс восприятий Шиховым феномена слова самым непосредственным образом обусловил как жанровую, так и стилевую доминанту его поэзии. Именно данным комплексом объясняется приверженность поэта к использованию «золотой латыни», органично встроенной в структуру словесного самовыражения: «Весеннего снотворного холодная вода, /

Но если бы без слез (о, lacrimosa), / Тогда бы ночь была совсем несносна / И неизбывна прошлая беда»; «Мы проходили здесь по via dolorosa / Бесчисленные раз, в походную трубя. / Ты жил, Луцилий мой, и значит, ты боролся / И значится, что днесь мне плохо без тебя».

Такие же эмоции предопределили естественную в этом случае склонность к употреблению архаичной лексики, прежде всего нацеленной воспроизвести в стихах стилевую фактуру библейской притчи:

Не более боли. Не более боли. Вонми.
Как овцы пещеры, проходят и волны твои.
И ранен, как мы, и со тщаньем считаешь несчастья (*Руны*, 75).

Актуальность данной фактуры усиливается эпиграфами, источником которых весьма часто служит Книга Бытия:

...И повредил состав бедра.
Книга Бытия. гл 32

По старой дороге, по стертым каменьям
Она возвращается с неутоленьем,
Хотя утомленная битвой мужей <...>
Очнувшись от холода, раненный в стегно,
Я тоже за нею вослед постепенно
В потоке бесчисленных смертных теней (*Руны*, 74).

Означенная стилевая доминанта позволяет констатировать генетическую связь «больших стихотворений» Шихова с жанром торжественной оды, которому свойственно магико-ритуальное значение[16]. Однако в стихах Шихова магико-ритуальный аспект одического жанра реализуется, как правило, в элегическом модусе:

Прежде, нежели я отойду и не будет меня,
Перечту то, что мне на роду, в слабом свете огня,
Словно книгу, какую однажды сумняшесь ничтоже
Я был вынужден съесть, без остатка шагреневой кожи,
И поэтому, видимо, горечь, застрявшая в горле,
И поэтому, видимо, речь моя — вечное горе... (*Руны*, 77).

По возвращении в места, какие помню
Обрывочно, как сон, расплывчато, как тень,
Как винограда гроздь, я дорогую тройню,
Повисшую на мне, ношу с собой весь день (*Руны*, 109).

К магико-ритуальным традициям оды восходит в творческой практике Шихова внимание к так называемой «надписи» текста[17]. О жанрово-семантической роли такой «надписи» в структуре заголовочного комплекса «Теней» говорилось выше. Однако если данный комплекс, как свидетельствует автор, сложился сразу и не потребовал особой рефлексии, то на-

звание второго сборника во всей его структурно-смысловой полноте возникло как своего рода результат процесса авторского самосознания написанного. В этом результате опять же проявилось особое отношение поэта к слову, но уже как *поведенческому жесту*, управляющему комплексом энерго-эйдетических ресурсов, заключенных в акте поэтического самовыражения.

В истории возникновения заголовочного комплекса «Рун» можно выделить три этапа, отражающих постепенное и последовательное формирование автором структурообразующего смысла второго сборника, распределяющего расстановку основных смысловых акцентов в контексте книги как жанрового целого.

Первоначальный вариант названия — «Выход» — инспирировал ситуацию духовного тупика в качестве основной лирической коллизии поэтического сборника. Соответственно, при этом на первый план выдвинулись бы такие стихи, как «Эвтаназия», «Выход», «Кенотаф» и т. п. с их явно выраженной трагической эмоциональной доминантой.

Но тотальный трагизм мировосприятия все-таки не характерен творческому психотипу Шихова. Хотя выбранный им второй вариант названия — «Скудельница» — по своей сути не менее драматичен. В то же время данный вариант видоизменял главную тематическую программу книги, предлагая в качестве ключевой тему творчества как духовной перспективы преодоления смерти. В этом случае этапы сквозного сюжета сборника были ли бы обозначены такими стихами, как «Наследство», «Бокал», «Скудельница» и т. п.

Таким образом, второй вариант трансформировал программный состав книги, но не решал проблемы эмоционального тона, адекватного авторской интенции.

В связи с этим на данном этапе возник альтернативный «Скудельнице» вариант названия — «Тройня». В силу символической многозначности представленного образа он расширял реализованные в тексте перспективы идеи бессмертия, дополняя исключительно духовный аспект реализации личности возможностью ее полноценного природно-биологического, родового воплощения, и задавал произведению общий жизнеутверждающий тон. В данном контексте сильную позицию в книге занимали стихи, в которых проявлена тема отцовства героя (и биографического автора): «Как беспокойно тройня спит!..», «Мы под грибком в песочнице — зажаты в кулаке...», «Прежде, нежели я отойду...», «Сегодня все живы, и всё хорошо...», «По возвращении в места, какие помню...».

Данный вариант, при всей его перспективной смысловой амбивалентности, автор отверг довольно быстро, хотя и однажды использовал в ка-

честве названия журнального цикла[18]. Отторжение «слова» случилось как раз потому, что в его потенциальной амбивалентности поэт почувствовал определенный духовный риск. Шихов не столько из собственно эстетических, сколько из суеверно-мистических (в данном случае более уместно сказать «нравственных») соображений не захотел эксплицировать биографический подтекст своего произведения.

В конце концов на обложке появилась «надпись», которую можно читать как самодостаточный текст: «Руны: Владислав Шихов / вторая книга стихов». На обороте обнаруживается ее продолжение: «и руны, и руины».

Эта «надпись» полноценно и явно обнажает действительно главную для поэта тему слова и указывает на форму его эстетического воплощения, восходящую к архаической модели священного текста[19].

Заявленная тема определяет сквозной мотив, связывающий в единое целое (книгу) все стихотворения сборника. Для примера предъявим лишь выборочный контекст:

Лучи прощальные сухие, как трава,
Подернутая инеем, как мехом.
Что с Господом ты говоришь, что с эхом,
По сути, те же всё одни слова (*Руны*, 8).

Под вечер лишь проходит голова,
Как люди, проходящие деревья.
И я бы начал говорить слова,
Но если бы, но если бы не зверь я (*Руны*, 12).

Так, видимо, в конце не будет Слова,
Но будет музыка, но так темно,
Что если ты прислушаешься снова,
То прозвучит возвратное оно (*Руны*, 67).

Итак, можно сделать вывод о том, что **слово** в творчестве Шихова — не просто «уровень текста», на котором реализуется жанрово-стилевая доминанта его поэзии, и даже не только *сам текст* во всей его эстетической данности. Это **символ** стремления поэта удержаться в истории на определенном уровне культуры, не опускаясь на исключительно психофизическую ступень «непосредственного бытия».

Насколько это сегодня важно для нашего духовного существования, свидетельствует грустно-стоистическое умозаключение М.Виролайнен: «Наши прежние навыки по отношению к этому в тишине происходящему процессу бездейственны, привычно совершаемые нами усилия актуальны лишь для того типа культуры, который безвозвратно уходит в прошлое. Для того чтобы изменить природу этих усилий, необходимо заново сориентироваться в нашем культурном космосе, заново понять, в ка-

ком направлении должны быть предприняты сознательные культурно-исторические действия. А для этого нужно понять, что является здоровьем и нормой для русской культуры»[20].

Влад Шихов предлагает нам глубоко личный вариант адекватного понимания и правильного выбора общей культурно-исторической ориентации.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Виролайнен М. Структура культурного космоса русской истории // Речь и Молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 66—67.

[2] Там же.

[3] Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.

[4] Виролайнен М. Указ. работа. С. 21.

[5] Там же.

[6] Седакова О. Предисловие // Шихов В. Руны: Вторая книга стихов. Ижевск, 2005. С. 3.

[7] Виролайнен М. Указ. работа. С. 22.

[8] Там же.

[9] Седакова О. Указ. работа. С. 4.

[10] Серова М.В. Проблема идентичности в мифопоэтическом пространстве В.Шихова // Литература Урала: История и современность: Сб. статей. Екатеринбург, 2006. Вып. 2. С. 380.

[11] Шихов В.: Сад // Дикое поле [Донецк]. 2003. № 3; Et urbi et orbi (и городу и миру) // Луч [Ижевск]. 2004. № 7—8; Наследство // Луч. 2005. № 5—6; След // Дети Ра [М.]. 2005. № 2; Блаженство расставаний // Луч. 2007. № 5—6; [Подборка стихотворений] // Урал [Екатеринбург]. 2008. № 7.

[12] Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 20—24.

[13] Там же.

[14] Гордин Я. Странник // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. СПб., 2003. С. 242.

[15] Здесь и далее стихотворения В.Шихова цитируются по изданиям: Шихов В.Ф. Тени: Стихи. Ижевск, 2000; Шихов В.Ф. Руны: Вторая книга стихов. Ижевск, 2005. В скобках указывается название книги и номер страницы.

[16] Зверева Т.В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII в. Ижевск, 2007. С. 109—130.

[17] Там же.

[18] Шихов В. Из цикла «Тройня» // Аквилон: Литературный альманах. Ижевск, 2005. № 3.

[19] Серова М.В. Миф—история—книга [послесловие] // Шихов В.Ф. Руны. С. 111—117.

[20] Виролайнен М. Указ. работа. С. 66—67.

К.В.Казанкова

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КОСМОСА И ЧЕЛОВЕКА НА СТРАНИЦАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г.-Г.МАРКЕСА

Рассмотрим три романа Маркеса с целью выявить характер, суть и результат взаимодействия человека и Космоса. В романе «Сто лет одиночества» выделим четыре ключевых эпизода.

1. *Появление и постоянное присутствие желтых бабочек в жизни Меме.*

В символике желтых бабочек заключен сложный комплекс, состоящий из солнца, сердца, свободы, одиночества и любви. Любовь к Маурисио способствовала переходу внутреннего одиночества Меме из состояния сна в активную фазу. Появляясь, желтые бабочки продолжали неотступно преследовать героиню. Их нельзя позиционировать как элемент хронотопа, но эти насекомые — часть Космоса, физическое воплощение его энергетики.

Бабочки вместе с одиночеством несут серьезные перемены в жизни Меме. Благодаря им одиночество перестает быть всепоглощающей разрушительной силой, оно становится проводником Меме на жизненном пути.

2. *На карте жизни полковника Аурелиано Буэндиа* отмечены только координаты будущего. Душа и сердце Аурелиано полностью поглощены одиночеством.

Аурелиано не только не видит отца на скамеечке под каштаном, он справляет под этим деревом малую нужду. Этот факт можно оценивать с двух точек зрения:

а) внутренняя сущность Аурелиано выжжена одиночеством, поэтому он живет в себе и для себя, полностью игнорируя окружающее пространство;

б) его систематическое хождение к каштану может свидетельствовать о бессознательной попытке вернуться к своим истокам, познать естественную, изначальную сущность жизни.

Не исключено, что в образе Аурелиано одновременно сосуществуют обе эти характеристики.

3. *«Море одиночества»*. Символ обманутого ожидания, разрушения иллюзий и крушения мечты. Для героев романа оно является зеркалом, в котором отражается жизнь Макондо в настоящем, его судьба в будущем и духовное состояние обитателей селения.

«Море одиночества» пропитывает своей энергетикой всю ткань романа, хотя описывается всего в нескольких строчках. Оно лежит в основе зарождения Макондо и одновременно — его гибели. Факт нахождения испанского галеона вдали от моря не является художественным вымыслом. Действительно, в первой половине XVII в. огромный испанский корабль, груженный сокровищами, был унесен смерчем за много километров от моря. Та же участь уготована и Макондо. Это совпадение не может быть случайным.

«Море одиночества» серого цвета. Серый в мифологии Маркеса символизирует одиночество и выполняет важнейшую смыслообразующую функцию при характеристике Макондо как обреченного пространства, которому суждено исчезнуть с лица земли, забрав с собой одиночество, побежденное любовью. Это необходимо для возрождения к новой жизни, в которой не будет места одиночеству, человек обретет свою внутреннюю сущность, а значит, вернется в состояние гармонии.

4. *Ремедиос Прекрасная,* обозначенная в пророчествах Мелькиадеса как девушка, которая вознесется на небо телом и душой, действительно, поднимется к небесам... на простынях. На этой детали Маркес заостряет внимание не случайно. Ведь, по его словам, «реальность Латинской Америки — писательница поталантливее нас»*. Фантасмагорическая, «нереальная» реальность плотно вплетена в ткань романа. То, что русскому человеку может показаться неправдоподобным и даже абсурдным, для латиноамериканца вполне естественно и нормально. Героиня возносится не на крыльях и не на облаках, а на простынях. Это говорит о возможности и обычности любой странности в латиноамериканском мире и возводит подобную странность в ранг явлений повседневности.

Обратимся теперь к роману «Осень патриарха» — книге «о власти одиночества и одиночестве власти»**. В центре повествования — фигура тирана, верховного правителя, обладающего абсолютной властью.

Весь этот роман проникнут энергетикой фитоморфного мифа, другими словами — растения, цветы и деревья настолько вплетены в ткань сюжета, что сопровождают всех героев в любых жизненных проявлениях.

---

* Габриэль Гарсиа Маркес, Марио Варгас Льоса: Диалог о романе в Латинской Америке // Маркес Г.-Г. А смерть всегда надежнее любви: Повесть, рассказы. М., 2003.

** Багно В. Об одиночестве, смерти, любви и прочей жизни // Маркес Г.-Г. Палая листва: Повести, рассказы. СПб., 2000. С. 5—38.

Здесь выявляется еще одна особенность космоса Маркеса — при физическом, осязаемом присутствии в жизни человека, космос находится и действует в самой глубине, между строк. Например, при отсутствии прямого описания моря, дождя или какой-либо растительности эти элементы космического незримо присутствуют в тексте. Даже проданное за долги Карибское море в воспоминаниях, ассоциациях продолжает перекатывать свои волны под окнами Дома Власти, оно напоминает о себе там, где в объективной реальности вместо него осталось только море пыли.

Море не только смысловой центр, оно — жизненный ориентир генерала в царстве его иллюзий, маяк в море одиночества, наполняющем до краев Дом Власти и самую сущность верховного правителя.

