

Кормановские  
Чтения

11



---

УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



**Выпуски 1–10**

1994

1995

1998

2002

2005

2006

2008

2009

2010

2011

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

## **КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

Выпуск 11

Статьи и материалы  
Межвузовской научной конференции  
(апрель, 2012)

Ижевск

2012

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.  
(ответственный редактор);  
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 Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель, 2012) / ред.-сост. Д. И. Черашняя. Ижевск, 2012. Вып. 11. — 556 с. : ил.

Юбилейный выпуск межвузовского научного сборника посвящен 90-летию со дня рождения проф. Б. О. Кормана (1922–1983). Включает в себя материалы ежегодных Кормановских чтений; работы, посвященные различным аспектам теории автора в художественной литературе, шире — осмыслению личности в ее взаимодействии с миром; воспоминания, письма, рецензии и др.

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

УДК 882  
ББК 83.3 (2)

© Д.И.Черашняя, составление, 2012  
© Коллектив авторов сборника, 2012  
© Удмуртский госуниверситет, 2012

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Из приветствий Чтениям-2012</i> .....	8
--	---

### I

Н. И. Ищук - Фадеева (Тверь). Неизвестный и Незнакомка («Маскарад» Лермонтова и «Незнакомка» Блока).....	14
Ю. Н. Чумаков (Новосибирск). Гений русской безличности: Ф. И. Тютчев. <i>Лекция</i> .....	31
Н. Г. Медведева (Ижевск). Из наблюдений над поэтикой Ольги Седаковой .....	45
В. А. Зарецкий (Стерлитамак). Заново читаемый Лотман, или О негласных причинах общезначимых обновлений .....	65
Б. Ф. Егоров (С.-Петербург). Два Ястребцова в истории русской культуры. И. М. Ястребцов .....	76

### II

В. Б. Бортников (Екатеринбург). К событийной последовательности — структуре категории времени в первом русском «Потерянном Рае» В. П. Петрова (1777).....	100
С. В. Рудакова (Магнитогорск). «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...» и «Скульптор» Е. А. Боратынского: диалогичность художественных текстов .....	106
Н. С. Иванова (Бургас, Болгария), Н. В. Лекомцева (Ижевск). «Густой пчелиный мёд поэзии русского гения...» (сочинения А. С. Пушкина в поливариантных переводах на болгарский язык) .....	119
Е. И. Зейферт (Москва). Общность принципов создания жанра отрывка у Ф. Тютчева и Д. Веневитинова: европейские (немецкие) литературные источники, поэтика, проблематика .....	132
В. Ш. Кривонос (Самара). Мифологические проекции в «Мертвых душах» Гоголя.....	143
Г. М. Ибатуллина (Стерлитамак). Жажда идеала: аксиологический конфликт и его интерпретация в мире Н. В. Гоголя.....	152
Г. Е. Коляда (Минск). Народное сказание В. Сырокомли «Почталъон» и его русский перевод «Ямщик» Л. Трефолева: к взаимосвязям славянских литератур .....	158
Л. Куца (Львов). «Если б знал ты, как много значит слово...»: ценностная позиция <i>собственно автора</i> в поэзии Ивана Франко .....	162
О. И. Матвеева (Стерлитамак). Литературный взгляд на «Переписку Н. В.Станкевича» (П. В. Анненков, Н. А. Добролюбов, И. Лъховский) ...	170

К. А. Нагина (Воронеж). Дом как пространство души в повести Л. Н. Толстого «Детство» .....	178
А. А. Фаустов (Воронеж). «Воры» А. П. Чехова как интертекстуальная загадка» .....	195
Н. В. Пращерук (Екатеринбург). Тургенев в художественном сознании Бунина. <i>Статья вторая</i> .....	204
О. В. Молодкина (Стерлитамак). Горшки и боги, или Быт и бытие в русской классике .....	214
А. С. Акбашева (Стерлитамак). О поэтических исканиях и читательских ожиданиях в начале XX в. в создании нового художественного текста .....	224
Е. Н. Проскурина (Новосибирск). Фаустовский отзвук петровского сюжета: повесть А. Платонова «Епифанские шлюзы» .....	229
О. М. Карпова (Стерлитамак). Особенности выражения лиризма в романе А. Платонова «Счастливая Москва» .....	244
Е. А. Иваньшина (Воронеж). Яйцо как семиотический предмет: о креативной функции памяти в механизме текстопорождения (повесть М. А. Булгакова «Роковые яйца») .....	249
Г. М. Ребель (Пермь). Имя героя в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» .....	259
О. М. Буркова (Минск). Проблема сохранения авторского видения мира в переводах на белорусский язык (на материале поэзии С. Есенина) .....	276
Л. Д. Гутрина (Екатеринбург). Блоковский «контекст» размышлений О. Мандельштама о поэте и поэзии в стихотворениях «1921–1925» .....	284
Е. М. Таборисская (С.-Петербург). Воронеж в лирике О. Мандельштама (пространство парадоксов и оксюморонов) .....	290
Е. В. Воскобоева (С.-Петербург). Н. Олейников и Е. Шварц: к истории взаимоотношений (биографический и творческий аспекты) .....	301
И. Б. Корман (Тель-Авив, Израиль). Чудо как пародия .....	309
В. В. Химич (Екатеринбург). Мифологема «тридцать серебряников» в произведениях писателей первой трети XX века .....	313
А. А. Чевтаев (С.-Петербург). Психологическая функция пространственной границы в ранней поэзии Анны Ахматовой .....	327
А. В. Дубовцев (Ижевск). Западноевропейская романтическая традиция в «Поэме без героя» А. А. Ахматовой .....	338
М. В. Серова (Ижевск). Структурно-семантическая функция эпитафий цикла А. Ахматовой «Шиповник цветет» в системе сквозных мотивов ..	347
Н. И. Онуфриева (Стерлитамак). Зеркальность как смыслопорожда- ющий принцип в цикле И. Бродского «Венецианские строфы» .....	360
Т. Е. Автухович (Гродно, Беларусь). «Я могу молчать. Но лучше мне говорить. О чем?»: о смысле и подтекстах стихотворения И. Бродского «Натюрморт» .....	367

Т. В. Зверева (Ижевск). В поисках «я»: Кушнер и Рембрандт .....	375
И. С. Кадочникова (Ижевск). Цикл Д. Самойлова «Пярнуские элегии» как итог авторского самоопределения .....	392
С. М. Лойтер (Петрозаводск). Поэтическая функция местоимения Я в детских стихах (на примере творчества Михаила Яснова) .....	402
Д. В. Зелепуго (Минск). Темпоральные номинации в художественном осмыслении В. Распутина .....	407

### III

Е. В. Никольский (Москва). Семейные хроники и романы-реки: сходства и различия близкородственных типов романа .....	412
Е. В. Вострикова (Минск). Автор, повествователь и герой в романе Йозефа Шкворецкого «История инженера человеческих душ» .....	420
К. В. Казанкова (Екатеринбург). Особенности повествовательной установки в рассказе Г.-Г. Маркеса «Похороны Великой Мамы» .....	426
И. Б. Корман (Тель-Авив, Израиль). Заметки о «Маленьком лорде» .....	433

### IV

Е. А. Подшивалова (Ижевск). Б. О. Корман и В. А. Свительский: из переписки .....	448
М. С. Ильин (Борисоглебск). Остается жить в своих трудах .....	458
Письмо В. А. Зарецкого П. В. Михеду .....	461
[Перевод с украинского Н. С. Любарец (462)]	
Е. В. Капинос (Новосибирск). Батюшков и теория кластеров [Колесова С. Н. Лирика К. Н. Батюшкова в контексте жанрообразовательных процессов XIX–XX вв.: кластерный подход: Дис. ... канд. филол. наук] .....	464
Е. К. Созина (Екатеринбург). «Собеседничество»: некоторые заметки о книге Ю. В. Казарина «Беседы с Майей Никулиной: 15 вечеров» .....	470
Т. Л. Гурина (С.-Петербург). Воспоминания о Н. Е. Штемпель .....	477
В. С. Баевский (Смоленск). Классик и его дочь .....	482
Е. Н. Ельцова (Тунис), Н. В. Лекомцева (Ижевск). Античные мифы в мозаике африканского Средиземноморья .....	503
И. И. Борисова (Орел). Характерные черты крестьянской вышивки на орловских полотенцах XX века .....	508
В. Ш. Кривонос (Самара). Вишневый компот. По мотивам пьес Чехова .....	517
Миражи, или Хлестаковщина. Фантасмагория на темы Гоголя .....	534



## *Из приветствий Читениям-2012*

### **К 90-летию со дня рождения Бориса Осиповича Кормана**

Борис Осипович Корман, 90-летие которого мы сегодня отмечаем, принадлежит к людям, в 1960-х годах участвовавшим в крутом повороте мировой культурной парадигмы. Этот поворот заключался в том, что литература, как и всякое искусство, должна изучаться согласно своей специфике, согласно своим внутренним законам, а не быть управляема со стороны, и в оценке литературы не могут доминировать внеэстетические факторы, лишая ее самодостаточности.

Именно поэтому Борис Осипович Корман начинал с внимательного изучения конкретных литературных явлений: его интересовал общий эмоциональный тон в творчестве Белинского, формы лирики Некрасова, он оригинально прочел и описал бессмертную комедию Грибоедова «Горе от ума». Эти и им подобные опыты послужили Борису Осиповичу опорой для создания законченной, ясной и самобытной теоретической концепции, которая оказала плодотворное влияние на развитие филологической науки. Несомненно, Борис Осипович Корман и в дальнейшем мог бы создавать столь же значительные культурные ценности, но его жизнь оборвалась почти три десятилетия назад...

Однако то, что он успел сделать, продолжает оставаться и в наше время, спустя тридцать лет, чрезвычайно актуальным и значимым.

Профессор кафедры русской литературы и теории  
литературы Новосибирского государственного  
педагогического университета,  
д-р филол. наук *Ю. Н. Чумаков*

### **Дорогие коллеги: организаторы и участники юбилейных Кормановских чтений – 2012!**

*В светлый день открытия конференции и дня рождения Учителя мысленно мы с вами!*

Для нашего института Борис Осипович Корман — фигура знаковая. Он приехал в наш город в 1950 году, в 1954-м возглавил кафедру русского языка и литературы БГПИ, а в 1956-м кафедру русской и зарубежной литературы. Борис Осипович был первым доктором наук в институте. И как кафедра этим гордилась и гордится до сих пор!

Самый известный и продуктивный период существования кафедры литературы (с 1950 по 1971 год) — именно кормановский. Борис Осипович создал вокруг себя творческую атмосферу, объединил студентов, аспирантов, соискателей, молодых преподавателей интересными научными и педагогическими задачами. Посеянное им тогда, до сих пор дает благие всходы.

Борис Осипович прославил кафедру и БГПИ монографией «Лирика Н. А. Некрасова» (1964), организовал систематический выпуск «Ученых записок» (вышло 9 томов), хорошо известных в филологических кругах. И сейчас филологи и историки в Европе и США отлично знают Ученые записки БГПИ тех лет, в первую очередь благодаря работам Б. О. Кормана. Для ученых-славистов Борисоглебск ассоциируется прежде всего с его именем.

Обоснованная им теория «автора» (системно-субъектного анализа текста) позволяет ему оставаться современным ученым, перейти в XXI век.

Б. О. Корман воспитал в БГПИ несколько поколений учителей-словесников, разлетевшихся по всей стране и достойно исполняющих свою миссию. Его статьи и книги методического характера актуальны до сих пор. Научная школа Б. О. Кормана начала складываться тоже в борисоглебский период.

Теория Кормана не только литературоведческое, но и мировоззренческое открытие: уважение и внимание к личности — то, что было так необходимо после страшных лет сталинщины.

В 1967 году в БГПИ прошла межвузовская конференция «Образ автора в художественной литературе». Борису Осиповичу удалось собрать цвет отечественного литературоведения. Это было событие всероссийского масштаба. О маленьком Борисоглебске заговорили в московских и питерских научных кругах. Альбом с фотографиями этого события — наша реликвия!

Б. О. Корман живет не только в памяти своих учеников — он стал легендой Борисоглебского пединститута, да и города в целом (во всяком случае, его образованных кругов).

*Потому 19 апреля у нас на историко-филологическом факультете не обычный день: все преподаватели нашей кафедры в этот день проведут на своих занятиях пятиминутки памяти — расскажут об интеллигентном, скромном и очень мужественном человеке, который своим примером доказал, что не только литература, но и наука о литературе может быть человечна!*

*С днем рождения, дорогой Борис Осипович! Пусть на конференции в Вашу честь торжествуют мысль и Слово, пусть ощущение Вашего присутствия согреть нас всех!*

19.04.2012

Кафедра литературы и методики ее преподавания БГПИ

\*

Лекции профессора Бориса Осиповича Кормана по истории русской литературы XIX века и творчеству А. А. Фета и Ф. И. Тютчева мне посчастливилось слушать, в семинарах которого пришлось участвовать в незабываемые годы моего студенчества в Борисоглебском пединституте (во второй половине 60-х годов XX века). Книги Учителя читаю и в настоящее время, хотя мои научные интересы, на первый взгляд, не связаны с литературоведением.

Однако работы Бориса Осиповича не просто литературоведческие, они филологические и гуманитарные в лучшем смысле этого слова. Проблема автора, детально разработанная в его трудах и связанная с традицией целостного анализа художественного произведения, имеет широкое методологическое и мировоззренческое значение, выходящее за рамки литературоведения. Теория Б. О. Кормана учит любое явление рассматривать как единое целое, во взаимосвязи, а отдельные элементы его как необходимые составляющие, дающие возможность понять это целое. Такой подход, кроме всего прочего, воспитывает истинный демократизм, наглядно демонстрируя важность любой самой маленькой песчинки в составе целого, как бы ни было велико мироздание целого.

Мысленно буду с Вами и всеми участниками юбилейной конференции. Всем ее участникам с самыми светлыми и добрыми воспоминаниями шлю приветствия и пожелания успешного ее проведения!

Канд. филол. наук *Валентина Федоровна Филатова*  
и мои коллеги:  
канд. филол. наук *Александра Яковлевна Клименко*,  
канд. филол. наук *Наталья Васильевна Фоминых*  
(БГПИ)

**От бывших студентов, учеников, сотрудников, почитателей  
и друзей Бориса Осиповича Кормана  
к 90-летию со дня его рождения**

Приветствуем Научную межвузовскую конференцию в Удмуртском государственном университете, посвященную памяти выдающегося Ученого и Человека.

Пока жива филология как наука (а она и будет жива, доколе человек мыслит), будут живы кормановские открытия в этой науке. И, прежде всего, проблема автора — как поиски путей к пониманию духовной личности художника слова.

*Людмила Иосифовна Капустина*  
*Рахиль Яковлевна Ерохина*  
*Лиля Михайловна Макеева*  
*Нина Александровна Пролыгина*  
*Лидия Александровна Пролыгина*  
(Борисоглебск)

*Вера Михайловна Горбачева (Керчь)  
Инна Владимировна Кунакова (Калуга)  
Лидия Николаевна Вихрова (Сербия, г. Врбас)  
Вера Марковна Бедринцева (Краснодар)  
Светлана Иосифовна Вайсберг (Орел)*

ЛИПЕЦК

СРОЧНАЯ ЛЮКС=ИЖЕВСК=УНИВЕРСИТЕТСКАЯ=1  
УДГУ=КОРПУС=2=ДЕКАНАТ=ФИЛФАКА

ПОЗДРАВЛЯЮ УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИИ  
ПАМЯТИ ЛЮБИМОГО УЧИТЕЛЯ КОРМАНА ЖЕЛАЮ ПЛОДОТВОРНОЙ РАБОТЫ  
ДРУЖЕСКОЙ ТЕПЛОТЫ ОТ ИМЕНИ ВЫПУСКНИКОВ БОРИСОГЛЕБСКОГО  
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА 60-ГО ГОДА

КРЮЧКОВА ИННА

### **Дорогие коллеги!**

От филологов Северо-Западного института печати и от себя лично приветствую конференцию, посвященную 90-летию замечательного ученого и столь же замечательного человека — Бориса Осиповича Кормана.

Ваши кафедры уже тридцать лет хранят научное наследие Бориса Осиповича (об этом говорят книги, подготовленные и выпущенные в свет) и продолжают развивать его идеи, связанные с теорией и историей литературы и методикой ее преподавания в вузе. Бережное, любовное отношение к памяти профессора Кормана в Удмуртском госуниверситете — вещь само собой разумеющаяся. Книги, посвященные ему, и те, что вышли, и те, что еще будут подготовлены и изданы, — лучшее свидетельство долгой и непрерывной связи ижевской школы с ее главой и, не побоюсь сказать высокое слово, сердцем.

К сожалению, по объективным причинам я не могу участвовать в конференции, но от всей души желаю всем собравшимся интересной работы и профессионального и человеческого общения на самом высшем уровне.

Не сомневаюсь, что результаты конференции найдут отражение в научных изданиях, что это будет вскоре, и тогда филологическая общественность страны еще раз сможет убедиться в современности и творческом потенциале идей Бориса Осиповича, его учеников и последователей.

Успехов!

*Ваша Е. М. Таборисская*

3 апреля 2012  
Санкт-Петербург

## **Дорогие коллеги!**

Вместе с вами вспоминаем о Борисе Осиповиче Кормане, который со студенческих лет вошел в нашу жизнь своими работами и своими учениками.

Хорошо, что есть на кого оглянуться и кому протянуть руку. Открыв целый континент в мире филологии, Корман всем нам оставил в нем вид на жительство.

Любящие вас

*Андрей Фаустов,  
Сергей Савинков,  
Елена Иваншина,*  
кафедра русской литературы  
Воронежский госуниверситет

\*

Мои приветствия, поздравления и наилучшие пожелания участникам юбилейных Кормановских чтений, удачи во всем!

Мысленно с вами.

*Ваш Владислав Кривонос*

Самара

\*

Поздравляю со столь значимым для Вас и Ваших коллег событием — 90-летием со дня рождения Бориса Осиповича Кормана!

Конечно, он живет в наших сердцах, а его идеи и сегодня формируют наш филологический язык и взгляд на литературу.

Мы с вами в дни вашей конференции, которая будет, так же как и все издания, вами выпущенные, лучшей памятью Борису Осиповичу!

*Елена Капинос*  
(Институт филологии СО РАН)

Новосибирск

## **Уважаемые коллеги!**

Приветствуем Вас в дни Кормановских чтений, посвященных 90-летию Бориса Осиповича Кормана!

Мы читаем и перечитываем его книги и продолжаем учиться у него, мы помним все, что говорил нам о нем его ученик и наш Учитель — Валентин Айзикович Зарецкий. Их обоих уже нет на этой земле, но они продолжают оставаться нашими Учителями, которым мы будем всегда благодарны! Светлая им память!

Мы, к сожалению, не сможем приехать в Ижевск в эти апрельские дни. Но мысленно мы с вами!

Мы желаем вам плодотворной работы и того чудесного праздничного настроения, которое всегда сопровождает встречи филологического братства в Ижевске. Пусть это братство живет, будет единым и дружным во все времена!

Успехов вам!

Филологи Стерлитамакской государственной педагогической академии,  
ученики В. А. Зарецкого

\*

Что светлое имя известного ученого, помня о нравственной высоте и человеческой широте Бориса Осиповича Кормана, поздравляем дорогих коллег с днем его 90-летия!

Труды Бориса Осиповича, актуальность которых лишь возрастает со временем, навсегда останутся классикой филологической науки, хранящей в себе облик подлинного ученого и подлинного человека.

От Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара –

д-р филол. наук, проф. *В. Д. Демченко*,  
д-р филол. наук, проф. *Л. А. Мироненко*,  
д-р филол. наук, проф. *Н. В. Подмогильная*,  
д-р филол. наук, проф. *Т. Н. Потницева*

*Н. И. Ищук-Фадеева*

НЕИЗВЕСТНЫЙ И НЕЗНАКОМКА  
(«Маскарад» Лермонтова и «Незнакомка» Блока)



«Незнакомка» Блока — третья часть лирической трилогии — нагружена литературными именами (Ф. Достоевский, П. Верлен, Г. Гауптман, Н. Гоголь) столь же интенсивно, как и автоцитатами. При этом особый эффект отсутствия создает имя М. Лермонтова, весьма значимое для поэта, во многом ориентированного на поэтику «демона русской поэзии». Сам по себе жанр лирической драмы (думается, прав Б. Эйхенбаум) восходит, в том числе, к драматическим опытам Лермонтова. Разумеется, на первый взгляд, «Маскарад» Лермонтова — одно из немногих «правильных» русских драматургических произведений, что особенно заметно на фоне тех жанровых аномалий, что определили начало «драматического» XIX и — тем более — начало XX веков. Таким образом, драма в 4-х действиях «Маскарад», на первый взгляд, ничего общего не имеет и не может иметь с лирической трилогией вообще и с «Незнакомкой» в особенности. «Особенность» эта заключается в отсутствии катастрофы, в особом мнимо благополучном, а точнее, двойственном финале. Тем не менее, есть нечто объединяющее драму, скрывающую трагедию мести, и лирическую драму, таящую трагедию человека как трагедию слепоты — и тогда ревность становится ее частным случаем.

Прежде всего, обращает на себя внимание общность различного: Лермонтов делит свои сцены на «выходы», подчеркивая тем са-

мым пиетет к архаической структуре; Блок делит свою пьесу на три «видения», подчеркивая тем самым отказ от традиционного театра. Игорный дом меняется в первом видении «Незнакомки» на кабачок, но активным началом в обоих случаях оказывается «хор». В обеих пьесах вербализовано особое представление о законах мироустройства. Казарин, двойник Арбенина, проговаривает свою модель мира, которая представляется и основой поэтического мира «Маскарада»:

Что ни толкуй Волтер или Декарт —  
Мир для меня — колода карт,  
Жизнь — банк; рок мечет, я играю<sup>1</sup>.

Формулу жизни по Блоку формулирует Поэт, и она укладывается в два слова — «Вечное возвращение», неизбежность закона поддерживается властью Мироправительницы. Случайностям «Маскарада» противостоит универсальный закон Блока. Но и жанрово «законопослушный» «Маскарад» несет в себе тайны более архаической структуры, чем нейтральная, маловыразительная «драма».

Очевидная близость к шекспировскому «Отелло» позволяет глубже понять особенность лермонтовского решения трагедии ревности. Мена заглавия имела своим следствием изменение жанра, из чего следует, насколько важен был для драматурга образ маскарада. Особая его стихия — собрание людей с закрытыми лицами — строится на «стыдливой» свободе, на поведении, несовместимым с открытым лицом, так как предполагает нарушение границ привычной жизни.

Маска, предполагающая игровое пространство, соотносится с театральной маской, которая, в свою очередь, восходит к погребальной маске<sup>2</sup>. Мортальный мотив, таким образом, исходит в этой драме не из психологии героя, а из ситуации маскарада в первую очередь. Игровая же стратегия закладывается еще в экспозиции, и она тоже озаменована мотивами смерти: Арбенин говорит о многих игроках, которые «погибли быстро» (250); князь в порыве благодарности признается Арбенину: «Вы жизнь мою спасли...» (254). Таким образом, драматический нерв «Маскарада» образуют две страсти — игрока и любовника.

Арбенин и Звездич, два игрока, встречают в маскараде две маски, определившие их жизни. Женская маска, преследующая князя, несмотря на свою влюбленность, дает ему очень точную характеристику, где, среди нелестных определений, бросает и пророческое замечание: «Людей без гордости и сердца презираешь, / А сам игрушка тех людей» (260). Кстати, «игрушкой маскарада» называет своего должника и Арбенин.



Мотив игры, доминантный в силу заглавного образа, определяет смысловой потенциал, развиваясь на разных уровнях и подчеркивая тем самым драматургическую стройность пьесы. Так, после игорного дома и маскарада, где игра дана в своем прямом значении, сцена в доме баронессы демонстрирует переход от предметного значения к метафорическому. Представ перед князем в маске Венеры, Штраль, вынужденная подтверждать носимую в свете маску Дианы, предает свою подругу, как Звездич предал Арбенина, — так возникает ситуация *игры* жизнями других. На вербальном уровне эта мысль проговорена Арбениным, переживающим вероломство Звездича: «...он, играя, / Как вор вторгается в мой дом, / Покрыл меня позором и стыдом!..» (297).

Если Звездич начинает свои «игры» с Ниной в сюжетном настоящем, то Неизвестный свою поломанную Арбениным жизнь посвятил мщению еще в досюжетном прошлом. Он трижды появляется рядом с демоноподобным героем и все три раза «играет» им: в первый раз, на маскараде, он пророчит ему несчастья; во второй раз он становится свидетелем убийства, ощущая себя едва ли не пособником судьбы:

Я чуть не сжалился, — и было тут мгновенье,  
Когда хотел я броситься вперед... <...>  
Нет, пусть свершается судьбы определенье,  
А действовать потом настанет мой черед (330).

В третий раз его появление подобно *явлению* вестника судьбы, вершащего возмездие за «сладость порока и злодейства» (303) и за грех убийства «ангела». Приобщенность к тайнам жизни и смерти, анонимность Неизвестного, его таинственность — всё это укрупняет «маску», как он обозначен в списке действующих лиц, и придает ей мистический ореол. Осознать значимость этого персонажа — значит понять особенность лермонтовской драмы для русской драматургии в целом.

Достаточно много уже написано о влиянии<sup>3</sup> европейской драматургии на драматургию Лермонтова — скажем об этом факте иначе: поздно оформившийся русский театр усвоил европейские модели трагедии в первую очередь благодаря Лермонтову, «привившему» русской драматургии высокие образцы трагедий Шиллера и Шекспира. Последнее имя симптоматично как знак верности архаической структуре, особенно в такой «еретической» трагедии, как «Гамлет». Во многом измененная романтической эстетикой, трагедия, тем не менее, сохранила концепт божественной истины, проливающей свет на все происшедшее и тем самым завершающей ее смыслы. В древнегреческой трагедии обязательным было явление *deus ex machina*. Удаление бога со сцены потребовало его десакрализованного представителя —

им стал персонаж, существующий как бы на грани двух миров, ибо только приобщенность к *иному* миру давала знание, недоступное для смертных. Таким персонажем и стал призрак героя, способный появляться только в *locus mysticus* и рассказывать правду о своем подвиге, о мире и войне. Призрак становится почти обязательным героем, связующим мир страдания и мир понимания — отсюда не только тень царя Дария («Персы» Эсхила), но и короля Гамлета.

Встреча с Призраком дана не каждому герою — отсюда особое построение образной системы, в которой есть «дублирующие» главного героя персонажи, помещенные в аналогичную ситуацию. Так, в трагедии Шекспира в ситуацию неизбежного мщения попадают, кроме Гамлета, Лаэрт и Фортинбрас, но только принцу датскому дана была встреча, которая вызвала мучительные размышления о правде и истине. Таким образом, трагедии необходим носитель истины даже после того, как отдаляющийся от истоков жанр отказывается не только от божественного вмешательства, но и от явления гостя из иного мира. Аналогом этого особого героя может стать безумец, который — в силу своего состояния — занимает пограничное положение. Для мифологического сознания, как известно, безумие как измененное состояние равновелико смерти, которая метафорически может выражаться как через понятие «тьмы», так и через понятие «помешательства». В тексте пьесы этот архаический взгляд на природу смерти озвучен в словах доктора:

Но если он сойдет с ума,  
То я за жизнь его ручаюсь (343).

Так, устами человека практического знания высказана мысль о тождестве потерянного ума и смерти.

Близость к архаической трагедии проявляется и на структурном уровне, в частности, в системе персонажей. Звездич выступает как фигура, обуреваемая, подобно Арбенину, страстями, но не переживаемое им «высокое страдание» не только снижает образ, но и опошляет его. Князь соглашается исполнить просьбу своей мимолетной возлюбленной сохранить тайну их свидания: «Клянусь землей и небесами / и честью моей» (261), чтобы клятву нарушить — и потерять честь. Более того, Звездич, уязвленный «скромницей» Ниной, не реагирующей на его намеки, намерен ей отомстить, хотя и непонятно, за что. Вообще мотив мести выстраивает весьма любопытную иерархию «мстителей»: Шприх, мстящий Арбенину за оскорбление; Звездич, мстящий женщине, не желающей признать в нем любовника; Арбенин, мстящий жене за то, что она носила маску «ангела».

Из всех «мстителей» только Арбенин соответствует жанру трагедии. Наказание Арбенина лишением ума знаменательно: привыкший к низости и порокам, встречавший на своем жизненном пути только тех людей, что научились «Всё презирать: закон людей, закон природы» (251), он встречает создание невиданной кротости и чистоты и рискует жениться на ангелоподобной женщине: «Как агнец божий на закланье, / Мной к алтарю она приведена...» (269). Иначе говоря, с самого начала Арбенин осознает, что этот «неравный брак» не столько союз двух людей, сколько жертвоприношение «ангела» «черту». Нина, при всей прозрачности и ясности образа, оказывается самым непостижимым для других персонажей образом, при этом полное ее непонимание связывает опять-таки «игрушку маскарада» Звездича и демоноподобного игрока Арбенина: они видят чистоту и невинность, но подозревают коварство и порочность. Двусмысленность толкования — то ли скрытая распутница, то ли истинный ангел — породила трагедийную ситуацию, в основании которой не страдания души (ревность), а лукавая игра ума — та самая трагедийная *hamartia*.

Преследующая Арбенина мужская маска впечатляет его не только тайной, но и предсказанием: «Несчастье с вами будет в эту ночь» (202). Определение Неизвестного как «злого пророка» (266) свидетельствует о том, что слово его, повлияв на умонастроения Арбенина, сработало как катализатор для ревнивого мужа. Арбенин видит в Нине «вознаграждение», но из его монологов совершенно непонятно, за что: прошлое игрока, убившего в себе все человеческие чувства, располагает к наказанию, которое и наступило. Если обозначить основные точки его судьбы, то получим путь от «маски», то есть «опредмеченной» смерти, к безумию, понимаемому как аналог смерти, а это значит, что на символическом уровне семантическое движение носит не линейный, а кольцевой характер. Таким образом, становится очевидным концепт именно маски, выраженный на всех уровнях, начиная с лексического, которая есть не что иное, как вещное выражение смерти. Основная же функциональная особенность маски, скрывающей лицо, — это создание эффекта двойственности, то есть той особенности, что отличает и поэтический мир Блока вообще, «Незнакомку» в частности.

Двойной план пьесы задает уже заголовочный комплекс: само заглавие отсылает к стихотворению с тем же названием, а два эпиграфа — к роману Достоевского «Идиот». Оба они связаны с образом Настасьи Филипповны: первая цитата представляет собой довольно пространное описание ее портрета; вторая — диалог Мышкина и Настасьи Филипповны. Выбранные фрагменты из «Идиота» складываются в особый текст, связанный мотивом незнания/узнавания. описа-

ние портрета Настасьи Филипповны знаменательно: глаза выдают ту противоречивость, которая гармонизирована общим обликом; они показывают гордо несомое страдание — именно в ее образе максимально сближаются столь семантически далекие понятия, как страстный и страстной. Второй эпиграф создает удивительный эффект узнавания незнакомого: Мышкин узнает никогда не виданную Настасью Филипповну, которая ему то ли приснилась, то ли пригрезилась. Узнавание незнакомого лица, как будто где-то виденного, значимо для Достоевского как знак внутреннего видения, которым обладают либо «блаженные», либо страждущие. Узнавание незнакомых друг другу людей — знак внутренней близости героев, знающих цену страданиям.

«Видения» вместо «действий» — явное наследие стихотворной «Незнакомки». Атмосфера видений/сна создается интенсификацией голубого цвета, явной метафоры высокой мечты и неба — как специфического драматического пространства, причем определение это во втором видении получает и конкретное значение, при котором «мечта» сливается с «небом», а Незнакомка — со звездой. «Небо», смыкаясь с землей, создает особый иронизм ситуации, который заключается в том, что падающая звезда выглядит как падшая красавица, а недосыгаемая воспринимается как всем доступная.

Три видения структурно соответствуют трем действиям; несмотря на обманчивость и иллюзорность видений, «действие» в них драматургически четко выстраивается. Неопределенность героев, отсутствие в них видимой готовности к традиционно понимаемому действию подчеркивается их анонимностью: нет имени — нет личности, неповторимой в своей индивидуальности. Лирическая анонимность способствует созданию эффекта всеобщности, что характерно для лирики вообще. Но, как ни парадоксально, эта же анонимность персонажей, непривязанность к конкретной истории и ясной фабуле позволяет поэту создать подлинно драматическую ситуацию, показывающую человека как такового.

Первая картина отчетливо обнаруживает гоголевскую традицию, которая определяется, прежде всего, сочетанием двух несоединимых стилей — сентиментальности и комизма. Блок же с самого начала сочетает символизм и пародийность. Подобно гоголевским Гофману и Шиллеру, не имевшим никакого отношения к немецкой литературе, уличный кабачок в «Незнакомке» наполнен посетителями, среди которых — Верлен и Гауптман, но не «те» поэт и драматург, а «известные» завсегдатаи кабачка. При этом каждый из них наделен особым речевым поведением, более того — есть своего рода драматургия в репликах однофамильца французского поэта: «Каждому **свое**. Каждому

**свое...**<sup>4</sup> — «И всем людям — **свое** занятие... И каждому — **свое** беспокойство» (69) — «И всё проходит. И каждому — **своя** забота» (70). Начало этой маленькой языковой пьесы — положение об особом уделе каждого человека; второе «действие» — сопряжение «всех» и «каждого», при этом отдельный удел трактуется как «беспокойство». Третья реплика — «И всё проходит...» — соотносится не с известным изречением «*Sic transit gloria mundi*», ориентированным на вечность, а со вполне бытовым контекстом. Вначале продолжение мысли о преходящем характере всего сущего звучит как «И каждому своя забота», что создает впечатление контаминации двух неоспоримых истин — «Так проходит мирская слава» и «У каждого своя судьба». Общее для всех речевых «действий» понятие — «каждый», который получает «свое», это «свое» уточняется: занятие — беспокойство — забота. Сама градация весьма выразительна: она не только отражает постепенное погружение *каждого* в *свою* участь, но и предвосхищает экзистенциализм Камю, который выделял *беспокойство* и *заботу* как ступени восхождения тап к экзистенциальной личности.

В отличие от философски настроенного Верлена, Гауптман переводит ситуацию в прагматический план: «...Давай выпьем» (69) — «...а мы еще посидим» (71) — «А мы выпьем!» (74). Эта привязанность к трактиру уточняет и постоянство в отношении к женщине, которая дожидается у дверей: пусть она еще «пошлется» — нельзя «потакать» женщине, поэтому пусть подождет — «Шлюха она, ну и пусть шляется! А мы выпьем!» (74). Складывается колоритная жанровая картинка, когда выбор между женщиной и мужским застольем делается в пользу последнего. В совокупности же — у «каждого своя судьба», в том числе и у женщины, которая осталась «за дверью».

Значимым для этой сцены является подтекстовый мотив *Sic transit gloria mundi*. На фоне безымянных персонажей (Семинарист, Собутыльник, Девушка, Мужчина и т. д.) Верлен и Гауптман, умаленные до фигур трактирных завсегдатаев, выделяются не просто наличием фамилий, но наличием известных фамилий, что особенно заметно на фоне анонимного Поэта, которому приданы некоторые черты автора, в пьесе же — «знаменитого лица», по определению «прирожденно-го юмориста» Полового. Иллюзорность мирской славы приобретает здесь автобиографический подтекст.

«Философия в кабачке» Верлена-Гауптмана резко оттеняет видения Поэта, отмеченные опозтезированной синекдохой: если Невский проспект Гоголя был населен «шляпками» и «талиями», то Поэту греются женские глаза, «Сотни глаз, больших и глубоких, синих, темных, светлых. Узких, как глаза рыси. Открытых широко, младенчески...» (70),

и среди этого множества глаз — «одно лицо: единственно прекрасный лик Незнакомки ...» (70). Так, в видениях Поэта из пьесы «Незнакомка» появляется персонаж стихотворной «Незнакомки». Для пьесного контекста весьма значим стык «прохода»:

Поэт. Вот качаются перья на шляпе... Вот узкая рука, стянутая перчаткой, держит шелестящее платье... Вот медленно проходит она... проходит она...

*Жадно пьёт.*

Верлэн

И всё проходит (70).

Движение безличное, как бы внесубъектное: в это *всё* входит и любовь, и Незнакомка, и те, кто на нее смотрит и кто ее видит, и свидетели не-встречи, и весь мир. «Проход» связан не с той дорогой, которая ведет куда-то, а с той, по которой идут мимо. Таким образом, мотив дороги преобразован и семантически резко видоизменен.

Как и в предыдущих пьесах лирической трилогии, кажущийся хаос скрывает определенную логику, создающую сложный интертекст. Помимо отсылки к собственному стихотворению, есть и связь с первым эпиграфом: портрету Настасьи Филипповны соответствует камея с изображением «приятной дамы в тюнике на земном шаре», которая была «узнана» Поэтом как «Мироправительница». Последний призыв Поэта — «Явь!» — провоцирует второе видение.

Финал первого видения наполнен символами и знаками. Мотив дороги эксплицирован глаголами «пора идти домой» и «шляется». Дорога теряется, так как «Всё вертится, кажется, перевернется сейчас. Корабли на обоях плывут, вспенивая голубые воды. Одну минуту кажется, что всё стоит вверх ногами» (74) — так теряются конкретные очертания мира, оставшегося без определенных примет времени и пространства.