Генерала можно считать ярким примером классического героя прозы Маркеса. Он одинок: в его жизни нет и никогда не было любви. Истинная любовь не может сравниться с посещением многочисленных женщин, живущих в «курятнике» и рождающих «недоносков»*. Таким способом патриарх лишь удовлетворяет естественную для человека физиологическую потребность, не испытывая никаких чувств.

Одиночество героя тем глубже и сильнее, чем дальше и дольше уходит он в мир иллюзий, пропитанный флюидами тотальной власти, которая всецело поглощает его существо, разрушает все человеческое, сжигает душу и сердце.

Патриарх видит и слышит только то, что ему хочется. Объективной реальности как таковой для него не существует — он полностью погружен в мир собственных иллюзий.

Окном в мир реальный долгое время остается море, которое он может увидеть в любое время суток во всех окнах Дома Власти: «...проходя по длинному коридору мимо окон, он видел в каждом окне Карибское море апреля, — он увидел его двадцать три раза... оно было таким, как всегда бывает в апреле, — похожим на подернутое золотистой ряской болото...».

До последнего момента, несмотря на то, что страна живет в долг и все послы наперебой твердят ему о необходимости продать море (такое возможно только в мире магического реализма и только в латиноамериканской действительности), правитель непреклонен: «Я скорее сдохну, чем отдам море!». Можно поступиться чем угодно, но отдать море — никогда: «Как я останусь без моря под окнами? Что я буду делать один, без него, в этом огромном доме? Что станется со мной, если завтра я не увижу его в этот же час заката, когда оно похоже на пылающее болото? Как я буду

---

* Цит. по: Маркес Г.-Г. Осень Патриарха. М.: Эксмо, 2002.

жить без декабрьских ветров, которые с воем врываются в разбитые окна, без зеленых сполохов маяка, — я, кто покинул туманы своего плоскогорья и, подыхая от лихорадки, ринулся в пекло гражданской войны... исключительно ради того, чтобы увидеть море!». Отметим, что дважды в дискурсе генерала *море* сравнивается с болотом. Это выводит на прямое соотношение образа моря с жизнью великого патриарха, напоминающей болото — гнилую, застоявшуюся воду. Вывод, сделанный ранее, очевиден: море, являясь зеркалом Бога, отражает внутренний мир и истинную сущность любого человека, находящегося вблизи его вод.

В финале властелин все же уступает море: «Иного выхода не было, мать, они забрали себе Карибское море!». Инженеры посла Эуинга разобрали море на части, пронумеровали их, чтобы собрать под небом Аризоны, далеко от наших ураганов, и увезли его, мой генерал, со всеми его богатствами, с отражениями наших городов, с нашими сумасшедшими наводнениями и нашими утопленниками».

Сам патриарх, вопреки народному мнению, вовсе не бессмертен, и к концу жизни ясно осознает, что власть не обладает сверхсилой, как думал он, находясь в плену иллюзий. Она бессильна перед мощью природной стихии и не может приказывать морю, ветру или урагану: «...однако ничто не устояло перед циклоном: бешено вращаясь, лопасти его ветра одним ударом разрезали бронированную сталь главных ворот, развалили главный вход, коровы были подняты в воздух; он, ошеломленный этим ударом, перестал соображать, что происходит, на него обрушился ревущий ливень, чьи струи не падали с неба, а мчались горизонтально...».

«...Нашего генерала на миг пронзила мысль... что никогда он не был и никогда не будет всемогущим в своей власти, что есть нечто неподвластное ему...» Именно во время *дождя* все явления обретают ясность и предстают в истинной сути. Душа человека освобождается от иллюзий и возвращает своего обладателя к самому себе — к изначально данной, но за время жизни приглушенной сущности.

Иллюзорна не только его жизнь (без любви она прошла впустую), но и сам правитель, который не имеет о себе ясного представления: «...получалось, что у него три разных имени, что он трижды был зачат при разных обстоятельствах, трижды рожден в разные преждевременные сроки...».

Единственной целью его было заполучить верховную власть, добиться абсолютного господства над всем и всеми. Возможно, какое-то время она питала его гордыню, но в какой-то момент правитель осознал, что сам находится «во власти своей безраздельной власти» [2]. Она завладела им, так и не позволив ему обрести свободу, самоопределиться, осознать себя и по-настоящему полюбить.

Его превосходительство оказался замкнут в порочном круге; выхода из узилища власти нет — он бесконечно шел вдоль сплошной стены: «В годы желтого листопада своей осени он убедился, что никогда не будет хозяином всей своей власти, никогда не охватит всей жизни, ибо обречен на познание лишь одной ее тыльной стороны, обречен на разглядывание швов, на распутывание нитей основы и развязывание узелков гобелена иллюзий, гобелена мнимой реальности...

Великий, могущественный тиран со всей своей властью страшился узнать... что жизнь трудна и быстротечна, но что другой нет...».

В интервью для журнала «Развитие личности» Маркес сказал: «Только сейчас я понял, почему люди умирают — они перестают любить, или устают». Исходя из жизненной философии художника, можно сделать вывод: жизнь невозможна без истинной любви. Если человек не любил — значит, и не жил.

Становятся очевидными сущность одиночества и его итог. Оно изначально, обречено на смерть, как Макондо в самом своем рождении хранило предвестие неминуемой гибели. Именно это произошло с героем: он не жил, а только существовал, и единственным избавлением для него стала смерть: «...поваленный одним ударом роковой гостьи, вырванный ею из жизни с корнем; в шорохе темного потока последних мерзлых листьев своей осени устремился он в мрачную страну забвения, вцепившись в ужасе в гнилые лохмотья паруса на ладье смерти, чуждый жизни, глухой к неистовой радости людских толп, что высыпали на улицы и запели от счастья, глухой к барабанам свободы и фейерверкам праздника, глухой к колоколам ликования, несущим людям и миру добрую весть, что бессчетное время вечности наконец кончилось».

Основой романа «Генерал в своем лабиринте» стали последние месяцы жизни Симона Боливара. Маркес опирается на реальные факты биографии борца за объединение южноамериканского континента. «Объединение — значит свобода»* — в этой идее, которая звучит жизненным кредо Боливара, заключена энергетика глубинного смысла всей Латинской Америки — континента, стремящегося к свободе социальной, нравственной, человеческой. В этом отношении интенция главного героя созвучна голосу самого Маркеса. Процитируем несколько отрывков из нобелевской лекции писателя: « Если нашу действительность стараются истолковать по чужим шаблонам, мы становимся еще более непонятными, еще менее свободными, еще более одинокими». Латинская Америка стремится к независимости и самобытности: «...рациональные умы Евро-

---

* Цит. по: Маркес Г.-Г. Генерал в своем лабиринте. СПб.: Звезда, 2003.

пы, завороженные созерцанием собственной культуры, не в силах правильно нас понять. Разумеется, они пытаются подойти к нам со своей меркой, забывая, что каждый приносит в жизни свою жертву, и что мы обретаем себя теми же усилиями и кровью, какими некогда обретали себя они». Усиливают мысль Маркеса слова Боливара в романе: «Так что, пожалуйста, не надо говорить нам, что мы должны делать. Не старайтесь показать нам, какими мы должны быть, не старайтесь сделать нас похожими на вас и не требуйте, чтобы мы сделали за двадцать лет то, что вы так плохо делали два тысячелетия».

Все герои Маркеса одиноки, не составляет исключения и генерал Боливар. Но одиночество его существенно отличается от подобного состояния, испытываемого большинством других персонажей. Одиночество героя носит космический характер. Генерал — пленник лабиринта собственных иллюзий (с одной стороны, очевидно сходство с «Осенью патриарха», но с другой — все совершенно иначе). Симон Боливар является носителем системы координат, заложенной в космосе Маркеса. Он — порождение Космоса, в этом человеке отражены все характерные черты Космоса.

Одиночество — не только естественная часть человеческой натуры, оно становится частью Космоса — Маркеса и шире — всей Латинской Америки. При этом вся окружающая реальность — лишь лабиринт. Она призрачна и зыбка, как туман над морем. Лабиринт иллюзий Боливара можно обозначить как совокупность окружающих его явлений, событий, представлений, ситуаций, пропущенных через призму индивидуального восприятия. Только смерть способна разрушить бесконечные стены лабиринта и освободить пленника.

В этом романе все мифологемы мира Маркеса присутствуют одновременно. Отдельные фрагменты теперь составили целое. *Море, река, корабль, дождь, серый цвет, зеркало* — вот основа, стержень Космоса Маркеса. Конкретизируем значение каждой мифологемы.

Река Магдалена в романе символизирует дорогу жизни и, одновременно, путь к смерти. Река становится проводником Боливара к Карибскому морю.

Неуютно чувствует себя герой, не видя во сне моря: «Мне снилось, что я в Санта-Марте. Город чистый, дома белые и одинаковые, но гора загораживает море». В эксплицитно выраженной форме море практически не присутствует в романе, но оно напоминает о себе, окликает героя: «Однажды морской бриз, наполненный ароматом роз, выхватил карты у него из рук и сдвинул оконные задвижки».

Образ реки предвосхищает море, ее воды несут Боливара к изначально данной сущности, зеркалу Бога, средоточию трех времен, трех

пластов Бытия. Вновь море, словно зеркало, отражает внутренний мир человека и пепельный проявляет себя как цвет одиночества: когда генерал плыл по реке, впадающей в море, «воды Магдалены окрашивали море в пепельный цвет».

В романе часто идет дождь, периодически начинаясь и прекращаясь. К концу произведения создается впечатление, что дождь идет не переставая. Дождь — синоним смерти в художественном мире Маркеса и непременный атрибут «роковой гостьи» — постепенно ведет Боливара к логическому завершению своего пути. Присутствие дождя редуцирует страх физической смерти; он несет смерть в качестве избавления от внешнего мира, окружающей суеты для последующего возрождения. Сам генерал знает, что «жизнь не кончается со смертью», что «есть различные способы жить, порой более достойные». Это подводит нас к пониманию того, что герой Маркеса наделен одной из характерных черт мифологического мышления: отсутствие страха смерти и восприятие ухода из жизни как перехода на иной уровень дальнейшего духовного совершенствования.

В финале произведения генерал максимально близок к смерти. В его комнате рядом с умывальником мы видим мутное зеркало, которое является маркером встречи с собой, обретением своей истинной внутренней сущности.

Возможно, мутное зеркало, в самой своей мутности заключая утопичность идей Боливара, забирает все иллюзии и заблуждения героя себе и выводит генерала из лабиринта.

Космос — уже не фон, на котором действует человек, не только и не столько окружающая природа и повседневная действительность. Человек и Космос — части единого целого, они взаимно дополняют друг друга и действуют вместе.

Сущностное приращение смысла заключается в том, что Космос — *часть человека*, человек становится *микрокосмом*.

При этом не так важны поступки Боливара, и не важно, достигнет ли он своей цели. В нашем случае мысль о том, что человек — часть Космоса находит свое продолжение: человек заключает в себе Космос в миниатюре, значение истинной сущности человека теперь преобладает над его действиями. Главное, что он именно такой.

Взаимодействие Космоса и человека в художественном мире Маркеса осуществляется в нескольких аспектах:

Человек вступает в контакт с Космосом бессознательно. Это взаимодействие позволяет приблизиться к первоистокам, раскрыть глубинный вселенский смысл, познать сущность явлений, приоткрыть тайну Бытия.

Космос становится препятствием развитию человеческой гордыни. Сила стихии разрушает ложные ценности, замыслы, стремление к абсолютной власти.

Космос и человек — единое целое. Являясь частью человека, Космос неотделим от него. Идеальное воплощается в реальное.

Э. А. Тамаркина

МИФОЛОГЕМА *Солнце/Свет* В ЯЗЫЧЕСТВЕ И ХРИСТИАНСТВЕ

В мифологии народов мира Солнце представляет наиболее ярко сияющее героическое начало (Греция, Индия, Египет, Африка, Австралия, Океания, Северная и Южная Америка). Солнце осмысляется как родной сын и наследник небесного бога, наследующее одну из основных качеств этого божества: «Оно видит всё и знает всё» [1, 479]. Культ Солнца был одним из основополагающих в системе верований древних славян (середина I тысячелетия н. э.). Светило почиталось как источник жизни, тепла и света. В древнерусском языческом пантеоне солнечную природу имели такие божества, как Хорс, Дажьбог и Сварог.

Славянское имя бога-солнца — Хорс можно поставить в один ряд со славянскими и греческими словами, обозначающими «круг», «окружность». Перевод с греческого — «круглый светильник», «хорос». В русском языке: «хоромы» — круговая застройка (древний смысл), «хоровод» — круговое движение, «хорошуль» — круглый ритуальный пирог-курник [2, 433—434]. Имя Хорса сохранилось в ритуальной лексике вплоть до последней четверти XIX века. Дажьбог — бог света, солнца, бог — податель благ. Он мифический родоначальник русских князей и русского народа. В «Повести временных лет» и в «Ипатьевской летописи» за 1114 год он назван сыном Сварога — бога огня [3, 348—349].

В народном сознании солнечное божество было неразрывно связано с представлением о «свете». Традиционно — «свет» — это воплощение миропорядка, красоты, истинности, праведности. В русском фольклоре родная земля называется «святорусской» или «светлорусской» и изображается как залитое светом открытое, бескрайнее пространство («белый свет» или «вольный свет» как мир в целом) [3, 349].

В славянской мифологии, которая складывалась на протяжении очень длительного времени, можно выделить ряд моментов, отразивших несколько уровней народной идентификации языческих божеств, прежде всего, интересующего нас божества Солнца, рудименты которого сохранились в народных сказках. Обращаясь к собранию А.Н.Афанасьева «Народные русские сказки» [4], постараемся рассмотреть следующие моменты: 1) функцию солнечного божества, 2) его антропоморфизм и 3) символическое значение.

Сказки из собрания А.Н.Афанасьева, собранные в XIX веке, испытали на себе влияние позднего периода, персонажи их изменили свою функциональность, но даже став явлением искусства, художественным творчеством народа они донесли до нас отголоски давно ушедших эпох. Процесс забвения древних верований начался в далекие времена. «Средневековым церковникам в значительной мере удалась их задача — изгнать со страниц книжности все богомерзкие "басни" и "кощуны", как назывались тогда мифы; басня (отвечала греческому — миф) стала синонимом недостоверности, а "кощуна" — символом надругательства над святыней, кощунством» [2, 529].

Большую часть древних верований донесла до нас волшебная сказка и не случайно, так как термин «волшебство» содержит в себе языческий смысл, «волшебником» называли жреца, волхва, заклинателя. Все сказки из собрания А.Н.Афанасьева, в которых присутствует мифологема Солнца, можно расположить в приведенном выше порядке, который, не претендуя на хронологию, дает возможность рассмотреть интересующую нас архаическую мифологему сказки, если не с точки зрения исторического содержания, то хотя бы с точки зрения определенных качественных изменений.

В сказках первого типа Солнце предстает в своем древнейшем восприятии как могучее божество, наделенное колоссальной силой, не- безопасной для человека. Так, в сказке «Мороз, Солнце и Ветер» (*Аф*. 1, № 91), в соперничестве в своей силе воздействия на человека с Морозом и Ветром, Солнце грозит испечь его: «Я цябе' ра'кару спяку!» (133). Поэтому неудивительно, что во многих славянских традициях Солнцем клялись и упоминали его в проклятиях [3, 362].

В сказке «Скорый гонец» (*Аф*. 2, № 259) также звучат отголоски верований в солнечное божество, которое является основной силой, подчиняющей себе весь мир. Бог воды — Морской царь может проявить свою власть только до его восхода. Плен героя Семена — «малого юноши» длится до тех пор, пока не взойдет Солнце. В первый раз Морской царь забирает его в морскую глубину «перед самым восходом красного Солнца», во второй раз — когда «только чуть-чуть рассветать стало», в третий раз — «вдруг солнце осияло своими лучами и уж Морской царь не смог больше взять его в полон» (313—314). «Солнце — признак Белого Света» («вещь бо есть солнце свету») [2, 433], в который возвращается герой.

В славянском фольклоре можно найти примеры того, что Солнце может иметь мать, жену, сестру, и оно похищает у людей себе жену. В сказке «Солнце, Месяц и Ворон Воронович» (*Аф*. 1, № 92) старик готов отдать замуж за Солнце старшую из трех своих дочерей, если оно его обогреет при сборе просыпанной крупы. Дочь по просьбе отца «оделась хорошенько, вышла на крылечко; Солнце и утащило ее» (134). Антропоморфность могучего божества в древности не вызывала сомнения. Это отразилось в том, что, когда старик приходит к зятю в гости, тот угощает его оладьями, испеченными женой на сковородке, поставленной на его голове: «Солнышко сказало жене, чтоб настряпала оладьев. Вот жена настряпала. Солнышко уселось среди полу, жена поставила на него сковородку — и оладьи сжарились. Накормили старика» (134).

Патриархальное общинное сознание древнего человека, как уже было отмечено, наделяло Солнечное божество членами семьи, кроме жены, прежде всего сестрой. В сказке «Ведьма и Солнцева сестра» (*Аф*. 1, № 93) сестра божества характеризуется сугубо материнскими качествами. Она радушно встречает героя Ивана-царевича, кормит, поит его и заботится, как о родном сыне. Солнцева сестра, как и ее брат, наделяется могучей волшебной силой. Повелительница стихий, она может запретить дуть ветрам. Данные ею Ивану-царевичу в дорогу предметы-обереги — щетка, гребенка и два «моложавых» яблочка, помогают ему преодолеть все препятствия.

Спасаясь от преследовавшей его ведьмы-сестры, герой с мольбой обращается к Солнцевой сестре: «Солнце! Солнце! Отвори оконце». (Солнцева сестра тождественна по своим функциям Солнцу, которое неслучайно в народных представлениях могло персонифицироваться как в мужском, так и в женском образе.) В итоге Иван-царевич покидает земной мир и попадает на небо в терема Солнцевой сестры, которая защитила его от всех земных зол и приняла у себя на небе. Данный момент, возможно, отражает позднее влияние идеологии формирующихся религиозных верований, связанных с монотеизмом.

В связи с этим усиление нравственного начала применительно к мифологеме Солнца можно увидеть в сюжете сказки «Косоручка» (*Аф*. 2, № 279), где новые, заявляющие о себе семейные нравственные нормы противопоставляются старым законам и представлениям, связанным с миром природы. Герой прощает оклеветанную женой сестру, когда это касается достатка дома, гибели любимого коня, но не может простить ей смерти младенца и жестоко наказывает: «братец ей по локоть ручки отрубил, сам ударил по лошади и уехал от нее» (366).

В соответствии со сказочным каноном зло наказывается, добро торжествует. Сестра обретает семью, у нее рождается чудесный ребенок — «...по локти [руки] в золоте, по бокам часто звезды, во лбу светил месяц, против сердца красно солнце». Необычность внешнего вида выступает как идентификация подлинных нравственных ценностей, заложенных в человеке, что подчеркивается солнечной символикой, расположенной против сердца человека.

То же можно отметить в варианте данной сказки (*Аф*. 2, № 280) — спокойное отношение героя к потере коня, сокола, но неприятие убийства сына, переложенное его женой на плечи сестры, и наказание за него даются в смягченном варианте: «...страшно рассердился, взял сестру и отвез в дремучий лес». Далее сюжет развивается в том же русле и с той же счастливой концовкой. Привлекает только внимание бóльшая отшлифованность клише в описании чудесного ребенка — «...по локоть руки в золоте, по колена ноги в серебре, во лбу месяц, супротив ретива сердца красное солнце» (369).

В другой сказке «По колена ноги в золоте, по локоть руки в серебре» (*Аф*. 2, № 283), являющейся версией предыдущего сюжета и ближе всего стоящей к сказке А.С.Пушкина «О царе Салтане», солнечный диск расположен во лбу трех чудесно спасшихся братьев. Троичность выступает как прием усиления зла, а соответственно и добра, но клишированная формула, выделяющая персонаж из окружения, сохраняет свою основу — «солнце во лбу, месяц на затылке, звезды по бокам». Победе добра над злом в сказке способствует не менее чудесный помощник — ребенок-«подкидышек», с помощью которого благополучно развивается и завершается сюжет сказки.

Можно указать еще на один вариант (*Аф*. 2, № 285) предыдущей сказки, в которой закон троичности еще более усилен: одна из дочерей короля Додона готова родить Ивану-царевичу «в трех брюхах семь молодцев», обладающих чудесными свойствами. Движением сюжета сказка обязана активности младшего сына, который спасает мать и помогает воссоединиться большой семье, утверждая патриархальные основы жизни.

С переходом к монотеизму представление, связанное с Солнечным божеством, переносится на Бога-творца, Бога-отца и на его сына Иисуса Христа. Как и в язычестве, в мифологеме *солнце/свет* на новом этапе ее функционирования можно выделить несколько ипостасей. В христианском Священном писании — Библии [5], начиная с Ветхого Завета, с его первой книги «Бытия», можно привести значительное количество примеров (выбранных нами по Указателю «Симфония» [6]), где Солнце проявляет себя как могучее реальное светило, от которого зависит земная жизнь и все происходящие на земле обрядовые действа. Солнце присутствует при заключении Господом завета с Аврамом (Быт. 15: 17—18), при восходе солнца происходит собирание израильтянами манны небесной (Исход. 16:21), при заходе солнца совершается поедание жертвенного животного (Левит. 22:7).

Предупреждение о поклонении солнцу, луне и звездам как божествам зафиксировано во «Второзаконии» (4:19), бытовые же законы учитывают солнце при измерении времени — так, предписывается отдавать заработанные деньги работникам до захода солнца (24:15). Солнечное светило всегда в центре внимания человека. В «Книге Иисуса Навина» Иисус воззвал к Господу об остановке солнца, и оно стояло, пока он не закончил победное поражение врагов (10: 12—13); в «Книге Иова» Иов призывает на себя проклятие, если он согрешил идолопоклонством, «смотря на солнце, как оно сияет...» (31:26).

В «Псалтири» о солнце говорится как о светиле, к которому приравнивается степень праведности царя Соломона: «будет имя его вовек, доколе пребывает солнце, будет передаваться имя его» (71:17). С солнцем сопоставляется царствование царя Давида — «престол его, как солнце» (88:37). В «Псалтири» проявляется самая высокая ступень осмысления светила: солнце — Господь, высшая сила: «Господь Бог есть солнце и щит» (83:12). «Песнь восхождения» продолжает ту же линию — помощь и защита исходят от Господа: «Днем солнце не поразит тебя, ни луна ночью» (120:6). В «Екклесиасте» — книге размышлений с солнцем связана любовь к белому свету: «сладок свет и приятно для глаз видеть солнце» (11:7).

И еще одна ипостась солнца отчетливо проступает в «Песни песней», где оно приобретает символический смысл: с солнцем сравнивается Суламита, смуглая девушка из виноградника — «светлая, как солнце» (6:10). Но самый глубинный, реальный смысл символа раскрывается в «Книге Исаии» — не Солнце и Луна, а Господь Бог будет для Сиона «вечным светом» — «не зайдет уже солнце твое <...> Господь будет для тебя вечным светом...» (60: 19—20). В последней книге «Ветхого завета» пророка

Малахии звучит та же мысль — в день суда Господня для благоговеющих «взойдет Солнце правды и исцеление в лучах Его...» (4:2).

Функции мифологемы «солнце/свет» повторились в «Новом Завете». Уже «византийская и древнерусская гимногафия уподобляла Христа «праведному солнцу», а христианство — исходящему от него свету. Иисуса именовали также «незаходимым», «истинным», «разумным», «мысленным солнцем», а иногда «Богом-Солнцем» [3, 361].

В Новом Завете, в Евангелиях и «Деяниях апостолов», также представлены основные функциональные ипостаси Солнца. Это и реальное светило, под которым происходят описываемые события, например, в «Притче о сеятеле» проросшее зерно, «когда взошло солнце, увяло и, как не имело корня, засохло» (Мф. 13:6); в повествовании об исцелениях Иисуса Христа говорится, что «когда заходило солнце, приносили к Нему всех больных» (Мар. 1:32).

Самая высокая функциональная ступень, когда с солнцем сопоставляется Иисус Христос — «...просияло лице Его, как солнце» (Мф. 17:2), «лице Его — как солнце, сияющее в силе своей» (Откр. 1:16), у сильного ангела «лице Его как солнце» (Откр. 10:1). И наконец, когда мифологема имеет символический смысл: «праведники воссияют, как солнце, в Царстве Отца их» (Мф. 13:43); в пророчестве апостола Петра — «солнце превратится в тьму» (Деян. 2:20); «И явилось на небе великое знамение — Жена, облеченная в солнце» (Откр. 12:1).

Воплощением нравственной основы и добродетелей в христианстве наряду с солнцем является «свет», с его творческой силой и сиянием. И на высшем уровне «свет традиционно приравнивается к Духу» [1, 455]. Светоносной, солнечной природой по народным и христианским представлениям обладают Бог-Отец и Иисус Христос. В библейском учении повествуется о божественном происхождении света и об отделении его от тьмы как первом божественном деянии (Быт. 2—4). В Библии часто упоминается свет, который озаряет мир и пути человеческие (Иов. 3:20, 23, 22:28, 25:3, 28:11); это может быть свет лица Господа (Пс. 4:7), Господь — свет верующего в него — «Господь — свет мой и спасение мое» (Пс. 26:1), свет Духа святого — «свет сияет на праведника» (Пс. 96:11). Свет как синоним ума — «заповедь есть светильник, и наставление — свет» (Прит. 6:23), о Даниилe — «были в нем свет, разум и мудрость» (Дан. 5:11).

В Новом Завете Иисус Христос предстает как Бого-человек. Он Сам о себе сказал: «Я свет мира, кто последует за мной, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Иоан. 8:12), — а также: «Я есть путь и истина, и жизнь» (Иоан. 14:6). «Под "светом и истиною" в высшем смыс-

ле в Ветхом Завете (Пс. 35:10) толковники считают, что должно разуметь Христа» [7, 141]. В «Послании к колоссянам» святого апостола Павла это подтверждается: «Если будем ходить в этом свете, то станем сынами света; темное зло потеряет над нами свою власть» (1:13).

В Нагорной проповеди Иисус Христос говорит со своими учениками символическим языком: «Вы — свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы» (Мат. 5:14). Он направляет их на служение людям: «...да светит свет ваш перед людьми, чтобы они видели ваши добрые дела» (Мат. 5:16). Свет, исходящий от Иисуса Христа, делал сопоставимым Его с Богом-солнцем. Взойдя с учениками на гору, он «преобразился перед ними: и просияло лице Его как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мф. 17:2). Белизна его как проявление нравственности, творческой силы и «символ единства всего со всем» [1, 455].

В итоге можно сказать, что мифологема *солнце/свет* в своей эволюции прошла сложный путь развития. Как центр мироздания для первобытных людей и эпохи доклассового общества она в реликтовой форме сохранилась в фольклоре, включившись в его обрядовую и необрядовую сферы, а с формированием и становлением монотеизма становится основой его идеологического фундамента в одной из мировых религий — христианстве, сохранив функционально свои базисные черты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994.
2. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981.
3. Славянская мифология: Энцикл. словарь ин-та славяноведения и балканистики РАН. М.: ЭЛЛИС ЛАК, 1995.
4. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. М., 1958. Далее отсылы даны в круглых скобках с указанием на том, номер сюжета или страницу.
5. Библия. Все отсылы даны с общепринятыми сокращениями и указаниями.
6. Симфония на Ветхий и Новый Завет. Ук. 1928. Переиздание. Библейская миссия. СЕО. Росс.-Герм.-Америка. С. 1134.
7. Словарь переносных, образных и символических употреблений слов в «Псалтири». Н.Новгород: Изд-во братства св. Ал-дра Невского, 2004.