Второе действие происходит на темном пустынном мосту. Символика моста как соединения двух миров включает в себя и возможности превращений: «...мост символизирует переход из одного состояния в другое. Это мощный символ перемен и трансформации»<sup>5</sup>. Метаморфоза и происходит: устойчивая метафора «очи как звезды» здесь демегафоризируется и «укрупняется»: «По небу, описывая медленную дугу, скатывается яркая и тяжелая звезда. Через миг по мосту идет прекрасная женщина в черном, с удивленным взором расширенных глаз. <...> Незнакомка застывает у перил моста, еще храня свой бледный падучий блеск» (75). Все видение, зыбкость смыслов зиждется на игре однокорневых, но семантически уже далеких понятий: падающая (звезда), падучий (блеск), падучая (болезнь), падшая (женщина).

Для Блока ситуация «женщина на мосту» имеет особое значение — недаром даже через год это «видение» будет преследовать поэта: «И в ночь и в темноту / Та — незнакомая — пришла / И встала на мосту»<sup>6</sup>. Для символиста Блока мост оказывается своего рода *locus mysticus*, и *женщина на мосту* функционально близка призрак архайческой трагедии: он обладает знанием, недоступным смертному, а женщина на мосту, находящаяся как бы между двумя мирами, несет на себе отпечаток их обоих. И *неизвестно*, какой из миров проявится в ней в каждый данный момент, — это зависит не только от нее, но и от носителя точки зрения, то есть от того, кто, как и откуда смотрит на *Незнакомку*.

На мосту попеременно появляются Звездочет, для которого звезда имеет исключительно профессиональный интерес; пьяный поэт, упустивший свою звезду; Голубой, который так долго ждал свою Звезду, что перестал осознавать себя человеком, так долго смотрел в небо, что стал ощущать себя как бы между небом и землей: «Я слишком долго в небо смотрел: / Оттого — голубые глаза и плащ» (77). Иначе говоря, Голубой есть отражение неба и звезды, и в этом своем качестве он уже как бы не очень человек — так же, как и Звезда, которая на мост упала, но совсем женщиной не стала — на ней сохраняется «бледный падучий блеск» (75).

Мост между небом и землей становится началом земного пути Незнакомки. Нашел звезду тот, который и не мечтал о ней, и не ждал встречи с ней — он увидел удивительно необычную женщину, которая оказалась на удивление сговорчивой. Незнание жизни он принял за опытность, любопытство — за меркантильный интерес; Звезда же соглашается пойти с первым, кто заговорил с ней на земном языке. Так, ни поэт, ни Господин не узнали Звезду, «уклонившуюся от пути», и, лишенный воображения, любитель женщин уводит небесное создание для плотских утех, после чего Звездочет собирается записать «В длинные свитки» свои «Весть о паденьи светлейшей звезды...»: «Пала Мария — звезда» (81).

Итак, особый иронизм второй сцены основывается на «игре» с эпиграфом. Незнакомка, упав на землю, жаждет земных ощущений, но Поэт желает петь о любви, а не переживать ее — холодную красоту Голубого не трогают страстные речи прекрасной звезды. То узнавание, которое дано было испытать героям Достоевского, не произошло с героями Блока, случившееся в стихах о Прекрасной Даме не случилось с Прекрасной Незнакомкой.

Третье видение соотносимо с первым — с той разницей, что кабачок меняется на гостиную, пьяная компания — на благопристойное

общество, но общий фон — параллельно текущие разговоры о сыре и «телесном низе», о мирском и суетном — вновь создается в основном анонимными фигурами (Гость, Хозяин дома, Хозяйка, Рыжий господин и т. д.), за исключением, разумеется, хозяйки дома Нины (!), да Миши и Жоржа, инициировавших дебаты вокруг «рук и ног» танцовщицы. Разговоры о том, можно ли «ногами изображать Баха», составляют речевой центр, который ярко оттеняет как бы неуместные реплики Старика и маловразумительные — Дамы. Сам по себе разговор о музыке имеет для автора немаловажное значение — неслучайно понятие ритма так важно и для Звездочета, и для Поэта.

Общими для двух видений являются Поэт и Молодой человек, который «вбегает <...> радостно» (88) в гостиную, как раньше «вбегал» в кабачок, почти с теми же словами, не договорив только последнего слога: «Костя, друг, да она у дверей дожидает...» (88). Следующая за репликой ремарка подчеркивает эффект *déjà vu*: «Всё становится необычайно странным. Как будто все внезапно вспомнили, что где-то произносились те же слова и в том же порядке» (88). Эпизод чрезвычайно важный для понимания смыслов этой ускользающей пьесы — прежде всего, самой идеей повторения («И повторится все как встарь...»), создающей особый «ритм» жизни человека и мира. В данном случае этот принцип значим и в контексте прояснения Господина: «Костя, друг» — это, становится теперь ясно, Гауптман, знаток женщин и ревнитель мужских прав. Но, возможно, это и тот, кто показал земную жизнь небесному созданию. В равной мере прозрачен намек и на имя «прекрасного поэта», который обещал прочитать «свое прекрасное стихотворение <...> опять о прекрасной даме» (88). Так возникает очередная отсылка, но уже не к одному стихотворению, а к циклу стихов, где «узнавание» стало великим «событием» в жизни влюбленного и поэта.

На словах «И от иконы в нежных розах / Медлительно сошла Она...» раздается звонок в дверь, знаменующий приход Ее — Прекрасной Незнакомки. Икона, отсылающая к небу, в данном случае соединяет Незнакомку с Прекрасной Дамой, а ту — с Вечной Женственностью, которая в данном случае ассоциируется еще и с Мировправительницей. Но вновь актуализируется мотив знания/узнавания, определяющий разные уровни, в том числе и рецептивный: так, «прочтение» текста зависит от того, разгадана ли читателем/зрителем тайна удачливого Господина и неудачливого Поэта. Ситуация «читателя» как бы смоделирована в судьбе Поэта, который мучительно пытается вспомнить виденное и мечтаемое, но между ним и Марией встает, как некогда, Звездочет, в вицмундире цвета голубого снега. Так возникает мотив



несостоявшегося любовника — несостоявшегося не потому, что он оказался неспособным выразить свою любовь, а потому, что не сумел ее увидеть: герой оказался несостоятельным не как мужчина, а как человек.

Лермонтовскому балу соответствует в «Незнакомке» прием гостей в третьем видении, с густо выписанным бытовым фоном. Параллель с первым видением подчеркнута на разных уровнях — выделю, прежде всего, мотив двусмысленного танца. В финале первого видения ускользающая дорога переходит во всеобщий танец: «Снег танцует. Мы танцуем. И шарманка плачет. И я плачу. И мы все плачем» (74). Мотив танца, один из доминантных в этой драме, становится своего рода аналогом *игры* в «Маскараде». Двойственность танца проявляется в его рецепции: для одних танцовщица танцевала, как ангел небесный, для других она воплощает искушающее начало. Аналогичная ситуация в третьем видении, где персонажи резко разошлись во мнениях об искусстве Серпантини. Для Миши она «сама — воплощение музыки. Она плывет на волнах звуков, и, кажется, сам плывешь за нею» (86); для Жоржа это непристойное зрелище, на которое нельзя приглашать невесту; для Нины, хозяйки дома, пластика великой танцовщицы недопустима как интерпретация музыки, так как ситуация, «когда ногами изображают Баха» (86), есть «наглость» и «непристойность». По сути, за-сюжетные сцены с танцовщицей — эта земная параллель к звездному падению.

Проясняется ситуация с женщиной, которая у дверей дожидается: в данном случае это звезда Мария, а господин, принявший чистую за блудницу, это так называемый *Другой* — весьма показательное определение, ибо Мария — тоже *другая*. Так возникает двойственность особого рода. Поэт пытается припомнить что-то важное, но его прерывает неожиданное, как выстрел, «Бри!», звучащее, как «Пли!». Видение как название сцены и видение как явление вступает в оппозиционные отношения с *узнаванием*: видение пришло, но узнавания не состоялось, приняв трагикомический оборот. Приход Звездочета переводит бытовой план в бытийный: начинается сцена с водевильного эпизода, когда астрономию путают с гастрономией; экстраполяция на метафизический уровень начинается в «потемневшей гостиной», где остались узнавшие друг друга Поэт и Звездочет и не узнавшая никем Звезда. В присутствии Марии Звездочет рассказывает о своем докладе в астрономическом обществе и «восторженно» заявляет: «Да! Я занес в свои списки новый параграф: “Пала звезда Мария!”». Мотив *неузнавания* достигает своей кульминации именно в этом эпизоде; Незнакомка сначала медлит, как бы давая возможность своим

поклонникам узнать яркую звезду, но исчезает незаметно, на фоне слов изучающего и воспевающего, звучащих как отречение. Рифма двух видений, первого и последнего, в финале «Незнакомки» приобретает особое значение: первое видение заканчивается призывом Поэта «Явись!» — и во втором звезда падает, чтобы возникнуть на мосту Незнакомкой. Так начинается в драматургии Блока поэтика *зова*, восходящая к гоголевской традиции<sup>7</sup>. В данном контексте важно подчеркнуть другой аспект: слово в лирической драме Блока — поистине драматическое: оно обладает свойством материализации, воплощения в действии. Финал третьего видения подготовлен эпитафией Звездочета: «пала звезда Мария!» — и в этот момент прекрасная Мери исчезает, но зато «За окном горит яркая звезда» (92). Этот «вопросительный» финал открывает возможность особого прочтения пьесы как истории жизни человека — неслучайно первым шагом земной женщины стало обретение имени — Мария. Этим же именем, независимо от Звезды, нарекает ее и Звездочет. Особенность судьбы Незнакомки подчеркивается не только заглавностью образа, но и своеобразной системой имен: поименованный хор оттеняет анонимность «первых актеров», и только Звезда за короткий миг земной жизни проходит весь путь человека: нарекание имени — «взрослый» его вариант — усечение полного имени и осквернение женщины — уход из земной жизни. «Маскарад» с именами принимает отчетливо символический характер: «На полигенетичности имени героини строится “игра” в “Незнакомке” (Мэри — Мари — евангельская Мария, в образе которой для Блока также нарочито неотделимы черты Богородицы и Магдалины)»<sup>8</sup>. Так, сквозь контуры лирической драмы о *неслучившемся* проступают очертания христианской трагедии невоплощенности.

Но многозначный финал включает в себя не просто разные возможности толкования, но даже разные уровни, например, небесный, символический, и земной, аллегорический. Символический финал пьесы, который строится на сочетании последней фразы («Да где же Мэри?») и последней ремарки: «У темной занавеси уже нет никого. За окном горит яркая звезда» (92). Становится ясно, что, свершив свой земной путь, звезда, не узнавшая и оскверненная, возвращается на небо по-прежнему яркой звездой. Но есть и аллегорический план: если не находишь «правды» на земле, посмотри на небо — может, оно даст — или даже «явит» — ответ.

«Незнакомка» — пьеса, завораживающая своей странностью и двойственностью; она, подобно самой звезде, тоже как бы между небом и землей — и по своему зрелищному ряду, в котором путаются верх и низ, и по восприятию, которое определяется отношением к за-

главному образу: то ли это падучая звезда, то ли падшая красавица. Но по структуре это, безусловно, трагедия — о слепоте человека, о трагической коллизии, вызванной способностью человека смотреть и не видеть (в оппозиции оказываются понятия *смотреть* и *видеть*), о неспособности «узнать» свою судьбу.

Но есть и еще один план, не менее важный для понимания мерцающих смыслов этой странной пьесы, и он связан с концептом *неизвестный — незнакомый*, что вновь возвращает нас к сравнению «Незнакомки» с «Маскарадом».

Начну с самого общего положения, разумеется, помимо личного интереса одного поэта, символиста, к другому, первым прозревшему «Вечную Женственность»<sup>9</sup>. Для Блока чрезвычайно важна была временами изменяющаяся, но в сути своей постоянная модель мира, закрытого для человека. В этот период мир для поэта был под «снежной маской», которая могла быть различной: «злой» и «скромной» («Бледные сказанья»), «черной» («Здесь и там») и «белой» («Зачатый в ночь, я в ночь рожден»). Маска может забрать душу («Смятение»), а поэт может «какие хочешь маски» привести («В углу дивана»). Наконец, она может соединиться со звездой («А под маской было звездно»), проясняя тем самым более ранний образ звезды, которая так и осталась под «маской», скрыв тем самым тайну и самой «повести» («...Улыбалась чья-то повесть...») о падшей красавице и мечтательном поэте.

В «Незнакомке» прямого обозначения *маски* нет, но ее метафора есть условие сюжета лирической драмы. В отличие от «Маскарада», здесь нет ни игрока, ни любовника, ни мести, но есть мотив Судьбы, укрупненный, возможно, именно потому, что очищен от традиционных мотивов — ревности и/или мести.

«Двойникам» Арбенина в пьесе Блока соответствуют «двойники» поэта: это считающий звезды Звездочет, воспевающий небо Голубой и призвавший Звезду Поэт. Показателен сам глагол («Явись!»), призывающий *явление* из другого мира, и сам этот факт сближает Незнакомку с образом Неизвестного, принявшего на себя функции мстителя. Он считает себя вправе выступать орудием судьбы в силу своего подлинного знания. Таким образом, явившихся из иных миров сближает знание: Неизвестный знает подлинное лицо Арбенина, а Незнакомка — лицо поклонника, каким оно видится с неба. Звезда, обладая знанием *sub specie aeterni*, слишком далека от земли, чтобы видеть и понимать подробности земной жизни — она так и не поняла людей, не признающих ту, которую воспевают. Эта метафизическая слепота определяет двусмысленность блоковского финала: восторженность Звездочета в определенном смысле страшнее безысходного отчаяния

Арбенина — ведь Звездочет столь же повинен в исчезновении («смерти») Марии, как Арбенин — своей жены Нины.

«Всё наоборот» — чисто гоголевская формула — возникает в очень блоковском контексте: «верх», совсем как у Гоголя, стал «низом», откуда обычно появлялись трагедийные призраки. Призванная из иного мира и не признанная вызывавшим, гостья оказалась как бы между мирами. Весьма значимо блоковское открытие существования двоино-мирия. Параллельный мир не только не един — он разноуровнев: явление «гостя» может быть как из подземного, так и надземного мира. Отличие *другого* — в знании: призрак обладает знанием, не доступным смертному. Гостья с неба, подобно греческим богам, спускавшимся с Олимпа в поисках земных радостей, обуреваема тоской по знанию тайны людей, понимаемой как тайны любви прежде всего. У Блока подземный мир преобразуется в надзвездный мир, и двоемирие становится много- или, по крайней мере, троемирием.

*Неизвестный* Лермонтова выступает под маской, играя роль «замаскированного» лика судьбы, но его намерения очевидны — неслучайно в финале он приоткрывает тайну, чтобы обнажить механизм действия мести.

*Незнакомка* Блока, «посланица небес», приходит не с «мечом», но с любовью. Можно, конечно, прочесть лирическую драму Блока как символическую мистерию о вечной не-встрече звезды Венеры, невесты, и ее жениха-месяца<sup>10</sup>. Но более органичной, учитывая природу лирической драмы, видится иная концепция. Мена *знания* на *узнавание* принципиальна, особенно если учитывать взгляды Блока-теоретика, ратовавшего за возрождение в театральном репертуаре жанра мелодрамы, кульминация которой, как правило, строится на приеме *узнавания*. Сам этот прием понимается как актуализация забытого знания либо человека, либо какого-то факта. Такое понимание, сформулированное Аристотелем как свойство жанра трагедии, впоследствии приводит к некоторой путанице при атрибуции жанра. Последнее легко пояснить на примере пьесы Лермонтова «Маскарад», которую сам автор определил как драму. Достаточно сравнить классическую трагедию и мелодраму, чтобы убедиться в сущностном различии их смысловых центров. Эдип переживает трагедию *познания*: дело не в том, что он узнал правду о давнем происшествии на пустынной дороге — проблема в том, что Эдип, считавший себя хорошим царем, мужем и отцом, оказался способным на ужасные преступления. Иначе говоря, он познал себя — и это самопознание привело к подлинной трагедии. Собственно говоря, философское прочтение трагедии Софокла несколько отличается от того, что задается поэтикой трагедий

рока: в нем главное не слепота человека перед лицом Судьбы, а трагический конфликт между стремлением к знанию и невыносимостью «умноженных скорбей». Сформулированное еще Экклезиастом «горе от ума», поддержанное многими философами, включая столь разных мыслителей, как, например, Ф. Ницше и А. Лосев, неизбежно наложило отпечаток на понимание жанра, точнее, на философию трагедии, сопряженную с *познанием*. Инстинктивный страх человека перед знанием связывает его с запредельными мирами.

Именно телеология жанра резко разводит трагедию и мелодраму, несмотря на близость их сюжетных построений, выраженных однокорневыми понятиями, — *бытие* (познание) и *быт*, сколь бы драматичным он ни был/казался (узнавание). Исходя из таких генологических концептов, «Маскарад», безусловно, мелодрама, где Неизвестный столь же главное действующее лицо, как и блоковская Незнакомка. Неизвестный — это *deus ex machina* под маской. Эдипу пришлось внутренне пережить всю свою жизнь, *познать* себя как грешного человека, чтобы осудить и наказать себя. Арбенин сходит с ума, *узнав*, что Нина была чиста, и *узнавание* правды не привело его к самопознанию. До понимания своей судьбы Арбенин не поднимается, уничтоженный прихотливой игрой *случая*. При этом лирический герой Лермонтова знает и метафизическое *узнавание*: «Из пламя и света / Рожденное слово» поэт услышит, где бы он ни был: «...Услышав, его я / *Узнаю* повсюду»<sup>11</sup>. Отзвук платоновской теории предсуществования, отношение к небу как к утраченной родине не могло не волновать мистически настроенного Блока. В данном же контексте лермонтовские строчки приобретают особое значение.

«Незнакомка» в этом жанровом контексте оказывается в особом положении: принципиальной здесь становится сцена сюжетно необходимого *узнавания* Поэта и Звезды, которое не произошло: «Они любили друг друга так долго и нежно, / С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной! <...> Но в мире новом друг друга они не узнали»<sup>12</sup>. Таким образом, «Незнакомка» — это метафизическая комедия неузнавания — или трагикомедия, учитывая ту утрату, что понес герой Блока по сравнению с лермонтовским героем, способным *узнавать*. Но если историю *неслучившегося* в жизни Поэта перевести на более абстрактный уровень — уровень человека как такового, та же самая «Незнакомка» может быть прочитана как современная версия эдиповой трагедии как трагедии слепоты: человек не только *не знает* своей судьбы, но он даже *не узнает* ее, когда она предстает перед ним.

Философские же подтексты пьесы придают ей особенную глубину: «В общей концепции памяти у Блока определенную роль играет, ко-

нечно, идея платоновского анамнезиса — “прапамяти”, — мистическое “припоминания” божественных истин души, открывающего доступ в “иные миры”...»<sup>13</sup>. Забвение прекрасной Звезды в определенном смысле есть утрата Неба; мена верха и низа, неба и преисподней, и в этой картине мира явление гостя из другого мира делает и сам «призрак», и мир двойственным, даже двусмысленным. Таким образом, следующая экстраполяция включает в систему смыслообразований уже мир и мироустройство. Устойчивым и безусловным на сегодняшний день представляется концепция «вечного возвращения» как главного «ритма» бытия: «И универсальный характер такого решения, и его трагизм обнаруживается в пьесе демонстрацией повторяемости, взаимозаменяемости ситуаций и персонажей в первом и последнем, то есть в третьем акте. Следовательно, “вечное возвращение” становится в человеческой жизни проклятием неподвижности, косностью, преграждающей путь к лучшему»<sup>14</sup>. Но то, что справедливо по отношению к лирике, невозможно в драматургии, особенно в такой сложно построенной, как «Незнакомка». Свою новую драму Чехов создает, преодолевая каноны мелодрамы, создавая жанр в логике «анти-мелодрамы». Свою «Незнакомку» Блок, как и Чехов, создает в логике еще более сложно выстроенной полемики с мелодрамой — и получает метафизическую трагедию в архаическом стиле, и «видения» вместо «действий» в данном случае принципиальны: они возвращают понятию «действие» его первоначальный смысл. «Drama — не действие так называемых ныне “действующих лиц”, и того, что ныне понимается под сценическим действием, вовсе не ищет: drama — действие (drōmenon), и действователи в нем те, кто его правят (drōsin)»<sup>15</sup>. В связи с этими рассуждениями об особой природе действия в архаической драме Вяч. Иванов присоединяется к мнению тех коллег, которые видят в лирической трагедии пратрагедию вообще, что весьма знаменательно. Но тем самым родовые обязательства не позволяют придать характер мнимости представленному явлению, понимаемому как действие.

«Вечное возвращение» в этой метафизическом анти-мелодраме — это еще одна иллюзия: мир только кажется прежним, он такой же только в своем вещном представлении (выражении), но за кажимостью подобия резко меняется сущностное наполнение. Он мог быть освещен присутствием светлой девы, но ее поклонник и почитатель не увидел «света» и «вернулся» во «тьму»; он мог принять Вечную Женственность, но у него не хватило «мужественности», и он оказался один в мире, не принявшем Звезду. Таким образом, «Незнакомка» может быть прочитана и как экзистенциальная трагедия бытия, не ставшая экзистенциалистской по той причине, что герой *не узнал* ситуации выбора.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Маскарад // Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1986. Т. 3. С. 299–300. Далее цитаты приводятся по данному тому с указанием страниц в скобках.

<sup>2</sup> См. об этом: Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 253.

<sup>3</sup> См. об этом: Григорьян К. Н. Драматургия М. Ю. Лермонтова. // История русской драматургии XVII — первая половина XIX века. Л., 1982.

<sup>4</sup> Блок А. Незнакомка // Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1981. Т. 3. Театр. С. 68. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

<sup>5</sup> Мост // Энциклопедия символов. М.; СПб., 2005. С. 260.

<sup>6</sup> Блок А. Указ. Собр. соч. Т. 2. С. 37.

<sup>7</sup> См. о *зове* у Гоголя мою книгу: Ищук-Фадеева Н. *Все/всё* в повестях Н. В. Гоголя: от слова к образу мира. Germany: LAP Lambert Academic Publishing, 2011. С. 226–228.

<sup>8</sup> Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока. // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избр. труды: В 3 кн. СПб., 1999. Кн. 1. Поэтика Александра Блока. С. 383.

<sup>9</sup> «...Лермонтов, как и позднее Соловьев, прозревал в глубине любовного чувства его мистическую сущность и, по сути дела, тоже был поэтом Вечно Женственности, влюбленности, понятой как душа мира» (Маркович В. М. Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков // Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997. С. 161).

<sup>10</sup> Кедров К. Звездная мистерия А. Блока (Материал из Википедии — свободной библиотеки: <http://ru.wikisource.org/wiki>).

<sup>11</sup> Лермонтов М. Есть речи — значенье // Лермонтов М. Ю. Указ. Собр. соч. Т. 1. С. 70.

<sup>12</sup> Лермонтов М. «Они любили друг друга так долго и нежно» // Там же. С. 103.

<sup>13</sup> Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1972. С. 102.

<sup>14</sup> Там же. С. 80.

<sup>15</sup> Иванов Вяч. Указ соч. С. 254.

*Ю. Н. Чумаков*

## ГЕНИЙ РУССКОЙ БЕЗЛИЧНОСТИ: Ф. И. ТЮТЧЕВ

### ЛЕКЦИЯ

Поэзия Федора Ивановича Тютчева принадлежит к исключительным явлениям мировой культуры. Правда, мы не привыкли ставить Тютчева рядом с такими великими поэтами, как Пушкин и Некрасов. Однако мы будем исходить из того положения, что эти имена равноценны. История XIX века раскладывается таким образом: в начале был так называемый «золотой век» русской поэзии — это пушкинская линия, а вторая половина почти до самого конца проходит под знаком более разветвленной разночинско-демократической культуры, имеющей уже другой поэтический язык, другие темы. Пушкин укладывается примерно в одну треть века с небольшим, золотой век Пушкина иссякает к началу 1840-х годов, а далее идет некрасовский период, который занимает вторую половину XIX века, почти до самого его конца. Итак, два периода: первая половина — Пушкин, вторая половина — Некрасов. А где же здесь Тютчев? Любопытно, что самая середина, 1840-е годы, осталась не связанной ни с одним поэтическим именем, потому что даже Тютчев в середине века стихов не пишет. Особенность Тютчева заключается в том, его поэзия по всей длине своего пути (жизнь Тютчева была достаточно долгой: с 1803 по 1873 год) сопровождает как золотой век Пушкина, так и некрасовскую поэзию. Сопровождает, но не сливается ни с тем ни с другим. Поэзия Тютчева протекала «на краю», проходила не по магистральному направлению, где одна эпоха естественно сменяла другую, а по маргинальному, окольному.

Тютчев на первый план не выступает, но в каждом периоде его лицо, почти не меняясь, оборачивается то к одному времени, то к другому. В результате поэзия Тютчева по своему характеру оказывается даже как-то гибче, чем те явления, которые шли по магистрали, которые знают все и к которым все привыкли. И я рискну сказать, что в некоторых местах Тютчев дает такие глубокие и оригинальные решения, что может превосходить и Пушкина, и Некрасова в отдельных вещах, в целом же мы можем говорить о равновеликой триаде.

Следует заметить еще одно обстоятельство: Тютчев не пользовался большим вниманием критики, он как будто даже не был замечен на верхней планке литературы. Отдельные критические замечания, странное мнение Белинского, который признал Тютчева чуть ли



не явлением четвертой ступени, единичная высочайшая оценка рано умершего критика Валериана Майкова, которая прозвучала в то же время, что и замечание Белинского, — это, можно сказать, почти все. Почему так произошло? Возможно, какую-то роль сыграли некоторые биографические моменты. Первую половину своей жизни Тютчев провел в Германии, служил в дипломатическом корпусе в Мюнхене, столице тогдашней Баварии. Надо сказать и о том, что начавший писать стихи с 14 лет и писавший их до самой своей смерти, Тютчев относился к своему творчеству как-то отдаленно, он выглядел почти что как поэт-дилетант, который пишет стихи случайно, не хранит их. Печатает, правда, в альманахах, но достаточно редко и не много. Говорить о стихах своих он не любил, во всяком случае, открыто как бы даже и не считал себя поэтом. Однако, не успел он уехать в Германию (а тогда ему было 19 лет), как уже через год появляются стихотворения, несущие на себе печать тютчевского дарования: в них звучат уже мотивы, которые будут постоянными в его дальнейшем творчестве, а главное — звучит некая тютчевская нота, неповторимая и несравнимая ни с кем.

В стихотворении «Слезы» Тютчев пишет:

Люблю смотреть, когда созданье  
Как бы погружено в весне,  
И мир заснул в благоуханье  
И улыбается во сне!..

Здесь упомянута самостоятельная сущность — «созданье», растворяющаяся в мироздании, в его весеннем расцвете («Как бы погружено в весне»). И неслучайно прямо за весной идут образ мира («И мир заснул в благоуханье») и мотив сна, который дважды повторяется в одном четверостишии («заснул в благоуханье», «улыбается во сне»). Весна, круговорот природы, некое отдельное присутствие, которое растворяется в этом засыпающем и улыбающемся, полном благоухания мире — эта картина, по сути дела, совершенно лишена какого бы то ни было трагизма. Это почти идиллия, абсолютная радость, а между тем основная черта творчества Тютчева, его мирозерцания — трагизм, трагическая разорванность мира, его двойственность, ощущение души как бы на грани «двойного бытия».

Всё это будет потом, а здесь, в столь раннем стихотворении, в одном маленьком кусочке, содержится один из ключей, отмыкающих поэзию Тютчева — чувство себя в отдельности, возможность растворения себя как создания в мире. Оно приводит к чрезвычайно необычным сцеплениям тютчевских образов, их погружениям один в другой, при которых высвечивается его основной мотив — человек в мире, от-

дельность человека и мира, их разномасштабность. И при этом «мир» и «Я» могут как бы меняться местами, и «Я» Тютчева способно быть равным мирозданию, более того, оно может это мироздание вмещать в себя (в этом смысле часть может быть больше целого).

Через два года после «Слез», в 1825 году, Тютчев пишет пространное (восемь четверостиший) стихотворение «Проблеск». В нем осуществлен, по словам Ю. И. Левина, основной сюжет Тютчева: взлет к небу и неумолимое стремление вниз, этакая баллистическая траектория. Именно в «Проблеске», при начале творчества (а это 22-летний поэт!), он говорит:

Как верим верою живую,  
Как сердцу радостно, светло!  
Как бы эфирною струю  
По жилам небо протекло!

Согласитесь, когда мир, земля, небо, космос — всё это умещается в жилы, в кровеносные сосуды поэта и проносится там вихрем, то это, конечно, дорогого стоит. Такого равенства поэта и мироздания, конечно, достигали многие поэты, русские в том числе. Мне хочется напомнить здесь Пастернака:

Тенистая полночь стоит у пути,  
На шлях навалилась звездами,  
И через дорогу за тын перейти  
Нельзя, не топча мирозданья.

Инверсия, образный переворот, смена масштабов одновременно говорит о том, что поэтическое «Я» равно мирозданию, а мироздание равно микрокосму. Приблизительно так же определяется и человек: «Человек — микрокосм, сжатый концентрированный мир, точка, расширяющаяся на всё».

Собственно говоря, Тютчев об этом будет писать дальше, мы еще к этому вернемся. Но важно то, что стихи Тютчева были необычны, они забежали вперед в русской поэзии, хотя были одновременно похожи на XVIII век, на его приподнято-важный одический стиль. Множество тютчевских стихотворений являются антологическими одами, например, наша знаменитая «Весенняя гроза» — это вовсе не пейзажное стихотворение, а именно антологическая ода, если, конечно, помнить последнее четверостишие, а не обрываться на картинках природы. Приподнятый, классический, отчасти ораторский стиль, пафос широты, масштабности одинаково присущ и философическим, и публицистическим стихам Тютчева. Находясь рядом с Пушкиным и Некрасовым, Тютчев отступает от них назад, в XVIII век, в век Ломоносова и Державина. И не случайно, позже Ю. Н. Тынянов в статье «Вопрос

о Тютчеве» назовет его поэзию «монументальным стилем в малых формах». Отступая назад, Тютчев одновременно забегают в XX век: именно поэты серебряного века, те, что пошли за Некрасовской и промежуточной эпохами, восприняли Тютчева глубоко и сильно.

И вот поэт пишет, из-под его пера появляются значительные строки, которые будут блистательно развернуты в его зрелом творчестве; живет на чужбине, служит дипломатом, считает себя дилетантом, рукописями своими не интересуется, посылает их своему учителю — Семену Раичу (который, кстати сказать, после Тютчева учил еще и Лермонтова), но сам не следит, что Раич и все другие печатают. И поэзия у него приобретает какой-то такой автономный характер, она как бы существует вне его самого. Острое чувство собственной личности мучительно для Тютчева, ему хочется от этого чувства избавиться, отдалиться от собственного «Я» (хотя «Я» может присутствовать в текстах ярко и мучительно, как в стихотворении «Итальянская villa», к примеру) — отсюда невнимание к собственным стихам в жизни и особая атмосфера некоторой «безличности» в поэзии.

Интересна в историко-литературном смысле, в понимании поэтических процессов, реакция на творчество Тютчева признанных поэтов, которые прекрасно осознают свое высокое место в литературе. Тютчев ни на что не претендует, ни в какие литературные объединения не входит, ни с кем из значительных поэтических лиц не переписывается, и, тем не менее, его замечают — сначала Пушкин, а затем Некрасов, и оба оставили свое отношение к Тютчеву в одном и том же журнале, в «Современнике».

В 1936 году, менее чем за год до своей гибели, в трех номерах «Современника» Пушкин печатает 38 стихотворений Тютчева, без какого то ни было комментария, но ставит перед ними характерный заголовок: «Стихи, присланные из Германии». В названии этого цикла, разделенного на 3 части, нельзя, казалось бы, заподозрить никакой оценки, но если вспомнить еще некоторые отзывы, оставленные Пушкиным, то можно говорить, что «присланные из Германии» — это присланные из чужой страны; это стихи, конечно, русские, но написанные, где-то там, не у нас. Вот что подчеркивают заголовок и сам подбор, который делает Пушкин, пропуская многие тютчевские значительные стихи, присланные ему князем И. С. Гагариным и П. А. Вяземским. Пушкин как бы слегка отстраняет Тютчева: напечатал, признал, откликнулся, не мог не заметить явление, которое уже явно имеет ценность.

Некрасов печатает отзыв о Тютчеве в 1850 году, как я уже сказал, в «Современнике». Там название не менее эффектное, чем «Стихи, присланные из Германии», — его большая статья-обзор называется

«Русские второстепенные поэты». Волей-неволей автор сам себя относит к первому классу, а есть еще другие, которые где-то там, по-дальше, кого мы относим к второстепенным. А кого мы отметим самым первым? И самым первым из «второстепенных» отмечается Тютчев, ему дается довольно подробная характеристика: Тютчев описывается как поэт русского пейзажа. Некрасов не берет его слишком глубоко, да и философские глубины в стихах были от него далековаты. Хвалит, возвышает, но оставляет второстепенным.

Теперь мы видим, как составляется этот великий треугольник, как два всеми признанных поэта отмечают третьего, но, так сказать, отодвигая его от себя. А Тютчев не против. Насколько мне помнится, у Тютчева ни в его устных высказываниях, ни даже в письмах, творчество Пушкина и Некрасова и их имена не присутствуют совсем, если и можно что-то найти, то незначительное. Однако Тютчев не остается равнодушным ни к Пушкину, ни к Некрасову, как будто, не стремясь к этому сознательно, он все равно не может себя не сравнивать, не сопоставлять как с тем, так и с другим. Не входя в подробности, заметим, что гениальное пушкинское послание к Керн «Я помню чудное мгновенье...» через несколько лет отображает свою форму на тютчевском стихотворении «Я помню время золотое». Дело здесь не только в ритмико-синтаксическом совпадении первых строчек, речь о теме стихотворения — оба стихотворения любовные, оба написаны четырехстопным ямбом, в обоих по шесть строф. Здесь не надо ничего притягивать, тютчевское стихотворение явно соотносится с шедевром Пушкина, и, в сущности, не уступает ему. Таким образом, Тютчев хочет исподволь заявить: а я вот тоже тут есть, вы в первых рядах, вы спорите с критикой, сражаетесь с Булгариным, а я там служу в низших чинах баварского посольства и, между прочим, тоже пописываю стишки.

И в самой этой позиции, и в самом поэтическом творчестве, и в их соотношении друг с другом, у Тютчева всё было не просто, как будто каждая область его «Я» пыталась стать самостоятельной, атомизироваться, но это не всегда возможно, и часто происходит так, что одна область прячется в тени другой. Исследователи и читатели нередко обнаруживают у Тютчева двойственность, несовпадения, противоположения одного другому, то есть множество теневых явлений. Например, у Тютчева рядом с сильной и настоящей любовью могла случиться еще одна — не менее сильная и страстная, но находящаяся в густой тени первой. Все эти факты можно было бы соотнести с восточной двойностью *инь* и *ян*. И те же качества проявляются внутри самой поэзии, внутри стихотворений, зафиксированных на со- и противоположениях, каждое из которых имеет свою цену и истину.

Если, скажем, сравнить два осенних стихотворения Тютчева: «Осенний вечер» — из ранних и «Есть в осени первоначальной» — из второго периода, то становится понятно, что тексты являются поэтическими дублетами. У Тютчева это явление чрезвычайно распространенное: через много лет он может повторить тот же мотив, приблизительно ту же форму, ту же поэтическую окраску, и в то же время дублетные стихотворения никогда не выстраиваются в цикл, дублеты всегда единичны, и как не вспомнить здесь выражение П. Флоренского о том, что «каждое слово звучит единственный в мировой истории раз». Тютчевские повторы, контрасты, драматические столкновения не сравнимы ни с чем и исходят из себя самих.

\* \* \*

Тютчева обычно называли философским поэтом, но некоторое время назад князь С. Н. Трубецкой за рубежом, а затем у нас М. Л. Гаспаров сочли нужным изменить эту формулировку. Философский поэт должен обладать определенной философской системой, в целом он, так или иначе, все-таки проводит свою мысль, а стихотворные образы добавляют к его выкладкам эмоцию и экспрессию. У Тютчева ничего подобного нет, Тютчев касается крайних экзистенциальных вопросов, но это не философские стихи, это жизнь в состоянии направленности на какое-то решение, на результат некоторого прикосновения к экзистенциальному, поэтому Трубецкой и Гаспаров (статья Гаспарова называется «Композиция пейзажа у Тютчева», она опубликована в первом тартуском «Тютчевском сборнике») считают Тютчева скорее риторическим поэтом, с чем вполне можно согласиться. Но я бы еще назвал Тютчева *риторико-резонирующим* поэтом в связи с тем, что он обращен к читателю, модус его речи приподнятый, наполненный риторическими приемами, воздействующими на слушателя. Он что-то хочет высказать. Это отчасти роднит его с философскими и публицистическими поэтами, и сам Тютчев является в другой своей ипостаси публицистическим поэтом, но его публицистические стихи совершенно другие, они написаны в другой тональности, но в то же время сохраняют черты высокой тютчевской поэтики. Это то, что касается риторической части. Но если говорить о его резонирующей способности, то Тютчев всецело отзывается на мир. Он не только говорит миру, и хочет что-то сказать о мире в стихах, не в высказывании даже, а в образном потоке, всеми стиховыми средствами, которые он знает и применяет с абсолютным мастерством.