III

С.М.Лойтер

О «ВНЕТЕКСТОВЫХ»[1] ИСТОЧНИКАХ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Мои размышления инициированы двумя редкими в жанровом отношении книгами, которые подготовлены фольклористом Т.С.Курец и вышли при поддержке РГНФ в Петрозаводске: первая — «Носители фольклорных традиций (Пудожский район Карелии)», вторая — «Исполнители фольклорных произведений (Заонежье. Карелия)»[2]. Это не публикация текстов, не исследования, не история идей. Это собрание расположенных в алфавитном порядке разновеликих по объему биографий носителей фольклора двух регионов Карелии и — уже особо в отдельной части — репертуар каждого информанта и жанровая идентификация записанных от него текстов.

«Фольклорная традиционная культура, — утверждает Б.Н.Путилов, — в своем конкретном наполнении всегда региональна и локальна. <...> Особенное внимание привлекают зоны/очаги, играющие роль хранителей уникальных либо достаточно ценных и малораспространенных в других местах фактов фольклорной культуры»[3]. Выбранные составителем обеих книг регионы не просто «большие» очаги традиции, как их принято определять в фольклористике[4], а уникальные территории, вошедшие в историю культуры как подлинные родники народной словесности. Именно Пудожье и Заонежье благодаря П.Н.Рыбникову[5] и А.Ф.Гильфердингу[6], первооткрывателям эпической традиции во второй половине XIX века, снискали Олонецкой губернии (так называлась тогда Карелия) славу «Исландии русского эпоса». Почти в это же время Олонецкая губерния ста-

ла знаменита еще одним видом народной культуры — культурой плача: Е.В.Барсовым были записаны и вскоре обнародованы северные причитания и прежде всего причитания Ирины Федосовой, не имеющие себе равных в русской плачевой традиции[7]. Трудно найти в России другое место, где бы на небольшой территории, как в Заонежье, в столь концентрированном виде существовало такое количество памятников народной культуры высочайшего уровня. Если бы Заонежье явило только знаменитые Кижи, только великую Ирину Федосову и только четыре поколения былинщиков Рябининых, оно все равно вошло бы в мировую сокровищницу культуры. Неслучайно с Заонежьем и Пудожьем связана деятельность многочисленных собирателей и исследователей народной традиции русского Севера, среди которых, кроме уже упомянутых, выдающиеся или широко известные ученые-фольклористы XX века: А.М.Астахова, братья Б.М. и Ю.М. Соколовы, А.И.Никифоров, Н.П.Колпакова,. И.В.Карнаухова, Э.В.Померанцева, К.В.Чистов, Н.И.Савушкина, В.С.Бахтин, А.П.Разумова, многие ныне здравствующие петрозаводские собиратели и исследователи. Только в последние десятилетия появились эти издания: «Русские народные сказки Пудожского края»[8] и «Заонежские сказки»[9] книги К.К.Логинова о материальной и семейно-обрядовой традиции[10], книги о Трофиме Рябинине[11], Василии Щеголенке[12], А.М.Пашковой[13] и родословиях сказителей[14], «Русская свадьба Заонежья»[15], «Песни Заонежья...»[16] и книга о бесёдных песнях[17], только что вышедший словарь И.И.Муллонен «Топонимия Заонежья»[18], множество отдельных публикаций в материалах «Рябининских чтений» (1995, 1999, 2003, 2007 гг.) и 11-ти выпусках «Кижского вестника».

На сегодняшний день народная традиция Заонежья и Пудожья — это десятки собраний фольклора разных жанров и их исследования, это сотни имен носителей и хранителей фольклора. 381 из них в Пудожье[19] и более 320 в Заонежье, ставшие известными по материалам многочисленных экспедиций и собирателей, опубликованным или хранимым в архиве Карельского научного центра (хочу подчеркнуть — только этого архива), засвидетельствованы в названных книгах. Их источниковедческую базу и определяют прежде всего архивные полевые записи, соединенные со сведениями или упоминаниями, содержащимися во многих публикациях собирателей и исследователей Заонежья. и Пудожья. От первого сказителя Заонежья Ильи Елуставьева из деревни Шляминской, рожденного в 40-е годы XVIII века, и Конона Неклюдина с Зяблых Нив Кижской волости (70-е годы XVIII века), с которыми собиратели, разумеется, не встречались и от которых не дошло ни одной записи, но о которых поведали их ученики и потомки, сохранившие в памяти их репертуар, — до Аси Бочановой

(1971 г. р.) из Великой Губы — таков временной диапазон книги о Заонежье, в которой названо много населенных пунктов, что уже исчезли с современной карты региона. От старейших сказителей — мастера сказки Осипа Ивановича Дмитриева (1852 г. р.) из деревни Рагнозеро и былинщика Федора Андреевича Конашкова (1860 г. р.) до нескольких представителей семьи Ершовых из деревни Якушева (1965, 1967 г. р.) — период, отраженный в книге о пудожских носителях фольклора. Биографии, порой превращающиеся в пространные жизнеописания, тщательно и кропотливо, по крупицам воссоздаются Т.С.Курец на основании отдельных, самостоятельных свидетельств. Это извлечения из описаний и отчетов участников фольклорных экспедиций, наблюдения, даже отдельные штрихи, принадлежащие собирателям, информации, упоминания или факты из печати и особенно из газеты «Олонецкие губернские ведомости» (1838—1916), сохранившиеся письма исполнителей, воспоминания современников.

Совершено особое место в этих чрезвычайно разноплановых материалах уделено автодокументам, или, как их называют современные исследователи, «эго-текстам», т. е. текстам от имени «я» повествователя (к ним относят и обычное письмо)[20]. В литературной практике таковыми являются изданные мемуары и дневники, которые принадлежат главным образом известным или выдающимся людям. В народной культуре эту функцию, как правило, выполняют рассказы о себе, своеобразный симбиоз автобиографии, мемората и дневника. Каждый, кто хотя бы раз участвовал в собирании фольклора, знает, насколько важно информанту сначала рассказать о себе. Редкая встреча собирателя с исполнителем обходится без подобного рассказа. К слову, такие устные автотексты простых людей как особый дискурс никогда не были предметом специального изучения. Между тем их место и роль трудно переоценить. Во-первых, потому, что сквозь призму восприятия конкретного, рядового человека отражается время, события истории страны в целом и региона, в частности: революция, коллективизация, Отечественная война, оккупация, концлагерь, послевоенные годы; складывается картина жизни во всех ее позитивных и негативных проявлениях. А в ней, как в зеркале, сложившийся повседневный быт и уклад, труды и дни, обряды, представления и верования, будни и праздники, промыслы и ремесла, семейные отношения, отцы и дети, сезонные занятия, связи с внешним миром, наконец, самобытный с множеством диалектизмов язык — самостоятельный источник изучения для лингвистов.

Жили бедно. Сперва [до колхозов] единолично жили. Самы по себе работали, кто был бойкой да удалый. Кто не мог скотину держать, бедно жили. А мы держали когда две, когда три коровы. Мы без хлеба не жили. У нас пожинки были.

Потом сюда [в Кузаранду] было выйдено замуж. Причитывали. Все плясали. А нонче ни ног, ни рук... Старость не радость, не добры дни (Е.Л.Кондина, 1905 г. р.).

Родилась и выросла в д. Сибово, замуж вышла в Сибово. У отца было четыре дочери, я младшая. Дом был хороший, дак мужа в дом взяли. А потом многих мужчин-то забирали в 1937 году, и он в эту «кашу» попал, а я с пятерыми осталась. Сестра курьершей работала в Петрозаводске, хлопотала, письма писали. ...А потом дали бумажку, что неповинен был, а в «шайку» попал. Так и не вернулся, умер. Ростила робят без всякой помощи. ...Работала в колхозе, пенсию маленькую дали: сначала 8 руб. 50 коп., потом 12 руб., теперь 28 руб. <...> (А.П.Сигова, 1898 г. р.).

Во-вторых, эго-тексты — это, как правило, автохарактеристики, откровения и детали которых приобретают характер некоего комментария творческого плана — мотивов, обстоятельств и условий исполнения того или иного текста, объяснений и сведений, касающихся его бытования.

Я всю жизнь любила петь. У нас там в деревне песенно было. Сестра отца такая песенница была, такой голос хороший....Не с песней бы жить, дак подохла бы давно, не выдержала. Вот, бывала, как еду на лошади на работу, песни пою, а потом давай плакать... (П.С.Мошникова, 1908 г. р.).

Маленьких ведь, бывало, заставляли прясть. Сяду прясть, пряличка маленькая такая, а мама сидит и рассказывает сказки (Т.Ф.Алешина).

Е.Ф.Санникова из заонежской Толвуи с 14 лет причитывала на могиле матери: «Шестеро осталось, так было вопу. Столько вопила, что замертво с могилы соймут».

Среди всех этих откровений своей незаурядностью и талантливостью выделяются записанные Е.В.Барсовым рассказы о себе Ирины Федосовой, из которых приведу небольшой фрагмент:

Я грамотой не грамотна, зато памятью я памятна; где што слышала, пришла домой, все рассказала, быдто в книге затвердила, песню ли, сказку ли, старину ли какую. На гулянку не кехтала, не охотила; на прядиму бесёду отец не спущал, а раз в неделю — молча уходила; приду — место сделают у свитца; шутить была мастерица, шутками да дурками всех расшевелю; имя мне было со изотчиной; грубного слова не слыхала: бедный сказать не смел, богатого сама обожгу. ...Стали люди знать и к себе приглашать — свадьбы играть и мертвым честь отдавать...

Как уже говорилось, автотексты — только один из пластов того целого, которое в книгах Т.С.Курец сопряжено с именем и личностью исполнителя. И весь этот уникальный материал имеет непосредственное отношение к таким важным проблемам фольклористики, как преемственность традиции, процесс и «механизм» ее передачи, особенности бытования и сохранения: кто от кого услышал, что запомнил, как продолжил. Иными словами к тому, что составляет область вариативности элементов

фольклорной культуры, разветвленности традиции, к тому, как происходит формирование вариантов, версий, редакций, изводов. Подобные сведения, описания и высказывания указывают фольклористам путь сличения, сопоставления вариантов и установления генетической связи. Они делают убедительной точку зрения Ю.А.Новикова, высказанную им в монографии «Сказитель и былинная традиция»[21] и поставившего вопрос «о нецелесообразности употребления... понятия "школы сказительского мастерства"», введенного в научный оборот В.И.Чичеровым. Как известно, в результате изучения былин Заонежья В.И.Чичеров назвал три «школы» былинного сказительства: школу Ильи Елуставьева, школу Конона Неклюдина и космозерскую школу[22]. Полемизируя с концепцией В.И.Чичерова, Ю.И.Новиков пишет: «У подавляющего большинства выдающихся старинщиков Олонецкого края не было сознательной ориентации на одного учителя, на традиции одной сказительской "школы"; варианты каждого певца восходят к разным источникам. Крупнейшие сказители Прионежья стали "звездами первой величины" именно потому, что в своем творчестве аккумулировали лучшие достижения местной традиции...»[23]. И это подтверждают биографические материалы самого крупного и знаменитого сказителя Заонежья Трофима Рябинина, безоговорочно отнесенного Чичеровым к елуставьевской «школе». Сам сказитель среди тех, у кого он учился петь былины, называет не только Илью Елустафьева, но и своего дядю Игнатия Иванова, который, по его словам, «был самым лучшим певцом былин во всем их крае», и зятя Иванова Василия Сарафанова, и крестьянина из Гарниц Ивана Агапитова Завьялова, и стариков Ивана Кокойкина и Федора Трепалина, и крестьян из Заонежья, с которыми «раз 40 на своем веку ходил на ловлю в Ладожско озеро», и рагнозерского (а это уже не Заонежье, а соседнее Пудожье. — *С.Л.*) «старика Федора Рахкоя»[24].

Из рассказа рядовой исполнительницы Натальи Тимофеевны Зиновьевой: «Петь былины научилась от своих родителей... от матери, а мать... от одной бабушки "Шапши", которая очень много знала. Звали ее так, потому что она шепелявила, жила в д. Конда. У этой же бабушки училась петь былины и Н.С.Богданова-Зиновьева». Сама же Анастасия Степановна Богданова-Зиновьева, «одна из выдающихся носительниц фольклора в XX в. <...> с разнообразным репертуаром» (А.М.Астахова), чью жизнь и исполнительство запечатлели две колоритные автобиографии и свидетельства более десяти собирателей (почти 20 страниц текста), признавалась, что училась не только у беззубой старушки Гавриловны, но и у Домны Васильевны Суриковой, от которой записывал еще А.Ф.Гильфердинг, и у портного из с. Песчаное с Пудожского берега Максима Ржанова[25].

Некоторые биографии и содержащиеся в них факты или детали позволяют убедиться в том, как влияют на формирование репертуара и отдельного варианта не только постоянные контакты (семейные или по месту жительства) носителей фольклора, но случайные встречи и даже публичные выступления, не говоря уже о книжных источниках (для грамотных исполнителей)[26].

Представленный в книге материал, охватывающий более двух столетий, создает картину существования той или иной фольклорной традиции в разные периоды: ее полнокровного бытования, того, как начиналось угасание, а затем «совершалось» естественное вымирание, скажем, былинной традиции. Очень много имен связано с возрождением плачевой традиции в годы Великой Отечественной войны, когда Заонежье было оккупировано, а многие женщины были отправлены в концлагерь в Петрозаводске. «Пришла к тому месту, где стояло хоромное строеньице, села на катуче бревешечко, вспомнила, как скиталась по лагерям, вспомнила о хоромине и завопила по растерянной семье, по сыне, который погиб на фронте» (Д.И.Осова). Этот, как и многие другие рассказы и тексты, были записаны в конце войны А.П.Разумовой и В.Г.Базановым и составили отдельную книгу[27].

Названные книги наглядно отражают и то, как локальная, региональная фольклорная традиция соотносится с общенародными, общеэтническими процессами. Биографии явственно запечатлели негативные последствия, когда в фольклористику в 1930-е сталинские годы вторгся диктат государственной идеологии и началась целенаправленная кампания искусственного создания образа сказителя в советской культуре. С этим связаны и деградация былинного исполнительства, и откровенные фальсификации в разных (вплоть до колыбельной песни) жанрах. Поощряемые правительственными наградами и премиями, принимаемые в члены Союза советских писателей некоторые сказители, выполняя социальный заказ, становятся певцами счастливой жизни в советской стране, славят Сталина, сочиняют плачи, сказы, «новины» о вождях и деятелях революции. Все эти тексты могут быть квалифицированы не иначе, как псевдофольклор.

Из биографических материалов о представителе четвертого поколения Рябининых Петре Ивановиче Рябинине-Андрееве, одном из первых слагателей былин о Ленине, Чапаеве, Ворошилове: «В 1937 году он принимал участие в декаде карельского искусства в Ленинграде в 1939 — пел на всесоюзном совещании по фольклору в Петрозаводске, а затем в Москве. Он пытался создавать так называемые новины-былины, и сказы (о Чапаеве, о Тойве Антикайнене, о Ворошилове, о поездке в Москву, плач

о погибшем брате), все они опубликованы». А о сказительнице из Пудожья А.М.Пашковой, талантливой вопленице, знатоке былин и сказок, а в 1930-е годы начавшей сочинять плачи о Ленине, Горьком, Крупской, Чкалове[28], сказы «Советский Союз», «Раскрепощенная женщина», «Колхозница», былину о Сталине (Как сошлись удалы добры молодцы / Во Москву ли славну белокаменну / Ко тому ли вождю Сталину...»[29]), рассказывается, что «с ней проводятся беседы о текущей политике, решениях партии и правительства. Анна Михайловна является постоянной гостьей на вечерах Института, проводимых в праздничные дни, первого мая, седьмого ноября и др., выступает со своими произведениями. Пашкова принимала активное участие в работе конференции сказителей в 1939 г., состоявшейся в Петрозаводске, в июле того же года ездила на конференцию сказителей в Москву. Как талантливая сказительница Пашкова награждена Почетной грамотой карельского правительства и избрана в члены Союза Советских писателей Карелии»[30]. Назову и письмо космозерского сказителя М.Е.Самылина, который по приезде с Петрозаводской конференции 1939 года заявил: «Былину я напишу о Сталине».

Общеизвестно, что фундаментом истории и теории фольклористики являются тексты. Но и внетекстовые источники, отражающие локальную историю народной традиции в лицах, лицах носителей фольклора и в известной степени лицах собирателей, оказываются вместилищем бесценного историко-этнографического материала.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Понятие «внетекстовые» употребляется мною условно: это тексты другого ряда, те, что находятся за пределами, вне текста фольклорного произведения.

[2] Носители фольклорной традиции (Пудожский район Карелии) / Изд-е подгот. Т.С.Курец. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2003. — 408 с.; Исполнители фольклорных произведений (Заонежье. Карелия) / Изд-е подгот. Т.С.Курец. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2008. — 372 с.

Тамара Сергеевна Курец — долгие годы была научным сотрудником сектора фольклора Карельского научного центра, ею подготовлен целый ряд изданий фольклора Карелии; сейчас на пенсии.

[3] Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб.: МАЭ Ран, 2003. С. 156, 164

[4] См.: Иванова Т.Г. «Малые» очаги севернорусской былинной традиции: Исследование и тексты СПб, 2001.

[5] Песни, собранные П.Н.Рыбниковым. 1-е изд. М., 1861. Ч. 1; 1862. Ч. 2; Петрозаводск, 1864. Ч. 3; Спб., 1867. Ч. 4.

[6] Онежские былины, записанные А.Ф.Гильфердингом летом 1871 года. 1-е изд. Спб., 1873.

[7] Причитания Северного края, собранные Е.В.Барсовым. 1-е изд. М., 1872. Ч. 1; М., 1882. Ч. 2; М., 1885. Ч. 3.

[8] Русские народные сказки Пудожского края / Сост. А.П.Разумова, Т.И.Сенькина; Науч. ред. Э.В.Померанцева. Петрозаводск, 1982.

[9] Заонежские сказки / Сост. Н.Ф.Онегина; Науч. ред. А.Ф.Некрылова. Петрозаводск, 1986.

[10] Логинов К.К. Материальная культура и производственно-бытовая магия русских Заонежья (конец XIX — нач. XX вв.) СПб., 1993; Логинов К.К. Семейные обряды и верования русских Заонежья. Петрозаводск. 1993.

[11] Жил в Кижской волости крестьянин: Сказитель Трофим Григорьевич Рябинин: Жизнь и эпическая поэзия / Сост., биогр. очерк, подгот. текстов и словарь Н.А.Криничная. СПб., 1995.

[12] Русские могучие богатыри: Сказитель В.П.Щеголенок / Сост., автор биогр. очерка И.А.Разумова. Петрозаводск, 1990.

[13] Лад да совет: сказительница А.М.Пашкова / Сост. и автор биогр. очерка Т.И.Сенькина. Петрозаводск, 1992.

[14] Воробьева С.В. Родословия русских сказителей Заонежья XVIII—XIX веков. Петрозаводск, 2006.

[15] Кузнецова В.П., Логинов К.К. Русская свадьба Заонежья. (конец XIX — нач. XX вв.) / Науч. ред. К.В.Чистов. Петрозаводск, 2001.

[16] Песни Заонежья в записях 1880—1980-х гг. / Сост., предисл. и примеч. Т.В.Краснопольской; Ред. Е.В.Гиппиуса. Л., 1987.

[17] Калашникова Р.Б. Бесёды и бесёдные песни Заонежья второй половины XIX века. Петрозаводск, 1999.

[18] Муллонен И.И. Топонимия Заонежья: словарь с историко-культурным комментарием. Петрозаводск, 2008.

[19] Книгу Т.С.Курец продолжает и дополняет публикация материалов экспедиций 1971—1984 гг., где названо 60 носителей фольклора и содержится характеристика их репертуара. См.: Лойтер С.М. Носители фольклорных традиций (Пудожский район) // Кижский вестник. Петрозаводск, 2005. Вып. 10. С. 179—206.

[20] См.: Михеев М. Дневник как эго-текст (Россия. XIX—XX). М., 2007.

[21] Новиков Ю.А. Сказитель и былинная традиция. СПб., 2000. С. 253—266;

[22] См.: Чичеров В.И. Школы сказителей Заонежья. М., 1982. — 196 с.

[23] Новиков Ю.А. Сказитель и былинная традиция. С. 351.

[24] Исполнители фольклорных произведений (Заонежье. Карелия). С. 193, 195.

[25] Там же. С. 68

[26] Этой проблеме посвящено уже второе издание аналитического указателя: Новиков Ю.И. Былина и книга СПб., 2001.

[27] Русская народно-бытовая лирика: Причитания Севера в записях В.Г.Базанова и А.П.Разумовой. М.; Л., 1962.

[28] Русские плачи Карелии / Подгот. текста и коммент. М.М.Михайлова; Под ред. М.К.Азадовского. Петрозаводск, 1940.

[29] Былины Пудожского края / Подгот. текстов, ст. и примеч. Г.Н.Париловой и А.Д. оймонова; Предисл. и ред. А.М.Астаховой. Петрозаводск, 1941. С. 182—185.

[30] Носители фольклорных традиций (Пудожский район, Карелия). С. 209.

Е.А.Подшивалова

ИДЕАЛЬНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ

Книга Ю.Н.Чумакова «Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений» (М., 2008) примечательна тем, что ее герои не только предмет научного интереса автора, но и важная составляющая его жизни. «Уже много десятилетий я чувствую себя окруженным пространством Тютчева со всех сторон, и в то же время он находится во мне» (С. 400), — отметил Юрий Николаевич, отвечая в 2003 году на вопросы «Тютчевской анкеты», предложенной университетом Торонто. Пушкин и Тютчев сплелись с его судьбой, стали фактами личной биографии. Рассказывая об истоках книги, он вспоминает военный Саратов, где студентом услышал от Г.А.Гуковского имена пяти первейших русских поэтов, в их числе были названы Пушкин и Тютчев. «Меня поразил расклад Гуковского, и я, завороженный им, постепенно сосредоточился на великой поэтической триаде XIX века», — признается Чумаков, имея в виду Пушкина, Некрасова и Тютчева. И это признание свидетельствует о неутраченной духовной связи с Г.А.Гуковским и о рано сформированном и не перемененном впоследствии предмете научного внимания. Умение «пройти по жизни» с художником означает неисчерпаемость интереса к нему, возобновляющееся желание собеседования. А это и есть, наверное, главное свойство идеального читателя, на которого рассчитывает каждый творец, берясь за перо.

Оговаривая свой подход к литературному произведению, Ю.Н.Чумаков памятью обращается также к Саратовской научной школе. Из работ А.П.Скафтымова он впитал в себя мысль о том, что «само произведение должно за себя говорить» (С. 11). Термины, предложенные А.П.Скафтымовым («эстетический опыт», «теоретическое рассмотрение», «имманентный анализ»), стали для Ю.Н.Чумакова отправными. Имманентное рассмотрение художественного произведения в исследовательском опыте ученого означает монографический анализ литературного феномена, взятого в отдельности. В этом смысле литературоведческий подход Ю.Н.Чумакова кореллирует с целостным системным многоуровневым анализом художественного произведения, который параллельно разрабатывали Б.О.Корман, Ю.М.Лотман, М.М.Гиршман. Исследуя художественные миры в их завершенном самоценном проявлении, Юрий Николаевич Чумаков по необходимости использует сопоставительный и текстологический анализы. Учет контекстов включен в специфику его имманентного подхода.

Книга «Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений» не сопоставительное исследование. Она состоит из трех разделов. В первом рассмотрен «Евгений Онегин», во втором — два драматических и одно лирическое произведение Пушкина, в третьем — лирика Тютчева. Похоже, что под одной обложкой выпущены две монографии, в которых автор порой делает экскурсы в творчество поэта — героя соседнего текста. Но соединение исследований о Пушкине и Тютчеве в одну книгу не механическое. Оно обеспечивается как естественным историко-литературным интересом читателя (а что же там после Пушкина?), так и методологическим подходом автора. Подзаголовок книги нацеливает наше внимание на образцы применения имманентного анализа, на демонстрацию его возможностей, о чем ярко свидетельствует полученный ученым результат.

Анализируя устройство художественных миров, Ю.Н.Чумаков получает в итоге целостное представление о позиции автора, проявленной в системе произведения. Пушкин для него — поэт «укрощенного хаоса», Тютчев — «укрощаемого». Эстетический космос первого сбалансирован, второго — дисгармоничен. Книга по сути и посвящена исследованию устройства пушкинской сбалансированности и тютчевской дисгармонии.

В трех частях пушкинского раздела исследуется роман в стихах «Евгений Онегин». Ю.Н.Чумаков начинает с описания его поэтики. Ученый считает, что содержанием романа является его форма. «Евгения Онегина» он рассматривает как фрагментарный, многомерный и компактный текст, характеризующийся единораздельностью. Компоненты текста взаимосвязаны на всех уровнях структуры произведения. Показав это через анализ композиции, сюжета, фабулы, «авторского лица», персонажей, стиля и стиха, Ю.Н.Чумаков делает вывод: «Компоненты ЕО, крупные и мелкие, обладают нестандартной особенностью: они не просто рядоположены, но, подобно матрешкам, прячутся друг в друге. Текст романа внутренне динамичен, он пульсирует. Поэтому каждый компонент и весь в себе, и весь во всем тексте» (С. 27).

Элементы художественной структуры «Евгения Онегина» рассматриваются и далее — в статьях первого и второго разделов книги. В центре внимания исследователя перспектива стиха и перспектива сюжета (т. е. вопрос о родовой природе произведения), герои и Автор (сны героев, трансформации образа Татьяны, «дни» Автора и героя, авторские примечания к тексту), художественное пространство романа в стихах, взаимосвязь в нем поэтического и универсального.

Решая каждую из этих проблем, Ю.Н.Чумаков исходит из своей идеи о «единораздельности» текста и из мысли Ю.Н.Тынянова о том, что «Евгений Онегин» — это «движение словесных масс». Так, отвечая на вопрос о

перспективе стиха и перспективе сюжета в произведении, а, следовательно, определяя приоритет либо «романных», либо стихотворных элементов в конструкции текста, Юрий Николаевич Чумаков итожит свои наблюдения следующим образом: «…два различных искусства, искусство слова (стихи) и искусство рассказывания (сюжет, проза), неразрывно связаны, хотя по существу предельно самодостаточны. В результате "Евгений Онегин" являет собой образец гармонии, то есть соединения разнородных начал. Поэтому ни перспектива стиха, ни перспектива сюжета не могут подавить друг друга» (С. 85). В очередной раз утверждается мысль ученого о единораздельности как конструктивном принципе пушкинского романа. Но любимая тыняновская идея о «движении словесных масс», определяющем родовую природу «ЕО», не позволяет ему остановиться на этом, и он заключает: «Однако Тынянов все же был прав: перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу, если у сюжета стихотворная природа» (С. 85), — чем вполне объясняется представленное далее определение родовой природы текста пушкинского романа в стихах: *лирическое стихотворное повествование.*

Очерчивая жанровые признаки стихотворного романа, Ю.Н.Чумаков рассматривает авторские примечания к произведению. При этом он включает в поле зрения историко-литературный фон, который составляют произведения предшественников и современников Пушкина и ахматовская «Поэма без героя». Авторские примечания, наряду с предисловиями, эпиграфами, посвящениями, вставками или «пропусками» текста, расцениваются как важная составляющая большой лироэпической формы и ее жанровый признак. Рассматривая «Отрывки из путешествия Онегина», ученый также обращает внимание на прозаические вкрапления в стихотворный текст и определяет их функцию: «Взаимоосвещение стиха и прозы не только не нарушает стихового развертывания романа, но, напротив, его подчеркивает» (С. 91).