Отзывается Тютчев на мир необычайно глубоко, сложно, тонко, масштабно и детально, иногда фиксируя своим поэтическим чувством

малейшие детали того, что он переживает, видит в мире. То, во что вливается его поэтическое чувство, он строит буквально на отзыве. Он, по сути, находится в двойном отношении к миру — мир ему что-то говорит, и он на него всеохватно отзывается. Это придает тютчевской поэтической системе выразительность мысли, исключительное многообразие, потому что заданная позиция позволяет ему ставить по отношению к миру свое «Я» таким образом, что вы ощущаете вовсе не самовыражение глубокой, интеллектуальной личности, замкнутой в свой мир, — Тютчев многообразен в постановках своих противоречивых подчас суждений, захвачен сдвигом своей собственной позиции из одной в другую, его диапазон восприятия настолько широк, что его ценностные ориентиры крайне неоднозначны, способны меняться. Мы можем говорить о Тютчеве как о необычайно сложной, единой личности, и в то же время мы можем утверждать, что его поэтическое существо многолико. Он транслирует не только себя, но и множество других «Я», а эти другие «Я» подхватывают то, что исходит на него из мироздания. В результате, он оказывается таким поэтом, который, с одной стороны, самым резким образом отчеканивает свою личность в стихах в ее единственном присутствии и суверенности, и в то же время, сама его палитра, «многострунность» такова, что он, в сущности, как бы убирает точечно отчеркнутое свое присутствие в мире. Он говорит многими голосами, это и его голоса, и голоса, которые являются голосами «неустановленными», которые проходят сквозь него. В своем монументальном стиле в малых формах Тютчев симфоничен, а инструменты, которыми он пользуется, убирают предполагаемую всегда единичность лирического поэта, Тютчев свои собственные чувства адресует читателю, слушателю, передает их миру и, оставаясь личностью в своих стихах, одновременно раскрывает важнейшее свойство лирики — имперсональность.

Я хочу подчеркнуть мысль о том, что лирика гораздо более имперсональна, чем эпос, драма, где есть отдельные персонажи и их характеристики. В мировой прозаической и драматической классике до XX в. характер обычно обведен устойчивой чертой, и мы видим в герое устойчивую конфигурацию различных признаков. У Тютчева этого нет, его лирическое «Я» размыто, оно устремлено к безличности. Если ставить проблему человеческого «Я» и лирического «Я», то следует увидеть, как это «Я» всё время превращается в «не-я», уходит от самого себя. Здесь Тютчевым поставлен один из генеральных вопросов человеческого существования: как мы, со своей отдельностью, свои сознанием, существуем в этом мире, как это происходит, зачем это все? И каждый человек, а уж поэт-то — тем более, ощущает отчуж-

денность от мира, отрезанность от него как состояние угрожающее. Он может и должен — для того чтобы сохранить свое «Я», оградить свою отчужденность, поддерживать ее, но он должен в это же самое время бороться против этой отчужденности. Он борется за и против нее, и эта борьба с отчуждением, борьба за то, чтобы его преодолеть, вернуть себя, оставаясь собой, в сущности, позволяет думать о Тютчеве как о гении русской безличности. Как будто именно он, настоящее воплощение русского гения, хочет довести до нашего сведения решающую в нашей жизни, в нашей истории, в наших характерах, от крупных до самых мелких, — имперсональность. Имперсональность иногда кажется ужасающей чертой, но, с другой стороны, — мы говорим о лирике с ее имперсональной опорой! Мы говорим о том, что мы хотели бы вместиться в этот мир, который мы оставили, от которого мы отчуждены, вернуться в него, оставаясь собой. Это едва ли не важнейшее переживание, которое бывает у каждого человека. И у Тютчева оно очень резко и ясно выражено во множестве стихотворений.

Я здесь говорю опорные вещи о Тютчеве, не иллюстрируя их стихами или отрывками из них, даже не называя ни одного стихотворения по первой строчке. Тютчевское стихотворное наследие не так уж велико для того чтобы, имея этот ключ, не пройти сквозь тютчевские стихи, открывая их гораздо значительнее, входя в самые потаенные «комнаты», углы его дарования. Я думаю, что Тютчев великолепно совпадает с этой национальной чертой, но он ее выражает в своей лирике не для того, чтобы читатели об этом прочли и узнали, кто они такие; он хочет решить вечные человеческие проблемы, которые сосредоточены в каждом существе, проходящем свой жизненный путь.

Я бы хотел добавить, что тютчевская лирика с многоликостью его лирического «Я», может быть, является каким-то поздним реликтом архаической мелики, то есть лирики, в которой было замкнуто хоровое начало и которая предшествовала лирике как таковой. Мы, конечно, не будем сравнивать тютчевский голос с тем, как звучала античная хоровая лирика, но я говорил уже о тютчевском оркестре, о его «множественном» голосе, который можно представить себе симфонически, с сопровождением хора, таким хором Тютчев в своей единичности и является. Мы знаем, что поэты иногда, оставаясь собой, чувствуют себя участниками хора, А. Блок пишет «Голос из хора», у А. Ахматовой в «Поэме без героя» есть строки: «Я же роль рокового хора / На себя согласна принять». Великий трагик Шекспир одновременно является изумительным лирическим поэтом, вся его драматическая ткань, все реплики его героев — это сплошной поэтический поток, и когда Шекспиру надо начать свою трагедию «Ромео и Джульетта», он выпускает

персонажа, одного персонажа, который в виде звуковой увертюры, звучащего эпиграфа, от себя лично говорит о том, куда автор сейчас направит зрителей. И этот персонаж у Шекспира называется «хор», как вы помните, в античной трагедии хор был единственным персонажем, но исполнялся группой актеров.

Великие поэты делаются великими тогда, когда их лирическое «Я», их человеческое и творческое присутствие в мире касается такой высокой планки, где уже возможна инверсия человека и мира, поэта и универсума. Эта планка отделяет наши земные интересы — эмоциональные стремления, желания от чего-то совсем другого. Чувства поэта могут возвышаться до какой-то невидимой черты, которую можно ощупать или следует ощупывать, но так или иначе, они возвышаются над этой границей, и перед поэтом раскрываются космические бездны мира. Один из великолепных русских философов серебряного века — Семен Людвигович Франк в 1913 году написал и опубликовал в «Русской мысли» большую статью о Тютчеве, как раз тогда Тютчев вышел всеми сокровенными своими чертами на обозрение читателей и культуры. Статья называлась «Космическое чувство в поэзии Тютчева». Эта работа еще долго будет стоять как опора для того, чтобы понять Тютчева, поскольку Тютчев — поэт космический, и это звучит буквально в каждом стихотворении. Тютчевские стихотворения нельзя собирать в циклы (они бывают только дублетами), потому что они самодостаточны, любое стихотворение несет не только макрокосм, он несет весь тютчевский поэтический мир целиком. Разумеется, Пушкин тоже поэт космоса, но другой; дар Пушкина — аполлонический, стройный, завершенный, упорядоченный. Мы, русские люди, любим говорить, о том, что мы желаем порядка, а «порядка» «нет как нет», как об этом писал в позапрошлом теперь уже веке Алексей Константинович Толстой. Мы, вникая в то или иное стихотворение Пушкина, не замечаем того, что все его творчество оставило нам эстетический космос, абсолютно законченный в самом себе и обозначающий и золотой век, когда Пушкин писал, и все остальное, что в золотой век не вошло.

Современный астрофизик Стивен Хокинг представляет себе вселенную как перекрещивание, соприкосновение разноустроенных зон космоса: одни зоны более упорядоченные, а другие неупорядоченные, там господствует хаос. Кажется, Тютчев чувствует этот космический хаос даже внутри упорядоченных участков. Он сам, своими композициями защищается от напора хаоса и умеет это делать своими стройнейшими выверенными композициями, которые он складывает, скажем, из двух восьмистиший или четырех четверостиший — это своего рода «идиожанры» тютчевской поэзии, принадлежащие, по преимуществу,



только ему и больше никому. Вот Пушкин не опасается хаоса, он справляется с ним, весь его порядок покрывает космос, как это всегда бывает в аполлоническом искусстве. Тютчевское искусство дионисийское: темное, музыкальное, стихийное. Композиции ясные, четкие, вычерченные, как чертежи, а сам дух, душа Тютчева — сметенная, она вырывается из него с какой-то невероятной силой, и ему нужно с ней справиться, ее удержать, поставить этому преграды. Поэтому Тютчев так часто пишет о бездне, которая раскрывается пред ним.

Один из изумительных образов человеческого присутствия в мире находится в стихотворении «Как океан объемлет шар земной...», оно заканчивается так:

Небесный свод, горящий славой звездной,  
Таинственно глядит из глубины, —  
И мы плывем, пылающею бездной  
Со всех сторон окружены.

Этот образ будет повторен в стихотворении «Лебедь» («И полной славой тверди звездной / Ты отовсюду окружен...»), с бездной Тютчев накоротке. Да, его устрашает ночь, ночь открывается как бездна, и бездна проходит через все его творчество, даже в поздние годы, когда Тютчев уже близок к смерти, он пишет:

Она равно приветствует своей  
Всепоглощающей и миротворной бездной.

Тютчев борется с хаосом вне и внутри себя, потому что на упорядоченном участке космоса, где мы живем, космос и хаос можно переживать по-разному.

Борьба космоса и хаоса делает поэзию Тютчева таковой, что если он пишет, настаивая на каких-то чувствах, переживаниях, образах, они никогда не остаются в своем единственном и законченном выражении — у Тютчева всегда присутствует мощный второй полюс, который поддерживает необычайную экспрессию, необычайную силовую напряженность его поэзии, каждая строчка Тютчева извергает из себя огромный запас такой выразительности, порыва.

Тютчев всегда задает вопрос о смысле пребывания человеческого существа в мире, любым стихотворением и почти любой строчкой. Мы сделаем несколько опытов. Один из примеров этого — стихотворение, которое иногда печатается с названием «Сумерки», но чаще всего без заглавия:

Тени сизые смешались,  
Цвет поблёлкнул, звук уснул;  
Жизнь, движенье разрешились  
В сумрак зыбкий, в дальний гул....

Мотылька полет незримый  
Слышен в воздухе ночном...  
Час тоски невыразимой!  
Всё во мне, — и я во всем....

Сумрак тихий, сумрак сонный,  
Лейся в глубь моей души,  
Тихий, томный, благовонный,  
Всё залей и утиши.  
Чувства — мглой самозабвенья,  
Переполни через край!..  
Дай вкусить уничтоженья,  
С миром дремлющим смешай.

Я думаю, что в этом стихотворении, написанном в форме двух восьмистиший (16 строк — излюбленная форма Тютчева) можно найти все те самые общие и далеко отходящие даже от поэзии вещи, о которых я здесь говорил. Тютчев — поэт, в котором удивительно фиксируется едва ли не важнейшее качество мира — постоянная переходность. Да, он пишет стихотворения «День», «Полночь» и «Ночь», но для него удивительно важны такие переходные состояния, как *утро*, *вечер*, *сумерки*. Я думаю, что сумерки — это колоссальный тютчевский образ, из которого можно развернуть множество идей, расходящихся в разные стороны. Тютчев нам не хочет чего-то доказывать философски, он нам просто подает этот переход:

Тени сизые смешались...

Вот первая строчка. В ней звучит высокая нота архаизма Тютчева, монументальности, которая видна даже в этом, казалось бы, камерном стихотворении. «Тени сизые» не «смешались», а «смесились», а это, между прочим, кроме стилистического впечатления, немедленно, сразу дает впечатление музыкальное: монотонность, неуловимость наступающего сумрака подчеркнута четырьмя звуками «и». Они в строчке как ударные, так и безударные, немалую роль играет также звук «е», первый звук «е» длинный — (тэни), а остальные — короткие, безударные (сизые, смесились). Мы в эти стихи погружаемся, как в сумерки, нам не приходит в голову задавать вопросы: а зачем он так написал? Каков смысл этой строчки? Этого смысла угадать нельзя, потому что уже здесь сходятся две черты, характеризующие область поэтического слова: ее семантическая сторона и асемантическая. Семантическая — это лексика и синтаксис, и вот те стороны, которые не несут на себе определенного смысла — это область неопределенности, асемантики: звук и ритм. Но пройдем по этому стихотворению до конца.

Цвет поблѣкнул, звук уснул...

Несмотря на то, что Тютчев не-йотированный поэт, скорее, наоборот, но по моему собственному переживанию, я не могу читать «поблекнул». «Цвет поблѣкнул» — какое-то прозаическое произнесение слова, а «поблѣкнул» звучит иначе, «поблекнул» — звук очень простой, а «поблѣкнул» — осложненный, здесь уже такая музыкальная фигура, но она контрастирующая: *цв-е-т п-о-бл-ѣ-кнул* — это на одной стороне, а *зв-у-к ус-н-у-л* — на другой. Гласным среднего подъема (е, о) противопоставлена гласная более высокая (у), к тому же «у» еще и семантизируется: в «у» всегда есть что-то темное, угрожающее — «звук уснул».

Жизнь, движенье разрешились  
В сумрак зыбкий, в дальний гул...

Особенно хороша четвертая строчка: «В сумрак зыбкий, в дальний гул» с хиазмом (эпитет стоит то позади слова, то впереди), подчеркнутым также чрезвычайно выразительным звуковым рисунком, где «у» оказывается по краям (*с-у-мрак, г-у-л*). И неудивительно, что еще в 20-х годах прошлого века один из крупнейших русских стиховедов — Сергей Берштейн написал огромную статью о звуке первого четверостишия этого стихотворения, статья была на 25 страниц. А теперь представьте себе, если бы он захотел с этой точки зрения описать еще три оставшихся четверостишия? Скорее всего, это было бы избыточно, потому что микропроработка какого-то маленького участка должна минусировать все остальное.

Мотылька полет незримый  
Слышен в воздухе ночном...

Мы говорили о том, что в этом стихотворении стоит вопрос: я и мир. Мир чуток, сложен, затемнен, уже наступила ночь, все продвинулось дальше, но ухо или, лучше сказать, душа поэта откликается на мир, его окружающий, таким образом, что он слышит полет мотылька, который нельзя видеть и слышать, можно только ощущать его присутствие. Хотя, конечно, мотылька можно и увидеть где-нибудь на свету, но поэт-то пишет не про это, он пишет про другое — про свое «Я», которое может взаимоотноестись со всем, о чем говорится в первом четверостишии. Он как бы впускает всё в себя. И в то же время сам выходит всему этому навстречу.

После этого следует совершенно невероятная строчка:

Час тоски невыразимой!

Что это? После таких умиротворенных первых шести строк, взывающих к покою наступающей ночи! Что это? Сразу понять не можем. Переходим к следующему стиху:

Всё во мне, — и я во всем....

Эта, восьмая строчка, завершающая первую половину, является универсальной формулой человеческого существования. Я об этом говорил, как макрокосм сжимается и концентрируется в человеческом микрокосме и как человек потом «распространяется» сам на этот макрокосм, выходит из себя. Надо сказать, что эта формула, конечно, не так проста. В переходах от всего к «Я», ко «мне» — и обратно есть множество ступеней, зазоров, промежутков, что можно увидеть в других местах тютчевской поэзии. А здесь эта формула дана как единая и неопровержимая для всего и вся. А ведь, между прочим, даже ее зрительное представление, оно же очень непросто. Представьте себе голубой шар с ярко обведенным голубым контуром, а в середине голубого круга — красную точку, ядрышко такое. И тогда перед нами будет некоторая модель мироздания: оно вмещает меня, и я — в центре его. В сущности, оно во мне. А как это изобразить? «Всё во мне» мы изобразили статическим образом: кругом голубое, а в середине красное. А если представить, что это — колеблющееся движение навстречу друг другу: всё переходит в меня, и в это же самое время я перехожу во всё. Тогда картина меняется, тогда мы должны представить себе, что в одном контуре присутствуют два колеблющихся контура друг в друге. Один как бы сужается до точки, а другой — распространяется до окружности. Теперь перенесите это на обозначенные цвета. Как с ними поступить: сюда идет голубое, а отсюда — красное? Получается смешение! Получается некая фиолетовость, некоторые сумерки, некоторые ощущения светотени, сфумато, которое сводит в это поляризованное единство края тьмы и очаг света. И вот когда мы говорим о существенном, о существующем, мы, как правило, имеем дело с воображаемым, чувствуемым, наличествующим и многими другими формами сфумато, которые мы подчас благодаря обязательной отчетливости познания, стараемся отделить друг от друга: свет от тьмы, а между тем они у нас остаются всегда в недосотворенном состоянии. С другой стороны, взгляд на эту формулу, позволяет нам решить вопрос об отчуждении и безличности. Мы уходим от себя, мы хотим соединиться с миром, пытаемся выйти на него, остаться в нем, но мир как бы возвращает нам сам себя и становится нами.

Почему же — «Час тоски невыразимой»? Это такая переполненность существования, что в ее недосотворенности не различимы

ни счастье ни беда, ни теплый ни холодный, ни светлое ни темное, а в которой каждый из полюсов может инверсироваться и замещать себя. «Час тоски невыразимой» равен величайшему из возможных счастьем, но в то же время этот миг дается на тютчевском негативе, в перевернутом смысле. Если бы «час счастья» — было бы легче, а вот когда этой полноте пребывания в мире сопутствует «час тоски» — это мало того, что изображает тождество всех полюсов, но еще и своей инверсивностью, контрастностью и неожиданностью производит неотразимое впечатление.

Начинается вторая половина стихотворения. Она является своего рода повтором первой половины:

Сумрак тихий, сумрак сонный,  
Лейся в глубь моей души,  
Тихий, томный, благовонный,  
Всё залей и утиши.

Подчеркивается наступление тишины. Та самая тишина, которая была уже там, в первой строфе, при мотыльке, но теперь она идет в повторе, в иной модальности, как апелляция, как призыв: «Лейся...», «Всё залей и утиши...». Любопытен и еще один повтор: «всё залей» здесь, и «всё во мне» — там, и это тоже в совершенно другой тональности. Оказывается, что эти императивы направлены на то, чтобы все мои чувства были заполнены мглой, светотенью:

Чувства — мглой самозабвенья,  
Переполни через край!..

И теперь, когда сумеречная мгла влилась в душу, звучит:

Дай вкусить уничтоженья,  
С миром дремлющим смешай.

И это уже движение обратно, из души. Вся вторая строфа демонстрирует нам острейшее и драматическое чувство личности, которая взывает, чтобы на нее опустились тихие и благовонные сумерки. «Я» выступает в этом стихотворении как чаша («переполни через край»), в которую вливается весь мир, а когда весь мир влился в меня, я могу его выплеснуть обратно. Вот это сумерки!

Мы рассмотрели здесь одно из важнейших качеств лирики Тютчева, которое может поначалу казаться неожиданным, — это колебание к максимальной безличности, постоянное колебание от «Я» к «не-я» и обратно, борьба за и против человеческой отъединенности.

*Н. Г. Медведева*

## ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПОЭТИКОЙ ОЛЬГИ СЕДАКОВОЙ

### 1. «Оптический сюжет»

Она говорит не потому что имеет мысли,  
а потому, что видит. <...> Одно из значений  
«кави»\* — видящий.

*В. В. Бибихин*

То, что в данном случае мы обозначили как «оптический сюжет», нуждается в пояснении. Прежде всего, мы оставляем в стороне стихотворный экфрасис, примеры которого, без сомнения, есть у Седаковой (скажем, «Портрет художника на его картине», цикл «Стелы и надписи») и который потребовал бы специального исследования в контексте отношений поэзии и визуальных искусств. Нас будет интересовать то особое качество поэтического зрения, которое оформлено в мотивном комплексе *смотрения/вздения*, включающем в себя разветвленную цепочку соподчиненных или родственных мотивов. Подобный мотивный комплекс присутствует в лирических системах разных поэтов и обычно интерпретируется как результат варьирования пространственной точки зрения субъекта<sup>1</sup>. Мы же обратимся, по слову самой О. Седаковой, к тому, «что зрительнее глаз».

Еще Леонардо да Винчи считал, что «поэт служит разуму путем уха», а «живописец — путем глаза»<sup>2</sup>. Говоря современным языком, «изобразительные (зрительные) искусства больше тяготеют к иконическим знакам, тогда как искусства звуковые более широко используют конвенциональные символы»<sup>3</sup>; последнее верно и по отношению к словесному искусству. Поэтому существуют особые приемы поэтической изобразительности, позволяющие воспроизвести в слове пространственные образы (заметим, что мы сейчас не входим в обсуждение временной или же пространственной природы литературы как вида искусства). Об одной такой особенности пишет Е. Фарино: «В литературных произведениях повествуемый или артикулируемый мир воспринимается как видимый безотносительно к наличию или отсут-

---

\* Санскр. кави — певец, поэт (Ригведа).

ствию упоминаний о свете. Видимость тут почти никогда не мотивируется, кроме тех случаев, когда повествователь создает впечатление достоверности реляции путем ограниченности своей наблюдательной точки. Тут, скорее всего, следует говорить об осведомленности или знании, чем о зрительной записи создаваемого мира.

На фоне этого постоянного свойства литературного мира вполне понятна неслучайность любых упоминаний о наличии или отсутствии света...»<sup>4</sup>.

В отличие от этой, вероятно, универсальной для искусства слова закономерности — когда *видимость* мира представляется таковой по умолчанию, — в поэзии О. Седаковой специально акцентирован именно этот аспект — *видение*, тем более существенный для нас, что (как уже было сказано) предметом исследования будет *не* экфрасис. Нас также будут интересовать не столько факторы, мотивирующие видимость (как наличие света, о чем говорит польский исследователь), сколько варианты и функции самого феномена «визуальности» в поэзии Седаковой.

В стихотворении «Странное путешествие» из книги «Дикий шиповник», как представляется, сформулированы многие из авторских интенций, определяющих особую зрительную позицию (термин Б. А. Успенского) лирического субъекта.

Так мы и ехали: *то ли в слезах, то ли больно от белого света.*  
*Я поглядела кругом, чтоб увидеть, как видимо это.*

— Так, как душа твоя ноет и зеркало хочет разбить —  
*зеркало злое, кривое, учившее вас не-любить.*

*Так и узнала я, с кем мне положено быть.*

<...>

Мы проезжали поля, и поля отражали друг друга,  
*листья из листьев летели, и круг выпрямлялся из круга.*

Или свиданье стоит, обгоняющий сад,  
где ты не видишь меня, но увидишь, как листья глядят,  
слезы горят,  
и само вещество поклянется,  
*что оно зрением было и в зренья вернется.*

Поезд несется,  
и стонет душа от обличий,  
*рвань раздвигая живую, как варварский, птичий,*  
*страстный язык, чтобы вынуть разумное слово...»<sup>5</sup> (курсив мой. — Н. М.)*

Комплекс «свернутых» здесь характерных мотивов мы попробуем развернуть далее на многочисленных примерах; пока же выделим одно

утверждение, являющееся, полагаем, чрезвычайно важным: «...вещество поклянется, что оно зрением было и в зренье вернется». Бросается в глаза его синтаксическое созвучие с известным определением человека и человеческой участи: «прах ты и в прах возвратишься» (Быт. 3, 19), что и побуждает обратить на эту фразу особое внимание. В ней, вероятно, выражен некий универсальный, по убеждению поэта, закон бытия, уравнивающий человека со всем «веществом существования»: не земля и не прах, но *зрение* — его суть. Человек у Седаковой — *homo videns* (человек видящий) или, точнее, *homo visens* (рассматривающий, разглядывающий, от лат. *vīso, vīsi, -ēre* — рассматривать, разглядывать). Отсюда — высокая частотность «оптической» лексики (кроме соответствующих глаголов, это «зрачок», «радужка» и т. п., вплоть до экзотического для поэзии слова «ганглий».

Нельзя не вспомнить в этой связи эссе О. Седаковой «Путешествие с закрытыми глазами. Письма о Рембрандте», где автор эксплицирует оригинальную и глубокую феноменологию *зрения*. «Мы помним наше зрение уже закосневшим, различающим границы вещей, расстояния между вещами и т. п. Зрение человека, знающего слова, — и в общем-то *видящего* словами, именами <...> зримый мир сложился для нас в зрительные слова — и зрение уже не работает каждый раз наново, не *зрит*, а *различает* давно ему известные знаки <...> Но есть какая-то бледная память о том, что зрение было другим. Что оно видело без своих *слов* <...> что прежде всех светотеней все видимое представляет собой свет. И зрение — тоже световое устройство, освещающий прибор — кормится этим светом. Что речь идет о свете и зрении — как о чудной рыбе, всплывающей из океана тьмы и слепоты»<sup>6</sup>. Цитируя далее американскую поэтессу Эмили Гросхольц («Знать — это помнить то, что ты видел. Видеть — это знать, не прибегая к памяти»), О. Седакова говорит, что прежде следует полюбить «зрительность саму по себе», «переживать саму нашу зрительную способность, ни на что не отвлекаясь. Накормить зрение, как сказал Данте»<sup>7</sup>.

Отсюда в ее стихах — необходимость поглядеть кругом, «чтоб увидеть, как видимо это». *Зрение* обеспечивает *знание*; однако из этого аксиоматического факта сразу же вытекает ряд следствий и/или возражений, известных еще греческой культуре (вспомним хотя бы проблематику трагедии Софокла «Эдип-царь») и усложняющих ситуацию: мотивы «больного» зрения, слепоты, света и темноты, зеркальных отражений, сна и сновидений, видимого и невидимого... В мире Седаковой «где кто-то идет — там кто-то глядит / и думает о нем». Таким образом, исходную зрительную позицию можно считать установленной.



*Видимый мир* у Седаковой — объект пристального, все более глубокого *вглядывания*: «Как старый терпеливый художник, / я люблю разглядывать лица»; «дорога будет вобрана зрачками»; «нужно мне поглядеть сильной смерти крылья и корни». Героиня стихотворения «Хильдегарда», «вглядываясь в облака и крыши, / в то, чего не миновать», этим усилием словно удерживает от окончательного распада «мир, рассыпанный на вещи». Мир, в свою очередь, смотрит на нас (закон, известный давно; вспомним хотя бы Ницше: если ты всматриваешься в бездну, то и бездна всматривается в тебя. Вопрос в том, во *что* ты всматриваешься). У Седаковой природный мир — живой, живущий своей жизнью, независимо от человека и, вероятно, *до* него, ибо создан в первые дни творения. Отсюда — «глаза деревьев», «ясно зрящие камни с бессмертным зрачком», «глаза пещер», «глаза земли». Мир всматривается в нас, наблюдает за нами: «Ты помнишь эту розу, глядящую на нас?»; «метель глядит, как бледный зверь»; «листья глядят»; «любовь молодая глядит из ветвей»; «сердце может еще поглядеться в сердце». Последние примеры показывают, что «зрительная способность» присуща не только конкретным природным (и рукотворным, как «нежные глаза Успенья и Софии») объектам, но и бытию нематериальному, не вещественному; при том, что описываемое свойство лирической системы Седаковой ни в каком случае невозможно счесть простым олицетворением, очень заметна тенденция к повышению уровня абстрагирования.

Зима и старость глядят в лицо мне. Не по-людски  
смелыми глазами глядят зима и старость... (377)

Той же природы «виденье, глядящее в пустую грудь», жизнь, которая «поглядит, как никто не умеет». Или еще более выразительный пример:

И некая странная сила,  
как подо льдом вода,  
глядела *сквозь* светила,  
глядящие сюда (174).

Ограничим пока констатацию отмеченной закономерности этими цитатами. Далее мы постараемся показать, к каким последствиям приводит, какие выводы порождает такая «зрительная способность»; сейчас же обратимся к другим аспектам проблемы.

Особым типом *видения* является, как известно, сон — точнее, сновидение. Сновидение наяву (и различение, таким образом, сна как состояния и *вьдения* как процесса) предстает в раннем стихотворении «Три богини»:

Спит ребенок в колыбели,  
пестрой, ивовой, плетеной,  
и не спит его отец.  
Говорит он: «Слушай, Хлоя,  
снится мне или не снится?  
Трех сиделок неизвестных  
вижу я над колыбелью...» (51).

Стихотворение «Сновидец» — одно из завершающих книгу «Дикий шиповник» — целиком посвящено этой теме. Здесь воссоздается само онейрическое пространство, темные глубины которого, «длинные ходы, своды, и лестницы, и галереи» ожидают сновидца. И когда выбор сделан, начинается путь духа с обретенным сокровищем назад, *de profundis*, «медленный шаг из глубокой породы». Сон (а также предание) — один из источников поэтического вдохновения, о чем говорится в «Сказке, в которой почти ничего не происходит»:

С фонарями сновидений  
мы бредем по тьме кромешной,  
шатким светом задевая  
ближний куст и дальний дом —

не Лаванов ли? Но что же:  
все исчезло, превратилось,  
овцы, солнце и девица,  
и шумит снотворный мак,  
перетряхивая зерна,  
рассыпая *чудный сон* (268–269).

С другой стороны, то отмеченное выше обстоятельство, что «нас, как сон, глядят» (то есть «мы» из субъекта *видения* обращаемся в его объект), актуализирует в поэзии Седаковой метафору *зеркала*.

Зеркальности принадлежит значительное место в поэтической онтологии Седаковой. Наглядным примером может служить организация пространства в стихотворной книге «Китайское путешествие»<sup>8</sup>. «Оптический сюжет» подключает к этой метафоре новые смысловые нюансы. У самых истоков цивилизации собственное отражение в спокойной воде становится для человека первым опытом самоотождествления (ср. образ Евы у Мильтона). «Откуда нам знать, / кем человек отразится, глядя в глубокую воду...» Процесс самопознания бесконечен, а порой небезопасен («искать отраженья, как душу живую», — чем это обернулось для Нарцисса, все помнят); сам же эффект отражения нередко становится у Седаковой не только принципом миромоделирования, но и композиционным приемом, соотносясь с эффектом звукового отражения-эха, как в стихотворении «Мальчик, старик и собака».

...вас не тянуло обернуться,  
расплескивая жизнь из блюдца,  
туда, где *все произошло?*  
где облика немая сцена  
неповторимо неизменно  
глядит в Нарциссово стекло (86).

Процитированное стихотворение «Кот, бабочка, свеча» сплетает в единое целое мотивы зрения, воды, зеркала, говоря «о том, что зрительнее глаз», о том, как «зренью оторвать от зренья», — то есть о разлучении живых и умерших.

Как было сказано выше, есть зрение и *зрение*. В этой связи нельзя не обратить внимание на значимость мотива *больного* зрения, когда человек — «бедный узник невидимых полупрозрачных век».

Как глаза, изъеденные дымом,  
так вся жизнь не видит и болит (353).

С «больными глазами» сравнивается неясно горящая, мигающая свеча (еще один частый символ в поэзии Седаковой). С ними коррелирует, противопоставленный «зеркалу живому», иной образ: «...душа твоя ноет и зрение хочет разбить — / зеркало злое, кривое, учившее вас не-любить».

*Visus malus* (плохое, дурное зрение) связано не только с «повреждением» зрительного органа («прямой же взгляд, любовью воспаленный»). Во-первых, можно предположить здесь ассоциацию с утверждением ап. Павла: «Теперь мы видим как бы сквозь *тусклое* стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1-е Коринф., 13, 12). («Существование — смутное стекло», — сказано у Седаковой). Больное зрение — следствие поврежденной грехом человеческой природы, и восстановление его ясности возможно только путем Спасения, в эсхатологической перспективе. Во-вторых, в общекультурном контексте, как давно известно, «зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь»<sup>9</sup>. Отсюда — необходимость в *особых*, необычных глазах: «я гляжу глазами огромней земли» — или же *глазах сердца*: «Никто глазами сердца / мой путь не повторит». Несомненно также, что в прозрении, обретении истинного видения важная роль принадлежит не столько (подразумеваемой) освещенности, видимости мира, сколько особым источникам освещения; не ставя здесь своей целью анализ общей проблемы света и тьмы в поэтическом мире Седаковой, укажем лишь на частый образ *фонаря*: «С фонарями сновидений / мы бредем по тьме кромешной, / шатким светом задевая / ближний куст и дальний дом...»; «...она идет с волшебным фонарем».

Есть, однако, особое бытие, не нуждающееся в зрении «путем глаза» — бытие умерших в «заочной стране», «откуда нас души любимые видят». Представление, что нас видят те, кто уже на *том свете*, оформляется в ранних стихах Седаковой и развивается далее. Так, стихотворение «Памяти одной старухи» (1975) воспроизводит такой разговор:

О жизни линиялой, о блюдце разбитом, о лестнице шаткой...  
А там, говорит, темнота, но она не мешает, она не мешает.  
Нас мало кто видит, а мы наблюдаем украдкой,  
как век коротают, как крошки в ладонь заматают (45).

Подобное происходит и в «Горной колыбельной»:

В ореховых зарослях много пустых колыбелей.  
Умершие стали детьми и хотят, чтобы с ними сидели... <...>  
Когда бы вы спали, вы к нам бы глядели в окошко.  
Для вас на столе прошлогодня сохнет лепешка (114).

(У разных народов, как известно, с древнейших времен сохраняется обычай в особые поминальные дни оставлять на столе трапезу для покойников — как знак веры в возможность общения с ними.) В элгии «Сельское кладбище» стоящие у надгробья живые и ушедшие обращены друг к другу: «Я вижу, как нас видят, отстраняя, чтоб лучше разглядеть последний раз...». В «Сказке, в которой почти ничего не происходит» как завет произносится: «Нет стекла, в каком ушедший / не увидит нас, живущих, / нет небес, в каких отныне / не увижу я тебя». Для *ушедших* стекло перестало быть *тусклым*, искажающим зримое. В подобном *видении* метафоризируется тема памяти, связи живущих с ушедшими — у Бога мертвых нет.

Особый поворот темы происходит в цикле «Старые песни», посвященном «памяти бабушки Дарьи Семеновны Седаковой».

Как из глубокого колодца  
или со звезды далекой  
смотрит бабушка из каждой вещи (211).

Умершая не только общается с любимой внучкой («Ничего, что я лежу в могиле, — / чего человек не забудет!»), но и приглашает ее поглядеть, «что сделалось на свете»: ей «из сада видно мелкую реку. / В реке видно каждую рыбу». Лишившись зрения вместе с жизнью, умершие обретают иное, истинное зрение — «лицем к лицу»...

Так возникает мотив *слепоты*, одним из истоков которого можно считать образ навсегда закрывшихся глаз, как в посвященном И. Бродскому стихотворении «Памяти поэта»: «Уставившись в небо, / в пустые черты, / в прямую, как скрепа, / лазурь слепоты...». Слепота обра-

чивается истинным *видением*, не нуждающемся в зрении. Например, «Колыбельную» завершает кажущееся загадочным сравнение: «Звезда вечерняя нам руки протянула, / как видящая и слепая мать» (сравнение, впрочем, амбивалентное, допускающее двоякое прочтение). «Что ослепнет, то, друг мой, и светится...».

Сказанное о поэтике Седаковой с несомненностью побуждает обратиться к традиции. Как пишет С. С. Аверинцев, «“Зрелищный” подход к вещам есть доминанта античной культуры <...> Как раз потому — такова диалектика истории — что эллинская культура так тяготела к видимости, к “эйдосу”, она рано начала отождествлять мудрость, т. е. проникновение в тайну бытия, с физической слепотой»<sup>10</sup> (Гомер, Тиресий, Эдип...).

«Устремленность на лежащее по ту сторону образа, по ту сторону формы» мы усматриваем и в анализируемой лирической системе. Не случайно столь большое место в ней занимает категория *невидимого*. С одной — субъективной — стороны, невидимость может пониматься как предел той кенотической тенденции в самоощущении лирического Я, которая во многом определяет авторскую позицию: «Я же молчу, исчезая в уме из любимого взгляда». С другой — *невидимость* предстает как онтологический признак самых сущностных глубин бытия личности и мира в целом, как в знаменитом «Ты гори, невидимое пламя» (так здесь именована вера). Давид поет Саулу в одноименном стихотворении: «...невидим и непобедим / сей внутренний ветер». Отсюда и афористичная концовка цикла «Стелы и надписи»: «Только от-сутствие смотрит. Только невидимый видит».

В логике этих наблюдений поэзия становится вы-явлением глубинных начал бытия. По мысли М. Хайдеггера, «художественное произведение раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего»<sup>11</sup>. В «Пятых стансах. *De arte poetica*» Седакова говорит о рождении *большой вещи*. Но бытие этой *вещи* мыслится в то же время как будто и независимым от *поэтического искусства*, ее порождающего. Еще раз обратимся к «Поэтике ранневизантийской литературы», автор которой, размышляя о понимании смысловой структуры вещи (вещи в общефилософском смысле) средневековым сознанием, описывает эту структуру как трихотомию, третьим уровнем которой является отношение к бытию, «взятому как “само бытие”»: «наличность вещи есть само ее бытие»<sup>12</sup>. Так начинаются «Пятые стансы»:

Большая вещь — сама себе приют.  
Глубокий скит или широкий пруд,  
таинственная рыба в глубине

и праведник, о не вечернем дне  
читающий урочные Часы.  
Она сама — сосуд своей красоты (305).

Из таинственной глубины «сребристым косяком» всплывают образы; и сама *большая вещь* «с волшебным фонарем» входит в «разум» поэта, одного из тех, кто «растит» поэзию. Вослед Горацию, упомянутому в другой связи, «Она поет, когда нас отпоют». Таково в интерпретации Седаковой соотношение жизни автора и его творения, творчества и его итога:

Но странно: как состарились глаза!  
Им видно то, чего глядеть нельзя,  
и прочее не видно. Так из рук,  
бывает, чашка выпадет. Мой друг,  
что мы как жизнь хранили, пропадет —  
и незнакомое звездой взойдет (306).