Важным элементом смыслообразования в лирическом стихотворном повествовании представлены «сны» героев и «дни» героя и Автора. Внимание к сну Татьяны вполне объяснимо, ибо даже читательским зрением обнаруживается его связь с ходом сюжетного развития произведения. Новизна подхода Ю.Н.Чумакова состоит в том, что в этом отрывке текста он увидел жанровые признаки стихотворной новеллы и проанализировал его как жанр в жанре с опорой на теорию новеллы. Сны Онегина, как и сны Автора, ученый рассматривает в качестве фрагментов снов самого романа. «Стечение "романа" и "сна", — замечает он, проанализировав соответствующий отрывок текста, — всего лишь ниточка из пучка мотива, но это такая ниточка, которая тянется через весь текст, вплетаясь в конце

восьмой главы в его генеральную метафору *Жизнь-Роман*» (курсив автора. — *Е.П.*) (С. 188). Соотнеся «дни» героя и Автора, он делает вывод о разномасштабности полноты их бытия: «Духовный мир автора соединяет свободу, творчество и любовь, духовный мир героев как будто может вместить в себя что-нибудь одно» (С. 104). Неожиданным оказывается не сам по себе этот вывод, а материал, из которого он извлечен. Очевидно, благодаря пониманию самоценности и завершенности внутреннего мира произведения и многократному погружению в текст, можно найти такой объект наблюдений, который вряд ли будет заметен при другом подходе. Ю.Н.Чумаков стремится освободить читательское восприятие от шаблонов. Специфика его анализа состоит в том, что он «при чтении держится правил пушкинской поэтики» (С. 139). Это обнаруживается во всех статьях. Примером может быть интерпретация VIII главы: «недообъясненность» и «недопроявленность» Татьяны включены в авторский замысел, в результате чего она «вписана и в мир героев, и в мир автора, в повествовательный и поэтический сюжеты» (С. 142). Ее трансформация в княгиню N осуществляется, по мнению ученого, «внутри метаморфоз Музы». «Ореол Музы сопровождает героиню на протяжении всего повествовательного сюжета, а потом, когда повествование внезапно обрывается, Татьяна и Онегин возвращаются в поэтический сюжет, в творческий мир автора» (С. 152).

Каждый элемент системы произведения Ю.Н.Чумаков рассматривает в его частном и универсальном значении. Например, представляя сон Татьяны как текст в тексте, он делает вывод о том, что это не «осколок универсальности, а ее аналог. Пространство, время, всё то, что обозначается в качестве «поэтического», мыслятся составляющими художественного космоса «Евгения Онегина».

Во втором разделе, рассматривая драматургию Пушкина, ученый сосредотачивается на авторской концепции героя в «Каменном госте» и сюжета в «Моцарте и Сальери». Исследуя первое произведение, Ю.Н.Чумаков учитывает весь объем созданных поэтом текстов, содержащих ту же проблематику, что и в «маленькой трагедии», и жизненные обстоятельства, в которых Пушкин пребывал во время ее написания. Авторская трактовка героя связывается с занимавшим Пушкина в последний период творчества вопросом о свободе и необходимости. Дон Жуан воспринимается как искаженная эгоцентризмом личность, возведшая в абсолют любовь к любви, что и обусловило его саморазрушительные действия. Анализируя «Моцарта и Сальери», Ю.Н.Чумаков находит «интерпретационный ключ», по-новому освещая мотивировку действий и само поведение персонажей. В его версии Сальери «не выглядит только рассудоч-

ным доктринером, холодным и расчетливым логиком» (С. 262). Персонажи трактуются как «два творческих типа, дополняющих друг друга, утверждающих и ликвидирующих себя» (С. 263). Эту авторскую концепцию в трагедии Пушкина ученый извлекает из сюжетной организации произведения, где, с его точки зрения, «можно проследить две равноправные версии фабульных событий внутри одного сюжета» (С. 282). Полученные выводы носят не частный характер. Благодаря им, Ю.Н.Чумаков прояснил «один из многих способов формирования семантической и сюжетной многоплановости» (С. 282) в творчестве Пушкина.

Рассматривая способы устройства дисгармоничного «художественного космоса» Ф.И.Тютчева, исследователь обращает внимание на устойчивую поэтическую форму его текстов, которую обозначает как «перводеление». Имеется в виду жанр «двойчатки», где межстрофический пробел свидетельствует о «творческом движении», усилии, с помощью которого начинается преодоление косного материала. Поэтические истоки этой формы ученый находит в фольклоре. Двойное восьмистишие с межстрофическим пробелом выступает аналогом творческой и жизненной сфер поэта. Исследовательское внимание Ю.Н.Чумакова привлечено и к форме «redublicatio», и к «своеобычным видовым формам» Тютчева — идеожанрам. Они не имеют преемственности и сохраняют стабильность внутри корпуса лирики поэта. Ученый рассматривает в качестве примера одного идеожанра четыре стихотворения («Безумие», «И гроб опущен уже в могилу…», «Смотри, как на речном просторе…», «Весенняя гроза») и делает вывод о том, что идеожанр смотрится так, «как будто его структура изначально вылилась совершенной» (С. 356), объясняя это тем, что Тютчев — «поэт без истории». Ценностно-смысловой вектор его поэзии, по мнению исследователя, направлен от космоса к безднам. При этом он отказывает Тютчеву в трагическом миросозерцании: поэт, с его точки зрения «радуется Предрешенности и ей уступает» (С. 357).

В статьях, составляющих тютчевский раздел книги, ощущается, что такое миросозерцание и тем более его поэтическое воплощение — притягательны для исследователя. Материал тютчевской поэзии побуждает его к монографическим анализам стихов. Их можно назвать хрестоматийными. Гармоническая выверенность тютчевской формы заключает сложное драматическое переживание. Ю.Н.Чумаков идет через текст к коду его творчества. В основе тютчевского кода для него лежит «первоначальное тождество бытия и сознания» (С. 359). Сверхупорядоченные тютчевские композиции, по его мнению, возникают как способ сдерживания стихий, доступный лишь поэту в его худжожественном опыте. Анализ стихотворения «Кончен пир, умолкли хоры…», вариантов «Весенней грозы», как и

анализ пушкинского «К ***» («Я помню чудное мгновенье...») не только восхищает самим движением исследовательской мысли, но и наглядно представляет принципы применения имманентного анализа.

В каждой статье интересующая ученого проблема обоснована обращением к истории вопроса, а итогами его исследований определяются перспективы дальнейшего изучения текстов. В процессе анализа обнажается логика мысли, просчитываются возможные ходы, дается опровержение не устраивающих его толкований, делаются замечания о жанре и композиции своей статьи. От общей характеристики мироотношения художника Ю.Н.Чумаков идет к анализу поэтики, и, наоборот, осмысление устройства эстетического феномена позволяет ему охарактеризовать духовную личность автора. Из поэтики он делает выходы и в жизнь поэта, и в систему его творчества, и в историю литературы. Трактовку тех или иных образов, мотивов, обоснование своей мысли он иногда осуществляет через аналогии. Таким образом, само устройство каждой статьи Юрия Николаевича Чумакова и книги в целом являет собою неповторимо индивидуальный практикум по методике литературоведческого анализа. Его научную мысль можно охарактеризовать словесной формулой, примененной им в названии одной из статей о Тютчеве — «точка, распространяющаяся на все».

Е.И.Зейферт

ДВА ОБЗОРА

1. ЖУРНАЛ «ВОЛГА — XXI ВЕК» (САРАТОВ)

Добротная, «под лён» однотонная обложка, выпуски разного цвета — насыщенного синего, зеленого, кирпичного и др. — создают дразнящее и в то же время чинное разноцветье на книжной полке, сортировку в сознании по номерам — вот в этом, красно-коричневом, интересная пьеса Алексея Слаповского, ее хочется перечитать... Солидный объем журнала — в каждом выпуске, объединяющем 2 номера, в среднем 300 страниц. Располагающий логотип — крылатый слон, идущий прямо на читателя по нотному стану. Слон ступает уверенно, но линейки нотного стана не гнутся под ним, словно ощущая над собой его крылья... Журнал «Волга — XXI век» уже при первом взгляде внушает доверие.

Доверие же внушает и его история, а вернее, эволюция. В этой рецензии без литературной «археологии» не обойтись.

Рождение журнала особой печатью не отмечено. «Волга — XXI век» — преемник «Волги», начавшей выходить в 1996 г. и ставшей тогда в ряд других региональных толстых» литературных журналов — «Дон», «Урал», «Сибирские огни», «Дальний Восток»... Все они были одновременно органами Союза писателей РСФСР и местных писательских организаций. Главных редакторов утверждали обком, ЦК КПСС и секретариат Союза писателей РСФСР. Такое обилие сокращений и аббревиатур в именах «учредителей» во многом определяло политику журналов. Первым главным редактором «Волги» стал «русофил» Николай Шундик, его сменил Николай Палькин, продолживший линию Шундика, но усиливший «провинциальность» журнала. Как «Волге» в дальнейшем удалось обрести свободолюбивую натуру?

Либеральную направленность, несмотря на свою региональность, «Волга» получила, когда в 1984 г. ее главным редактором стал Сергей Боровиков. Он постепенно сумел увести журнал от опеки обкома...

Вершинными в истории «Волги» можно назвать 1988—1996 гг. В то время «толстые» литературные журналы, и «Волга» в их числе, активно

«возвращали» читателю ранее запрещенную литературу и открывали современные новые имена. «Волга» опубликовала произведения В.Набокова, И.Шмелева, Б.Зайцева, Н.Бердяева, первой — отдельные вещи В.Пьецуха, В.Сорокина, Е.Рейна, В.Павловой... В специальных выпусках «Волги» вышли «Сын человеческий» А.Меня (еще при жизни автора), первый перевод путевых заметок А.Дюма-отца «От Парижа до Астрахани». Журнал проявлял естественный интерес к именам из провинции (А.Ожиганов, Самара; С.Солоух, Кемерово; А.Титов, Липецкая обл.) и к поволжскому краеведению (записки саратовского архиерея, который в домовой церкви тайно венчал Галину Вишневскую и Мстислава Ростроповича; история волжских пароходств). Вышло несколько специальных краеведческих номеров с уникальными материалами. Немалым был удельный вес российско-немецких поволжских материалов (историко-культурные публикации А.Германа, И.Шлейхера; очерки о знаменитом композиторе А.Шнитке и известном художнике Я.Вебере и др.).

«Волга» была третьим — после «Знамени» и «Октября» — журналом, который зарегистрировался как периодическое издание по новому Закону о печати от сентября 1990 г., получив № 61 (у сегодняшних новых изданий номера с весьма большим количеством цифр).

Строчка, встретившаяся в стихотворении одного из авторов «Волги — XXI век» Алексея Александрова, — «Стрекоза из каленой стали...» как нельзя лучше характеризует «Волгу». Судьба этой «стрекозы», литературно-художественного издания, действительно напоминает скорее закалку стали, чем жизнь изящного существа... Покинув в 1990 г. Союз писателей, журнал ушел и от Приволжского книжного издательства, которое оплачивало типографские расходы, начисляло гонорары авторам и зарплату сотрудникам. Сергей Боровиков писал обращения в саратовскую администрацию, ходил по инстанциям — безуспешно. Русский ПЕН-центр с просьбой о содействии «Волге» за подписями Фазиля Искандера, Андрея Вознесенского, Беллы Ахмадулиной и других первостепенных столичных поэтов обращался к губернатору Саратовской области Дмитрию Аяцкову, но тот даже не ответил.

Сотрудники «Волги» начали сами зарабатывать деньги — занялись изданием и продажей художественных книг для детей и учебных пособий, создали при редакции книжный магазин (нанимали КамАЗ, который отправлялся в Москву за книгами, затем собственноручно всей редакцией разгружали его). К продаваемым книгам добавились канцтовары. Был период, когда «Волга» печаталась прямо в редакции — получив в 1994 г. «Малый Букер», журнал приобрел собственный печатный станок и переплетное оборудование. Но не хватало денег даже на бумагу. Некоторое

время «Волга» прожила за счет печати на заказ — путевых листов, меню, даже графоманских книг... Но удержаться на плаву не удалось. В 2000 г. редакция обратилась к читателям с известием о прекращении выхода журнала.

Спустя два года на форуме молодых писателей в Липках о судьбе «Волги» был задан прямой вопрос вице-премьеру Валентине Матвиенко. И ответ Матвиенко — ее звонок Аяцкову — решил дело. Журнал (под названием «Волга — XXI век») возобновили, редактором стал Николай Болкунов. В 2007 г. тендер на издание «Волги — XXI в.» выиграл Сергей Гришин, который пригласил в редакторы заведующую отделом критики прежней «Волги» Анну Сафронову. Усилиями А.Сафроновой и ее команды «Волга — XXI век» бережет свободный дух «Волги».

Откроем журнал. Какие имена и тексты — озарения, открытия, звезды «Волги — XXI век»?

Уникальны художественные находки знаменитого саратовца, а ныне москвича, талантливого прозаика, драматурга Алексея Слаповского. К примеру, его пьеса «Дурак ("Не дайте мне вас убить...")». Названная по имени героя, «перемещенного лица», имя которого Дурак — омоним нашего ругательства, драма поднимает одну из важнейших современных тем — жизнь среди «других», ощущение себя как «другого». Практически все мы — «перемещенные лица», что подчеркивается в пьесе и авторской рекомендацией исполнять одному актеру несколько ролей — лиц чужих и якобы «своих»... Художественная речь А.Слаповского, как всегда, иронична, жива, многоголосна.

Отрадны удивительный слог и природное чувство контекста Ксении Голубович в ее произведении «Как я была и перестала быть переводчиком в Ясной Поляне». К.Голубович рождает тонкую, нюансированную, непредсказуемую словесную ткань, впечатляя стилевое чутье читателя.

Интересны опыты Сергея Боровикова, выступающего в рубрике «В своем формате» с уже известным читателю и кумулятивно пополняемым циклом «В русском жанре». Боровиков «фотографирует» русскую жизнь и свои внутренние озарения: белка в колесе как самое гнусное издевательство человека над животным... женщина «с навсегда замученным лицом»... одетые с иголочки герои и сверкающие авто в послевоенном фильме «Весна»... бомж, углубившийся у мусорного бака в чтение обнаруженной в нем книги...

Постоянные рубрики журнала традиционны — «Стихи», «Литературная критика», «Из культурного наследия»... За исключением неожиданного расслоения классической рубрики «Проза» на разделы «Большая книга», «Просто проза» и «Сентиментальное чтиво», а также «Точка схода», «Де-

бют» и пр. Проза, даже достойная «толстых» литературных журналов, действительно разная.

Большая книга — это, в первую очередь, неиссякаемый, живучий романный жанр. К примеру, опубликованное в саратовском журнале произведение Веры Афанасьевой «Любимый роман» — парафраз на «Мастера и Маргариту», написанный на современном материале, с узнаваемыми историческими лицами («с пятнами на лысине живут, да еще как живут...»), новейшей техникой, телетрасляциями (из ада), возможностями пластической хирургии... Прием парафраза обнажен — автор не только трансформирует известных персонажей и сюжетные ситуации, но и неоднократно признается в этом («но, как критик творцу, должен сказать, что вы были слишком очарованы своим героем и тем, кто написал о нем до вас», «они, наверное, хотят, чтобы я отправилась туда обнаженной. Так, кажется, полагается?»). Как у Булгакова, в «Любимом романе» переплетены московское, иерусалимское и вечное и бесконечное времена и пространства. Есть и забавные авторские мазки. Мастера и Маргариту одновременно заменяет молодая писательница, девушка-дворник. Понтий Пилат влюблен в Марию Магдалину. Будущий евангелист Марк служит секретарем у Пилата. Но суть остается вечной: добро есть часть зла, и на фоне зла оно более удивительно и ценно.

В «просто прозе», представленной в основном рассказами, радует дуновение настоящего — тяги к живой чарующей реальности даже у такой заводной куклы, как Милочка в «Кобальтовой чашке» Анны Андроновой и воскресение прошлого в восприятии мира старым человеком (ассоциирование кота с умершим мужем) в ее же «Соседях»; фотографическая значимость и нетленность любого жизненного эпизода и пересечения с линией чьей-то жизни в «Том адресе» Ольги Клюкиной; редчайшей точности попадания взаимная любовь, союз «легконогой, юной» Милуны и сорокопятилетнего философа Ренато «с седыми висками и глазами, похожими на темные оливки» в «Звонке» Татьяны Лебедевой...

Слова «сентиментальное» и «чтиво» могут быть восприняты негативно, но редактор журнала Анна Сафронова настаивает на обратном эффекте — по ее словам, рубрика просто намекает на несовременный «сентиментальный» характер этих произведений. И верно — к примеру, детская любовь к родителям (Олеся Коптева «Papa est'») и родительская любовь к детям (Вера Агафонова «Нарисованная радость»), к сожалению, становятся литературными рудиментами, а вечная детскость души — рудиментом нравственным...

Публикуя стихи, «Волга — XXI век» дарует практически реальные встречи с современными поэтами... Так и видишь, к примеру, как читает стихи добрый, одаренный поэтически и душевно Геннадий Каневский...

Поэзия в саратовском журнале экзистенциальна, экспериментальна, чутка к внутренней форме слова.

«Что знают осы об осознании?» — задается философски-каламбурным вопросом Григорий Гелюта. «Мы жалим (потом жалеем), говорим о пчеловечности»...

Знакомый мир трансформируется до неузнаваемости:

черепаха львенку:
у тебя такие взрослые руки
серые глаза
королевские знаки

(Евгений Прощин «черепаха львенку...»)

Действительность с «веревкой из песка» (Мария Ташова), «деревом, выходящим из-за угла» (Сергей Ланге), «прикормленными сиреневым хлебом рыбами с тонкими пальцами пианисток» (Г.Гелюта), «батюшкой, смотрящим человека на свет» (Игорь Караулов), пестра, многогранна и всё же она есть точная копия нашего мира. Любовь долгие века живет в бездонном мире «между кожей и кожей» (Евгения Риц). Первый снег «всё равно первый», но «всё равно растает» (Александр Якубович). И царствует трагическая ирония бытия: «Бог сплюнул данта, и в аду — круги» (Геннадий Каневский).

Читатель «Волги — XXI век», насыщенный ультрасовременными поэтическими поисками, с удовольствием прикасается и к миру культуры шестидесятых, к примеру, ее добро-курьезному представителю Владимиру Ковенацкому.

«Волга — XXI век» приветлива ко всем литературным генерациям.

Достойная дань старшему поколению — военная проза, поданная в номере 3—4 за 2007 г. в разделе «На войне как на войне» по градации художественного правдоподобия — рассказ Владимира Карпова «Се ля ви», фрагменты автобиографического романа Михаила Алексеева «Оккупанты», фронтовые письма саратовца Анатолия Дзяковича... Тексты перекликаются (тематически и по названию раздела) с критической статьей о повести Виктора Курочкина «На войне как на войне», изданной в этом номере. Произведения вплетены в ткань журнала органично — тема священной войны никогда не станет ангажированной...

Молодежь в журнале тоже дышит полной грудью. К примеру, Евгений Новицкий со своей «Лучшей книгой о любви», вошедшей в лонг-лист премии «Дебют» и представленной во вступлении к журнальному варианту Алексеем Слаповским, в своей творческой свободе очень хорош. Он создает ультрасовременный любовный треугольник (Настя — Коля — Ада —

Настя) и вставной ремейк «Отцов и детей», адаптированный для детей («Женёк с Аркашей шли домой...»). Раздвигает и стирает границы мира и текста. «Потоком сознания» по долям секунды описывает половой акт. Герои на протяжении полутора журнальных страниц разговаривают между собой сплошными цитатами из песен Земфиры. Автор экспериментирует, организуя (пожалуй, всё же хочется сказать, монтируя) хронотоп текста, работая в параллельных и пересекающихся планах.

«Волга — XXI век» с радостью уделяет внимание фестивалям поэзии — саратовскому «Дебют-Саратов», нижегородской «Стрелке» и др. — и их культуртрегерам (к примеру, Михаилу Богатову, Евгению Прощину, интересная проза и поэзия которых представлена в номере 5—6 за 2007 г.), а преобладающее большинство участников и гостей фестивалей — люди молодого и среднего возраста...

В региональном журнале слабым звеном могла оказаться критика. Но не в «Волге — XXI век» — она здесь на достойном уровне.

Литературная критика в том виде, в каком она бытует в России (не литературоцентричная, с широким выходом в социум, с расчетом на проникновенную беседу с читательской публикой), — пожалуй, типично русское явление. На Западе критика (а, может, нужно подобрать другое понятие и использовать слово «критика» лишь по отношению к русскому искусству оценки произведения?) иная — позиционирущая себя, артистичная, написанная в основном для посвященных. «Волга — XXI век» знает толк в русской критике.

У постоянных авторов рубрики «Литературная критика» (Роман Арбитман, Олег Рогов, Алексей Александров, Сергей Боровиков, Сергей Трунев и др.) — собственная позиция, узнаваемый слог. Р.Арбитман точен в формулировках, это знаток не только «живой классики», но и высокого «чтива», и суровый судья масскультовой литературы, глядящий в строгий монокль на ее ходульность и ангажированность рублем. О.Рогов прозорлив, четко видит в предмете своей критической оценки центральное, главное, а в груде безделушек — жемчужину. Живой слог С.Боровикова порой творит удивительные литературно-критические ситуации — почитайте, к примеру, его статью «Адский колер» (№ 7—8 за 2007 г.), и ее герой Сергей Чудаков может начать «двоиться» у вас в сознании как реальный человек и как литературная мистификация, настолько он будет жив и одновременно почти по-лебядкински курьезен — и в текстах (при их смысловой филигранности), и в биографических жестах... Критика серьезных, научных работ (к примеру, философских, эстетических, культурологических, искусствоведческих) — прерогатива С.Трунёва с его ироничным взглядом, скептическим резцом эрудированного критика.

Журнал с удовольствием представляет высокохудожественную книгу — к примеру, произведения «детей» «Времени», бесспорно, одного из лучших издательств сегодняшнего дня. Обозревателем Анной Сафроновой выбраны три изданных «Временем» книги (Бориса Евсеева, Юрия Дружкова, Олега Павлова), причем критика интересует не их общность, а отличие. Оглушающая стихийность книги Б.Евсеева «Площадь революции. Роман и шесть рассказов»... Демонстративная непредсказуемость движения романа Ю.Дружкова «Кто по тебе плачет?» — автор создает здесь типичное «открытое произведение» (термин У.Эко), ход которого предвосхитить невозможно... Спокойная, ясная манера повествования в романе О.Павлова «В безбожных переулках»... Эти авторы диалектически дополняют друг друга.

Для «Волги — XXI век» характерны и критические пассажи о прозе, которая «недотягивает до серьезной литературы, но чересчур сложна для продвинутых домохозяек» (О.Рогов). На этом поле, которое по праву принимает всеядное литературоведение, но обычно игнорирует «толстожурнальная» критика, наиболее ярко искрит точило «волжской» критики... Контркультурная литература вписалась в полиграфический ландшафт, но язык, которым ее нужно оценивать, еще не изобретен, он на стадии формирования. Обрастание нового алфавита лексическим телом можно проследить на примере критического творчества О.Рогова. Подделка под «карнавализацию» у Алехандро Ходоровского описывается критиком как «цирк», «балаганное зрелище»: в произведении «всё «понарошку», и критика, не используя сложных терминов, тоже ищет язык «понарошку», описательный язык. Попытки создания терминологии (как бы формирование справочника контркультурной литературы) предпринимаются: «Психоделическая эзотерика — вот наиболее верное обозначение творчества чилийского кинорежиссера, актера и писателя Алехандро Ходоровского» и др., но они окружены шутливыми идиомами («Хотя на безрыбье и Вербер пророк»), крайним сжатием концепций и фабул («В конечном итоге текст ("Призраки" Ч.Паланика. — *Е.З.*) — о любви к боли, о крайней желательности дьявола в нашей жизни, о невозможности свободы»).

Оригинальная критическая рубрика «Издатель» (ведущая Анна Сафронова) представляет читателю творчество русских и зарубежных издателей. Слово «творчество» здесь не описка рецензента и не подразумевает под собой поэзию и прозу самих издателей. Выбор авторов и произведений для публикации — это тоже творчество, талантливым образцом которого может послужить подборка книг своеобразнейших авторов, изданных Владимиром Орловым под маркой «Культурный слой»: «Избранное. 736 стихотворений + другие материалы» Евгения Кропивницкого,

«Слова на бумаге» Юрия Смирнова, «Раскатанный слепок лица» Евгения Хорвата, «Чемодан» Анатолия Маковского и др.

«Волга — XXI век» говорит не только на языке литературы, но и на языках кино, театра, живописи, музыки...

Журнал порой подчеркивает (бросает камешки, нивелируя себя? или всё же поощряет?) литературоцентричность отдельных произведений и авторов (Генри Миллера, Чака Паланика и др.). Но по праву считает литературу «первой среди равных» и особенно благоволит к тем видам искусства, чьи произведения в своей синтетичности содержат вербальность — кино, театру. Отсюда публикации не только пьес (к примеру, выше рассмотренной драмы А.Слаповского), но и киноповести Андрея Безденежных «Фатализм» с ее великолепным зрительным рядом, и наличие отдельной рубрики «Кинообозрение»... Ее ведущий Иван Козлов даже протестует против литературоцентричности: «Как-то повелось, что размышления о прочитанном, увиденном или услышанном принято записывать с помощью слов. Хотя эти впечатления иногда хочется оформить в виде музыкальной фразы или станцевать. Может, это форма будущей критики...».

Свои «буквы про кино» Иван Козлов пишет образно и веско. Он знаток кино (и авторского, и масскультового, и «золотой середины»), но, чтя законы этого игрового мира, никому не подыгрывает — ни создателям фильма, ни кинозрителю, не бросая, как в фильме Антониони «Блейк ап», игрокам в виртуальный теннис якобы упавший мячик... Он зорко видит «изюминку» в кино, и ту, что на самом деле штамп, но штамп желанный. К примеру, ЗРД, то бишь загадочную русскую душу, — «бренд, проверенный временем»... Он раздражитель, полемист. Знаменитый «Остров» в контексте козловских оценок раздваивается, если не сказать расслаивается: «Фильм сбит крепко, по русско-голливудскому лекалу: тут плакать, тут смеяться; реакции предсказуемы и направляемы...»...

Несловесные виды искусства — живопись, скульптура, музыка — на страницах журнала удачно «переведены» на язык слова. «Если ты прошел мимо розы, не ищи ее...». Выставка «Изучение розы», организованная в Саратове к 100-летию символистской экспозиции «Голубая роза», дает читателю истинное «погружение в розу»... А вместе с музыкантом Анатолием Катцом можно воссоздать образ виртуоза виолончели Святослава Кнушевицкого, друзья которого звали его — Свет... «Пусть цветут все цветы» — эта фраза как нельзя точно характеризует буйство видов искусства, творческих манер и алфавитов в литературном журнале «Волга — XXI век» и определяет прямой путь к «статьям о жизни», несомненному атрибуту «толстого» литературного журнала.

Новые виды искусства — перформанс, инсталляция, инвайромент — требуют сугубо современного языка, и журнал его знает. К примеру, талантлива статья Е.Стрелкова «Ниже Нижнего. Волжские мифы и мистификации», посвященная произведениям художников группы «Дирижабль» в жанрах бук-арта и медиаинсталляции. Автор высоко ценит вымысел и его правдоподобие. Новое искусство прямо сопряжено с реальностью — границы действительности и вымысла наконец разрушены... Активно рождается и возрождается мифотворчество, тесно связанное с ландшафтом, экологией, миросозерцанием. Органичное сочетание древнеславянского и нового отражает, к примеру, компьютерная игра «WaterБюст», представляющая виртуальный конкурс красоты, участницами которого являются русалки-берегини с резных досок, украшавших избы староверов на севере Нижегородской области. Звуковая инсталляция и книга художника под названием «Sirénes», населенная звуками прошлого — обрывками волжских напевов, боцманских дудок и колокольных звонов, — «осколки акустического слепка с уже недоступной нам культуры». Отдельные фрагменты воспринимаются гармонично, но сумбур всей мелодии напоминает о нарушении волжской сонаты, сила которой подорвана водохранилищами и токсичными отходами. Инвариант этой темы — намеренно отталкивающие на вид свистульки в виде волжских водохранилищ. Решишься поднести такую к губам, зажмешь пальцем отверстие с надписью «Молога», «Ставрополь-на-Волге», «Юрьевец» (городами, затопленными водохранилищами) и услышишь, как изменится общий тон «звучания реки»... Вспоминаются стихи Арсения Тарковского 1933 года: «Вот Юрьевец, Юрьевец, город какой — / Посмотришь в бинокль на него с высоты... У самой воды, под самой горой... Чем спать и гадать юрьевецкой судьбе...». Пророческое сердце Тарковского уже тогда прощалось с городом?..