Если «Пятые стансы» — философско-эстетический манифест, то — в пределах того же «оптического сюжета», завершая его в книге, — налицо и своеобразный этический «манифест», связанный с мотивом *слепоты*, которая сохраняет у Седаковой и свое буквальное значение. Человек бывает слеп по собственному неразумию или страху, по *ветхой* своей природе:

Какой известкой, какой глиной  
каким смыслом,  
выгодой, страхом и успехом  
наглухо, намертво они забиты —  
смотровые щели,  
слуховые окна,  
бойницы в небесном камне,  
в которые, помнится, гляди не наглядись? (407).

Аллюзия на ахматовское «Навсегда забиты окошки», думается, не случайна. Поэт, которому дано *видеть*, недвусмысленно и сочувственно принимает и такое — незрячее — бытие; как и Ахматова, Седакова говорит от лица многих, Я входит в состав универсального Мы, обобщая человеческую участь, становясь голосом трагического хора (все «слепцы», как в гуманистической аллегории Брейгеля\*, и все равны в смерти!) (стихотворение «*Aut nihil*»):

Когда они умирают  
или приближаются к смерти,  
мои споры с ними кончаются,  
и теперь я на их стороне.

---

\* Притчу о слепцах см.: Матф.: 15, 14.

На стороне слепцов,  
заводящих других слепцов в такую яму,  
из которой уже не выбраться;

<...>

на стороне негодаев,  
которые изгаляются над тем, чего не сумели  
уберечь, как зеницу ока,  
а теперь получай по полной!

Даже это лучше, чем смерть.  
Даже это  
требует какого-то продолженья,  
какого-то счастья,  
которого все мы,  
слепцы, скупцы, негодяи,  
почему-то ждали  
и которого  
так и не видели (413).

Позиция поэта, говорящего от имени всех — и *за всех*, — складывается уже в ранних стихах Ольги Седаковой. Скажем, в «Легенде седьмой» из книги «Дикий шиповник» Алексей, Римский Угодник вначале изображается объектно, как «он», но в заключительных строфах местоимение 3-го лица заменяется на перволичное; происходит очевидное сближение, вплоть до фигурального отождествления, позиций героя и автора: «**я — голос, поднятый за вас...**» (выделено мной. — *Н. М.*). Понятно все же, что создатель всегда больше своего создания — в подобных случаях еще и постольку, поскольку видит недоступное другим и за других, лишенных словесного дара, говорит, всматриваясь в тайные закономерности жизни, — «**и незнакомое звездой взойдет...**».

## 2. О чем взывает труба?

Зачем, зачем? — труба взывает  
из глаз его полузакрытых...

*О. Седакова*

В этих заметках речь пойдет о двух стихотворениях, созданных приблизительно в одно и то же время, но включенных автором в разные разделы книги: «В винном отделе» входит в раздел «Ворота. Окна. Арки» (1979–1983), а «Элегия, переходящая в реквием» — в «Ямбы» (1984–1985). Первое из этих стихотворений по-своему — мы бы сказали, с особой наглядностью — реализует описанный выше оптический

сюжет с его глубинными потенциями. Больной ребенок, тоскующий среди пьяниц в убогом винном подвале, оказывается новым воплощением архетипа Короля-Рыбака: за видимым, внешним обликом явления проступает его истинная вневременная сущность. Особо «взывает к интерпретации», как где-то говорит сама Ольга Седакова, субъектная организация текста. Замечательно то, что отождествление с архетипом происходит *одновременно* в сознании автора и персонажа:

Предметы плавали, не достигая дна  
расплавленных и слабых глаз.  
А там, на дне, труба гудела  
и ветер выл. Он был  
Больной Король... (253).

Мы вернемся к этой теме чуть позже, пока же объясним, что в нашем понимании сближает два выбранных для анализа стихотворения. Во-первых, это музыкальный рефрен «Зачем, зачем? — труба взывает / из глаз его полузакрытых», во втором стихотворении обратившийся в эпитафию *Tuba mirum spargens sonum* — Труба, чудный сея звук (лат.)\*. Эта труба Страшного Суда переключается с горном, заменявшим дудочку Музы воинственному трубадуру Бертрану де Борну. Также проходя рефреном (а где-то — «пунктиром») по всему стихотворению, она становится *классической тубой*, диктующей поэту его Реквием.

Во-вторых, мы полагаем, что анализируемые тексты и тематически, и структурно близки поэме Т.-С. Элиота «Бесплодная земля» (*The Waste Land*, 1922), что во многом определяет поэтику обоих. Известно, что наследие Элиота высоко ценимо Седаковой; многое ею переводилось на русский язык. В эссе «И даль пространств как стих псалма», ставя в один ряд с Элиотом Р.-М. Рильке, П. Клоделя и П. Целана, Седакова объясняет: «То, что они создали, располагается в области поэзии большого стиля, поэзии высокого задания, где человеческое слово звучит, так или иначе, ввиду Слова Божия»<sup>13</sup>. И далее, говоря о «современной действительности» (что имеет непосредственное отношение к нашей теме): «Главное свойство этой “действительности” наши поэты <...> видят как незначительность, мелкость, несвободу, раздробленность и несвязность; как “бесплодную землю”,

---

\* См. комментарий автора: «Первая строка строфы латинского Реквиема:

*Tuba mirum spargens sonum  
per sepulcra regionem  
cogit omnes ante thronum —*

Труба, чудный сея звук / над могилами разных стран, / гонит всех к престолу (Бога Судии) (419).



“пустырь”»<sup>14</sup>. Особо стоит отметить, что сам Элиот, снабдивший поэму авторскими комментариями, под «бесплодной землей» понимал не только кризисное состояние послевоенной западной цивилизации, но и «упадок Восточной Европы»<sup>15</sup>. Такой же «бесплодной землей» рисуется в поэзии Седаковой духовный пейзаж нашего отечества.

Поэтика выбранных нами стихотворений во многом согласуется с воплощенным в «Бесплодной земле» Элиота принципом «ассоциативной поэзии»: это «крайняя насыщенность текста аллюзиями, цитатами, метафорами, призванными вызвать в сознании читателя бесконечный поток ассоциаций, параллелей, воспоминаний, иронических контрастов»<sup>16</sup>. Вернемся в этой связи к процитированному выше фрагменту из стихотворения «В винном подвале». Какие смыслы связаны с образом Больного Короля? В европейской культуре этот образ, восходящий к кельтским мифам о плодородии, оказался тесно сплетенным с многочисленными средневековыми легендами и романами о Святом Граале. Поскольку Элиот, по собственному признанию, ориентировался на книгу Джесси Уэстон (*Jessie L. Weston. From Ritual to Romance. Cambridge, 1920*), имеет смысл указать, что «в версии Д. Уэстон обретение Грааля сняло бы заклятие бесплодия с земли “Короля-Рыбака”»<sup>17</sup>, что непосредственно связывает архетипический сюжет с поэмой Элиота.

На берегу я сидел  
И удил, пустыня за моей спиной.  
Наведу ли порядок я в землях моих?<sup>18</sup>

Так финал поэмы, корреспондируя со словами пророка Исаи, подводит к завершению и один из основных ее мотивов. В интерпретации Седаковой, как нам кажется, при сохранении в подтексте этого значения на первый план выступают иные смыслы. Как известно, легенда о Граале, являющаяся, по выражению А. Михайлова, «ведущим сюжетным компонентом»<sup>19</sup> всего цикла артуровских преданий, получила многообразное воплощение в литературных, от романа Кретьена де Труа до «Королевских идиллий» А. Теннисона, и музыкально-драматических произведениях (конечно, в оперном творчестве Р. Вагнера). Наиболее разработанной и подробной оказалась версия, изложенная в романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль».

...Он был  
Больной Король,  
хозяин зданья,  
где раз в тысячелетие и реже  
за святотатственным Копьем  
несут болезненную Чашу... (253)

Правда, у Вольфрама, в отличие, например, от его непосредственного предшественника в разработке темы — Кретьена де Труа, Грааль — не чаша, в которую, по преданию, Иосиф Аримафейский собрал кровь Христа, вытекшую из раны, нанесенной копьем сотника Лонгина (и не потир первого причастия), а драгоценный камень — остающийся тем не менее величайшей духовной святыней. Мечтая обрести статус подлинного рыцаря, «простак» Парцифаль совершает quest (путешествие в поисках «авентюр», для выполнения героической миссии), попав в таинственный замок, которым правит страждущий король Анфортас, и видит загадочную процессию с копьем.

И это вот что означало:  
Все человечество кричало  
И в исступлении звало  
Избыть содеянное зло,  
Все беды, горести, потери!..<sup>20</sup>

Однако из ложно понимаемого куртуазного *вежества* Парцифаль не задает вопроса о смысле увиденного и слышит далее горькие упреки от стража и Сигуны: «Узревши короля в несчастье, / Вопрос, исполненный участия, / Ты должен, должен был задать!»<sup>21</sup>. Вспомним, что заключительная часть поэмы Элиота завершается цитатой из Упанишад, где дважды повторяется слово *Dayadhvam* — сострадай (санскр.). Сострадание — один из основных мотивов и стихотворений Седаковой.

Для стихотворения «В винном отделе», где исходным является *индивидуальный* образ больного ребенка, сострадание — ведущая эмоция, инициирующая нарастание эмоционального тона и всей поэтики текста по принципу *crescendo*. Композиция строится на повторах «под музыку, идущую кругами», — что усиливает ощущение раскручивающейся смысловой спирали, которую реализует цепочка метафор-метаморфоз.

...зачем несправедливость  
мне сердце *обвивает*, как *питон*?  
Я не Геракл, я сам, как сон.  
И сам *из-под пяты взвиваюсь*,  
над язвами Земли Святой  
безумным *терном обвиваюсь* (254)

(курсив мой. — Н. М.).

«Я» — не Геракл, младенцем в колыбели задушивший змей; *несправедливость*, обвившая сердце, как *питон*, «меня» самого превращает в змея (поражаемого святым Георгием?), а далее змея — в *терновый венец*. Тем самым стихотворение вновь соотносится с поэмой Элиота, где Король-Рыбак ассоциируется с Иисусом Христом; евангельская

аллюзия поддержана и предпоследней строфой стихотворения: «и, погибая, сердце наше / мы сами, словно оцет\*, пьем!» (недаром чаша названа «болезненной»). «Багряные язвы аллергии» на теле больного ребенка вырастают до «язв Земли Святой», «я» становится «мы». Как было замечено, «Я не Геракл» — в финале возникает ассоциация с другим мифологическим персонажем:

Зачем, зачем! — труба взывает, —  
мне жизнь, как печень, разрывают?  
доколе мне в скале гореть?  
доколе будет смерть гудеть?

(Отметим сразу и несомненную аллюзию на блоковское «Доколе матери тужить? / Доколе коршуну кружить?».) Так из бытового эпизода в винном подвале рождается образ гибнущей Святой Земли; проходят тысячелетия, «и все, что было, будет впредь...».

Но, как кажется, Седакова не только следует Элиоту в трактовке темы, но и оппонирует ему. В контексте всего вышесказанного самым важным мы полагаем то обстоятельство, что все стихотворение представляет собой череду вопросов: в отличие от изложенной в рыцарских романах истории Грааля, здесь *вопрос задан* и многократно повторен, и само вопрошание, как мы знаем, является в данном случае спасительным. А кроме того, обратим внимание на особую гармонию в пространственной организации текста. Элиотовская «бесплодная земля» здесь названа совсем иначе, хотя состояние ее видится поэту столь же горестным. Спиральная цепь повторов, о которой говорилось выше, обвивается вокруг отчетливой вертикали, соответствующей эмоциональному нарастанию: «Подвал напоминал ущелье, / откуда небо кажется стеклом»; «там, на дне, труба гудела»; «из-под пяты взвиваюсь»; «и с искрами свистеть, взлетая...».

При всей экспрессивности лирического монолога, нарастание которой мы уже зафиксировали, стихотворение словно вставлено в раму иного эмоционального тона. Начинается оно с бытовой сценки, данной в повествовательном ключе:

Отец, изъеденный похмелем,  
стучал стеклом и серебром.  
Другие пьяницы шумели  
и пахли мертвым табаком, (253) —

а заканчивается резким переходом от громовых трубных повторов к безнадежно-тихому, в духе Екклезиаста: «и все, что было, будет

---

\* Оцет — уксус, который давали пить Иисусу Христу на Голгофе.

впредь...». Сделаем в этой связи еще одно замечание. Здесь, в изображении *мертвого* подвала, рождается сквозная тема гибели: то, что пьет ОТЕЦ, превращается далее в ОЦЕТ:

и, погибая, сердце наше  
мы сами, словно оцет, пьем! (254)

Всеобщность этой гибели выражена на субъектном уровне сближением многоликого «я» и «мы» и звучащим за этими масками голосом автора. На уровне мифопоэтики тема смерти традиционно воплощается в системе образов, связанных с *водой*, но, как и голоса говорящих, претерпевающих череду метаморфоз: вино — «бессмысленные воды» страдания — «живая кровь», которую «лакает» смерть; наконец, символическая Чаша. Принципу метаморфозы подчинено и само вопрошание, противопоставленное *шуму* пьяниц и *молчанию* страдающего ребенка как звучание *трубы*; здесь поэтическая оптика вновь обнажает контраст видимого и сущего (*cum tacet, clamat*<sup>\*</sup>): *увиденное* автором *переводится* в *голос* трубы, «расшифровывается».

Предметы плавали, не достигая дна  
расплавленных и слабых глаз.  
А там, на дне, *труба гудела...* (253) (курсив мой. — Н. М.).

Труба *гудит* и *взывает* (в противоположность «нездешнему бряцанию» музыки), чтобы в финале оказаться трубой Страшного Суда:

Зачем, зачем? — труба взывает, —  
мне жизнь, как печень, разрывают?  
доколе мне в скале гореть?  
доколе будет *смерть гудеть?* (254) (курсив мой. — Н. М.).

Апокалиптическая образность стихотворения во многом восходит к Откровению Иоанна Богослова: торжество смерти, крови и огня в дни «великой скорби» Святой Земли, «змеиные» метафоры и, наконец, труба. Сравним: «Первый ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю» (Откр. 8:7). Однако в лирическом стихотворении трубный глас звучит с совершенно иной позиции — как голос «маленького», страдающего и погибающего человека, взывающего к Богу, как Иов.

«Элегия, переходящая в реквием», продолжает тему «бесплодной земли» не столько в личностном, сколько в общественно-историческом ключе. Непосредственным поводом к ее созданию явилась, очевидно,

---

\* Тем, что (он) молчит, (он) кричит (лат.).

череда похорон престарелых руководителей советского государства в начале 1980-х годов. «Классическая туба», призывающая поэта, в начале стихотворения звучит как военный горн.

Я, как Бертран де Борн,  
хочу оплакать гибель властелина,  
и даже двух (310).

Провансальский трубадур Бертран де Борн (годы деятельности — 1181–1194) в борьбе за престол Плантагенетов принял сторону Генриха, так называемого *Молодого Короля*, против его отца и брата Ричарда, и на его смерть написал плач «Наш век исполнен горя и тоски...». «Понятие “молодость” является одним из ключевых понятий идеологии трубадуров, — указывает современный комментатор. <...> понятия “молодость”, “молодой” получили широкий идейный смысл и совпали с понятиями “благородство”, “благородный”, а их антиподы — “старость” и “старый” слились с моральными понятиями “подлый”, “подлость”»<sup>22</sup>. В «Элегии...» дело обстоит с точностью до наоборот: хоронят именно «антипода», власть которого простиралась «от финских скал до пакистанских гор, / от некогда японских островов / и до планин, когда-то польских». Седакова характеризует ее убийственно-точно:

Власть движется, воздушный столп витой,  
от стен окоченевшего кремля  
в загробное молчание провинций,  
к окраинам, умершим начеку,  
и дальше, к моджахедскому полку... (313).

Беспощадная ирония, однако, останавливается в сомнении перед лицом смерти, ибо теперь бывший властелин — всего лишь «измученная плоть», представшая перед Господом, как всякий смертный.

Прискорбный мир! волшебная красильня,  
торгующая красками надежды.  
Иль пестрые, как Герийон, одежды  
мгновенно выбелит гидроперит  
немногих слов: «Се, гибель предстоит...»? (311).

В Семнадцатой песни первой кантики «Божественной комедии» пятнистый великан Герийон выступает как «образ омерзительный обмана». М.Лозинский уточняет, что в такой трактовке мифологического персонажа «Данте, очевидно, следовал позднейшей традиции, которая отражена и у Боккаччо в его “Генеалогии богов” (1, 21), где рассказывается, что “царивший на Балеарских островах Герийон кротким лицом, ласковыми речами и всем обхождением улещивал гостей, а потом убивал доверившихся его радушию”»<sup>23</sup>.

Но есть иная сторона проблемы. «Откровение зла, — говорит О. А. Сedaкова, — состоит не только в том, что мы с полной ясностью видим, насколько оно в себе безобразно, но и в том, что мы узнаем, какое это великое страдание для того, кто это зло совершает. Сам он может этого до времени не чувствовать, но то, что в нем страдает и гибнет, — это его человечность, божественный замысел о нем»<sup>24</sup>. В «Элегии, переходящей в реквием» «военный горн» превращается в «горн сострадания» («Что ни решай, чего ни замышляй, / а настигает сострадания мгла...»); тем не менее жалость к умершему не отменяет сути его деяний, смерть правителя не «выбелит» одежду ни его самого, ни страны в целом. Поэтому «пора рыдать. И если не о нем, / нам есть о чем».

Разбираемая «Элегия...» включена автором не в раздел с соответствующим заглавием (созданный позже, в 1987–2004 гг.), а в раздел «Ямбы» по причинам не только хронологического порядка. Как известно, ямбографическая традиция восходит к фольклорным инвективам, начинаясь в античной лирике как средство личной полемики, преимущественно по общественным вопросам. Понимание ямба не только как «размера» стиха, но и особого жанра в поэзии XX века наиболее отчетливо выразилось в цикле А. Блока «Ямбы» с эпиграфом из «Сатир» Ювенала: *Fecit indignatio versum* (Негодование рождает стих). Можно полагать, что Сedaкова продолжает эту обличительную традицию, тем более что в «Элегии...» есть прямые цитаты из Блока: «покою нет. Не снится ей покой»; сопоставление с Бертраном де Борном, чья поэзия нашла отражение в драме «Роза и крест»; образ Гамлета; наконец, значимые повторы<sup>25</sup>.

Обращение к образу Гамлета у Сedaковой, с одной стороны, делает датского принца собеседником и даже *alter ego* автора, также размышляющего, возможно ли вправить суставы вывихнутому веку. Так, парафраза монолога Гамлета из II акта трагедии («Моей ученой юности друзья, / любезный Розенкранц и Гильденстерн») может быть прочитана и как собственный голос автора: страницей ранее воспоминание о своей *ученой юности* благодаря лексическому повтору сближает их почти до отождествления: «— Так нужно было, — изучали мы, — / для быстрого преодоления тьмы» (курсив мой. — Н. М.). С другой стороны, не менее (может быть, и более) значима ассоциация описываемой Сedaковой «окоченевшей страны» с шекспировской Данией. Создается структура «текста в тексте», подобно «мышеловке» на сцене в Эльсиноре. Теперь трагедия «Гамлет» играет роль «ужаленной пьесы»-архетипа, а наше отечество — ее нынешнего воплощения:

Здесь кажется, что притча — Эльсинор,  
а мы пришли глядеть истолкованье  
стократное (314).

Внимание автора на этот раз сосредоточено на финале: «*Sic transit gloria*. Дальше — тишина, / как сказано». Слово «тишина» встречается в стихотворении и в ином значении: ироническое описание утопии «будущего счастья миллиардов» изменяет свою тональность, когда обретенная всемирная гармония предстает в пронзительном синестезийном образе: «и тишина, как в окнах Леонардо, / куда позирующий не глядит». Однако, повторим, «мы пришли глядеть истолкованье...», и на первый план выступает тишина в «шекспировском» значении — как молчание смерти, в котором звучит *tuba mirum spargens sonum*.

И голос автора реквиема. В отличие от подчеркнуто-объективной манеры Элиота, стихотворение Седаковой — открытый лирический монолог с проявленной прямооценочной точкой зрения: «Мне с некоторых пор / сверх меры мерзостно претерпеванье, / сверх меры тошно». Реквием обращен (как сказано в другой элегии) «к забытым, / забытым, / к незашто убитым, / к сведенным с ума», «к святым своим, убитым, как собаки». Смерть правителя становится поводом оплакать и «то, что мы хороним с ним»: молодость, большую совесть, родную речь, ставшую, как предсказывал Гумилев, «мертвыми словами». Личная судьба автора и бесславная судьба поколения нераздельны при всем их сущностном различии. Финальная восьмая часть «Элегии...» по своей тональности приближается к молитвенным псалмам:

О, взять бы все — и всем и по всему,  
или сосной, макнув ее в Везувий,  
по небесам, как кто-то говорил, —  
писать, писать единственное слово,  
писать, рыдая, слово: ПОМОГИ! (316)

(Ср., например, Пс. 37, 22–23: «Не оставь меня, Господи, Боже мой! Не удаляйся от меня. Поспеш на помощь мне, Господи, Спаситель мой!»).

Гиперболизированный образ *письма*, возможно, восходит к описанию извержения Везувия, сделанному его очевидцем Плинием Младшим в письмах к Тациту: «Облако (глядевшие издали не могли определить, над какой горой оно возникало; что это был Везувий, признали позже), по своей форме больше всего походило на пинию: (б) вверх поднимался как бы высокий ствол и от него во все стороны расходились как бы ветви. Я думаю, что его выбросило током воздуха, но потом ток ослабел и облако от собственной тяжести стало расходиться

в ширину; местами оно было яркого белого цвета, местами в грязных пятнах, словно от земли и пепла, поднятых кверху. (7)»<sup>26</sup>. В частности, поднимающееся из кратера и растекающееся по небу облако сравнивается здесь с сосной. Если наше предположение верно, то созданный Седаковой образ «скаредной земли» имплицитно дополняется апокалиптическими картинками природной катастрофы у Плиния (разливающийся в ночной тьме огонь, пепел, засыпающий разваливающиеся здания, ядовитые испарения и т. д.) и ситуацию *частного* Божьего суда над умершим возвышает до Судного Дня (см. эпиграф...).

В заключение нельзя не вспомнить о том, что у Седаковой есть и совсем иная *труба* — золотая, «объявляющая счастье», и в стихотворении «Золотая труба: *Ритм Заболоцкого*» из книги «Ворота. Окна. Арки» страна изображена в ожиданье:

вся из жизни растоптанной,  
объявись, золотая труба! (265).

Так прослеженный нами мотив свидетельствует не только о всеобщем бедствии, но и о всеобщей надежде.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См., например: Ляпина Л. Е. Опыт оптической поэтики в лирике М. Ю. Лермонтова // Проблема автора в художественной литературе: Межвуз. сб. науч. тр. / Сост. Д. И. Черашняя. Ижевск, 2003. С. 116–124.

<sup>2</sup> Леонардо да Винчи. Избр. произведения. М., 1935. Т. 2. С. 62. О специфике визуального восприятия см.: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974; Розин В. М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир. М., 2009. В плане нашей проблематики особенно интересно эссе М. Бланшо «Говорить — совсем не то, что видеть» (НЛО. 2011. № 108).

<sup>3</sup> Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Условность в искусстве // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 378.

<sup>4</sup> Фарыно Е. Введение в литературоведение. Warszawa, 1991. С. 298.

<sup>5</sup> Седакова О. А. Четыре тома. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Том 1. Стихи. С. 76–77. Далее стихотворения О. А. Седаковой цит. по этому тому с указанием страниц в скобках.

<sup>6</sup> Седакова О. Путешествие с закрытыми глазами. Письма о Рембрандте // Континент. 2006. № 130. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/130/se30.html>

Наш анализ показывает, как много общего с Рембрандтом в поэтике самой Седаковой («Так всматриваются во что-то и люди Рембрандта <...> Но у Рембрандта не только люди, но и деревья, кажется, заняты тем же, и вещи... Слепота, или вопрос о видимом и видящем»).

<sup>7</sup> Там же.



<sup>8</sup> См. нашу книгу: Медведева Н. Г. «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И. Бродского и О. Седаковой. Ижевск, 2006. С. 247–252.

<sup>9</sup> Сент-Экзюпери А. де Маленький принц // Сент-Экзюпери А. де. Собр. соч.: В 3 т. М., 2002. Т. 3. С. 65.

<sup>10</sup> Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 53–54.

<sup>11</sup> Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 72.

<sup>12</sup> Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 49.

<sup>13</sup> Седакова О. А. «И даль пространств как стих псалма»: Священное Писание в европейской поэзии XX века // Седакова О. А. Четыре тома. М., 2010. Т. 2. Переводы. С. 452.

<sup>14</sup> Там же. С. 454.

<sup>15</sup> Элиот Т.-С. Избранная поэзия: Поэмы, лирика, драматическая поэзия / Коммент. Л. М. Аринштейна. СПб., 1994. С. 428.

<sup>16</sup> Там же. С. 414.

<sup>17</sup> Там же. С. 415.

<sup>18</sup> Элиот Т.-С. Бесплодная земля / Пер. С. Степанова // Там же. С. 137.

<sup>19</sup> Михайлов А. «Смерть Артура» сэра Томаса Мэлори // Мэлори Т. Смерть Артура. М., 1991. Т. 1. С. 11.

<sup>20</sup> Эшенбах Вольфрам фон. Парцифаль / Пер. Л. Гинзбурга // Средневековый роман и повесть. М., 1974. С. 373.

<sup>21</sup> Там же. С. 386.

<sup>22</sup> Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов / Коммент. Р. Фридман. М., 1974. С. 519.

<sup>23</sup> Данте Алигьери. Божественная комедия / Коммент. М. Лозинского. М., 1982. С. 540.

<sup>24</sup> Седакова О. А. Под небом насилия. Данте Алигьери. «Ад». [Гл.] Песни XII–XIV // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2009. Вып. 3. С. 183.

<sup>25</sup> Например, у Седаковой:

Ты, молодость, прощай. Тебя упырь  
сосал, сосал и высосал. Ты, совесть,  
тебя едва ли чудо исцелит... (312).

Ср. у Блока:

Тропами тайными, ночными,  
При свете траурной зари,  
Придут замученные ими,  
Над ними встанут упыри.  
Овеют призраки ночные  
Их помышленья и дела,  
И загниют еще живые  
Их слишком сытые тела.

(Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 3. С. 58)

<sup>26</sup> Плиний Младший. Письма. Книга VI. 16. — Режим доступа <http://krotov.info/acts/02/01/pliniy3.html>.

*В. А. Зарецкий*

## Заново читаемый Лотман, или О негласных причинах общезначимых обновлений



Обширный и непрестанно приумножаемый свод исследований, рассматривающих и оценивающих вклад Юр. Мих. Лотмана и его школы в развитие гуманитарных наук, пополнился обстоятельной книгой Б. Ф. Егорова<sup>1</sup>. Основную часть ее, примерно две трети объема (с. 5–242), составило подробное хроникальное повествование о жизненном пути и трудах основателя и главы структурно-семиотического направления в отечественном литературоведении и культурологии. В качестве приложений (с. 243–374) помещены материалы, публиковавшиеся прежде, но не всегда полностью и большею частью — в труднодоступных и малотиражных изданиях: две статьи, сосредоточенные на философской проблематике работ Ю. Лотмана в их связях с перспективами современного гуманитарного миропонимания, и две серии воспоминаний. Авторы статей — Б. Егоров («Бахтин и Лотман») и Т. Кузовкина, ученица тартуского профессора и его секретарь в 90-е гг. («Тема смерти в последних статьях Ю. М. Лотмана»). Мемуары принадлежат самому же Ю. Лотману и Б. Егорову.

Задача книги, в авторской формулировке, — «тщательно соединить анализ творческой эволюции» одного из крупнейших — в отечественном масштабе, и в мировом — деятелей науки двадцатого века «с реальной человеческой биографией, с конкретными, нигде не зафиксированными высказываниями и с конкретными чертами характера» (с. 6). Ближайший друг Юр. Мих. Лотмана на протяжении без малого полувека, часто становившийся и его соавтором, один из родоначальников и наиболее ревностных приверженцев тартуской литературоведческой школы, Бор. Фед. Егоров в большей мере, чем кто-либо иной среди современных филологов, располагает возможностью и правом избрать и исполнить этот замысел. Фразой далее Б. Егоров посвящает читателя в цель, ради которой поставлена задача, заявляя тем самым и о своей исследовательской позиции: «Для памяти потомков <...> будут важны не только закреплённая в научных, художественных, бытовых текстах продукция» деятельности выдающихся людей,

«но и ее негласные причины, ее сложные человеческие сопутствия и последствия».

Всякий биограф — тем более, если он предается еще и личным воспоминаниям, — склонен сопровождать рассказ об общезначимом, что его герой совершает или с чем хотя бы соприкасается, изображением обыденной жизни в ее повседневном течении с множеством житейских частных, в том числе — и вполне тривиальных, с замечаниями о чертах характеров и с иными подробностями, известными немногим из современников и легко забываемыми в потомстве. В массиве таких подробностей пыливый читатель распознает картину подспудных факторов воздействия, условий развития, обстоятельств и мотивов поведения, сказывающихся на тех вошедших в общую память событиях и переменам, что представлены нашему взгляду. О том, думается, и говорит Б. Егоров, пользуясь ярким и емким речением «негласные причины». Достаточно часто биографы и мемуаристы позволяют читателю, приобщая его к житейской повседневности, в какую включены их герои, вникать — наравне с другими аспектами осмысления прочитанного — и в негласные причины общезначимого. Тем же качеством обладают, естественно, и многие работы о Ю. Лотмане и его школе (наиболее значительные из их числа перечислены в рецензируемой книге). Б. Егоров принимает перспективу такого подхода как главный ориентир в решении исследовательской задачи и в том же качестве *предлагает* ту же перспективу читателю.

Эта целевая установка биографии затрагивает капитальную философскую проблему, возобладавшую в трудах Ю. Лотмана с конца 80-х гг. Ю. Лотман воспитан, — на что обращает внимание его биограф, — в лоне прочной в середине века традиции, исповедовавшей в качестве одного из оснований гуманитарных наук и просвещения «пафос закономерностей общественного и культурного развития», а «к концу жизни <...> начнет колебать железную закономерность включением обильных случайностей бытия» (с. 43). Поворот определяющим образом сказался на двух книгах Ю. Лотмана: «Среди мыслящих миров» и «Культура и взрыв». Первая вышла в английском переводе за границу (Лондон; Нью Йорк) в 1990 г., до публикации ее на русском языке в Москве (1996 г.) автор не дожил; вторая увидела свет в Москве же еще при жизни Ю. Лотмана (1992 г.). В обеих на одном из главных мест — проблема непредсказуемости и предсказуемости в искусстве и во внеположной искусству объективной действительности; говоря о том, Б. Егоров подчеркивает, сколь настойчиво ссылается Ю. Лотман на идеи биолога и философа И. Пригожина, согласно которым «в неравновесных системах <...> возникают точки бифурка-

ции (раздвоения), когда продолжение процесса однозначно непредсказуемо, происходит выбор из нескольких возможных путей, когда вносится элемент случайности» (с. 231).

Подчеркнутое Ю. Лотманом из книги И. Пригожина и И. Стенгерса «Порядок из хаоса. Новый диалог человека с миром» (русское издание — М., 1986) не стало для него подобием внезапного озарения. Ю. Лотман продвигался навстречу этим взглядам (что отмечено в биографии) уже с 1971 г. Обращение Ю. Лотмана к «новому диалогу» пополнилось тут же и обновлением подхода к диалогу. Если в книге Пригожина и Стенгерса выводы, добытые «в биологических и химических науках», расширены до «общекультурологических», то Ю. Лотман, «имея в виду исторические процессы», *корректирует*, по словам Б. Егорова, динамику предсказуемого и непредсказуемого «участием творческих личностей, которые могут вносить сознательность в выбор и уменьшать тем самым случайность» (с. 231). Не только в искусстве дают себя знать творческие личности, возможно даже — не преимущественно в искусстве; бесспорным, однако, представляется, что и там, в художественной сфере, и вне ее коррекция, выявленная Ю. Лотманом, не влечет к умалению непредвидимости: предсказуемый выбор, сделанный творческой личностью, обеспечивает возрастание возможности непредсказуемых последствий, и в чем и берут начало многие открытия во всех областях жизни. В искусстве это совершается с заметно большею наглядностью, нежели в иных ветвях человеческой деятельности, что и рассмотрено в книге 1992, давшей, следует кстати заметить, Б. Егорову основание сказать об аналогичности лотмановского «взрыва» пригожинской «бифуркации» (с. 231).

Развиваемый в поздних трудах Ю. Лотмана философско-эстетический взгляд восходит в определенной мере к учению Шеллинга о *неразличимости свободы и необходимости* в искусстве<sup>2</sup>. Уместно, думается, видеть в этой близости не столько *следование* нашего современника классику философии, сколько *схождение*: исследовательская программа Ю. Лотмана и его методология весьма разнятся с воззрениями Шеллинга.

Продуктивное исследование — к какой бы сфере науки оно ни принадлежало — *вводит* нас в незнакомые дотоле стороны действия детерминирующих связей меж явлениями и процессами в окружающем мире, а вместе с тем и *сводит* с не замечавшимися прежде феноменами непредсказуемости — не с теми только случаями, когда детерминированность остается необъясненной в силу недостатка наших знаний, а и с бифуркациями в природе и с актом или последствиями свободного выбора в поведении, руководимом мыслью. Способность

науки *приобщать* к предсказуемости и *погружать* в непредсказуемость сказывается и тогда, когда наука себя же изучает. Если какая-либо теория интересует нас исключительно или преимущественно в своей относительной завершенности и в достигнутой практической применимости (подход, оправданно широко принятый, но не единственно правомерный), то мы полагаемся на приобщение к предсказуемости и все, что Б. Егоров называет негласными причинами, уместно не более как любопытное, но побочное сопровождение основного материала. Если же создается картина, включающая некоторую конкретную теорию с ее предпосылками, перипетиями развития, предполагаемым будущим в панораму общекультурного движения (а без таких картин наукознание и — шире — культурология не могут обойтись, и книга Б. Егорова — пример тому), то необходим угол зрения, направляющий наш взгляд на моменты непредсказуемости; уловить же их в достаточной мере можно, только принимая во внимание действие негласных причин, — условие тем более настоятельное, если теория усматривает среди своих задач исследование *«роли искусства как мастерской непредсказуемости»*; эту емкую формулу Ю. Лотмана приводит в своих воспоминаниях Т. Кузовкина (с. 259).

Примеры непредсказуемости столь же искони рассматриваются в сочинениях, касающихся эстетики и поэтики, как и негласные причины занимают внимание биографов. Ю. Лотман и Б. Егоров, введя в оборот свои формулы — второй вслед первому, — закрепили имена за определенными классами *отношений*, сопряженных с творческими процессами, делая тем самым эти отношения предметом сосредоточенного рассмотрения и изучения. Последняя констанция требует еще одной отсылки, на сей раз — касающейся вопроса, лишь мимоходом затронутого в книге Б. Егорова (с. 140–141, 148), однако, по его же мнению, весьма немаловажного, — связей тартуского структурализма с философией А. Ф. Лосева. В 1976 г., в период интенсивной, но далеко еще не достигшей своего более позднего уровня разработки структуральных методов в культурологии и искусствознании, А. Лосев нашел, что Ю. Лотман «удачно рассуждает» «о невозможности понимать знак атомарно, вне его реляционной связи как в отношении выражения, так и в отношении содержания»<sup>3</sup>. Реляционный подход неоднократно — и до 1976 г., и впоследствии — провозглашался в трудах Ю. Лотмана — хотя бы в утверждении, что в искусстве «предметом изображения являются не отдельные вещи, а система отношений изображаемых явлений между собой и автора к их совокупности»<sup>4</sup>. Творческая эволюция Ю. Лотмана, собственно, и рассмотрена в книге Б. Егорова как последовательное освоение возможностей, открывае-

мых нарастающим освоением реляционного подхода и расширением сферы его применения<sup>5</sup>.

Самой заметной воздействующей силой, привлекая тартуских литературоведов — не одного лишь Ю. Лотмана — еще в конце 50-х гг. к реляционному подходу, реализуемому структуральными методами, было вторжение идей и приобретений кибернетики в самые разные отрасли отечественной науки. Открывшаяся при этом «перспектива глобального объединения гуманитарных, точных, естественных наук и их небывалого развития волновала и радовала», — пишет Б. Егорова (с. 92). Воздействие извне на цели и пути научных изысканий всегда видны и памяты отчетливее, нежели стимулы, обусловленные опытом обновляющейся научной дисциплины; в конечном же счете последние обычно сказываются и глубже, и более разносторонне. Так обстоит дело и с развитием тартуской школы. В книге Н. Винера, озаглавленной в русском переводе «Кибернетика и общество» (М., 1958), на Ю. Лотмана, по свидетельству его коллеги и биографа, «наибольшее впечатление произвел принцип обратной связи <...> и вообще весь спектр главных проблем теории информации», к чему впоследствии, формируя собственную теорию, он добавил «важнейшие структуры и системы» (с. 92). Добавление же это зиждилось в определяющей мере на понятиях и категориях семиотики, на обращение тем самым к тому же реляционному подходу и — в развитии его — к философской концепции диалогизма, принадлежащей М. Бахтину, знакомой Ю. Лотману и привлекавшей его еще до встречи с кибернетикой. Любопытную закономерность открывает нам книга Б. Егорова: чем в большей мере Ю. Лотман, в отличие от М. Бахтина, связывал воедино диалогизм с семиотикой и теорией информации, тем с большей очевидностью открывается согласие его с М. Бахтиным в основаниях — изъяснения природы диалога.

Высказывания Ю. Лотмана, ставшие для него к концу жизни краеугольными в понимании сущности диалога, демонстрируют, как показано в книге Б. Егорова (с. 246), близость позициям М. Бахтина, от которых тот отправлялся, критикуя в свое время структурализм, — соображения тем более достойные внимания, что проливают свет на недостаточно изученную и весьма существенную сторону отечественной интеллектуальной жизни двадцатого столетия — на связи литературоведения, и шире, книжности в полном ее объеме с современной ей русской идеалистической философией. Не расходится принципиально с воззрениями М. Бахтина, по мысли Б. Егорова, и предложенное Ю. Лотманом в 1983 г. определение конституирующей функции диалога: «Механизм переработки новой информации, которая еще

не существует до диалогического контакта». В главу угла поставлено, как видим, смыслопорождение: тем самым категория диалога «втягивается», можно сказать, в орбиту семиотики. Позже, в книге «Внутри мыслящих миров», первая часть озаглавлена «Текст как смыслопорождающее устройство».

Приведенные формулировки вводят нас снова в проблему предсказуемого и непредсказуемого. Информация, не существовавшая до диалогического контакта, не может быть безошибочно предугадана: противное означало бы, что она и прежде существовала. Смысл, порождаемый текстом, включенным в диалог (вне диалога, пусть хотя бы замкнутого в пределах индивидуального сознания субъекта речи, смысл не может возникнуть), неповторим. Между тем понятия механизма, устройства предполагают управление посредством некоторой программы, пусть допускающей непредусмотренные отклонения, но и обладающей достаточно распознаваемой предсказуемостью. Формулировка *мастерская непредсказуемости* направляет, говоря метафорично, увеличительное стекло на эту коллизию.

Б. Егоров цитирует (на с. 103) письмо Ю. Лотмана М. Юдиной — не литературоведу, а музыканту, пианистке, — датированное 1969 годом: «Главный пафос нашего направления в науке, как я его понимаю, дать *принципиально проверяемые результаты* (здесь и далее в цитатах — курсив автора. — В. З.). Следует упрек современным гуманитарным наукам: «мы хотим истины», но не хотим видеть того, *«как она получается»*. Необходимая и развиваемая тартуской школой направленность исследований обоснована здесь же апелляцией к Декарту: не готовой истины мы взыскуем, а «методов нахождения истины, путей к ней».

Так, в годы, когда Ю. Лотман уже был признанным главою целого научного направления, проявилась в его глазах та установка, которая много раньше, не будучи еще, быть может, столь точно сформулирована даже в мыслях ученого, побудила его увлечься теорией информации, углубиться в проблемы семиотики и предпринять собственные обширные разработки в этой области, что позволило и диалогизмом распорядиться обновляюще — создать собственную теорию диалогов, параллельную бахтинской, нисколько при этом не отрицаемой. «С диалогом, — пишет Б. Егоров, — Лотман связывает постулат о необходимости для культуры двух или более языков, взаимодополняющих друг друга: языки вербальный и изобразительный, литературы и театра, литературы и кино и т. д.». В этом постулате, восходящем к кибернетике как обобщающей науке об управлении и связи (любая достаточно сложная) управляющая система, чтобы успешно функционировать должна обладать по крайней мере, двумя взаимонепереводимыми

языками), Б. Егоров видит «основополагающий принцип» того «этапа существования» школы Ю. Лотмана, что берет начало с 1970-х гг. Всего же выделено три таких этапа. Мы уже имели случай бросить взгляд на завершающий, окрашенный первостепенным интересом к мастерской непредсказуемости, тоже основанным на постижении сущности диалога. Что же касается начального периода, то тартуская школа уже при первых своих шагах — с середины 50-х гг. — питала повышенный интерес к диалогу, вынесенный из Ленинградского (как он тогда именовался) университета, где учились незадолго до того и Ю. Лотман, и Б. Егоров, и часть той группы филологов, от которой и пошла школа.

Студенческие годы (разделенные надвое армейской службой, в том числе — фронтовой с первых до последних дней войны) и первый опыт вузовского преподавания литературы (вначале, с 1950 г., — в учительском институте в Тарту, вскоре затем — в университете, где протекала деятельность его до конца жизни) приобщили Ю. Лотмана к сложной коллизии, которую и осознать вряд ли было бы возможно, не задумавшись над проблемой диалога. Его университетскими учителями были филологи значительнейшего масштаба, воспитавшиеся в разных, часто противостоявших одна другой методологических традициях; наиболее заметную роль в научном становлении будущего тартуского профессора сыграли в ту пору Н. И. Мордовченко, Г. А. Гуковский, Б. В. Томашевский, В. Я. Пропп. Увлекательно написанным литературным портретам питерских филологов — и названных четырех, и еще довольно многих — отведены десятки страниц и в основной части книги, и в приложениях. Приоритет диалогов перед всеми другими видами повествования дает себя знать при этом непрестанно, в первую очередь — в двух обстоятельствах. Воспоминания — часто об одних и тех же лицах (и о питерских профессорах, и о других людях) — принадлежат отчасти автору книги, отчасти главному ее герою и наполнены сопоставлениями контрастных во многом научных позиций школ, исследовательских принципов, преподавательских методик и за всем тем — человеческих индивидуальностей. Ю. Лотман отдает дань жанру «двойного портрета» (как сам Ю. Лотман назвал свои очерки), характеризуя Б. Томашевского и Г. Гуковского, К. Азадовского и В. Проппа. Подобие такого же двойного портрета — Н. Мордовченко и Г. Гуковского — находим и в основной части книги.

Несходства вели и к несогласиям. «Как нам тогда казалось, — вспоминает Ю. Лотман, — стиль лекций Г.А. [Гуковского] старым профессорам не очень нравился — Томашевскому, Эйхенбауму» (с. 328). Не без причин казалось (что читателю книги становится тут же ясно). Но разногласия не переходили во взаимоотношение — в преподава-



нии русской классической литературы, как вспоминают бывшие студенты, брал верх вектор единонаправленности, не предполагавшей даже попыток унификации.

Основания для того были и нравственные, и психологические, и методологические; отражено это в книге, позволю себе сказать, сполна, в том состоит значительная доля обещанных при начале биографии обращений к негласным причинам. Поколению учителей Ю. Лотмана и Б. Егорова, как и их собственному поколению, с огромным избытком досталось исторических и общественных бедствий и невзгод. Умение противостоять напастям энергично и *инициативно* отличало профессоров, замкнувшись, казалось бы, на первый взгляд, в изучении культурного мира минувших эпох. Снова обратимся к воспоминаниям Ю. Лотмана, на сей раз — о В. В. Гиппиусе. «Когда казалось, что Ленинград будет через несколько дней, а может быть, и часов занят немецкой армией», В. Гиппиус говорил своему коллеге Григ. Абр. Бялому: «Имейте в виду, что если немцы войдут в город, то мой дом — всегда для вас» (с. 328). Другой пример — Ник. Ив. Мордовченко «достойнейшее вел себя во время политических “космополитических” кампаний конца сороковых годов» (с. 40). И в жизни Ю. Лотмана и близких к нему людей, прежде всего — Зары Григ. Минц, его жены, коллеги, соавтора — неуступчивое противодействие общественному злу оставалось нерушимо.

Как формировались такого рода личности и содружества людей в условиях, далеко тому не благоприятствовавших, наиболее убежденно пояснил сам же Ю. Лотман в письме Б. Егорову, отправленном осенью 1986 г. и включенном в «Жизнь и творчество...» (с. 181). То был обмен мнениями по поводу только что вышедшей и ставшей вскоре знаменитой лотмановской биографии Пушкина. В суждениях о личности великого писателя есть, по словам автора письма, «и вне-научный пафос»: «Много лет я слышу жалобы разных лиц на обстоятельства <...> Я всегда считал ссылку на обстоятельства недостойной. Обстоятельства могут сломать и уничтожить большого человека, но они не могут стать *определяющей логикой* его жизни» (здесь и далее в письмах Ю. Лотмана курсив автора. — В. З.).

Убеждение, подтвержденное житейским опытом и отозвавшееся в письме замечанием первостепенно значительным, но все же попутным в отношении к литературоведческой проблематике, стало вскоре (в 1989 г.) решающим в предложенном Ю. Лотманом объяснении принципов пушкинского реализма. Взгляд на развитие и трансформации лотмановских трактовок реализма образовал одну из сквозных линий в сюжете книги Б. Егорова. Со студенческой поры усвоено было

понимание реализма как метода, организованного идеей зависимости человека от среды, строя личности — от общественного устройства. Скрупулезное изучение литературного наследия подтачивало этот взгляд, обнаруживало его недостаточность, но не побуждало отвергнуть его бесповоротно. Реализм бесспорно соотносит личность со средой, но в разных ракурсах, тезис «среда обуславливает человека» — лишь один из них, начальный, но не итожащий опыт литературного метода, направления и выдающихся его деятелей. Так пришел Ю. Лотман к характеристике реализма Пушкина (см. с. 189 книги Б. Егорова): «Зависимость от внешней среды — это лишь обязательный низший уровень человеческой личности, борьба со средой за духовную свободу и отказ принимать ее бесчеловечность за норму — удел высокой личности»; те же оправданные основания Б. Егоров справедливо усматривает в лотмановских трудах о Гоголе: «Лотмана <...> больше всего интересовало как Гоголь, недовольный низменностью и безответственностью “обусловленного” героя (“дрянь и тряпка стал всяк человек”), пытается найти способы освобождения личности от пут среды» (с. 192). Здесь же — естественный и мгновенный переход к поэтике Гоголя, реалистической, ибо она проистекает из соотносительности личности со средой и обществом, и ориентированной на фантастику, требуемую авторским углом зрения на эту соотносительность: «отсюда обилие взрывов, мгновенных преображений, “перевертышей” в творчестве писателя, и именно этими аспектами занимается ученый» (с. 192)<sup>6</sup>.

Нравственно-гражданственной атмосфере, царившей в кругу, приобщавшем Ю. Лотмана к большой науке, соответствовали и принципы филологических изысканий. При разности подходов и углов зрения у всех доминировал поиск, органичный для творческих личностей. Соотнесенность поиска с опорой на наследие предшественников, тоже далеко не исключавшее взаимных разногласий и оспорований, — еще один аспект диалогов, запечатленных обширной картиной научной жизни университета северной столицы. Достойно особого внимания упоминание в числе предшественников Ю. Лотмана имени С. А. Венгерова (с. 42), чьим учеником был Ю. Г. Оксман, а у того, в свою очередь, обучался Н. И. Мордовченко. Убийственная характеристика, которой О. Мандельштам «удостоил» С. Венгерова, — «ничего не понимал в русской литературе и по службе занимался Пушкиным» — никак не беспочвенна, но не должна заслонять заслуг его в изданиях мировой классики, в составлении словаря русских писателей и более всего, наверное, в руководстве знаменитым семинарием, традиции которого сохранились и в Ленинградском университете советского времени

(достаточно упомянуть хотя бы Б. М. Эйхенбаума) и новой порослью расцвели в диалогах, какие культивировал Ю. Лотман в Тарту: вершиною их были летние семиотические школы.

Так возникает в книге Б. Ф. Егорова диалогически обрисованная картина научного развития, совершаемого посредством диалогов же, интенсивно развиваемых, и породившего мощную объединительную методологическую тенденцию. Присутствие и действие ее подтверждено всем содержанием глав о Ленинградском университете 30–50-х гг. Не излишни, наверное, здесь будут и некоторые дополнительные соображения о сущности этой тенденции. Отечественная наука, взятая в целом, и филология в ее составе не принимала безропотно официально насаждавшуюся догму, пользовавшуюся марксистской терминологией и фразеологией, но стремительно удалявшуюся от творческого начала в марксизме и вырождавшуюся в беспорядочную эклектику, управляемую политическими интересами, нередко — эфемерными. Борьба не оставалась без жертв; если говорить о питерских филологах, то вспомним хотя бы о смерти Г. А. Гуковского в тюрьме, что и для Ю. Лотмана было одним из самых тяжелых событий тех лет. Но и не без перспектив оказалась борьба: тяготение к синтезу в противовесе эклектике овладело многими литературоведами, работавшими в разных местах страны, — из числа тех, кто осознавал ответственность за свое дело. Цели усматривались в выявлении тех функций, которые реально — а не в согласии с умозрительно сконструированной схемой — принадлежат словесному художественному творчеству в человеческом общении, миропонимании и общественном развитии. Плоды этой тенденции, в силу обстоятельств не всегда явной, но мощно владевшей многими, широко сказываются в нашем литературоведении; тартуская школа — пример тому далеко не единственный, но первостепенно значительный.

Так совершился переход от *изучения диалогов*, возникающих в мире литературы и культуры, и от *использования* диалогов как *инструментов исследования* (когда, в частности, научный труд включает в себя картины диалогов по поводу литературы и тем самым вписывается в эти диалоги) к *постижению диалогизма* как коренного и неотъемлемого условия всякого общения и к *философическому осмыслению* диалогизма как одного из начал бытия. В этом направлении, убеждает книга Б. Егорова, развиваются в деятельности Ю. Лотмана и его школы достижения семиотики и теории информации, прилагаемые непосредственно к текстам, а из их числа в первую очередь — к текстам литературным, не потому только, что этого требует походный профессиональный опыт, но и по другой причине, в контексте

истории тартуской школы, — наверное, более весомой: словесное художественное творчество с порождаемыми им текстами есть самая сложная знаковая система, которую разумно владеет человечество, и самая сложная система управления из созданных до сих пор человеческой культурой. Именно в самых сложных своих функциях изучает структуру этой системы, школа Ю. Лотмана, сосредотачивая исследовательское внимание на высшем уровне функционирования структуры: на совершаемом в словесном творчестве смыслопорождении.

Отсюда два ближайших следствия. Одно — в сфере культурной и даже гражданской: установка на реальное смыслопорождение противостоит нормам *моноидеологического* (как пишет Б. Егоров) общества. Вместе с тем практика семиотических исследований в том направлении, какое культивируется тартуской школой, создает перспективу научного и технического поиска, выходящего за пределы проблематики структурализма как пути изучения гуманитарной культуры, но и не порывающего с этой практикой. Наиболее заметный пример тому — *артоника*, возникшая при первостепенном инициативном участии Б. Егорова и деятельно пропагандируемая им.

Негласные причины — скрытые от стороннего глаза движущие силы эволюции структурализма — Б. Егоров усматривает и обнаруживает и в личных склонностях участников, и, в первую очередь, — без чего склонности осуществились бы куда как слабо, если б не вовсе пропали втуне — в постоянно возникающих людских содружествах, противостоящих упрямо насаждавшимся повсеместно директивно управляемым (и директивно прославляемым) коллективам. Ю. Лотман в юные годы, даже — в отроческие — соприкоснулся с таким содружеством питерских филологов и вошел в него; в законах этого содружества — одобрительная взаимоподдержка ради цели, оправданной нравственно и гражданственно (т. е. разумом самих его участников, а не предписанием извне). Степень взаимоподдержки — максимальная, на что каждый способен: от благожелательства до (без преувеличения) героизма — вспомним хотя бы о В. В. Гиппиусе в дни войны. Ю. Лотман обладал в редкостной мере способностью сводить людей в такое содружество, а структурализм во многом потому и преуспел, что стал содружеством подобных содружеств.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М.: Новое лит. обозрение, 1999. — 383 с. (Ссылки на книгу указаны в скобках.)

<sup>2</sup> Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М.: Мысль, 1996. С. 397.

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. С. 82.

<sup>4</sup> Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 53.

<sup>5</sup> См., в частности, соображения о введенном Ю. Лотманом в теоретическую поэтику понятии (с. 151), о лотмановской интерпретации системы оппозиций в «Евгении Онегине» (с. 170), о создаваемой Ю. Лотманом «стереоскопической картине, проясняющей новые аспекты» (с. 183), о постановки в его книгах проблемы функциональности и материальности (с. 235).

<sup>6</sup> О синтезе как пути, избавляющем от эклектики, писал убежденно и настойчиво А. И. Белецкий в носящей программный характер статье «Проблема синтеза в литературоведении» (см.: Белецкий А. И. Избр. труды по теории литературы. М.: Просвещение, 1964. С. 327–345). Впервые статья опубликована в 1940 г.

*Б. Ф. Егоров*

## ДВА ЯСТРЕБЦОВА В ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ.

И. М. ЯСТРЕБЦОВ



В пятом томе «Вестника истории, литературы, искусства» (М.: РАН, 2008. С. 315–323) я опубликовал первую часть статьи, посвященную другому однофамильцу, Ивану Ивановичу Ястребцову (1775/1776–1839), преподавателю французского языка и переводчику, чиновнику Синода, члену Российской академии. Известные энциклопедии и справочники путали двух однофамильцев, поэтому наступила пора рассказать о жизни и творчестве и второго Ястребцова, Ивана Максимовича (1797–1869/1870). Он (в дальнейшем называем его сокращенно: И.М.) был продуктивнее, разностороннее и творчески самостоятельнее своего старшего тезки. В биографии его еще больше загадок, чем у И.И. Начало жизненных путей у обоих Ястребцовых сходное. И.М. — тоже сын московского священника, тоже начинал учиться в Московской славяно-греко-латинской академии, но после ее преобразования в Духовную академию он оказался в среднем классе духовной семинарии при Академии. В 1815 г. он — тут уже жизненный путь отличен — еще до окончания семинарии выходит из духовного звания,

в 1816 г. поступает на медицинский факультет Московского университета, оканчивает его в 1820-м; в 1825 г. защищает докторскую диссертацию «De functionibus systematis nervei» (т. е. «О функциях нервной системы») и получает звание доктора медицины.

Каким-то образом И.М. оказался в г. Ардатове (Нижегородская губ.); В. В. Сапов цитирует отрывок из письма М. Я. Чаадаева, брата философа, к Ф. П. Шаховскому от 13 марта 1824 г.: «Есть ли нужен лекарь и лучшего не знаешь, то рекомендую тебе здешнего Ардаковского Ястребцова; кажется, сколько и по себе могу судить, человек искусной по своей части»<sup>1</sup>. Видимо, через брата с И.М. познакомился и сам П. Я. Чаадаев.

Похоже, что врачебная деятельность не очень привлекала И.М. Уже в диссертации автор не столько обобщает свой практический опыт, сколько уклоняется в сторону теоретических рассуждений. Позднее, в итоговой книге «Исповедь...» (1841) И.М., перепечатывая свою латинскую диссертацию, в небольшом предисловии к ней так формулирует суть работы: «Главною моею мыслью было то, чтоб возратить кровеносной системе часть достоинства, которым овладела в физиологическом учении нервная система»<sup>2</sup>. В те молодые годы, отмечает И.М., он увлекался учением Шеллинга, его натурфилософией, и шеллингианским оракулом в России профессором Д. М. Велланским. Идея Шеллинга и Велланского о всеобщем синтезе, о взаимосвязи всех явлений обусловила соответствующие выводы И.М. в области физиологии: необходимо связать и уравнять нервную и кровеносную систему.

После опубликования докторской диссертации (1825) И.М. несколько лет, видимо, накапливал знания, материалы и тексты своих трудов, и потом, начиная с 1829 г., в течение 13 лет чрезвычайно активно выступал в печати по самым различным темам и проблемам. Медицинского здесь было мало, некоторые излюбленные области, например, география, геология, геогнозия (наука о земной коре) вряд ли входили в круг учебных предметов медицинского факультета (разве что И.М. касался химии, рассматривая геологические пласты), тем более это можно сказать о гуманитарных сферах, которыми главным образом и занимался И.М. Значит, этот поразительный универсализм знаний и разработок достигался упорным трудом.

Единственное, что самым прямым образом связано с медицинским образованием И.М., — его книга «Об органах души» (М., 1832). И.М. перепечатал ее в «Исповеди...» с ценным предисловием, где сообщил, что еще до диссертации он начал писать труд на латинском языке «Commentaria de sede animae» (т. е. «Разъяснения о месте души» — имеется в виду место в человеческом организме) для чтения в Мос-

ковском физико-медицинском обществе (и книга не была закончена, и чтение не состоялось). Из этого труда создавалась диссертация, пишет И.М. (Исповедь, с. 123–124), а также русский вариант под названием «Об органах души». И.М. подробно рассматривает различные мнения о «месте души», начиная с Гиппократов, Аристотеля и Платона (античные врачи и философы помещали душу в конкретные органы тела: сердце, мозг, печень); современные автору медики склонялись к роли мозга и нервной системы. И.М. отрицает конкретную прикреплённость души (психе) к какому-либо органу: «Психе есть живая идея тела, вечная, беспредельная, неизмеримая, которую не вместит и вся видимая вселенная. Она не заключена в теле, но присутствует в нем <...> узы, которыми она соединена с телом, повинуются другим законам, нежели каким повинуются свойства физические <...> Итак одушевлено тело не в одной какой-нибудь своей части, но все, сколько его ни есть»<sup>3</sup>.

Характерно и здесь стремление автора к синтетической всеохватности, универсальной взаимосвязанности объектов анализа. Видимо, поэтому И.М. вообще вышел за рамки медицинских сфер, ему явно хотелось бы «разлиться в мире», говоря словами юного А. С. Хомякова (стихотворение «Желание», 1827), т. е. заниматься максимально большим комплексом наук и интересов. Но при этом не исчезал интерес к «особному», индивидуальному, частному: иногда последнее даже перевешивало обобщения (см., например, статью «О неделимых и органах их» в «Московском телеграфе» 1830 г., а потом включенную в «Исповедь...», гл. III).

Первые публикации И.М. вне его медицинского образования связаны с журналом «Московский телеграф». Редактор этого знаменитого тогда журнала (1825–1834) Н. А. Полевой начинал в истории русской периодики энциклопедическую линию, стремился регулярно помещать, помимо художественных текстов, самые разнообразные статьи: литературная и художественная критика, эстетика, история, философия, точные науки, промышленность и сельское хозяйство... Самоучка Полевой всю свою жизнь занимался широким самообразованием, и ему, видимо, был симпатичен доктор, который тоже стал универсалом и погрузился совсем не в медицинские науки.

Первые статьи И.М. в «Московском телеграфе» содержали в заглавиях указания, что тексты взяты из «Введения в географию и историю». Вот куда уклонился молодой доктор! А самим введением у него становились геология и геогнозия. Замысел И.М. в конце 1820-х гг. был совершенно грандиозным, он задумал написать учебник (неясно, для школьников? для студентов?) чуть ли не по всем отраслям знаний.

В «Исповеди...» он привел подробный план первой части будущего учебника: «покажется строение нашей планеты», «будет говорено о математической, физической и чистой, не приложенной к политическим государствам, географии», «органическая анатомия и физиология вообще и антропология в особенности», «география растений, география животных, география человека, основанная на породах человеческих», «начала о народонаселении, Мальтуса», «Человек, рассматриваемый со стороны его *просвещения, общественности, нравственности и религии*» (Исповедь, с. 58–59).

Осуществить план такого универсального учебника можно было лишь посвятив ему несколько десятилетий постоянных усиленных занятий. Пока же И.М. начал создавать как бы конспекты будущих глав, сразу из нескольких дисциплин.

И.М., видимо, вначале накопил достаточно широкий по темам диапазон своих статей и потом отдал их в «Московский телеграф». Ему, естественно, хотелось быстрых публикаций всего комплекта. Волнуясь по поводу многомесячного молчания редактора после напечатания первой статьи И.М. в августе 1829 г. (сведения о всех трудах И.М. см. в Приложении), И.М. недовольно напоминает, о чем мы можем судить по сохранившемуся его письму к Полевому от 27 апреля 1830 г.: «Молчание, которым Вы отвечали на письмо мое из Полтавы и другие письма, показывает, что они не были Вам приятны. Извините, что я беспокоил Вас ими. <...> Утруждаю Вас только теперь просьбою о переслании ко мне, через подателя сего письма, статей: *о неделимых и о Просвещении*, и того длинного письма, которое я просил Вас напечатать, и где, между прочим, говорю о названии: *догматическая история*, и об орфографии собственных имен»<sup>4</sup>.

Но Полевой вполне благожелательно отнесся к новому сотруднику, он лишь не желал по разным своим редакторским соображениям публиковать все статьи сразу и растянул их на несколько лет (впрочем, И.М. потом еще добавлял свежие работы). Последняя статья И.М. в «Московском телеграфе» (см. № 16 Списка трудов И. М. Ястребцова в Приложении) появилась в октябре 1833 г., за несколько месяцев до запрещения журнала. Возможно, печатание трудов И.М. в «Московском телеграфе» продолжалось бы и далее. Но готовых материалов у И.М. накопилось так много, что он стал одну за другой издавать целые книги. Ведь если не считать ранней диссертации и самой поздней, «Исповеди...», остальные его четыре книги вышли в свет в 1831–1834 гг., т. е. параллельно со статьями в «Московском телеграфе», кроме четвертой книги — «Любовь к ближнему» (1834): «журнально» ее текст был опубликован не у Полевого, а в альманахе «Новоселье».



Хотя по замыслу автора, первую часть будущего учебника должно было бы посвятить географии и истории, но фактически И.М. ничего «географического» не написал. К последней области, впрочем, можно отнести две статьи И.М. по геологии и геогнозии (см. № 12, 13 Списка): по тематике и проблематике они относятся к разделу физической географии. В «Исповеди...» И.М. перепечатает лишь вторую часть первой статьи, она составит 4-ю главу книги под названием «О переворотах и о преобразованиях веществ земного шара».

Оглядываясь на возможных религиозных критиков (они и в самом деле потом нашлись!), способных упрекнуть мыслителя, что он, занимаясь современными и историческими проблемами земного шара, забывает библейское представление о создании жизни в течение недели, И.М. специально объясняет в самом начале первой статьи, что шесть дней Ветхого Завета надо понимать иноказательно, как шесть периодов, и что цель Библии — духовная, а объяснение физических явлений и представлений передается Богом человеческому уму. Сами же геологические этапы и преобразования у И.М. сильно раздвинуты во времени и тем самым приобретают исторический характер, так что геологию можно рассматривать как введение в историю. Таким образом, заголовки статей «Введение в географию и историю» выглядели вполне логичными при изучении проблем геологии и геогнозии.

Главный же интерес И.М. периода «Московского телеграфа» оказался направленным в область непосредственно истории (даже историософии) и — совсем неожиданно! — в сферу педагогики и воспитания. Именно историческими, точнее — теоретико-историческими, историософскими статьями И.М., переходившими в социально-антропологические, начинался список его публикаций в «Московском телеграфе». Но очень быстро, с 1831 г., первое место в ряду исследований ученого заняли воспитательно-педагогические работы: статьям в журнале Полевого сопутствовала особая книга: «О умственном воспитании детского возраста» (1831), потом переработанная изданная в 1833 г. под названием «О системе наук...» (см. № 4 Списка). Книга имела успех, она получила половинную Демидовскую премию Академии наук, в журналах появились положительные рецензии.

Почему И.М., не будучи педагогом (имел ли он собственных детей — неизвестно), так увлекся воспитательной проблематикой? Очевидно, здесь играли роль и общие причины (не только в стране, но и во всей Европе созревала необходимость реформ школьного и высшего образования), и личные интересы (универсальная тяга ученого к большому спектру наук и предметов могла вести его к желанию обогатить школьную программу), и возможное знакомство с замеча-

тельным педагогом-новатором Е. О. Гугелем (1804–1842), по крайней мере — знакомство с его опытами и книгами. Будучи инспектором и учителем в Гатчинском сиротском институте, Гугель в 1832 г. открыл при институте школу сирот в возрасте от 4 до 6 лет, где не только применял новые методы обучения и воспитания, но и стремился создать из педагогов и школьников как бы большую дружную семью — это отдаленная предтеча советских опытов А. С. Макаренко! Впрочем, и школа, и книги Гугеля начинались с 1832 г., а И.М. перешел в педагогико-воспитательную сферу в 1831 г.

Книга «О системе наук...» — вершина первого периода научной деятельности И.М. (1825–1833), как «Исповедь...» — итог второго периода, завершившегося в начале 1840-х гг. В глубинной социальной основе идеи первой книги не выходят за рамки тогдашнего уровня классово-сословных представлений официальных законодателей в области воспитания и образования. Из XVIII века в просвещенный XIX переходят разработанные в трудах кн. М. М. Щербатова принципы ступенчатого сужения школьных предметов и целей обучения: от привилегированных дворянских учебных заведений к городским училищам для купцов и мещан и, на самой низшей ступени, к деревенским школам при церквях с элементарными уроками по языку и арифметике (всюду, конечно, и Закон Божий). Сословная ментальность пронизывала культуру тех веков и десятилетий. Ведь даже очень популярный в Западной Европе и России XVIII века либеральный мыслитель Джон Локк основной целью воспитания и обучения юношества считал формирование «джентльмена» (в России двумя изданиями вышел перевод Н. Н. Поповского: «О воспитании детей, господина Локка», 1759; 2-е изд. — 1768).

Правда, в начальных либеральных годах царствования Александра I (первое десятилетие XIX в.) были сделаны важные шаги к ослаблению сословных перегородок. «Устав учебных заведений» 1804 г. расширял круг низших школ в стране (приходские и уездные училища) и предлагал в каждом губернском городе создать гимназии, где обучались бы дети «всякого звания». Но потом происходили различные замораживания и сужение либеральных принципов, особенно это стало заметным при воцарении Николая I и разгроме декабристского движения. Устав 1828 г. возрождал перегородки между ступенями школ, затруднял обучение в гимназиях детям купцов и разночинцев, а детям крепостных крестьян вообще запрещал. Правда, с другой стороны, при Николае I, заботившемся о развитии торговли и промышленности, возникала перспектива включения не-гуманитарных предметов в школьную программу.

В книге И.М. «О системе наук...» заметны все указанные тенденции. О сословных перегородках автор говорит без всяких обиняков: «Не все могут учиться всему, чему могли бы учиться. Нельзя сыну бедного помещика заниматься одними науками с сыном богатого вельможи, хотя бы внутренние его средства, то есть способности, и позволяли это. Не позволяют внешние средства, то есть род жизни, богатство. Правда, с увеличивающимся просвещением внешние средства образования становятся, и будут становиться, доступнее для всякого; однако всему есть предел. Никогда рабочий класс народа уже и по тому одному, что время его назначено для механической работы, не будет иметь возможности научиться всему тому, что открыто для высших и средних званий»<sup>5</sup>.

Да и само заглавие книги И.М. как бы подчеркивает сословный характер изложения; правда, отмечается не социальная, а просветительская градация: «образованнейший класс», но за этим, естественно, стоит и социальность. Отдаленно это напоминает локковское «джентльменство».

Не был чужд И.М. и расовых предрассудков, противопоставляя «белого человека» «диким племенам»: «И в человеке, как в растительном царстве, есть свои мхи и поросты. Дикие племена, не способные к образованию люди, суть эти мхи природы человеческой. Но природа человеческая развивается, делается современной: и вот почему белый человек завоевывает себе мир» (О системе наук, с. 136).

Однако И.М., достойный ученик классической германской философии, постоянно ратует за всеобщее развитие («...развитие происходит прогрессивно; оно беспрестанно подвигается вперед, хотя и может ускоряться или замедляться» — О системе наук, с. 128), почему он и спорит с сенсимонистами, ратовавшими за цикличность исторических эпох. В этом свете И.М. предполагает развитие и «диких племен», с помощью более просвещенных народов.

Частично от Шеллинга, частично от Руссо исходит большое и многоаспектное значение природного начала в педагогической теории И.М.: и частое обращение к природным качествам ребенка, и подчеркивание важной роли родного, природного языка, и изображение природных сфер (флора, фауна, минералы, физические и химические свойства), как самых первоначальных, легко усваиваемых объектов для детей. Частые обращения И.М. к отражению эпохи в системе воспитания и образования, его представления о современности как о «положительном веке», также как и личные пристрастия к естествознанию, обусловили значительное повышение удельного веса точных и естественных наук в его предметных каталогах. Возможно, неодно-

кратное упоминание «положительного» века связано с успешным развитием философских идей Огюста Конта: с 1830 г. он начал издавать в Париже свой 6-томный труд «Курс позитивной философии».

И.М. начинает список предлагаемых предметов с обучения «низшего класса народа», т.е. деревни, крестьянства: «чтение, писанье и четыре правила арифметики». Это соответствует реальным бытовавшим программам приходских училищ. А далее происходит значительное расширение: И.М. считает, что «в городах и мануфактурных селениях» нужно еще добавить «первоначала геометрии и механики, и даже некоторых других наук естествознания», далее говорится о химии.

Для «среднего звания», т. е. для городских училищ и гимназий, И.М. предлагает такой список предметов, «которых требует особенно наше Отечество»: «...физика, химия, русская грамматика, чтение образцовых русских писателей, живые языки». В скобках И.М. оговаривается, что он пропускает обычные для среднего звания предметы; наверное, он имеет в виду Закон Божий, историю, географию. Тут же он добавляет, что в современных школах «детей не обучают черчению, минералогии, ботанике, зоологии, физике и химии». Этими предметами И.М. предлагает расширить круг школьного образования, как бы подразумевая, что многие ученики будут использовать потом свои познания для сельского хозяйства и промышленности.

Несколько строк И.М. посвящает «высшему классу» учащихся, и здесь можно удивиться предлагаемому списку предметов: «фортификация, артиллерийская наука, инженерное искусство, тактика, стратегия, познание образования армии и ее судопроизводства» (О системе наук, с. 206–207, 211–213). Никаких комментариев к последнему списку И.М. не прилагает, и остается лишь гадать: хочет ли он всеобщее готовить офицеров из «высших» юношей? Предполагает ли, что представители «образованнейшего класса общества» в своей чиновничье-административной карьере должны разбираться в военных делах? Неясно. Самое ценное в этих списках — активное расширение школьных программ за счет точных и естественных наук.

Характерно, в конце книги И.М. приложил свои конкретные методические разработки, тексты трех уроков — и все они из области естествознания, а не из гуманитарии: урок орнитологический (Коршун), урок фитологический (Лишай), урок ориктологический, от греческого *ὄρκτηίτης* — обитающий в горах (Прозрачный кварц). См.: О системе наук, с. 235–247.

Историк российской педагогики Я. А. Роткович отмечает: «В 1834 г. в учебный план Ларинской гимназии включается, начиная с 3-го класса, дополнительный курс реальных наук вместо древних языков. В 1839 г.

во вновь открытую 3-ю Московскую гимназию вводится, наряду с классическим, параллельный реальный курс»<sup>6</sup>. Не было ли это воздействовано не только общим развитием русской культуры, но и конкретными предложениями И.М.?

Очень существенны рассуждения И.М. о целях и обязанностях человека в связи с воспитанием и образованием. Главные обязанности — «быть полезным человечеству, Отечеству и самому себе» (О системе наук, с. 68). О пользе для себя говорится относительно кратко: надо «упражнять душевные и телесные способности соразмерно с их силами» (О системе наук, с. 80), совершенствовать органы чувств, особенно зрение, и т. п. Чуть подробнее — о пользе для человечества. Надо понять, подчеркивает И.М., «что жизнь индивидуальная должна быть принесена в жертву общей жизни» (О системе наук, с. 73). И надо учитывать развитие человечества, его неустанное движение вперед, «Человек определен для человечества, и настоящее определено для будущего. Все для вечности» (О системе наук, с. 72).

Но больше всего И.М. говорит об Отечестве. «Что есть Отечество? Оно не есть земля только, на которой человек живет. Оно есть идея, развивающаяся в религии, в государственном телоустройстве, законах, искусствах, языке, науках, нравах того народа, к которому человек принадлежит, и для физического благосостояния которого служит известная доля вод и земель с их животными, растительными и минеральными произведениями. Сии произведения кроме физической пользы имеют еще пользу нравственную, содействуя своим образом к развитию общей идеи народа...» (О системе наук, с. 69). В «идее народа» и «идее Отечества» И.М. особенно близок к концепциям П. Я. Чаадаева начала 1830-х гг., хотя отражение взглядов мыслителя можно заметить и в других разделах книги.

Сам Чаадаев считал, что вся книга И.М. передает его мысли, а раздел об Отечестве написан «под диктовку». Оправдываясь перед графом С. Г. Строгановым, тогдашним попечителем Московского учебного округа и председателем Московского цензурного комитета, доказывая, что в «Философическом письме», вызвавшем гнев императора, выражено не мировоззрение автора, а лишь временное «горькое чувство», Чаадаев ссылается именно на книгу И.М., где расставлены другие акценты по отношению к России. В письме к графу от 8 ноября 1836 г., Чаадаев поясняет: «Не знаю, известно ли вам, граф, прилагаемая книга? Соболаговолите ее открыть на загнутой странице, вы в ней найдете главу, которая может послужить пояснением к статье, возбуждившей против меня общественный крик. Мне показалось, что я хорошо делаю, указавши вашему вниманию эти страницы, писанные

под мою диктовку, в которых мои мысли о будущности моего отечества изложены в выражениях довольно определенных, хотя неполных, и которые не были нескромным образом вынуты из моего портфеля»<sup>7</sup>. А в письме к декабристу И. Д. Якушкину от 19 октября 1837 г. Чаадаев говорит о своих рукописных сочинениях: «Некоторые отрывки из них были переведены на русский язык; появилась даже серьезная книга, вся исполненная моими мыслями, которые мне откровенно и приписывали»<sup>8</sup>.

Спасая свою честь, Чаадаев, видимо, преувеличил степень влияния на И.М., но раздел об Отечестве и по словам самого И.М. создан под воздействием идей великого современника. Говоря о конкретном аспекте (сила средневековых преданий в душе современного народа), И.М. добавляет: «Таким образом, до сих пор, как думает одна особа, которой мы обязаны основными истинами, теперь излагаемыми, не погибла еще в европейском мире власть языческих преданий» (О системе наук, с. 201). К слову «особа» прилагается звездочка-примечание, а внизу страницы дается разъяснение: «П.Я.Ч.» — совершенно прозрачная аббревиатура!