Современные проекты обретают безграничный характер. Волжане в честь художника-земляка Павла Кузнецова сварили яблочное варенье и разослали его в банках с надписью «Рекомендовано к чаю» по российским и зарубежным музеям, хранящим картины саратовского художника.

Аромат межмузейного чаепития, упомянутого в журнале, сливается с «ароматами прозрачностей» саратовской природы, воспетой кистью Кузнецова (талантливая статья Игоря Сорокина «Саратов Павла Кузнецова. Записки местного жителя» в номере 3—4 за 2007 г.). «Душа рвется от напряжения чувств, Божественного сочетания», — писал Павел Кузнецов Савве Мамонтову о своем восприятии саратовской природы. Типичная саратовская «формула цвета» схвачена художником удивительно точно — пыль, дрожание знойного воздуха, и в то же время волжский мир под

ворсинками кисти Кузнецова — иная, самобытная реальность, мироообраз. Саратов здесь не идентичен себе. Живопись Павла Кузнецова, к примеру, заставляет бить фонтаны, к которым городские власти в то время так и не удосужились подать воду...

Журнал сшит по-русски, но не страдает русофильством — в критике уделяется внимание и иноязычным литераторам (к примеру, немецко- и русскоязычным Ольге Войнович, Евгению Хорвату), со страниц рубрики «Глазами западного человека» смело смотрит на любимый «частушечный Саратов» (С.Чудаков), поэтический «штадт саратов-ам-химмель» (Г.Каневский) как на «свой, другой, разный». Беглые оценки иностранцев («...сложно себе представить, что здесь молодые люди живут такой же нормальной жизнью, как мы в крупных западных городах»), имея право на жизнь, растворяются в общем величии Саратова-града.

Образ города, родного для «Волги — XXI век», любовно воссоздается в журнале, а персонифицированному Саратову даже посвящаются тексты. См., к примеру, посвящение Валерия Володина «Другу бесценному — Саратову», предпосланное к его повести «Никто ниоткуда и никуда». Произведение развивает русскую литературную линию «маленького человека» и «человека в футляре», получившего здесь неприметную фамилию «Серков». Текст с достоинством посвящен Саратову, потому что «маленький человек» под пером Володина обретает бесценное сокровище — *память*, то, что остается, если вычесть из пережитого забытое.

Кстати, редакция «Волги — XXI век» располагалась в Саратове на улице Большая Садовая... Чем не пристанище для «толстого» литературного журнала?.. А сейчас находится на улице Московская...

«Волга — XXI век» бытует как единый текст, живет как единое существо. От номера к номеру журнал становится интереснее, насыщеннее, лучше.

Его свободолюбивая, а порой и рисковая направленность эффектно противоречит провинциальному происхождению. Современность «Волги — XXI век» ярко проявляется в тематическом парке (человек в «другом» пространстве, ощущение мира как текста и др.), ликах и личинах «чужого» слова (ремейки, аллюзии), синтезе искусств, форм бытования слова.

Сочетая исконное и новейшее, «Волга — XXI век» творит новую мифологию и способствует формированию нового читателя.

2. В ОЧЕРЕДИ ЗА ДЕРЕВЯННЫМИ ЯБЛОКАМИ

26—30 ноября людей у входа в павильоны Центрального дома художника на X международную ярмарку интеллектуальной литературы «Non fiction» в Москве не меньше, чем в час пик на станции «Библиотека им. Ленина». В этой толпе у входа понимаешь — когда люди теснятся в очереди за культурными ценностями, жить становится легче...

Вынырнув из толчеи, оказываюсь у тумбы с афишей — «Аромат книжного переплета»... Скорее из холла — внутрь, потрогать выставку руками, вдохнуть ее воздух. Увлекает многоуровневое, масштабное разноцветье книг, плакатов, дисков. И захватывает дух галерея интересных человеческих лиц и личностей.

Состояние духовной эйфории возникает при входе и уже не оставляет входящего. Каким-то образом, идя всё вперед и вверх, почти сразу оказываюсь на третьем этаже — на детской территории, открытии экспозиции Ян-Эрика Андерссона «Мне приснилось, что я Муми-папа», организованной Посольством Финляндии, издательством «Самокат» и ЦДХ при поддержке Музея им. А.Ахматовой. И надев бахилы, вместе с детками и их мамами сижу на ярко-желтом ковре и зачарованно слушаю сказочного экскурсовода, а потом брожу внутри волшебного деревянного дома, воссозданного по детской книге Туве Янссон про муми-троллей. Выйдя из сказки, боковым зрением выхватываю надпись — «Детгизу 75» и направляюсь к любимому всеми издательству. Так бы и стоять возле этих гладких, красочных обложек, но труба зовет вперед — в руках программа выставки, и всё здесь конкретно, но так же летуче и эфемерно, как дух поэзии: пройдешь мимо и упустишь чудо. Пять дней выставки не так и много для того, чтобы остановить не одно мгновенье, которое прекрасно.

Глаза отдыхают на книжных переплетах прежних эпох. «Переплетная Н.Трухачева, С-Петербургъ, Офицерская 8»... Толика каждого — в книжном царстве, и поэтому оно столь богато и крепко.

Издательства, журналы, университеты, музеи... «Время», «Художественная литература», «Слово», «Айрис»... «Знамя», «Новое литературное обозрение», «Юность»... МГУ, СПБГУ, Сибирское отделение РАН... Эрмитаж, Московский музей современного искусства... Фрагменты срастаются в мозаику, берешь всего понемногу и переполняешься той «невыносимой легкостью бытия», которая знакома искусству.

К реальной жизни меня возвращает... клоун. Я, оказывается, внутри перфоманса. Юноша с гримом на лице и взбитыми вверх волосами под-

ходит ко мне, берет из моей руки авторучку и пишет ею на своей ладони: «NON FICTION». Разулыбавшись, я отхожу в сторону и уже теряю его из виду, но спохватываюсь о ручке — орудии труда журналиста, однако сказка не заканчивается. Еще не успев вынуть запасную ручку из сумки, сажусь для интервью за столик к Алле Латыниной, которая дает автограф-сессию в павильоне издательства «Время», и она вдруг говорит: «Я хочу подарить вам ручку». Этой ручкой и пишу дальше...

«Выставочная» книга Аллы Латыниной «Комментарии» составлена на две трети из статей последних лет, вышедших в авторской рубрике в журнале «Новый мир», и на треть — из работ, уже ставших фактом литературной истории: в свое время бывших предметом полемики, подарившим литературному миру новые понятия. Такова, к примеру, статья «Сумерки литературы: рассвет или закат?». Критик считает, что и сегодня как в прозе, так и в поэзии продолжается сумеречное состояние, литература находится в упадке. В жанре критического «комментария», родившемся под пером Аллы Латыниной, критика с ярко выраженной личностной интонацией, дается не только мнение о новом произведении, но и отклик на уже имеющийся критический резонанс об этом тексте. Этот жанр «комментария» предельно субъективен, что, безусловно, позволительно критике. Алла Латынина считает, что профессия «толстожурнального» литературного критика сегодня вымирает. Здесь важно развести понятия «литературная критика» и «литературная журналистика». От последней читатель ждет быстрой реакции, и при этом теряется качество критического чтения и анализа. Литературная журналистика сегодня, по мнению Аллы Латыниной, — слабое звено, за исключением работ Андрея Немзера и Льва Данилкина.

Издательство «Время» богато авторами первой руки — читатели окружают поэта Игоря Иртеньева, а затем Мариэтту Чудакову с ее книгой-новинкой «Не для взрослых», рассказывающей о произведениях, которые необходимо прочитать именно до 16 лет! До 16 — иначе будет поздно, многие створки этих книг закроются для взрослого миропонимания.

Негде яблоку упасть и у павильона, где проходит автограф-сессия Владимира Войновича и Бенедикта Сарнова. Яблок здесь и так много — люди плотным, многорядным полукругом «оцепили» павильон, и у каждого в руках книга В.Войновича «Деревянное яблоко свободы», новинка издательства «Эксмо», историческое произведение о Вере Фигнер и терроризме в целом. Вера Фигнер сравнивала свою свободу с деревянным яблоком — пытаешься укусить, а вкуса не чувствуешь... Автор художественно осмысляет явление русского терроризма, ищет и находит его истоки.

Увидеть и услышать на расстоянии вытянутой руки русского классика, живущего в Германии, — редкое счастье и для москвича, а не только для жителя глубинки. В прошлом году Владимир Войнович закончил эпопею о Чонкине. В общей сложности произведение о Чонкине, задуманное как эпическое повествование о ВСЕЙ жизни героя, создавалось 50 лет. Можно сравнить с процессом создания «Фауста», писавшегося 60 лет. Любимый читательской публикой Войнович сказал, что его отрывали от написания «Жизни и необычайных приключений солдата Ивана Чонкина» обстоятельства жизни. Но может быть, за это длительное время окрепла и утвердилась целостная концепция произведения. Повествование о пожилом Чонкине не такое веселое, как о молодом. Но, по мнению автора, и здесь есть веселые куски.

На вопрос читателей о поэтическом творчестве, вызванный ностальгическими воспоминаниями об успешных песенных текстах Владимира Войновича (гимн космонавтов «На пыльных тропинках»), писатель признался, что для него всегда была предпочтительна проза. Но он написал в течение жизни три тысячи стихотворений и собирается, подвергнув их строгому отбору, издать маленькую книгу стихов.

Декорации ярмарки меняются быстро, и вот уже на месте Владимира Войновича в павильоне «Эксмо» — Андрей Геласимов с его романом-новинкой «Степные боги» и с подаренной им читателям восточной чайной церемонией. Искусство, быт, игра в быт и игра в искусство (чайная церемония, перфоманс) переплелись и дышат одним воздухом на этой выставке, где царит свобода вкусов: в литературном кафе — богемный вариант, с запахом сигарет, в авторском зале — академический, в пресс-центре — полемически-взвихренный…

Интеллектуальная ярмарка с ее улицами из книжных рядов, по которым бродят Александр Кабаков, Андрей Битов, Дина Рубина, Александр Генис, Александр Иличевский и их герои, создала возможность живой встречи «здесь и сейчас» с литературными кумирами. С писателем Людмилой Улицкой, критиком Натальей Ивановой, переводчиком Владимиром Летучим…

Для ценителя научной, в частности философской, литературы звучали размышления биолога Николая Дроздова, богослова Андрея Кураева и других известных деятелей науки и культуры.

Дискуссия по проблеме «Литература и политика», проведенная в русле презентации 11 тематического номера журнала «Знамя», обозначила новую старую тему. Как сказал на этом диспуте главный редактор журнала «Дружба народов» Александр Эбаноидзе, «18 постсоветских лет поколение воспитывалось в духе гламурного щебета». Как духовно укрепить

эту генерацию, когда тиражи качественной литературы столь малы, что не могут быть общественным достоянием?..

Реклама, вид искусства, продвигающий на книжной ярмарке «первую среди равных» литературу, не поскупилась на фантазию. Помимо традиционных календариков и закладок (в том числе календариков-закладок) пестрело обилие самых неожиданных буклетов: в виде бумажных самолетиков, фантиков, в которых были обернуты вкусные конфеты... В брошюрах, на листовках и оттисках — самая разная информация: от истории финского комикса до «Александр Гордон берет интервью у ученого в области классической кабаллы».

Частью литературы на выставке стала живопись с ее своеобразным жанром «книга художника».

Диалектическое пиршество разных вкусов, стилей, культур вызвал к жизни и многонациональный характер ярмарки при естественном доминировании здесь русского духа и на этот раз почетном участии Финляндии.

Роскошная коллекция детской литературы была представлена Франкфуртской книжной ярмаркой. Эрих Кестнер, Михаэль Шобер, Пауль Маар... Книги «с секретиками» (с листками-клапанами на картинке, под которыми таится что-то интересное), игрушками (машинка на конце нитяной закладки) сами просились в руки...

Малые миры павильонов в большом мире книжной ярмарки, в ее постоянно растущем, гибком, мозаичном теле, не расслаивали внутренний мир посетителя на множество читательских «я», а наоборот — собирали воедино, благодаря своей целостной многогранности. Выставка словно сама ложилась в ладони, подкладывая самые «вкусные» новинки, лаская предвкушениями и необманутыми ожиданиями.

2008

Филологический факультет Удмуртского госуниверситета предлагает вниманию специалистов следующие издания:

Б.О.Корман

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Ижевск, 2006. 552 с.: ил.
(*в твердом переплете*)

Б.О.Корман

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Ижевск, 2008. 732 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*)

И.В.Стрелкова

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Хрестоматия

Ижевск, 2008. 343 с.
(*в твердом переплете*)

Справки по тел. 8 (3412) 91-61-51
E-mail: ffudgu@udm.ru

Книги можно заказать по адресу:
426034, Ижевск, ул. Университетская, 1. УдГУ, корп. 2.
Деканат филфака

Высылаются наложенным платежом, включая почтовые расходы.

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 8

Статьи и материалы Межвузовской научной конференции
(Ижевск, 2009)

Редактор-составитель
Д.И.Черашняя

Техническое редактирование, дизайн, верстка **И.Г.Абуговой**

Подписано в печать 19.03.2009
Формат 60 x 84 $^{1}/_{16}$. Печать — ризография. Гарнитура Pragmatica.
Уч.-изд. л. 21,73. Усл. п. л. 20,00. Заказ № 415.
Тираж 150 экз.
Редакционно-издательский отдел УдГУ.
Типография Удмуртского государственного университета.
426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4.