Да, как и Чаадаев, И.М. считает, что движение народов и развитие государств определяются божественным Промыслом, который исторически отделил Россию от Западной Европы: «...до сих пор Россия составляла как бы особенный мир в Европе. Россия не участвовала ни в одном из тех великих движений умов, которые приготовили нынешнюю Европу <...> В европейском свете развились такие стихии, которые и не вошли еще в состав России. Оттого Европа не чувствует великого северного государства своим» (О системе наук, с. 191).

Здесь как бы повторяются идеи печально знаменитого «Философического письма» Чаадаева 1836 г. Но Чаадаев начала 1830-х гг., как известно, рассматривал и позитивные интенции в развитии России, и по тексту книги И.М. это наглядно заметно: «И, однако, Промысл, конечно, не без намерения отдал во владение русскому народу шестую часть земного шара, почти все климаты, основательный ум, силу терпения и богатый язык. Не без намерения Промысл положил и отличные стихии образования сему народу пред прочими народами европейскими» (О системе наук, с. 192). Очень характерно, что Чаадаев и И.М. говорят об отличиях не государственного устройства, а образования, просвещения, часто употребляя обобщенное понятие «цивилизация». Для Чаадаева цивилизация важнее политического строя, И.М. тоже разделяет понятия «государство» и «Отечество»: «Государство сильно, когда отвечает идее Отечества, оно слабее и идет даже к своей гибели, как скоро противится ей» (О системе наук, с. 86).

Что же понимает И.М. под «идеями Отечества» для России? Он условно определяет современную европейскую цивилизацию как «скандинавскую», «по той причине, что скандинавы были первыми ее виновниками. Человечество в высшем своем развитии находится теперь в сей скандинавской цивилизации» (О системе наук, с. 192). А на границах этой цивилизации находятся Россия и Испания, которые ее будут передавать соответственно в Азию и Африку: «Полагаем, что идея нашего Отечества состоит в таком превращении скандинавской цивилизации, какое необходимо для мира азиатского, и что идея Испании имеет подобное значение для мира африканского. Россия и Испания не отстали от Европы, а идут своим собственным путем, отличным от европейского» (О системе наук, с. 193).

Российскую историю И.М. делит на четыре периода: в первом господствуют «азиатские стихии», во втором, благодаря Петру Великому, открыт доступ «стихиям европейским», в наступающем третьем — «стихии азиатские и европейские перерабатываются в оригинальную русскую цивилизацию; в четвертом, наконец, цивилизация русская сообщится приготовленной для этого Азии» (О системе наук, с. 195). Как и у Чаадаева, здесь чрезвычайно много утопизма. Любопытно однако, что и присуждавшие И.М. Демидовскую премию, и рецензенты книги все-таки главное внимание обратили на учебно-воспитательные разделы книги, а не на историософские.

Следует учесть, что первые рецензии появились еще до выхода второго издания (1833). Н. А. Полевой откликнулся на ранний, первый вариант 1831 г.<sup>9</sup>, довольный, что статьи «Московского телеграфа» И.М. издал теперь отдельной брошюрой. Полевой своей рецензией как бы дополняет положительно характеризуемую книгу, бунтует против засилья схоластики в современной педагогике, сетуя, что реформаторы типа Песталоцци, Базедова, Ланкастера и др. не победили, господствуют средневековые представления и методы. Любопытно, что некоторые замечания Полевого (нужно определить цель педагогического воспитания; знания необходимы всякому, они должны соразмеряться со званиями и назначением учеников) были учтены И.М. при втором издании книги. А с чем И.М. никак не мог согласиться — это с желанием Полевого рассматривать движение жизни не поступательно, а в круговороте, в циклических возвратах, по идеям Вико. Учтем, что появилось лишь данное, «первое письмо к автору», на дальнейшее, видно, Полевому не хватило времени.

Полевой активно пропагандировал свой журнал и труды сотрудников, посылая бандероли и томившимся в неволе декабристам. Номера «Московского телеграфа» были у сосланного в Сибирь В. К. Кюхель-

бекера; он в дневниковых записях от марта-апреля 1834 г. подробно анализирует педагогические статьи И.М.: в целом одобряет, но делает и частные замечания. А сосланный на Кавказ А. А. Бестужев явно получил книгу И.М., так как пишет Ксенофону (брату Н.А.) Полево-му 13 сентября 1833 г.: «Ястребцову пожмите руку — я буду отвечать на его подарок полемически»<sup>10</sup>. Найти конкретные отзывы Бестужева не удалось, но полемика в печати не заставила себя ждать.

Еще до выхода отдельных изданий появилась резко отрицательная рецензия на совокупность педагогических статей И.М. в «Московском телеграфе» — в ревельском (таллинском) журнале «Радуга»<sup>11</sup>. Рецензия анонимная, но скорее всего она принадлежит А.Бюргеру, издателю «Радуги», именуемой в подзаголовке «журнал философии, педагогики и изящной литературы». Сам Бюргер — лютеранин, мечтающий перейти в православие, а журнал его — образец выдающегося мракобесия. Рецензия на статьи И.М. состоит из шести разделов (шесть замечаний!); автор обвиняет И.М. в следовании французским энциклопедистам, видевшим в природе источник воспитания, в то время как истинно христианское воспитание — от Бога; рецензент придирается чуть ли не к каждому положению или понятию И.М. (например: в Святом Писании якобы нет слова «достоинство»; неправда! в русском переводе пять упоминаний); желание образовывать мужика идет с Запада, где негодуют, что мужик — раб, но в Святом Писании «сладостно» говорится о рабском состоянии... Шести замечаний рецензенту показалось мало, в кн. 1 «Радуги» за 1833 г. напечатано «Отношение ума к религии, или седьмое замечание на отрывки г. Ястребцова, помещенные в Телеграфе» (с. 1–21): дескать, Ястребцов не понимает, что истинный ум — только в Боге...

Как раз в 1833 г. появилась уже книга «О системе наук...», наиболее полно представлявшая педагогические взгляды И.М. той поры. Очень интересна анонимная рецензия на эту книгу, помещенная в «Педагогическом журнале» 1833 г. (скорее всего она принадлежит основателю и редактору журнала Е. О. Гугелю). В целом рецензент очень высоко оценивает книгу, но делает ряд существенных замечаний. И.М. — классификатор, любитель раскладывать объекты по полочкам градаций и соположений (хотя и стремится не забывать о всеобщности и взаимосвязях), рецензент же недоволен рубрикацией, упрекает автора за отделение воспитания природного от человеческого, за разделение воспитания на физическое, умственное и нравственное. Кисло отзывается рецензент о необходимости светского воспитания, недоволен меркантилистским пафосом пользы у И.М. и противопоставляет пользе долг человека. Тут он не совсем прав: польза для И.М. стоит



на первом месте при анализе целей воспитания, но и о долге, об ответственности, о принесении личности в жертву общей жизни И.М. говорит достаточно много; однако в ранних статьях И.М. часто говорил не только о пользе, но и о наслаждении жизнью как цели человеческого существования — совсем не в православном духе.

А главное для рецензента — он недоволен религиозными аспектами у И.М., вернее — их отсутствием: «Мы члены двух великих обществ: Государства и Церкви, и следственно имеем обязанности в сих двух отношениях. Об обязанностях же христианина г. Я<стребцов> ни слова не говорит»<sup>12</sup>. Это сказано деликатнее, чем в журнале «Радуга», но весомо. Замечания этого рода тоже не совсем справедливы, в теоретические рубрики И.М. включает и Церковь: нравственное у него состоит из «нравственности собственно» и «воспитания религиозного» (О системе наук, с. 27), но об обязанностях христианина автор в самом деле ничего не говорит. Потом в «Исповеди...» он честно будет признаваться в том, что к вере и Богу он пришел уже после 1833 года. Об этом же свидетельствует весь путь ученого и публициста после книги «О системе наук...».

В статье (первой после цикла работ в «Московском телеграфе»), опубликованной в 1834 г. в недавно открытой О. И. Сенковским «Библиотеке для чтения» и названной общо — «Ископаемые (см. № 17 Списка) — И.М. находится еще в естественнонаучном русле. Опираясь на терминологию французских ученых, он понимает под «ископаемыми» лишь органическую их часть и рассматривает наличие в земной коре остатков животных и растений, т. е. говоря современным языком, находится в области палеозоологии и палеоботаники. Впрочем косвенно и здесь как бы пунктирно намечается путь И.М. к Библии: часть ископаемых он трактует как последствие библейского всемирного потопа.

А уже в следующей работе, опубликованной в альманахе «Новоселье» (ч. 2, 1834) и тут же вышедшей отдельным изданием (см. № 18 и 5 Списка), а потом перепечатанной в «Исповеди...», — «Любовь к ближнему» — И.М. находится, условно говоря, на магистральном пути от рации к вере, как он будет характеризовать свою эволюцию в «Исповеди...». Неожиданно большое место в статье-брошюре о любви заняла тема смерти. Смерти не как полного уничтожения, а как «перехода в другую жизнь» — то есть прямо декларируется религиозное понимание смерти. Однако И.М. призывает противиться смерти и оригинально предлагает два «нравственных стража», оберегающих человеческую душу от смерти, *совесть* и *скуку*: «...от худых дел бережет ее [душу] совесть, от ничтожных дел — скука» (Исповедь, с. 175). Очевид-

но, предполагается, что ничтожные дела нормальному человеку скучно совершать. Интересно, что не менее неожиданно всплывает медицинское образование И.М.: помимо нравственных стражей против смерти он упоминает страж физиологический, телесную боль, «спасительный голос природы» (там же).

Смерть, по теории И.М., существует лишь для индивидуальностей («неделимых», как по-русски изъясняется автор). Но личности объединяются в род человеческий. Общую душу человечества стоит назвать духом, и он бессмертен (любопытна более поздняя, совершенно противоположная точка зрения: личность бессмертна, а род человеческий включен в исторический ход времени, — ее И.М. прозрачно разовьет в статье «Что такое роман», 1839 — см. ниже). И подлинная жизнь происходит в человечестве, а не в индивидуальностях: «Неделимые имеют только признак жизни; живет истинно только *род* <...> Настоящее время есть переход из одного небытия в другое, из бездны прошедшего в бездну будущего. Но <...> род человеческий <...> сохраняет жизнь свою» (Исповедь, с. 192).

В этом свете под ближними, считал И.М., христианство подразумевает все человечество: «В чувстве любви мы возвращаемся до сознания не неделимости нашей, но нашего рода, который есть самая мысль Божия» (Исповедь, с. 193).

Заканчивается статья-брошюра крупномасштабным итогом в духе чаадаевских концепций: «Философия истории провозгласила истину единства рода человеческого: все люди земного шара представляют один великий организм, действующий огромными своими членами, которые называются народами, к общей цели, развитию человечества» (Исповедь, с. 195). И.М. все время переходит на историософские концепции. В следующей после «Любви к ближнему» статье «Взгляд на направление истории (Письмо к М.Ф.Орлову)», опубликованной в «Московском наблюдателе» 1835 г. (см. № 19 Списка) и перепечатанной в «Исповеди...» под заглавием «Взгляд на историю и на факты исторические», он особенно много философствует, требуя от историка осмысления и обобщения разрозненных фактов, раскрытия двойственности исторического развития (сочетание Божественной необходимости и человеческого произвола), а главное — перехода от изучения «истории людей» к «истории рода человеческого» (Исповедь, с. 207). Н. И. Мордовченко в работе «Н. В. Гоголь и журналистика 1835–1836 гг.» справедливо отметил данную статью И.М. как «близкую философско-историческим концепциям Чаадаева»<sup>13</sup>.

В конце 1830-х гг. И.М. подготовил к изданию итоговую «Исповедь...». Хотя на титуле книги стоит «1841», вышла она в декабре

1840 г., так как в январском номере «Отечественных записок» уже появилась рецензия на нее. А предисловие к книге И.М. подписал «Гродно. Декабря 1839», что свидетельствует об окончании подготовки еще в 1839 г. В письме от 1 марта 1840 г. к петербургскому чиновнику Н. Н. Кологривову, своему приятелю, И.М. просит договориться с издателем В. П. Поляковым о печатании «Исповеди...» в количестве 600 экземпляров (себе оговаривает 125 экземпляров) в течение нескольких месяцев 1840 г. Рукопись книги, видимо, уже раньше была послана Кологривову, а в этом письме И.М. просит сделать несколько исправлений. Особенно колоритно желание И.М. представить более туманной, не резкой фразу из введения к 1-й главе: автор сообщал там о вредном влиянии опытных, практических наук периода его медицинской молодости, что располагало его ум «к материализму» (см. Исповедь, с. 4); в письме к Кологривову И.М. просил заменить эти два слова на «к какой-то материальности»<sup>14</sup>. Но в печатном тексте, неизвестно, по какой причине, фраза осталась в прежнем виде.

Вершиной нового мировоззрения И.М. конца 1830-х гг. явился небольшой, из двух частей, цикл статей, обобщенно озаглавленный в «Исповеди...» «Необходимость веры»; первоначально же это название относилось лишь к первой статье<sup>15</sup>. В «Исповеди...» И.М. заметил, что предполагал написать цикл из четырех статей: «В первых трех отделениях должно быть показано бессилие всех сил души (разума, чувства и воли), оставленных самих себе; в четвертом — польза их для духа» (Исповедь, с. 212), но успел написать лишь первые две. И обе характеризуют существенные перемены в концепциях И.М.

Автор окончательно разочаровывается в величии разума: вне его сферы, подчеркивает он, «есть другой высший мир понятий, известный отчасти нашему внутреннему чаянию. Доступ к нему различен», — но главным достоинством является вера (Исповедь, с. 239).

Именно на эти страницы «Исповеди...» обратил серьезное внимание кн. В. Ф. Одоевский. Он не был сторонником замены научного мышления религиозным, но очень увлекался внелогическими аспектами психической деятельности человека. И, размышляя о погружении исследователя в психологические глубины человеческой души, он увидел соратника в И.М.: ведь для получения «чистого» психологического самонаблюдения И.М. предлагал уединиться в темной комнате, вне света и звуков, отгонять от себя внешние мысли — и после продолжительного отрешения от внешних влияний наблюдателю будут приходиться интересные образы и мысли (см. Исповедь, с. 232–233). Одоевский цитирует это место в своих «Русских ночах» (1844) и предлагает читателю повторять эти опыты<sup>16</sup>.

И.М. в «Исповеди...» окончательно отказывается от прежде значительных для него идей великих германских философов, как отказывается и от опытных, практических наук, которые он как бы противопоставляет философии: «Смесь опытных неодоушевленных понятий о природе (несмотря на Шеллинга, я как студент медицины и потом как доктор должен был учиться физике, анатомии, ботанике и т. д.), имела вредное влияние на расположение разума моего к материализму. Натур-философия не могла спасти меня от этого; она, как и нынешняя философия Гегеля, хотя говорит о Боге, но сердце не согревает верою, которой обе они не разумеют» (Исповедь, с. 4).

Да, натурфилософия Шеллинга оказала большое влияние на молодого И.М. Исследователи темы «Шеллинг в России» обычно ссылаются, говоря об успехах идей Шеллинга и Велланского, и на труды И.М.<sup>17</sup> Гегеля И.М. никогда не жаловал («...ложная, мимоидущая философия Гегеля» — Исповедь, с. 263), мимо Канта он как-то вообще прошел, а Фихте для него в молодые годы был очень значим, особенно в области историософии; например, приступая «к априорному выводу эпох человечества вообще и духа нынешнего времени в особенности», И.М. прямо называет Фихте<sup>18</sup> «нашим руководителем» (О системе наук, с. 138) и далее, вслед за Фихте, выделяет пять эпох: низшая (как у животных, инстинктивная), время полубогов и героев, переход от инстинкта к разуму (в этой третьей эпохе, считает И.М., при господстве разума и опыта ныне пребывает человечество); торжество разума и необходимость жертвенности человека человечеству; на высшем этапе человек сопрягает свои познания с Божественным законом (О системе наук, с. 138–141). У Фихте, правда, в учении о свободе четвертый и пятый этапы имеют другие определения: религиозная идея и подлинно свободная идея в мире чистого разума. Возможно, И.М. было боязно превысить «чистый разум» и как бы отодвинуть «вниз» религиозный этап. Жаль, что о фихтеанстве И.М. современные специалисты, видимо, не осведомлены. В новейшей серьезной и обстоятельной книге «Философия Фихте в России» (СПб., 2000; редактор-составитель В. Ф. Пустарнаков) о И.М. не говорится ни слова. Лишь вдумчивый Г. Г. Шпет в «Очерке развития русской философии» (1922) рассматривает фихтеанство И.М.; вообще Г. Г. Шпет — единственный историк русской философии, который включил в свой труд целый очерк об эволюции взглядов И.М.<sup>19</sup>

Теперь же, на закате 1830-х гг., И.М. в свете новых приоритетов отвергает все философские системы: «Я не принимаю ни одной из них, не исключая и гегелевской <...> думаю, что в философии нужно все переделать» (Исповедь, с. 262–263). Принижение разума и возвы-

шение веры проводится И.М. однозначно, здесь не видно сложностей и противоречий. Но во второй статье о необходимости веры, посвященной чувству, все более зыбко. Почему-то И.М. полагает, что можно рассматривать под эгидой чувства именно эстетические проблемы как самые преимущественные.

Мыслителя издавна тянуло в эстетическую сферу. Еще под занавес своего участия в журнале Полевого И.М. опубликовал рецензию «Замечание на мнение г-на Шевырева...» (см. № 16 Списка), потом перепечатав ее в «Исповеди...» (гл. 7). Замечание заключалось в решительном неприятии идей С. П. Шевырева о сущности и ценности искусства, проявляемых в дифференциации и индивидуализации; развитие искусства, считал университетский профессор, ведет к усилению личностного начала, а для И.М. «не усиление личной индивидуальности, а единообразие, истребление личности должно быть следствием совершенства для человека, ибо дух человеческий один <...> Всякое разнообразие есть признак несовершенства, недостатков» (Исповедь, с. 158–159). Не надо путать, говорит И.М., случайности с необходимостью, которую доказывает разум. По мере просвещения всюду обнаруживается «дух человеческий», «род человеческий». И.М. даже привлек в споре свои биологические познания. Шевырев заметил, что младенцы все сходны, юноши уже проявляют различие, мужи особенно различны. А И.М. привел противоположный пример из области совершенствования животного мира: «...хотя насекомые гораздо меньше развиты, чем млекопитающие, однако гораздо их разнообразнее, ибо натуралисты насчитывают 50000 видов насекомых, а млекопитающих только до 1500 видов. И какое различие между гусеницею и бабочкою!» (Исповедь, с. 166).

Перепечатывая «Замечание...» в «Исповеди...», И.М. в кратком предисловии отметил, что здесь отражен шеллингианский метод «всего во всем», то есть, по-гречески, — *ἐν καί παν*, соединение единичного и всеобщего (Исповедь, с. 152–153). Но, отказавшись в конце 1830-х гг. от германской философии, И.М. вернулся к культу «неделимых» и в статье «О чувстве» снова стал ратовать за индивидуальные начала: «Подводить однородные произведения искусства под один идеал может только тот, кто не постиг коренного закона природы, всеобщего различия», и у каждого поэта имеется свой собственный идеал (Исповедь, с. 249–250).

Роль природы в этих концепциях вырастает неимоверно: под природой И.М. понимает «все, что ни заключено во вселенной, телесное и душевное, но отнюдь не духовное, потому что духовное не заключено в здешней вселенной; оно не от мира сего» (Исповедь, с. 245).

С одной стороны, И.М. пришел к вере, к Богу, а с другой — Бог у него не только присваивает себе духовное как всеобщее и вечное, но и «разрешает», как уже говорил наш автор, дольнему миру пребывать в своеобразии «неделимых». Действительная природа, по И.М., неуловима из-за постоянного обновления, но человек, художник улавливает в ней «возможное»; эстетическая возможность отличается «бесспорностью», она не случайна (Исповедь, с. 249). А эстетическое чувство И.М. определяет как «свободное ощущение природы» (Исповедь, с. 243). Преимущество чувства в том, что разум истолковывает природу, создает разные комбинации и проволочки, а чувство без раздумий «бросается на природу, чтобы схватить ее и насытиться; оно не любопытно, оно голодно» (Исповедь, с. 243).

И.М. — противник смешения эстетического чувства с нравственным («Между Музами нет Музы добродетели» — Исповедь, с. 255). Но важно, когда поэт имеет «опору в нравственных силах», ибо эстетическое чувство легко влечет человека к чувственности и к разврату (Исповедь, с. 256). От древности до современности в искусстве процветает культ чувственности, «утонченного материализма». Мадонны художников, даже Рафаэля, — отражение земной красоты, а не небесной (Исповедь, с. 257–258). В конце статьи-главы И.М. обещает рассмотреть «отношение эстетического чувства к бессмертному духу» после анализа третьей силы души, воли, — увы, И.М. не успел написать этой работы. А цикл статей-глав «Исповеди...» он завершил статьей 1839 г. «Что такое роман».

По сравнению со вскоре имеющими быть опубликованными трудами В.Белинского и Вал. Майкова, не говоря уже о фундаментальной «Эстетике» Гегеля (которую, только что в 1830-х гг. изданную в Германии, И.М. вряд ли штудировал), статья И.М. о романе — слабая. Сказывается полное отсутствие филологической подготовки автора. Он, например, может без всякого разъяснения бросить такие фразы: «Роман и драма один род, и разнятся только видами. Общий род их ожидает себе названия» (Исповедь, с. 264). Легковесно и такое разделение: «Как существо вообще, человек принадлежит лирике, как индивидуальное явление — роману» (Исповедь, с. 277). Сомнительно общее определение романа, выделенное курсивом: «...он есть эстетическое, увлекательное изображение жизни человека между людьми» (Исповедь, с. 268) — ведь эту формулировку можно приложить почти ко всем литературным родам и видам.

Статья-глава о романе интересна не литературоведческими анализами, а итоговыми рассуждениями, подводящими черту под существовавшую эволюцию взглядов автора. Может быть, наиболее ценны исто-

риософские итоги. Приход И.М. к вере, к Богу не ослабил, а, наоборот, усилил, как мы уже видели, внимание к индивидуальности: ведь переход в мир иной совершается и будет совершаться персонально, а не группами, классами, нациями. Поэтому возможна такая, на первый взгляд парадоксальная концепция: «Историческое человечество меньше одного человека: человек, переступив через здешний мир, шагает в вечность; историческое человечество не может переступить здешнего мира» (Исповедь, с. 267). Потому же логичен и такой вывод: «Предрассудок думать, что история есть наука нравственная. Нравственность есть принадлежность человека в особенности. Души человеческой не касается история, — это дело философии. Мир истории между людьми, а не в человеке. Она наука государственная» (там же).

Таким образом, И.М. заметно отошел от крупномасштабных историсофских идей Чаадаева, сделав центром внимания не человечество, не Россию, а отдельную личность.

На «Исповеди...» не закончился творческий путь И.М. По крайней мере, не закончилась публикация его произведений. Неожиданно он познакомился с С. А. Бурачком, издателем странного петербургского журнала «Маяк современного просвещения и образованности» (1840–1845), и напечатал здесь две новых статьи. Как ни отрекался И.М. от заблуждений молодости, как ни отказывался от опытных и точных наук, но он, видимо, время от времени занимался ими, вспоминал факты и образы (характерно вклинивание примеров! см. в статье о романе: «Взгляните на кристалл — это стих в минерале. И слово человеческое кристаллизуется, так сказать, в стихе» — Исповедь, с. 265). И вот в «Маяке» 1841 г. появилась его статья «Русский самоучитель геогнозии» (см. № 24 Списка).

Подобно ранним публикациям И.М. на геологические темы, здесь — не результат большой работы, а заявка, наметки. И.М. предлагает развернутый план-конспект будущей книги, добавляя, что уже почти подготовлен к печати 1-й том самоучителя<sup>20</sup>. В небольшом предисловии И.М. патриотически заявляет, что «пора перестать обезьянничать», переводя чужие труды, надо создать русский учебник, и далее следуют призывы: «Не забывайте русской удалой отваги; не теряйте веру в наше богатырское *авось*»<sup>21</sup>. И.М. поясняет: авось это не лень и не невежество, а призыв к подвигу... Вообще-то эти обращения как будто бы должны относиться к самому автору — ведь ему предстояло создать и опубликовать учебник. Увы, учебник, видимо, не был подготовлен.

Вторая статья И.М. в «Маяке» 1842 г. — рецензия на учебник психологии киевского профессора О. М. Новицкого, точнее — на 7-ю главу

учебника, посвященную разуму (см. № 25 Списка). И.М. не согласен с возвышением разума по отношению к уму, ибо считает именно ум «высшей познавательной способностью» человека и ссылается на «Исповедь...», где уже решал эту проблему (И.М. здесь оглядывался на как будто отвергнутую уже классическую немецкую философию, где подробно обсуждалось соотношение «*der Verstand*» и «*die Vernunft*»; среди русских гегельянцев больше всего будет заниматься соотношением «ум-разум-рассудок» В. Г. Белинский; о его взглядах имеется немецкая диссертация Рольфа Леттмана<sup>22</sup>). Рецензент упрекает также Новицкого за игнорирование категории «дух»: «Между *истинным* по понятию душевному и *истиною* духа такая же разница, как между временем и вечностью»<sup>23</sup>. Не очень психически нормальный редактор С. А. Бурачок воспринял критические замечания И.М. направленными по адресу не только учебника Новицкого, но и статей «Маяка». Кое-что он в рецензии сократил (об этом он, извиняясь, сообщил И.М. в письме от 20 апреля 1842 г.<sup>24</sup>), а главное, разразился вслед за текстом И.М. подробнейшим «Ответом на Замечание»: рецензия И.М. занимает в журнале 16 страниц, а ответ Бурачка — 39 (Бурачок доказывал, что в «Маяке» всегда отличали дух от души и всегда говорили о превосходстве учения Православной Церкви над философией; что касается спора об уме и разуме, то «Маяк» всегда был на стороне Новицкого: разум — духовная сущность, а ум — лишь душевная).

На этом закончилась печатная деятельность И.М. Конечно, досадно, что эволюция его взглядов совершалась по пути от яркого «Московского телеграфа» и связей с Чаадаевым к запутанному и ретроградному «Маяку». Происходило своеобразное угасание творческой энергии. Обращение к вере и к Богу выглядело скорее как последний приют усталого мыслителя, чем как продуктивный умственно-психологический взлет.

Мы мало знаем о личной судьбе И.М., в ней много загадочного, но его биографические вехи как-то тоже демонстрируют постепенное угасание. В «чаадаевское» время И.М., видимо, нигде официально не служил, он был домашним учителем-воспитателем детей знаменитого декабриста М. Ф. Орлова, который очень его ценил, о чем можно судить по сохранившемуся письму Орлова к кн. П. А. Вяземскому от 18 апреля 1834 г.: «...отвечаю тебе с Ястребцовым. Прошу его полюбить по-прежнему. Ты найдешь в нем человека умного, ученого и честного — три качества, коих порознь находят довольно редко, а в соединении почти никогда». Видимо, Орлов пытался помочь И.М. получить какое-либо казенное место, о чем красноречиво говорит его письмо к видному чиновнику и своему зятю А. М. Безобразову того же



времени, что и письмо к Вяземскому: «Благодарю также за распоряжение, оказанное тобою, заняться делом доктора Ивана Максимовича Ястребцова! Прилагаю при сем записку об нем. Рекомендую тебе его за человека умного, ученого, справедливого и твердого. Он ищет места, которое могло бы открыть путь к дальнейшему. Он исполнен усердия, и я уверен, что ежели ты возьмешься за сие дело, то окажешь пользу даже отечеству. Его понятия и ум стоят гораздо выше, нежели способности тех людей, кои обыкновенно ищут сих мест. Впрочем, у него честолюбия нет, то есть такого честолюбия, которое ищет возвышения. Его желанья умеренные: кусок хлеба и возможность делать добро, вот чем ограничиваются его желанья... Ты получишь с сим письмом <...> еще книгу вышесказанного Ястребцова о воспитании»<sup>25</sup>.

Благодаря хлопотам М. Ф. Орлова и успеху педагогической книги И.М. «О системе наук...», в мае 1834 г. он был зачислен сверхштатным чиновником в канцелярию попечителя Санкт-Петербургского учебного округа, а с сентября того же года назначен директором училищ Гродненской губернии. А в апреле 1842 г. он почему-то был переведен директором гимназии Динабурга, уездного города Витебской губернии (эти сведения заимствуем из архивных разысканий П. А. Лебедева<sup>26</sup>).

Попытки И.М. стать постоянным сотрудником какого-либо видного журнала успехом не увенчались. Поверхностное знакомство с А. А. Краевским, бывшим редактором «Литературных прибавлений...» (И.М. опубликовал там в 1837 г. «Необходимость веры»), а с 1839 г. ставшим редактором «Отечественных записок» (и опубликовал там статью «Что такое роман» по инициативе кн. В. Ф. Одоевского<sup>27</sup>), было мало результативным. Когда вышла «Исповедь...» И.М., «Отечественные записки» откликнулись очень кислой анонимной рецензией (1841, № 1) с упреками автору в дилетантизме.

Когда в конце 1840 г. было объявлено об основании нового журнала «Москвитянин», то И.М. тотчас обратился к соратнику главного редактора М. П. Погодина С. П. Шевыреву с предложением сотрудничать (письмо от 29 декабря 1840 г.): «Появление всякого нового журнала возбуждает меня к литературной деятельности <...> Так и для “Москвитянина” я написал прилагаемое здесь “Раздумье”»<sup>28</sup>. Никаких сведений однако об участии И.М. в «Москвитянине» не найдено. Остался потом один «Маяк», в котором кстати появилась восторженная анонимная рецензия на «Исповедь...» (1841, ч. 15).

Судя по письму И.М. к И. Д. Делянову от ноября 1868 г.<sup>29</sup> (Делянов был тогда товарищем министра народного просвещения и директором Публичной библиотеки), он вышел на пенсию в 1859 г., отслужив 25 лет по министерству народного просвещения. Жил одиноко, пенсия

была маленькая, бедствовал... Распродавал свою уникальную библиотеку (еще в 1837 г. он предлагал Краевскому три старинных издания «Дон Кихота» на испанском и голландском языках<sup>30</sup>. В упомянутом письме к Делянову И.М. сообщил о продаже иерархам Православной Церкви богословских книг на 400 руб. и предлагал вельможе для нужд министерства и его библиотек большую коллекцию античных классиков (прилагал каталог в четырех тетрадах).

Жизнь И.М. в Гродно и Динабурге (Двинске, Даугавпилсе) остается нераскрытой. Возможно, поиски в архивах Беларуси и Латвии помогут найти какие-то важные сведения. Но уже и обнаруженные печатные и архивные материалы позволяют вывести «из небытия» жизнь и творчество двух незаурядных личностей, двух Ястребцовых, особенно деятельность И.М., память о котором уже частично восстановлена в истории педагогики и философии; на очереди остается весь комплекс его трудов.

#### ПРИЛОЖЕНИЕ

##### **Список трудов И. М. Ястребцова**

(большинство из них подписано

«Доктор Ястребцов», без имени-отчества)

##### *Книги*

1. Dissertatio inauguralis physiologica de functionibus systematis nervi <...> pro grada doctoris medicinae <...> defendet Iohannes lastrebzow. Mosquae: Typis Universitatis Caesareae Mosquensis, 1825. – 39 p.
2. О умственном воспитании детского возраста. М.: Тип. Августа Семена, при Медико-хирургической академии, 1831. – 104 с.
3. Об органах души. М.: Тип. Августа Семена, 1832. – 31 с.
4. О системе наук, приличных в наше время детям, назначаемым к образованнейшему классу общества. М.: Университетская типография, 1833. – 247 с.
5. Любовь к ближнему. Рассуждения. Спб.: Тип. А. Смирдина, 1834. – 47 с.
6. Исповедь, или Собрание рассуждений. Спб.: Тип. А. Иогансона, 1841. – 281 с.

##### *Статьи*

7. Отрывки из ненапечатанного сочинения «Введение в географию и историю» // Московский телеграф. 1829. Ч. 28. № 15. Авг. С. 267–282.
8. Четвертый и пятый отрывок из ненапечатанного сочинения «Введение в географию и историю» // Московский телеграф. 1830. Ч. 34. № 15. Авг. С. 281–306.
9. Об умственном воспитании детского возраста // Московский телеграф. 1830. Ч. 36. № 21. Нояб. С. 3–25.
10. То же (Продолжение) Московский телеграф. 1830. Ч. 36. № 22. Нояб. С. 136–156.
11. То же (Окончание) // Московский телеграф. 1830. Ч. 36. № 23. Дек. С. 269–301.
12. Отрывки из ненапечатанного сочинения «Введение в географию и историю» // Там Московский телеграф. 1831. Ч. 39. № 10. Май. С. 153–180.

13. Отрывки из ненапечатанного сочинения о геологии // Московский телеграф. 1831. Ч. 42. № 22. Нояб. С. 153–173.
14. О системе наук, приличной детскому возрасту // Московский телеграф. 1832. Ч. 45. № 12. Июнь. С. 407–462.
15. То же // Московский телеграф. 1832. Ч. 46. № 15. Авг. С. 287–315.
16. Замечание на мнение г-на Шевырева о признаке совершенства в изящных искусствах и во всяком образовании человеческого. (См. Пробную лекцию г-на Шевырева об изящных искусствах в XVI-м веке, помещенную в Ученых записках Императорского Московского университета, 1833, октябрь, № IV) // Московский телеграф. 1833. Ч. 53. № 19. Окт. С. 324–342.
17. Ископаемые // Библиотека для чтения. 1834. Т. 2. Отд. 3. С. 85–100.
18. Любовь к ближнему // Альманах «Новоселье». Спб., 1834. Ч. 2. С. 407–436.
19. Взгляд на направление истории (Письмо к М.Ф.Орлову) // Московский наблюдатель. 1835. Апр. Кн. 2. С. 691–705.
20. Необходимость веры // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1837. № 25. 19 июня. С. 241–244.
21. То же // Там же. № 28. 10 июля. С. 267–269.
22. Эстетическое чувство (Посвящается Ю. Н. Бартеневу) // Сын отечества. 1838. № 5. Отд. 3. С. 44–55.
23. Что такое роман // Отечественные записки. 1839. № 9. С. 75–83.
24. Русский самоучитель геогнозии // Маяк. 1841. Ч. 22. Отд. 3. С. 1–20.
25. Замечания на VII главу «Руководства к опытной психологии, г. проф. Новицкого (Киев, 1840)»: *о высшей стороне разумения, или Разуме* // Маяк. 1842. Т. 2. Кн. 3. Отд. 4. С. 99–114.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. М., 1991. Т. 2. С. 645.
- <sup>2</sup> Исповедь, или Собрание рассуждений доктора Ястребцова. Спб., 1841. С. 3. Все дальнейшие ссылки на эту книгу даются непосредственно после цитаты или изложения, сокращенно, с указанием страниц; (Исповедь, с. 3).
- <sup>3</sup> Доктор Ястребцов. Об органах души. М., 1832. С. 28–29.
- <sup>4</sup> РО ИРЛИ, Р.И. Оп. 3. № 118. Л. 1.
- <sup>5</sup> Доктор Ястребцов. О системе наук, приличных в наше время детям, на- значаемым к образованнейшему классу общества. М., 1833. С. 96–97. Все даль- нейшие ссылки на это издание даются непосредственно после цитаты и сокра- щенно: (О системе наук, с. 96–97).
- <sup>6</sup> Роткович Я. А. Очерки по истории преподавания литературы в русской школе. М., 1953. С. 144.
- <sup>7</sup> Чаадаев П. Я. Сочинения и письма / Под ред. М. Гершензона. М., 1913. Т. 1. С. 194–195.
- <sup>8</sup> Там же. С. 206.
- <sup>9</sup> Н.П.<олевой>. О умственном воспитании детского возраста. Соч. доктора Ястребцова. М., 1831 г., в т. А. Семена (Первое письмо к автору) // Московский телеграф. 1832. Ч. 47. № 17. Сент. С. 65–90.
- <sup>10</sup> Летописи Гос. лит. музея. М., 1938. Кн. 3. С. 76.
- <sup>11</sup> Замечания на отрывки о системе наук, приличной детскому возрасту, г. доктора Ястребцова // Радуга. 1832. Кн. 11. С. 756–784; Кн. 12. С. 814–828.
- <sup>12</sup> Рецензия разбита на два номера: О системе наук... Соч. д-ра Ястребцо- ва. Москва, 1833... // Педагогический журнал. 1833. № 11. С. 313–336; № 12.

С. 216–227. Приведенная цитата — со с. 223. В подзаголовке стояло: «Статья 1-я», но продолжения не последовало: в 1834 г. журнал прекратил существование.

<sup>13</sup> Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 112.

<sup>14</sup> Отдел рукописей Рос. нац. библ., Санкт-Петербург [далее — ОР РНБ]. Ф. 605. № 42.

<sup>15</sup> Не будучи связанным после «Московского телеграфа» с каким-то одним журналом, И.М. отдавал свои статьи в различные издания. Первая статья, именно названная «Необходимость веры», опубликована у А. А. Краевского в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» 1837 г. (см. № 20, 21 Списка), вторая, «Эстетическое чувство», — у К. П. Масальского в «Сыне отечества» 1838 г. (см. № 22 Списка). В «Исповеди...» И.М. объединил обе статьи под общим заглавием «Необходимость веры» и с подзаголовками соответственно «О разуме» и «О чувстве» (в Оглавлении шире: «О разуме человеческом» и «Об эстетическом чувстве»).

<sup>16</sup> Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 176–177.

<sup>17</sup> Колубовский И. Я. Библиография // Шеллинг Ф.-В.-И. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 438; Каменский З. А. Русская философия начала XIX в. и Шеллинг. М., 1980. С. 141.

<sup>18</sup> И.М. писал «Фихте», стараясь быть ближе к немецкому произношению. Он вообще большое внимание уделял произношению и орфографии, сделал несколько развернутых примечаний по этому поводу в разных статьях, а наиболее существенные из них включил в виде 5-й главы («Два орфографические замечания») в «Исповедь...». Больше всего И.М. волновался по поводу неточного написания (и, следовательно, — произношения) иностранных названий и предлагал ввести в русский алфавит буквы h (т. е. «г» фрикативное) и l (западноевропейское «эль»).

<sup>19</sup> См. Шпет Г. Г. Сочинения. М., 1989. С. 308–312.

<sup>20</sup> В уже упоминавшемся письме к Н. Н. Кологривову от 1 марта 1840 г. И.М. сообщал: «Первую часть Геогнозии хочу кончить непременно. Программа об ней будет целая журнальная статья. Я не прочь выставить ее на Маяке» (ОР РНБ. Ф. 605. № 42).

<sup>21</sup> Маяк. 1841. Ч. 22. Отд. 3. С. 2.

<sup>22</sup> Lettman R. Die Abstracta «um» und «razum» bei Belinskij. Semasiologische Untersuchungen. München, 1971.

<sup>23</sup> Маяк. 1842. Т. 2. Кн. 3. Отд. 4. С. 107.

<sup>24</sup> РО ИРЛИ. Ф. 34. Оп. 1. № 46.

<sup>25</sup> Орлов М. Ф. Парижские письма. Политические сочинения. Письма. М., 1963. С. 254.

<sup>26</sup> Антология педагогической мысли России первой половины XIX в. М., 1987. С. 223.

<sup>27</sup> И.М. в письме к Краевскому от 12 сентября 1839 г. упоминает, что писал статью «по приглашению Князя Владимира Федоровича Одоевского» (ОР РНБ. Ф. 391. № 871. Л. 4).

<sup>28</sup> ОР РНБ. Ф. 850. № 633. Л. 1. В том же письме И.М., узнав, что М. П. Погодин собирает русские книги для отправки южным и западным славянам, предлагает 25 экз. «О системе наук...» и 6 экз. «Исповеди...».

<sup>29</sup> ОР РНБ. Ф. 244. Оп. 1. № 65.

<sup>30</sup> Там же. Ф. 391. № 871. Л. 3 об.

*В. Б. Бортников*

К событийной последовательности — структуре  
 категории времени в первом русском  
 «Потерянном Рае» В. П. Петрова (1777)

Причисление качества «текста-кода» к «архетипической легенде об изгнании из рая»<sup>1</sup>, процессуально разворачиваемой в поэме Дж. Мильтона «Потерянный Рай», онтологически-идейно восходит к Ю. М. Лотману. Еще не застывший (в случае этой фавулы — после падения. — *В. Б.*) герой, разворачиваемый автором из времени к своей вневременности, «повторяет, в основных показателях, сюжетную ситуацию кода»<sup>2</sup>. Следствием сюжетного отпечатка на герое (у Б. Кормана — «растворением субъекта сознания в тексте»<sup>3</sup>) является, таким образом, кодовый сигнал субъектной сферы действующего лица. Пример формальных выражений этого сигнала в структуре повествования<sup>4</sup> есть событийная последовательность, одной своей стороной «прилежащая» композиции (выражающейся в «делимости текста на части»<sup>5</sup>: событие как структурная часть текста), другой — хронотопу. Эта грань требует вспомнить «совместное бытие» у Сартра: «общее чувство, которое связывает в один коллектив привязанных на галерах рабов»<sup>6</sup> — пресуппозитивный акт насилия воли (свершенный, по семантике страдательного причастия «привязанных») имеет четкую метафорическую привязку к локативному компоненту «галеры».

Отмеченное «прилежание чему-то» в предлагаемой интерпретации категории времени мы склонны отличать от «прилежания к чему-то», что не совпадает с классической грамматической традицией: в латыни между «*quae Aduaticis adiacet*» «которая адуатикам прилежит» и «*quae ad Aduaticos adiacet*» «которая к адуатикам прилежит» (разночтения Цезаря из словаря Дворецкого для глагола *adiacere* «прилегать»<sup>7</sup> [предлог выделен нами. — *В. Б.*]) ставится семантический знак равен-

ства. Неизбежный плеоназм префикса (*при-*) и предлога (*к*) указывает на ненулевое число конкретных точек соприкосновения, в то время как убрать предлог — значит, вывести этот набор точек в ряд в о з м о ж н о, но необязательно взаимно граничащих пространств. Ср. в средневековом трактате «О двух Сарматиях» М. Меховского:

In <Sarmatiā> Europiānā sunt regiōnes Russōrum, Lithuanōrum, Moskōrum et *eīs adiacentes...*<sup>8</sup> (выделено нами. — В. Б.).

В европейской Сарматии находятся области руссов, литуанов, москов и *им соседние...* (перевод наш. — В. Б.).

В «соседстве» подразумевается любой, в принципе и нулевой ряд точек общей границы. Представим, что перед нами не пространственный ряд неких областей, а полевая структура категории времени, где всякая часть целого, прилежащая целому (кругу), прилежит и всякой другой части: каждая четверть круга ( $1/4$  минуты, часа, события) сопряжена с каждой из остальных трех четвертей. Подобно этому,  $1/24$  будет сопряжена с любой другой  $1/24$ -й,  $1/60$  — с  $1/60$ -й; в случае физического соседства кругов только по одной из этих долей каждая часть исходного круга, через метонимический компонент «целого», все равно будет при л е г а т ь любой интересующей нас части соседнего круга (сопряженного ли, пересеченного ли, наложенного ли в собственных отношениях с исходным).

Освоение времени в тексте-коде тем важнее, что «жизненный поток событий»<sup>9</sup> накладывается на ленту развития самого текста, временнуго его развертывания. Это свойство гомологично пространству художественному, вступающему в функциональные отношения с тем же развитием текста «на бумаге» — «порядком одновременно сосуществующих объектов». Во времени же отражается «динамический порядок их [объектов] развития»<sup>10</sup>.

«Своеобразие словесно-художественного отображения жизни»<sup>11</sup>, в частности времени и пространства, онтологически восходит к неоднородному течению речи соотносительно с действительностью. Языковое осознание этого факта обнаруживается, например, в русских народных говорах, где имеют место обратные переходы «речь» → «действие»: «‘говорить неразборчиво’ → ‘медленно делать что-либо’», «‘излишне долго говорить’ → ‘медленно делать что-либо’» («мямлишь» в значении «растягивать работу»)<sup>12</sup>. Окажись речь в сознании носителя языка однородной плану реальности, данный метафорический переход стал бы невозможен; речевому потоку (как деянию) присваивается здесь качество «псевдооднородности» (не «речь = деятельность», а «речь как деятельность»).

Первое слово перевода 1777 г. образует фигуру стыка с заглавием:

*Песнь первая.*

*Первое* преслушание чело́вѣка, и плодъ онаго запрещеннаго древа, котораго тлетворное вкушение внесло смерть во міръ, и всѣ наши бѣдствія, со потерянїемъ Едема, дондеже Богочеловѣкъ, возставивъ насъ, возвратилъ блаженное жилище, воспой небесная Муза, яже на священномъ верхѣ Хорива или Синая вдохновила онаго пастыря, который перьвый научилъ избранное семя, како въ началѣ небо и земля возникли изъ бездны: или, естли паче угоденъ тебѣ Сїонскій холмъ и Силоамскій потокъ протекавшій близъ прорекалища божія; оттолѣ призываю тя въ помощь моей дерзновенной пѣсни, которая необычайнымъ полетомъ устремляется воспарить превыше Аонійскія горы предпрїемля дѣла неприкосновенныя понынѣ ни вольнымъ ни во стопы заключеннымъ слогомъ<sup>13</sup>.

Выделенные нами курсивом единицы — это формальный стык организации текста и событийной последовательности: номер песни, при всем патетическом осознании поэтом высокой цели воспеваемого слова, носителем этого слова не упоминается. (Имеется в виду, что в тексте нет фразы: «Призываю тебя в помощь моей Песни первой», — иначе возникла бы та же, текстово-фабульная, двусмысленность, Песнь первая по счету как композиционное образование или, так сказать, в рейтинге, как я, поэт, ее оцениваю по отношению к другим.) Идея «первого» в сюжетной структуре обретает такие трансформации: 1) объектный перенос на пастыря (Моисея), кто был первым духовным учителем человека (ст. 5, см. текст выше, строки по изд. 1777 г.); 2) семантический перенос на абсолютное начало мира, на начало начал: «како въ началѣ небо и земля возникли изъ бездны» (I, 9). Это начало вводится в ракурсе косвенной речи, ресурс которой в русском языке — «дополнительные <придаточные> предложения», где, в частности, «вопросительные предложения переданы утвердительными»<sup>14</sup>, ср.: «научил (чему?) как небо и земли возникли...», предпрошедшее время.

К последнему переносу ближе и та стыковая лексема, которую мы выделили в тексте: «С чего всё началось?» — «С первого преслушания человека» и т. д. Однако это начало неабсолютное в акте создания мира: даже появление человека, не говоря о преслушании «прародителей» (I, 30), есть событие, в библейской последовательности неначальное. Последнему предшествует, по Мильтону, «запрещение» (запрет вкушения, причем само вкушение — основание для преслушания, для греха: «я вкусил и, таким образом, послушался»). Следствие преслушания — «потеряние Едема» и все последовавшие события (ср. «дондеже» — временной союз: «до тех пор пока»<sup>15</sup>, та же префиксация

на до-) в следующем до слова «воспой...» придаточном. Описываемая цепочка событий в лексемах переводного текста выглядит так:

запрещенного → вкушение → первое преслушание →  
потерянием Едема → дондеже возставив → возвратил  
(II) → (III) → (I) → (IV) → (V) → (VI)

Римскими цифрами указан порядок появления этих лексем в текстовом времени. Единственным нарушителем логики развертывания темпоральности является именно единица (I) — «первое преслушание». В соответствии с параллелизмом двух времен, текстового и событийного, выбивающийся член в ракурсе синтактики текста может здесь быть назван темпоральной зевгмой: «главный член реализован только в одном из параллельных предложений, а в остальных подразумеваемый»<sup>16</sup>. Логика помещения «внешнего» члена в середину предполагает отнесение этой фигуры к типу мезозевгмы (греч. μέσος «находящийся в середине»<sup>17</sup>).

Выписанные события делятся на типы репрезентируемого времени:

- пред-событие / факт-событие (постуляция в прошлом / настоящем);
- акт / действие (морфологически — именная / глагольная форма).

Динамика и статика в плане времени разграничиваются, по-видимому, только в виде процессуальности действия и акта — факта свершения: остановка времени как сверхзадача художественного текста сюжетно исполняется в этой оппозиции. Семантика «части времени» во фрагменте обращения к Музе поэту нужна лишь при сегментации «потока» времени (ср. «Силоамский поток», I, 11) на события; приписание им некоего измерения не представляется актуальным (ср. ниже «возлежание» Сатаны на огненном потоке в течение срока, когда «девятиричное время размеряет день и ночь смертным человекам»<sup>18</sup>, I, 52–53). Выделение частей в семантике целого времени разных сегментов «Потерянного Рая» — отдельная задача, ждущая своего исследования в мильтоноведении<sup>19</sup>.

В соответствии с мыслью о том, что «употребление языка необходимо приводит к его изменению»<sup>20</sup>, — мыслью, объединяющей функциональный и сравнительно-исторический методы, — к текстовой категории, всякий раз разноразно представленной в текстах общей функционально-стилевой (в нашем случае — художественной) природы, применяется «процедура контент-анализа с поуровневой иерархией параметров»<sup>21</sup>. Речь идет о коде текста, в семиотическом отношении подходящего под текст-код (по Ю. М. Лотману — см. выше). Две бинарные оппозиции,



выделенные выше, дают нам кодировку по механизму 0/1; присвоим компонент «нуль», с одной стороны, «пред-событию» («Событие изреченное есть ложь?»), с другой — акту как «нулю действия» («динамика» времени подразумевает его длительность, или действительность). Шесть событий укладываются в контент-таблицу времени:

ПВ / НВ Д-е/Недействие	Пред-событие (0)	Факт-событие (1)
Акт (0)	вкусение	первое преслушание потерянием Едема
Действие (1)	запрещенного дондеже возставив	возвратил

Нумерация каждой ячейки производится так: букве «В» («Время») присваивается двойной индекс, где первая, арабская, цифра идет по строкам (Акт/Действие), а вторая — по столбцам (Пред-событие/Факт-событие). Таким образом, единица «вкусение» получает индекс В00, ячейка под ней — В10, правая верхняя ячейка — В10, правая нижняя — В11.

Следует оговорить условность размещения всё той же мезозевгматической единицы «первое преслушание» в структуре В10, ведь «преслушание» в контекстной семантике — это пред-событие по отношению к основному факту «потери», вынесенному в заглавие всей поэмы. Но если рассуждать так, все единицы, предшествующие потере Рая (происходящей в Песни двенадцатой<sup>22</sup>, не переведенной в печатном издании до XIX в.), окажутся в ячейках В00 либо В10. Поэтому мы склонны присвоить «промежуточному» событию, вынесенному в самое начало первого сегмента, номер В010 — засчитать это событие за факт «предваряющего типа», за факт-начало всего сюжета.

Кодировка ряда времени по выписанным единицам, согласно тексту, выглядит так:

В010 → В10 → В00 → В01 → В10 → В11

Ряд проходит по треугольнику, образуемому ячейкой В10 и двумя ячейками «предсобытия», после чего, пройдя диагональ «В01 → В10», образует симметричный первому треугольник, уходя в ячейку В11. Линия симметрии — описанная диагональ между двумя количественно доминирующими ячейками, в которых, заметим, чистых темпоральных глаголов нет ни одного (т. е. в четырех из шести проявлений времени на действие ложится наслаение — объекта, признака, образа действия).

Относительность описанного построения станет видна по ходу контент-анализа всей поэмы: промежуточные события потребуют внесения одного — двух столбцов между прошедшим/настоящим временами, итогом чего станет удлинение исходной диагонали между «фактом акта» и «пред-действием».

В заключение отметим, что отнюдь не все глагольные формы перевода 1777 г. содержат в себе семантику времени. Так, «*дерзновенная песнь*» (I, 13) восходит, что несложно увидеть, к инфинитиву «дерзнути», но в переводе соотносится с адъективом «adventurous»<sup>23</sup> (хотя в латыни ad-venīre «приходить»<sup>24</sup>) — «случайный, приключенческий». Аналогичная судьба у петровского эквивалента латинизма «rhyme» — «во стопы заключенный слог»<sup>25</sup> (букв. «стихи»): поскольку никто этот сюжет не облакал в эпическую форму поэмы, русское причастие соотносится с временем ирреальным, с «минус-временем», требующим размещения в отдельном контенте.

Так методика контент-анализа способствует уточнению «частичных нарушений принципа жизнеподобия»<sup>26</sup> в аспекте текстовой категории времени.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Семухина И. А. «Дачный» рассказ А. П. Чехова: поэтика хронотопа // Образ провинции в русской и английской литературе: Матер. XX Междунар. конф. Рос. ассоциации преподавателей англ. лит. Екатеринбург, 2011. С. 25.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 101.

<sup>3</sup> Корман Б. О. О соотношении субъектной организации и сюжета // Корман Б. О. Избр. труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 248.

<sup>4</sup> Николина Н. А. Филологический анализ текста. 2-е изд. М., 2007. С. 126.

<sup>5</sup> Матвеева Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. Свердловск, 1990. С. 33.

<sup>6</sup> Философский энциклопедический словарь / Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблева, В. А. Лутченко. М., 2004. С. 312.

<sup>7</sup> Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. 10-е изд. М., 2006. С. 26.

<sup>8</sup> Кондратьев С., Васнецов А. Aula linguae latinae: Книга для чтения по латинскому языку. М., 1950. С. 25.

<sup>9</sup> Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа. М.; Екатеринбург, 2004.

<sup>10</sup> Зиновьева А. Ф. Контекстная семантика функции речевых форм // Контекстная семантизация лингвистических единиц: Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. Мориса Тереза. М., 1984. Вып. 238. С. 30.

<sup>11</sup> Барлас Л. Г. Текстовый аспект функционально-стилевой характеристики языка художественной литературы // Функциональная стилистика: теория стилей и их языковая репрезентация: Межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 1986. С. 140.

<sup>12</sup> Борисова Е. О. Звуковая мотивация в обозначениях медленных действий (на русском диалектном материале) // Слово в традиционной и современной культуре: Тез. межвуз. конф. молодых ученых. Екатеринбург, 2011. С. 16.

- <sup>13</sup> Мильтон Дж. Потерянный Рай / Переводчикъ с англискаго В. Петров. М., 1777. С. 1–2. Римская цифра соответствует номеру песни, арабская — стиху.
- <sup>14</sup> Соболевский С. И. Грамматика латинского языка. М., 1948. С. 347.
- <sup>15</sup> Ремнева М. Л. Старославянский язык: Учебник. М., 2004. С. 340.
- <sup>16</sup> Хазагеров Т. Г. Риторика: Курс лекций; Словарь риторических терминов. Ростов н/Д, 1999. С. 236.
- <sup>18</sup> Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. М., 1958. Т. 2. С. 1075.
- <sup>19</sup> Мильтон Дж. Потерянный Рай. М., 1777. С. 2.
- <sup>10</sup> По вопросу о мильтоноведении как дисциплине учебно-научной см.: Бортников В. И. Изучение пространства на факультативе по мильтоноведению // Качество филологического образования в условиях реализации ФГОС: Матер. VIII конф., 2.03.2012. Екатеринбург, 2012. С. 108.
- <sup>20</sup> Мейе А. Введение в сравнительное изучение индоевропейских языков // История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях: Хрестоматия / В. А. Звегинцев. М., 1960. С. 368.
- <sup>21</sup> Бортников В. И. Плотность тематической цепочки как категориальный определитель при контент-аналитическом кодировании первого монолога Вельзевула в поэме Дж. Мильтона «Потерянный Рай» // Кормановские чтения. Ижевск, 2011. Вып. 10. С. 265.
- <sup>22</sup> Мильтон, Дж. Потерянный Рай. М., 1982.
- <sup>23</sup> Мюллер В.К. Новый англо-русский словарь. М., 2005. С. 11.
- <sup>24</sup> Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. 10-е изд. М., 2006. С. 30.
- <sup>25</sup> Мильтон Дж. Потерянный Рай. М., 1777. С. 2.
- <sup>26</sup> Васильева А.Н. Художественная речь. М., 1983. С. 226.

*С. В. Рудакова*

«Все мысль да мысль! Художник бедный слова...»  
и «Скульптор» Е. А. Боратынского:  
диалогичность художественных текстов



«Сумерки» Е. А. Боратынского представляют собой первую в русской литературе книгу стихов, в которой все произведения находятся в отношениях удивительной соотносительности, образуя особое содержательное, интонационное, эмоциональное художественное единство. Особенно интересен характер связи двух стихотворений книги Боратынского — «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...» и «Скульптор».

Из сферы условно-эмпирической, в которой развивается лирическая ситуация стихотворения «Что за звуки? Мимоходом...», мысль Последнего Поэта, лирического героя «Сумерек», в произведении «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...» переносится в духовное пространство.

Активное движение, обусловленное противостоянием Поэта и толпы, сменяется внешней статичностью, компенсированной внутренним динамизмом представленных в стихотворении образов.

Главным объектом художественных исследований становится сам Поэт, а точнее то, что является основным инструментом его деятельности, что составляет суть его творчества, его жизни, — это слово, мысль.

Уже в раннем творчестве Боратынского, особенность его творчества — начиная с первых его произведений, его волнует проблема противоречий между чувствами и разумом, эмоциями и рассудком, с годами приобретающая для него все большее значение.

Так, уже в послании «Н. И. Гнедичу» (1823) мы находим высказывания, обнажающие суть этих противоречий:

Лишенье тягостно беседы мне твоей,  
То наставительной, то сладостно отрадной:  
В ней, *сердцем жадный чувств, умом познаний жадный,*  
И *сердцу и уму* я пищу находил [1; 102].  
<...>  
Я победил ее [печаль] и не убит неволей,  
Еще я бытия владею лучшей долей,  
Я *мыслью, чувствую:* для духа нет оков... <...>  
Учусь покорствовать судьбине я моей;  
То занят свойствами и нравами людей,  
В их своевольные вникаю побужденья,  
*Слежу я сердца их сокрытые движенья*  
И *разуму отчет стараюсь в сердце дать!* [1; 103]

В послании «Богдановичу» (1824) эти противоречия обретают еще больший масштаб:

Я *правды красоту* даю стихам моим,  
Желаю доказать *людских сует ничтожность*  
И *хладной мудрости высокую* возможность.  
Что *мыслю,* то пишу [1, 119].

Гораздо трагичнее дуализм ума и чувства раскрывается в послании к Л. С. Пушкину 1825 г. «Поверь, мой милый! твой поэт...»:

А мне, мне предоставь таить огонь бесплодный,  
Рожденный иногда воззреньем красоты,  
Умом оспаривать *сердечные мечты*  
И *чувство* прикрывать *улыбкою холодной* [1; 132].  
(Выделено нами. — С. Р.)

Примеров подобных контрастов в произведениях Боратынского можно встретить сколько угодно. Разумеется, у европейских и наших поэтов существует множество вариантов разработки такого конфликта. Напомним и знаменитую батюшковскую формулу: «О, память сердца! Ты сильнее / Рассудка памяти печальной» [2; 126], и не менее известный афоризм А. С. Грибоедова «ум с сердцем не в ладу» [3; 30] и др.

Оттого важнее выявить то новое, что вносит Боратынский в разработку вечной проблемы. Подчеркнем, что увлечение его этой проблемой началось уже юности под очарованием философии просветителей (в частности, Вольтера) и под воздействием роковых обстоятельств собственной жизни. Так, в редких из сохранившихся писем юноши Боратынского к матери, в частности, в письме 1815 г., читаем: «Не лучше ли быть счастливым невеждою, чем ученым несчастливцем? Не ведая того благого, что есть в науках, я ведь не ведал бы и утонченностей порока?» [4; 45]; или — в письме 1816 г.: «...я заранее предвижу все неприятности, которые могут выпасть на мою долю. А ведь было время, когда я о них не думал! Но время это пролетело, как сон, или как мгновения счастья, отмеренные человеку в жизни. <...> Иной человек, посреди всего, что, казалось бы, делает его счастливым, носит в себе утаенный яд, снедающий его и отнимающий способность чувствовать наслаждение. Болящий дух, полный тоски и печали <...> — вот что он носит в себе среди шумного веселья, и я слишком знаю этого человека» [4; 47]. По существу уже юношей Боратынский интуитивно приближается к предмету художественных и философских исканий не только его самого, но и Тютчева, Лермонтова, Достоевского... Он размышляет о рефлексии, которая из качества, вообще свойственного мыслящему человеку, превращается в болезненное состояние духа, полностью подчиняет себе сознание человека, лишая его способности чувствовать, просто жить.

Современники поэта отмечали в его стихотворениях эту удивительную насыщенность мыслью. В этом отношении Боратынский похож на своего современника Ф. И. Тютчева, которого тоже называли поэтом мысли. Но Тютчев рассматривает мысль прежде всего как одно из проявлений многогранного мира: органично вплетает ее в ту живую картину, что воссоздается им в стихах, раскрывает его непосредственные переживания явлений бытия — от частных, личных до вселенских по своему масштабу. Мысль для Тютчева — прежде всего инструмент познания мира.

Для Боратынского же (и чем старше он становится, тем это очевиднее!) мысль из средства раскрытия тайн мира превращается в не-

посредственный и главный объект его поэтического интереса. Его лирика являет собой, если так можно выразиться, само «бытие мысли». Баратынского увлекает сам процесс зарождения и развития мысли, крайне сложный и противоречивый. Мы видим этапы ее движения и жизни. Не отказываясь от чувств, он на первое место все же ставит размышление: его волнует не то, что он переживает, соприкасаясь с миром, а то, какие мысли эти соприкосновения в нем вызывают и к каким духовным последствиям приводят.

Некоторые тайны своей поэтической мастерской Боратынский приоткрывает в письме к Н. В. Путьте (апрель 1828 г.): «Поэты по большей части дурные судьи своих произведений. Тому причиной чрезвычайно сложные отношения между ими и их сочинениями. Гордость ума и права сердца в борьбе беспрестанной. Иную пьесу любишь по воспоминанию чувства, с которым она писана. Переправкой гордишься, потому что победил умом сердечное чувство» [4; 78].

В феврале 1832 г. в письме к И. В. Киреевскому Боратынский соотносит свое поэтическое творчество с национальным менталитетом: «Поверь мне, русские имеют особенную способность и особенную нужду мыслить. Давай им пищу: они тебе скажут спасибо» [4; 111].

Всем сказанным обусловлены сложность и непривычность для многих читателей поэзии Боратынского (особенно поздней) в плане как формы, так и содержания. Об особом свойстве его поэзии размышлял И. В. Киреевский в статье «Обозрение русской словесности за 1829 год»: «...чтобы дослышать все оттенки лиры Баратынского, надобно иметь и тоньше слух, и больше внимания, нежели для других поэтов. Чем более читаем его, тем более открываем в нем нового, не замеченного с первого взгляда, — верный признак поэзии, сомкнутой в собственном бытии, но доступной не для всякого. Даже в художественном отношении многие ли способны оценить вполне достоинство его стихов, эту точность в выражениях и оборотах, эту мерность изящную, эту благородную щеголеватость? Но если бы идеал лучшего общества явился вдруг в какой-нибудь неизвестной нам столице, то в его избранном кругу не знали бы другого языка...» [5; 235].

Некоторые современники Боратынского ругали его поэзию за насыщенность мыслью, другие же видели в этом проявление бесспорного таланта. Так, Пушкин, высоко ценивший поэтический дар своего друга, в набросках незаконченной статьи (1830–1831) писал: «Он у нас оригинален — ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко» [6; 221].

Белинский неоднозначно оценивал его лирику. Так, в 1835 г. он выразил двойственное свое отношение: «Несколько раз перечитывал

я стихотворения г. Баратынского и вполне убедился, что поэзия только изредка и слабыми искорками блестит в них. Основной и главный элемент их составляет ум, изредка задумчиво рассуждающий о высоких человеческих предметах, почти всегда слегка скользящий по ним, но всего чаще рассыпающийся каламбурами и блещущий остротами» [7; 324–325]. В 1842 г. Белинский скажет: «К чести г. Баратынского должно сказать, что элегический тон его поэзии происходит от думы, от взгляда на жизнь, и что этим самым он отличается от многих поэтов, вышедших на литературное поприще вместе с Пушкиным» [8; 466], а немного позже, в 1844-м, даст неоднозначную по сути характеристику Музы Боратынского, как оригинальной, но одновременно, с точки зрения критика, ущербной: «Он мыслит стихами, если можно так выразиться, не будучи собственно поэтом в смысле художника, ни сухим мыслителем» [9; 447].

Стихотворение «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...» — не только одно из самых сложных произведений в книге «Сумерки». Можно сказать, здесь отражаются раздумья о вечном противостоянии чувства и мысли, что мучили Боратынского на протяжении всей его жизни. Кроме того, мы обнаруживаем в этом произведении еще большие его сомнения в том, что удел Поэта счастлив.

Интерпретации этого стихотворения удивительно противоречивы. Вслед Белинскому, пришедшему к выводу: «Жизнь как добыча смерти, разум как враг чувства, истина как губитель счастья — вот откуда истекает элегический тон поэзии г. Баратынского, и вот в чем ее величайший недостаток...» [9; 484], — Е. Н. Купреянова пишет: «Чувство своего идейного бессилия перед лицом глубоко чуждой ему торгашеской действительности “промышленного века” возводится поэтом в объективное и неразрешимое противоречие между мыслью и чувством, заставляет его видеть в мысли, как в объективном рациональном начале, губительную силу, враждебную чувству, в том числе и поэтическому, разрушающую лучшие надежды человеческого сердца, обрекающую человека на духовное бессилие и бездействие» [10; 427].

Трудно не согласиться с исследователями, утверждавшими, что в этом стихотворении отразилась полемика Боратынского с шеллингианцами, утверждавшими превосходство поэзии над остальными областями искусства. В частности, в тексте обнаруживается (в духе шеллингианского учения) понимание лирики как рода искусства, всецело подчиненного рефлексии [11; 351]. Можно предположить, что под влиянием немецких романтиков Боратынский описывает Поэта не только как небесного избранника, но и как пророка, жреца, способного проникнуть в тайны мироздания, поэзию же воспринимает как некую вер-

шину человеческой деятельности: как синтез искусства, философии, религии, и ее тайны открываются только гению. Подобные мысли, как мы помним, определяли звучание многих стихотворений «Сумерек» и стали, в частности, ведущими в произведении «Что за звуки? Мимоходом...».

С другой стороны, в отличие от шеллингианцев, с их идеей единства мирового духа, абсолюта (то есть недифференцированного тождества природы и духа, субъекта и объекта, мыслящего существа и земной твари), Боратынский выявляет разьединение в людском мире, ведущее к одиночеству и непониманию.

Однако мы бы учитывали тот факт, что Боратынский, испытывая на себе влияние немецкой философии (правда, опосредованно, поскольку, не владея немецким языком, он знал учения немецких идеалистов по пересказам, чужим переводам или дискуссионным статьям, посвященным анализу их работ в печати), всё же и в юности, и — тем более — в зрелости шел своей дорогой, не принимая концепции какого-либо философа как абсолюта. Он не участвовал ни в общих славословиях, ни в открытых нападках на сторонников любого поэтического или философского движения, резко отличаясь от своих современников (например, поэтов, объединявшихся вокруг «Московского наблюдателя» или «Московского вестника»), разрабатывая свою программу, в основе которой лежала философия Ф. В. Шеллинга.

В подтверждение позиции Боратынского приведем строки из послания «Богдановичу» (1824), где поэт с иронией отзывается о новомодном увлечении немецкой философией:

И правду без затей сказать тебе пора:  
Пристала к музам их немецких муз хандра.  
Жуковский виноват: он первый между нами  
Вошел в содружество с германскими певцами [1; 118].

В миниатюре «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...» отразилась не только реакция Боратынского на состояние литературного процесса и обобщение всего того, что волновало его на протяжении долгого времени. Содержание текста явно полемизирует с его же стихотворением «Что за звуки! Мимоходом...», в котором Поэт — избранник не только среди смертных, но и среди художников и скульпторов: «Ты избранник, не художник!». Определяющим становится афоризм иного характера: «Художник бедный слова!».

Впервые стихотворение «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...» было напечатано в подборке «Антологических стихотворений» [12; 254], что позволяло читателям предположить: описанное в текс-



те — не о сиюминутном, а в нем воссозданы противоречия, переживаемые поэтами и в древности, и в современности.

Поэт по-прежнему противопоставлен другим земным творцам. Но тогда возникает вопрос — во благо ли ему такое возвышение над всеми. И ответ, угадываемый из содержания текста, скорее отрицательный.

Как подчеркнула И. Л. Альми: «“Все мысль да мысль” — при всей своей обобщенности — “затаенная исповедь”. В этом — одном из совершеннейших творений Боратынского — наиболее явно воплотилась суть его художественного мышления: нераздельность личных и общечеловеческих проблем» [13; 62]. Этому исследователю принадлежит самый интересный развернутый анализ далеко не простого стихотворения из книги «Сумерки» [14; 206–221].

Как уже отмечалось, Боратынский не описывает противостояния толпы и Поэта, что было определяющим в содержании «Что за звуки? Мимходом...». Однако поэтический текст поражает эмоциональной напряженностью. В небольшом, негармоничном по организации (астрофическом) стихотворении из 9 строк, насчитывается 7 риторических восклицаний, что создает ощущение «крика души», выражающего отчаяние Поэта, разуверение и — божественный восторг, переходящий в ужас от осознания мощи силы, заключенной в слове (мысли).

Но не Поэт управляет мыслью, должной помочь ему раскрыть земные и вселенские тайны. Мысль превращается в высшее существо, повелевающее Поэтом, который ощущает себя ее жрецом, истово ей служащим и оттого теряющим способность вкушать земные радости.

«Мысль» в контексте этого стихотворения приравнивается к «истине», впервые проявившей свою устрашающую мощь в стихотворении «Истина» («О счастии с младенчества тоскуя...», 1823): «Я бытия все прелести разрушу, / Но ум наставлю твой; / Я оболю суровым хладом душу, / Но дам душе покой» [1; 105]; о роковой силе воздействия мысли на сознание и жизнь поэта размышляет Боратынский и в ряде более поздних текстах — «Когда исчезнет омраченье» (1832): «На грудь мне дума роковая / Гробовой насыпью легла» [1; 166].

Сближение образов «мысль» и «истина» проявляется в перечислении, указывающем на возможности, таящиеся в «мысли»: способность охватить все основные проявления бытия, как частные, так и масштабные: «Все тут, да тут и человек, и свет, / И смерть, и жизнь, и правда без покрова». Боратынский акцентирует внимание слушателя (читателя) на том, что в системе координат, в которых в настоящий момент пребывает Поэт, точкой отсчета является не жизнь, а смерть. Вот почему именно слово «смерть» стоит в стихе в препозиции. Показатель-

но, что в первой публикации этот ряд имел иную последовательность: «И жизнь, и смерть, и правда без покрова» [12; 254].

Важно, что представление Боратынским Поэта имеет ярко выраженный эмоционально-оценочный характер: «Художник *бедный* слова!». И если в предшествующем стихотворении Поэт противопоставлялся художнику, в чем сказывалось влияние шеллингианства, в частности, идея разделения искусства на идеальное и реальное, то в рассматриваемом тексте эти искусства оказываются в некоем слиянии, что отражено в образе поэта. Как художник творит свой мир, используя краски, так Поэт созидает свою вселенную, оперируя словом. Слово как будто материализуется, обретая свой вес, плоть и при этом сохраняя сакральную связь с миром божественным. Потому «художник слова», находясь в зависимости от мысли, ощущает себя жрецом, истово служащим своему божеству. Но он и «бедный», он несчастлив, ибо слово, превратившись в орудие мысли, утратило для него свою чувственную красоту, очарование, жизненную полноту. Напомним размышления А. Ахматовой: «Лирический поэт идет страшным путем. У поэта такой трудный материал — слово. Помните, об этом еще Баратынский писал. Слово — материал гораздо более трудный, чем краска...» [15; 59]. Поэт у Боратынского «бедный» еще и потому, что всё внешнее, материальное, преходящее для него ничего не значит, он живет духовным — он только «художник слова» и, подобно монаху, уходит от мирских соблазнов в свой особый мир.

Однако в стихотворении «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...» сохраняется противопоставление Поэта творцам других видов искусств. «Слово» открывает перед Поэтом бездны, манящие и пугающие одновременно, лишаящие его привычных человеческих чувств. Дар, полученный им свыше, обнажает перед ним тайны вселенной, но лишает возможности обычного человеческого счастья, наслаждения земными удовольствиями. Поэт воспринимает себя представителем «железного века», эпохи, когда человек утратил гармоничную связь с природой, перестал хранить в душе идеал «соразмерностей прекрасных» [1; 159], чувства и разум в нем перестали быть проявлением единого «Я».

По сути то, что было описано в «Приметах» (конфликт ума и «сердечных инстинктов», все подчиняющая себе власть *рацио*, ведущая к разделению природы и человека и утрате им чувств), — в стихотворении «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...» доводится до логического завершения. Пoesия, которая в «золотом веке» (имеются в виду и античность, и пушкинская эпоха) воспринималась как мир божественной мечты, сказочной фантазии, «гармония святая» и

«пир воображенья» (см. в лирике Жуковского, Батюшкова, Пушкина и др.), для Боратынского, как заметила И. Л. Альми, «...печать проклятья. Поэзия для него — “опасная профессия”, занятие, которое разрушает спасительные иллюзии, не позволяет забыться в минутных земных радостях. Именно такое непривычное для пушкинской эпохи представление о поэзии дает Баратынскому основание и возможность противопоставить художника слова творцам иных искусств» [14; 208]. Отдавшись на волю мысли, подчинившись ей, человек утратил ощущение счастья, потому финальные строки звучат особенно трагически: «Но пред тобой, как пред нагим мечом, / Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная».

Поэт с высоты своей избранности по-человечески завидует другим творцам, не утратившими связи с земной жизнью: они вкушают радости на земном пиру, а не смотрят на этот мир со стороны:

Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком  
К ним чувственным, за грань их не ступая!  
Есть хмель ему на празднике мирском!

Однако, ощущая свой дар как мучительный, Поэт осознает его исключительность — ему доступно то, что другим творцам не дано: они не могут познать тайны бытия, им не дано заглянуть в неведомое. Только Поэт может увидеть то, что за «гранью», отделяющей земной мир от иного.

В понимании автора, «мысль» — это и орудие, подчиняющее себе жизнь Поэта, причиняя ему невероятные страдания, но и «знак» доблести. Мысль сравнивается с «мечом», этот «меч» в руках Поэта — и он подобен рыцарю, готовому отстаивать свою честь, и рано или поздно доказать свое право быть услышанным.

«Мысль» рассматривается автором и как порождение поэтического вдохновения, «продукт творчества», и как независимая от воли поэта. Напротив, он — ее жрец, готовый ради нее отречься от суеты действительности. Не сумев в настоящем вынести свои стихи на суд людской и реализовать стремление изменить сущность людей и общества, Поэт еще раз убеждается в необходимости одиночества.

Финал стихотворения трагически напряжен и в смысловом отношении двойственен. Образ «мысли» несет в себе угрозу, таит в себе смерть («пред нагим мечом», «бледнеет жизнь земная»), разрушая прелесть обычного человеческого бытия. Поэт отдает себя на «растерзание мысли», становясь ее мучеником. Но в образе «мысли» воплощается и мощь жизни — «Мысль, острый луч!». «Луч» соотносится с источником света, чаще всего он ассоциируется с солнцем, вопло-

щающим в себе энергию жизни, активность. Именно мысль открывает перед Поэтом горизонты неведомой жизни, приближая его к познанию подлинных основ бытия, срывая все наносное, выявляя все иллюзорное. Можно сказать, что Боратынский задолго до Ф. М. Достоевского и поэтов Серебряного века осознал величие и мучительность творческого дара, бездну отчаяния, в которую может быть ввергнута душа «художника слова», и райские высоты, прикоснуться к которым может Поэт в минуты прозрения-вдохновения.

Ад и рай, жизнь и смерть, «правда без покров» — вот с чем придется жить, если выберешь путь Поэта, тебе уготованный свыше.

Резко меняется лирическая ситуация в стихотворении «Скульптор», переноса читателя из духовного пространства в эмпирический мир. Время и пространство здесь, однако, не конкретизированы. В основу текста положен знаменитый мифологический сюжет о скульпторе Пигмалионе и о сотворенной им статуе Галатее. Известный миф трактуется Боратынским и сюжетно, и психологически по-своему. Внеисторически и общечеловечески представлено идеальное воплощение миссии искусства и художника, его «помазанника»: преобразовать мир, совершенствуя его, внося в него красоту, любовь, гармонию.

Меняются не только внешние формы жизни, которую описывает Поэт, изменяется ее суть и, как следствие, — отношение к ней лирического героя.

В «Скульпторе» изображается представитель как раз той профессии, которой прежде противопоставлялся Поэт («Что за звуки? Мимходом...»; «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...»).

По мнению И. Л. Альми, «стихотворение “Скульптор” — тематически и идейно полярное миниатюре “Все мысль да мысль!..”» [13; 65]. Согласимся с этим высказыванием лишь отчасти. Бесспорно, в «Скульпторе» нет того трагического содержания, более того, — пафос здесь жизнеутверждающий, и творец представлен в гармоничном союзе с возлюбленной, которая всем существом тянется к нему.

Но главное — здесь нет прежнего противоречия: в герое-скульпторе Боратынский усматривает не противоположность Поэту, а напротив, близость с ним. Кроме того, его Пигмалиону присущи черты творца «чувственных» видов искусства и качества рефлексирующего существа, коим в «Сумерках» является Поэт.

Лирический герой «Сумерек», став свидетелем жизненной ситуации Пигмалиона, обращает внимание на то, как сильны страсти, им управляющие, как тесна связь с миром земным и теми чувственными удовольствиями, что эта жизнь дарит человеку. В тексте можно последовательно выделить смысловой ряд, выражающий спектр качеств

скульптора: «Художник» — «пробежал по жилам пламень» — «к ней он сердцем полетел» — «вожделенный» — «сладостно-туманной» — «желанной» — «страсть уразумея» — «под лаской вкрадчивой» — «к победе неги».

Не менее важна и другая смысловая последовательность: великое преображение, происходящее не только со статуей Галатеи, но и с самим Пигмалионом, сумевшим не только насладиться красотой мира и запечатлеть ее в своем творении, но и заглянуть в суть мироздания и собственного творения, разглядев там живую душу. Ему, увлеченному миром «чувственным», как и Поэту, удалось ступить «за грань»! И потому он, работающий с материальным миром — камнем, мрамором, костью, сопоставим с лирическим героем Боратынского и наделяется даром прозрения, именуясь «мудрецом». Показателен в связи с этим смысловой градационный ряд характеристик Пигмалиона, напоминающих описание Поэта из стихотворения «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...»: «Глубокий взор» — «прозрел» — «с богини сокровенной» — «предугаданной» — «покров последний» — «мудреца».

Мы видим явную автоаллюзию\* «и правда без покрова» в строчках: «А с предугаданной, с желанной / Покров последний не падет...». Меняется, правда, содержательное наполнение этого образа: в первом случае — характеристика мироздания, суть которого постигается сознанием Поэта; во втором — частная характеристика творения, постигаемого сознанием скульптора.

Если в произведении «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...» прозрение становилось причиной духовных мук Поэта, то в «Скульпторе» прозрение скульптора одушевляет его творение, делая его счастливым.

Как видим, идейная концепция «Скульптора» не полемична, а, напротив, во многом созвучна шеллингианской теории искусства. Сравним с размышлением Н. И. Галича в его работе «Опыт науки изящного» (1825) о том, что прекрасное творение искусства рождается там, где свободный гений человека запечатлевает идею в самостоятельном, чувственно-совершенном, органическом образе [16; 205–275]. В «Скульпторе» по существу сюжетно воссоздается метафизический процесс творчества.

Историю Пигмалиона и Галатеи излагает, как известно, Публий Овидий Назон в «Метаморфозах»:

---

\* Стихотворение «Скульптор» впервые было опубликовано спустя год после напечатания произведения «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...» в том же журнале «Современник» в 1841, т. XXIII, с. 182.

247 А меж тем белоснежную он с неизменным искусством  
 Резал слоновую кость. И создал он образ, — подобной  
 249 Женщины свет не видал, — и свое полюбил он создание.  
 280 В дом возвратившись, бежит он к желанному образу девы  
 И, над постелью склонясь, целует, — ужель потеплела?  
 Снова целует ее и руками касается груди, —  
 И под рукой умягчается кость; ее твердость пропала.  
 Вот поддается перстам, уступает — гиметтский на солнце  
 285 Так размягчается воск, под пальцем большим принимает  
 Разные формы, тогда он становится годным для дела.  
 Стал он и робости полн и веселья, ошибки боится,  
 В новом порыве к своим прикасается снова желаньям.  
 Тело пред ним! Под перстом нажимающим жилы забились.  
 290 Тут лишь пафосский герой полноценные речи находит,  
 Чтобы Венере излить благодарность. Уста прижимает  
 Он наконец, к неподдельным устам, — и чует лобзанья  
 Дева, краснеет она и, подняв свои робкие очи,  
 Светлые к свету, зараз небеса и любовника видит (Кн. 10)

[17; 217, 218].

В отличие от писателей-просветителей (Рамо, Руссо) и немецких поэтов-романтиков, для которых Пигмалион — символ влюбленного, силой своей страсти создающего идеал красоты, и от Овидия, выделившего две главные причины оживления статуи — волю Венеры, вдыхающей жизнь в статую, и страстную любовь самого Пигмалиона, Боратынский расставляет иные акценты. То, что в «Метаморфозах» лишь упоминается, здесь становится основой сюжета — сам процесс создания статуи, в котором органично соединяются два состояния скульптора — любви и творчества. «Чудо одухотворения не дано извне, хотя и находится полностью в пределах сил художника. Оно возникает как чудо в момент художественного созидания и подчиняет самого творца» [13; 67].

Антиномичность этих состояний в предшествующих произведениях Баратынского в «Скульпторе» сменяется их гармонией. Образ героини, чья красота бесспорна, сопоставим не с ироничным отношением, характеризующим позицию Последнего Поэта в «Новинском», а с восхищением Поэта, глядящего на «деву красоты» в произведении «Еще, как патриарх, не древен я...».

В восприятии лирического героя Боратынского творчество вбирает в себя как органичные, нераздельные проявления бытия — любовь и зарождение жизни (то есть саму жизнь). И в этом смысле видится некое подсознательное следование Боратынского за своим собратом, оставшимся, как и Пигмалион, в золотом веке, — за Пушкиным.

Последний Поэт еще острее, чем это описано в «Ахилле», осознает то, что не хватает ему — современнику «железного века», но что станет

условием преодоления отчаяния и обретения понимающего и сочувствующего тебе читателя: это живительная сила любви, веры и творчества. Соединив мысль и чувство, художник оказывается равным Богу и силой своего желания может оживить собственное творение. Боратынский в таком своем выводе как будто продолжает и обобщает свои прежние размышления о сути творчества, о том, какие творцы могут считаться истинными: «Истинные поэты потому именно редки, что им должно обладать в то же время свойствами, совершенно противоречащими друг другу: *пламенем воображения творческого и холодом ума поверяющего*» (выделено нами. — С. Р.) [4; 19].

Счастье творца в том, чтобы не дать рефлексии мысли полную власть над собой, позволить чувствам и помыслам быть в гармонии, а душе и телу не конфликтовать. В этом Боратынский увидел и величие искусства, и величие земного творца.

Однако и здесь одиночество бытия художника Боратынским не опровергается. Поэт считает, что, только оставаясь наедине со своим творением, художник исполнит свое предназначение: постичь гармонию бытия и сообщить людям, как значимы земные чувства, делающие жизнь полнокровной. Финальные строки «Скульптора» звучат как преодоление конфликта меж чувствами и мыслью, между страстью и духовным опытом:

Покуда, страсть уразумев  
Под лаской вкрадчивой резаца,  
Ответным взором Галатея  
Не увлечёт, желаньем рдея,  
К победе неги мудреца.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Боратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1989.
2. Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М., 2001.
3. Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995. Т. 1.
4. Боратынский Е. А. Полн. собр. соч. М., 2000. Т. 3.
5. Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского / Сост. А. М. Песков. М., 1998.
6. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1964. Т. 7.
7. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1.
8. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 6.
9. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 7.
10. Куприянова Е. Н. Боратынский // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л., 1941–1956. Т. 6. Литература 1820–1830-х гг.
11. Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966.
12. Современник. 1840. Т. 18.
13. Альми И. Л. Сборник Е. А. Боратынского «Сумерки» как лирическое единство // Вопросы литературы: Метод. Стиль. Поэтика. Владимир, 1973. Вып. 8.

14. Альми И. Л. О стихотворении Е. А. Баратынского «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!» // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002.
15. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. М., 1998. Т. 1.
16. Галич Н. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. М., 1974. Т. 2.
17. Публий Овидий Назон. Метаморфозы. / Пер. с лат. С. В. Шервинского // Публий Овидий Назон. Собр. соч. СПб., 1994. Т. 2.

*Н. С. Иванова, Н. В. Лекомцева*

«ГУСТОЙ ПЧЕЛИНЫЙ МЁД ПОЭЗИИ РУССКОГО ГЕНИЯ...»  
(сочинения А. С. Пушкина  
в поливариантных переводах на болгарский язык)



*Переводить следует не слова, а душу...*  
Иоанн Экзарх (X век)

160 лет тому назад, в 1852 г., в Бухаресте были опубликованы первые переводы из А. С. Пушкина на болгарский язык в переложениях П. Славейкова: «Не пой, красавица, при мне...», «Погасло дневное светило» и др.<sup>1</sup> С тех пор в болгарском литературоведении появилось о Пушкине более 150 различных материалов, среди авторов критических работ — известные писатели (А. Константинов, И. Вазов, К. Величков, П. Славейков, К. Христов и др.), одновременно и переводчики его творчества<sup>2</sup>.

Болгарская пушкинистика примечательна *поливариантными переводами* произведений Пушкина: так, А. Миланов сообщал об уникальном случае в мировой переводческой практике — наличии 10 вариантов «Евгения Онегина» на болгарском языке: «Подчеркиваю, что в десятый раз гениальный роман Пушкина переведен в стихах, потому что есть три перевода и в прозе, что еще полвека тому назад было частой практикой»<sup>3</sup>. Этот *десятый* (1997) — результат 17-летнего труда Г. Талева. Начиная же с 1914 г., роман был переведен в прозе Г. Бакаловым, Н. Вранчевым и Г. Жечевым, а в стихах — Р. Деловым, М. Ковачевым, Н. Хрелковым, П. Ивановым, Г. Левинсоном, М. Исаевым,



Д. Петричевым, Г. Ленковым, Л. Любеновым<sup>4</sup>, что свидетельствует о важнейшей роли переводов в формировании общекультурного болгарско-русского пространства.

В частности, говоря о специфике переложения романа Г. Ленковым, поэтесса Блага Димитрова пишет:

Достигнуто почти невозможное: без насилия над языком, сохраняя первообраз, не поддаваясь переводческим шаблонам, Г. Ленков смог в «узкие», как соты, стихи онегинской строфы вместить густой пчелиный мёд поэзии русского гения. Таким образом он остался верен высшей мере искусства автора этой поэмы-чуда. <...> Наряду с удачным преодолением отдельных «невозможностей» и блестящими попаданиями в цель, переводчик достиг органической целостности и единства произведения, он как будто спел его, не переводя дыхания, не повторяясь в решениях ритма и в остальной инструментровке<sup>5</sup>.

Покажем красоту ритмомелодики и добротной семантической соотнесенности перевода с оригиналом в переложении Ленкова<sup>6</sup> на примере первой строфы VII главы — «Гонимы вешними лучами...»<sup>7</sup>:

От пролетта подгонен вече, Снегът по хълми, стръмнини На мътни ручеи потече И равнините наводни. Природата с усмивка ведра Посреща своята утрин щедра; Блести дълбока синева. Подобно пух, едва-едва, Лесът прозрачен зеленее. Пчелата литва на простор От своя възсечен затвор. Полето съхне и пъстрее; Стада шумят и славей пак Запява в стихналия мрак.	<i>Весной гонимый уже Снег по холмам, склонам Мутными ручьями потек И равнины потопил. Природа с улыбкой свежей Встречает свое утро щедрое; Блестит глубокая синева. Подобно пуху, едва-едва Лес прозрачный зеленееет. Пчела летит в простор Из своей восковой темницы. Поле сохнет и пестреет; Стада шумят и соловей опять Поет в притихших сумерках.</i>
---	--

Г. Ленков воспроизводит структуру онегинской строфы из 14 строк, которые в оригинале «группируются в три катрена — перекрестной, смежной и охватной рифмовки — и заключительную двустипшную коду...»<sup>8</sup>. Ср. в переводе: 1–3 строки (*вече — потече*); 2–4 (*стръмнини — наводни*); 5–6 (*ведра — щедра*); 7–8 (*синева — едва-едва*); 10–11 (*простор — затвор*); 9–12 (*зеленее — пъстрее*); 13–14 (*пак — мрак*). Г. Ленков сохраняет точную рифмовку. В его переложении «метрический рисунок онегинской строфы обеспечивает наиболее гибкий 4-стопный ямб, с альтернансом женских и мужских клаузул внутри и на границах ее подразделений: AbAb| CCdd| EffE| gg»<sup>9</sup>.

...Подобно пух, едва-едва,	/ - 1 / - 1 / - - / - 1 /
Лесът прозрачен зеленее.	/ - 1 / - 1 / - - / - 1 / -
Пчелата литва на простор	/ - 1 / - 1 / - - / - 1 /

От своя восьмьчен затвор. / - 1 / - 1 / - - / - 1 /  
 Полето съхне и пьстрее... / - 1 / - 1 / - - / - 1 / -

В данной строфе четырехстопный ямбический размер оригинала четко выдерживается в сочетании с обязательной облегченной стопой внутри каждого стиха. Но если Пушкин использует пиррихий строго на третьей позиции ямбического ряда, то Г. Ленков в ряде случаев несколько свободно варьирует местоположение облегченной стопы, отводя ей место либо на второй (строки 5-я и 6-я), либо на третьей позиции стиха. Вместе с тем при сопоставлении ритмической структуры обоих текстов двойной пиррихий (в зачине и на 3-й позиции 4-й строки) обнаруживается и у Пушкина, и у Ленкова:

...На потопленные луга. / - - / - 1 / - - / - 1 / (А. С. Пушкин)  
 ...И равнините наводни. / - - / - 1 / - - / - 1 / (Г. Ленков)

По Ю. М. Лотману, с его «Комментариями»<sup>10</sup>, это «собрание пестрых глав» представляет собой «органический художественный мир, части которого живут и получают смысл лишь в соотношении с целым»<sup>11</sup>. Каждая отдельная строфа в соответствии с замыслом автора — мастера рифмы и лексической шифрограммы — существует латентно. О. И. Федотов заметил, что строфическая структура пушкинского романа «в отдельности, как в капле росы, отражает композиционную структуру произведения в целом: первый катрен — экспозицию, второй — развитие действия, третий — кульминационный момент, заключительное двустушие — своеобразный пуант, представляющий собой некий итог, вывод, разрешение эпического или лирического напряжения»<sup>12</sup>. И приведенная нами на болгарском языке пейзажная строфа показывает, как Ленков следует законам формально-содержательного структурирования текста, в чем ему и другим переводчикам помогает историческое сродство языков.

Между тем, о сложности восприятия синтаксической структуры романа для самих носителей русского языка писал В. В. Виноградов: о причудливом сочетании типов и видов присоединительных конструкций с экспрессивно-красочными приемами синтаксиса живой устной речи. Он же приводил мнения современников («Атеней», 1928, ч. 1, № 4) о том, что у Пушкина «упрямство синтаксиса побеждено совершенно: стихотворная мера нимало не мешает естественному порядку слов»<sup>13</sup>. О непростой системе слога в структуре онегинской строфы писали Г. О. Винокур<sup>14</sup> и Ю. М. Лотман<sup>15</sup>, говоря о своеобразии синтаксиса в строфической соразмерности пушкинского сочинения и демонстрируя, как ритмема и синтагма — в зависимости от лексического

наполнения и содержательного замысла оригинала — претерпевают существенные изменения.

Заметим попутно, что сложнее обстоит дело с переводами романа на неродственные языки. Так, Гэ Баоцюань (КНР) отмечает, что «в силу лингвистических различий между русским и китайским языками невозможно в полной мере передать оттенки “онегинской строфы”»<sup>16</sup>, вследствие чего китайские переводчики всегда большее внимание уделяли содержательной стороне романа.

Ленков следует за Пушкиным и в стремлении «создать универсальную панораму весенней жизни природы и человека в главных чертах и особенных подробностях фенологического, ботанического, зоологического и психологического плана»<sup>17</sup>, лексическими способами воспроизводя не только картины русской природы, но и глубинно-отдаленные во времени эмоциональные регистры, объединяющие пушкинский пейзаж с натурфилософскими воззрениями античности. Так, вслед за эпикурейцами, одушевлявшими окружающий мир, метафорическими средствами передается улыбающийся лик весенней природы: «Улыбкой ясною природа / Сквозь сон встречает утро года»; «Природата с усмивка ведра / Посреща свойта утрин щедра» (Природа с улыбкой свежей / Встречает свое утро щедрое), что наблюдаем и у других переводчиков (М. Исаева<sup>18</sup> и Л. Любенова<sup>19</sup>): «Природата с усмивка ясна / Посреща утринта прекрасна» (Природа с улыбкой ясной / Встречает утро прекрасное); «Природата с усмивка чиста / Посреща пролетта льчиста» (Природа с улыбкой чистой / Встречает весну лучистую).

Образы вселенского масштаба (*Земля, Солнце, Небеса*) органично связаны с образами панорамно-земного ряда (*леса, поля, горы, ручьи, снега*) и живой природы (*стада домашних животных, пчела, соловей*). Как восклицал Баратынский, «Какой слог — блестящий, точный, свободный! Это рисовка Рафаэля, живая и непринужденная кисть живописца из живописцев»<sup>20</sup>.

Материализованный образный ряд завершается акцентом на собственно поэтическом начале — весенней трели соловья («...и соловей / Уж пел в безмолвии ночей» — «...и славей пак / Запява в стихналия мрак» [Ленков] = ...и соловей опять / Поет в притихших сумерках; «...и славей пей / Когато тиха ноц повеи» [М. Исаев] = ...и соловей поет / Когда тихая ночь настает). Образом певца-соловья, завершающим эпически-повествовательную первую строфу VII главы, Пушкин перебрасывает мостик к следующей строфе, где полноправное Я лирического героя отрицает эфемерную красоту весеннего пейзажа («Как грустно мне твое явленье, / Весна, весна! Пора любви!»). Мотив

грусти усиливается в третьем фрагменте, где лексико-грамматически передается коллективное мирозозерцание («...Мы *помним горькую утрату, / Внимая новый шум лесов*»).

Три названные пейзажно-лирические строфы наглядно демонстрируют специфику стилистической манеры Пушкина. Комментируя его слог (включая пристрастие к перечислениям предметов вещного мира), Виноградов в основе художественно-языковой стихии обнаруживает как новаторство — «структурность, принцип “соразмерности”, принцип “соображения” понятий и слов, упор не на творчество элементов, а на творчество новых форм и их комбинаций, их соединений, на творчество новых приемов выражения мыслей и чувств...»<sup>21</sup>.

Т. Г. Мальчукова констатирует, что у Пушкина (вслед за Лукрецием) «природа едина во всех многообразных своих существах и многообразных проявлениях. Отсюда сближения животного и растительного мира, живой и неживой природы в метафорах и сравнениях, которые <...> выражают <...> внутреннее родство»<sup>22</sup>. Покажем это на сопоставлении текстов:

У Лукреция: «...*травой всевозможной и зеленью свежей / Всюду покрыла земля изобильно холмы и равнины: зазеленели луга, сверкая цветущим покровом <...> / Как обрастают сперва пушком <...> / <...> птиц оперенные члены, / Так молодая земля травой и кустами сначала / Вся поросла...*» (V, 783–785, 788–791)<sup>23</sup>.

У Пушкина: «*Еще прозрачные, леса / Как будто пухом зеленеют...*».

Тот же мотив почти дословно по-болгарски: «*Подобно пух, едва-едва, / Лесът прозрачен зеленее*» (Подобно пуху, едва-едва / Лес прозрачно зеленеет — Г. Ленков); «*И сякаш цял от пух лесът, / Прозрачен още зеленее*» (И, будто весь из пуха, лес / Прозрачный все еще зеленеет — Л. Любенов).

Согласно О. И. Федотову, третий катрен онегинской строфы отражает кульминационный момент микросюжета, проецирующегося на целостный содержательный ряд произведения. В нашем случае в фокусе внимания образ пчелы-труженицы, весьма поэтично трактуемый и Пушкиным («*Пчела из кельи восковой / Летит за данью полевой*»), и его переводчиками:

«*Пчелата литва на простор / От своя восьъчен затвор*» (Г. Ленков)  
Пчела летит на простор / Из своей восковой темницы (*подстроч. пер.*);  
«*Лети от кошера пчела / За прах по цветните поля*» (М. Исаев)  
Вылетает из улья пчела / За пылью на цветочные поля (*подстроч. пер.*);  
«*Пчелата литва на простор / За полска дан...*» (Л. Любенов)  
Пчела вылетает на простор / За полевой данью... (*подстроч. пер.*)

Собственно, труженица-пчела и соловей в контексте романа в стихах — символы поэтического мастерства, и Б. Димитрова, акцентирует

внимание на «густом пчелином мёде поэзии русского гения», подчеркивая высокий профессионализм Г. Ленкова и других болгарских переводчиков, сумевших в языковом плане выразить это адекватно.

Лексический состав романа в стихах и его переложений Ленковым, Исаевым и Любеновым во многом идентичен. Переводчиками задействованы ресурсы синонимической полифонии родственно-славянских языков. В тоже время при переводе с одного славянского языка на другой возникает некая *видимость* языковой идентичности (особенно на лексическом уровне), что обусловлено давней традицией. Как считает И. Ликоманова<sup>24</sup>, специфика во многом удачного славяно-славянского перевода заключается в потенциальной переводимости ряда дискурсивных моделей близкородственных языков, но любого переводчика (и читателя — носителя славянского наречия) подстерегают свои нюансы. Так, слова могут иметь схожее орфоэпическое звучание, но — в каждом языке — и свое полисемантическое наполнение. Важна роль валентных возможностей слов. От структуры же синтаксического построения в переложении может кардинально измениться общий эмоциональный тон.

Вот почему сопоставление многообразия славяноязычных художественных переводов с оригиналом позволяет специалистам исследовать не отдельно взятый лексический состав соотносимых языковых систем, но учитывать многообразие валентных связей языков на уровне словосочетания, предложения, наконец, всего текста, выявляя способы моделирования метафорики и иносказаний (подтекста) в своем и близкородственных языках. Такой подход открывает новые горизонты в постижении утонченной материи единого древнеславянского наречия.

Поливариантные переводы особенно благодатны для исследования вопросов теории и практики перевода. Они являются еще и примером владения «силой» и «ресурсами» родного языка. Вот как А. Миланов объясняет мотивацию приступить к последующему переводу:

В обычной переводческой практике к новому переводу приступают, если предыдущий перевод устарел или неудачный. Перевод каждой строфы, иногда и каждого стиха, претворение его в высокохудожественное произведение напоминает решение задач из высшей математики, где решение всегда не только одно. Разница в том, что в высшей математике все-таки одно из решений принимается как оптимальное, а при поэтическом переводе существует неограниченное число адекватных претворений, при этом ни одно из них не исключает существование остальных<sup>25</sup>.

Созвучны сказанному мысли П. М. Топера:

...художественный перевод — это создание новых культурных ценностей <...> некоего «абсолютного» перевода на все времена существовать не может. Ве-

ликое творение искусства вечно, неисчерпаемо и возможность его повторных переводов (интерпретаций) — одно из выражений этой неисчерпаемости... Перевод — не создание копий, а умножение духовных богатств. Более того, именно перевод придаёт ...осязаемость понятию вечности, ибо в переводе произведение искусства продолжает жить, даже если умер язык, на котором оно было создано...»<sup>26</sup>.

По существу, интерпретатор чужого языка и культурных стереотипов применяет прием адаптации, «при котором переводчик приспособливает текст к условиям другой языковой культуры (в англоязычном переводоведении адаптацию иногда называют *domestication* — одомашниванием)»<sup>27</sup>. Можно согласиться с А. Нестеровым в том, что «перевод <...> совершается не с языка на язык, а с опыта автора на опыт переводчика. И это не только знания: оперативный массив задействованной информации <...> Это память тела, физическая проверка точности ощущений для каждой фразы тактильностью, нервами <...> Восприятие мира на двух языках — постоянное сравнение разнородного опыта...»<sup>28</sup>.

Возвращаясь к мыслям П. М. Топера, перевод — «царство диалектики», ибо «на характер переводческой деятельности оказывают влияние многие факторы, и прежде всего, объект перевода, цель перевода, условия перевода <...> Языковая граница, или, точнее, область их соприкосновения, представляет собой всегда территорию неопределённости, переменчивости, разноголосицы. Здесь всё — относительно, привязано к двум разным системам координат...»<sup>29</sup>.

Анализ формально-содержательной структуры инвариантных иноязычных текстов (с их разночтениями по отношению к оригиналу) позволяет говорить о культурном диалоге в рамках каждого заново воссозданного поэтического текста. Но вернемся к практике поливариантных переводов.

На сегодня в Болгарии известны *восемь версий* пушкинского стихотворения «Я вас любил» (1829), которому посвящено много известных исследований: Р. Якобсона<sup>30</sup>, В. Шкловского<sup>31</sup>, А. Жолковского<sup>32</sup>, В. Виноградова<sup>33</sup>.

Восьмистишная строфа текста подразделяется на два катрена. Стихотворение написано 5-стопным ямбом с двумя пиррихиями в 1, 3–7-й строках и спондеем в начале заключительного стиха. Женская клаузула в нечетных строках чередуется с мужской клаузулой в четных рядах. В каждом катрене обнаруживается перекрестная рифмовка. Рифма везде точная. В 1 и 3-м стихе рифма диссонирующая (*может — тревожит*); в остальных случаях перекрестная рифма строится на основе ассонанса (*совсем — ничем, безнадежно — нежно, томим —*

другим). Начальная рифма-повтор наблюдается в 1, 5, 7-й строках («Я вас любил ...»).

Из восьми болгарских переводчиков этого стихотворения<sup>34</sup>, трое — известные болгарские поэты Стоянов, Методиев и Джагаров. Обратимся к особенностям, подчеркивающим разнообразие их переводов текста болгарский язык и создающих в каждом случае характерную экспрессию восприятия и воздействия.

*«Аз ви обичах; / обичта ми може / да тлее в моята душа; / но нека вече тя не ви тревожи, / не искам с нищо да ви натъжа. / Обичах ви безмълвно, безнадежно, / изгарях и от ревност, и от страст; / обичах ви тъй искрено, тъй нежно — / дано ви друг обикне както аз».* Это перевод Г. Джагарова (1984) среди болгарских читателей наиболее узнаваемый. Он отличается четкой ритмичной фразой, близостью к оригиналу, отсутствием привнесенных «украшательств». С точки зрения единства грамматики и смысла очень сильно начало — «Аз ви обичах» (Я вас любил). Вслед за Л. Стояновым (1947), первым переводчиком этого стихотворения на болгарский, Джагаров использует прямой порядок слов, заполняя валентности глагола «обичах» (из рассмотренных в нашей работе переводных вариантов текста неинверсированное начало-обращение характерно только для этих двух). Употребление личного местоимения аз (согласно правилам болгарской грамматики необязательного в этом случае) не только выражает категоричность оценки чувств лирического героя, но создает атмосферу исповеди и глубоко переживаемого драматизма.

Однако затем в своем переложении Л. Стоянов широко использует инверсию: «Аз ви обичах: любовта ми **може / в сърцето и до днеска да гори**, / Но нека **тя ви вече не** тревожи, / **не бих ви с нищо днеска укорил**. — / **Обичах Ви** безмълвно, безнадежно, / ту боязлив, ту дързък и ревнив. / **Обичах ви** тъй искрено и нежно, **бог да даде друг тъй да ви цени».** Этот прием позволяет ему создать особую динамику эмоциональных состояний лирического героя. В статье «Россия в моей жизни и творчестве» Л. Стоянов писал, что не сразу «постиг величие Пушкина, его поэтическое ваятельство», долго «вынашивал» стихи, многократно повторял их про себя и перед своими друзьями. Он преклонялся перед Россией, русским народом, русской поэзией, перед гением Пушкина и сравнил его с безбрежной вселенной: «...как будто весь мир был в нем. Все звуки, все краски, вся гамма впечатлений, глубокая мысль, грусть и жизнерадостность, сожаления, надежды, неисчерпаемое богатство раскрылось передо мной и покорило меня. Это была поэзия, журчащая как ручей, неудержимая и стройная, поэзия мастера-художника, которая удивляет и пленяет»<sup>35</sup>.

Л. Стоянов передает в своем переводе волнующий эмоциональный рассказ отвергнутого возлюбленного, в современном восприятии звучащий немного архаично из-за инверсированного порядка слов и книжно-церковного звучания фразы-заклинания в конце. 65 лет существования этого первого перевода показательны для фиксирования перемен в самом языке. Мы бы отметили употребление таких лексем как *днеска*, *тъй*, которые сегодня имеют разговорную окраску и не соответствуют пафосу оригинального стихотворения с преобладанием в нем книжной лексики (*боязлив, дързък, укорил, бог да даде*).

Из всех последующих переводчиков только Стоянов позволяет себе отступления от оригинального текста и при помощи особых лексико-грамматических конструкций внесение в текст собственного понимания благородства лирического героя, который желает возлюбленной обрести такого же поклонника, который бы так же высоко, как он сам, ценил ее человеческое и женское достоинство: *бог да даде друг тъй да ви цени*.

Д. Методиев (1961) моделирует ситуацию грустного размышления и внушает состояние безысходности лирического героя — *«обичах ви и сам не зная»*. Его перевод отличается своеобразным стилистическим рисунком — употреблен сокращенный разговорный глагол *не ща* (*да ви печаля с нищо аз не ща*). Эмоциональность тона повышается повторениями — *от ревност мъчен, мъчен от тъга*, а также препозицией глаголов.

Наибольшей переводческой свободой отличается текст К. Савова (1977), что проявляется в фамильярности обращения на *ты* — *«обичах те»* (я любил тебя) и в желании углубить безнадежность состояния лирического героя на фоне спокойных ночей его бывшей возлюбленной. Это достигается добавлениями на уровне лексики и синтаксиса, инверсией в порядке слов: *«но нека днес спокойните ти нощи да не тревожи с нищо вече тя»* (но пусть сегодня твои спокойные ночи не тревожат больше ничем она).

Драматизм чувств любви и ревности на основе сильной любовной страсти — таков смысловой акцент в переводе П. Велчева (1985): *«Обичах Ви: **страстта** навярно може / В душата ми да трепне и сега <...> да ви обича пак — с такава **страст**»* (Я Вас любил: страсть, наверное, сможет / в душе моей проснуться и сейчас <...> любить вас с такой страстью).

Новейшие переложения почерпнуты нами из ресурсов Интернета. Им свойственна сообразная нашему времени повышенная экспрессия. Стремление к оригинальности реализуется в лексических добавлениях, в стилистическом эффекте замены нейтральных глаголь-



ных форм, в смысловых акцентах через повторения и специальные выделения: «Обичах ви и любовта навярно, / в душата ми искрица съхрани» (Е. Соколов, 2005; Любил я вас и любовь, наверное, в душе моей искорку сохранила), «Не бих желал да страдате за мен» (Р. Андреева, 2008; Я бы не хотел, чтобы вы страдали обо мне), «Дай, Боже, да Ви **люби** тъй **любим**» (Н. Господинова, 2009; Даст Бог, Вас будет любить так любимый). В последнем варианте примечательно употребление однокоренных слов *да ви **люби** тъй **любим***, подчеркивающих благородство и душевную щедрость лирического героя, который желает бывшей возлюбленной гармонии во взаимных чувствах с другим.

Наибольшее разнообразие переводов связано с передачей состояния отвергнутого влюбленного (кульминационный момент оригинала): «*ту боязлив, ту дързък и ревнив*» (Л. Стоянов: то робкий, то дерзкий и ревнивый), «*от ревност мъчен, мъчен от тъга*» (Д. Методиев: ревностью мучимый, мучимый печалью); «*между възторг и ревност раздвоен*» (К. Савов: между восторгом и ревностью раздвоенный); «*изгарях и от ревност, и от страст*» (Г. Джагаров: сгорал и от ревности, и от страсти); «*и ту ревнив, ту плах треперех аз*» (П. Велчев: и то ревнивый, то робкий дрожал я); «*от страхове и ревност угнетен*» (Е. Соколов: чувствами страха и ревностью угнетенный); «*измъчван ту от ревност, ту от страх*» (Р. Андреева: мучимый то ревностью, то страхом); «*ту с ревност, ту със страх, необясним*» (Н. Господинова: то с ревностью, то со страхом необъяснимым / я любил вас).

Представляет интерес также грамматическая форма обращения лирического героя к возлюбленной: только Г. Джагаров и Л. Стоянов не прибегают к инверсии, используя полную фразу «*Аз ви обичах*», в остальных переводах *Я* опущено. Обращение на *ты* у К. Савова мы считаем некорректным: снижается этикетность куртуазных отношений, утонченно переданных в словесной ткани оригинала. Показательно, что именно этот вариант был воспринят студентами-филологами Бургасского университета как наиболее естественно звучащий сегодня, близкий их восприятию и наиболее эмоционально воздействующий на молодежную читательскую аудиторию (подтверждается анкетами респондентов).

Для понимания оригинального текста особенно важна последняя строчка стиха, представляющая у Пушкина заклинание-восклицание. Каждый из болгарских переводчиков нашел свой способ для передачи условного будущего времени, продемонстрировав богатый потенциал родного языка:

*Бог да даде друг тъй да ви цени.* (Л. Стоянов)

Бог пусть даст, чтобы другой так вас ценил (*подстроч. пер.*);

*Дано да ви обича друг така* (Д. Методиев)  
 Пусть любит вас другой так (*подстроч. пер.*);  
*Обичана да бъдеш някой ден* (К. Савов)  
 Любимой была бы ты в некий день (*подстроч. пер.*);  
*Дано ви друг обикне както аз.* (Г. Джагаров)  
 Пусть другой полюбит вас, как я (*подстроч. пер.*);  
*Да ви обича пак — с такава страст* (П. Велчев)  
 ...Вас будет любить — с такой страстью (*подстроч. пер.*);  
*Дано за Бога, друг Ви любии някой ден!* (Е. Соколов)  
 Пусть, ради Бога, другой Вас полюбит в некий день! (*подстроч. пер.*);  
*Дай Боже друг така да Ви обича Вас!* (Р. Андреева)  
 Дай Бог, другой так будет любить Вас (*подстроч. пер.*);  
*Дай, Боже, да ви любии тый любим.* (Н. Господинова)  
 Дай, Боже, Вас полюбит так любимый (*подстроч. пер.*)

Трепетность и искренность послания приобретают утонченные смысловые нюансы в разнообразии оформления предикативного центра фразы.

Робкая надежда отвергнутого любимого передана глаголом совершенного вида (*Дано ви друг обикне както аз* — Г. Джагаров). Благородство пожелания любимой выражено через смысловый потенциал разнообразных глаголов несовершенного вида, передающих не только безграничность эмоции, но и ее содержание: теплоту (*да ви обича* — Д. Методиев, П. Велчев, Р. Андреева), любовь (*да ви любии* — Е. Соколов, Н. Господинова), страсть (*да ви обича пак — с такава страст* — П. Велчев), дружеское признание, оценку (*друг тый да ви цени* — Л. Стоянов). Деликатность наблюдателя заключена в пассивной конструкции (*обичана да бъдеш някой ден* — К. Савов). Собственно, использование инверсии в порядке слов (*да ви обича друг; да ви любии тый любим*), употребление однокоренных слов (*любии, любим*), повторение местоимений (*да Ви обича Вас*), наличие актуализаторов различных обстоятельственных пояснений времени, способа, сравнения (*така, тый* (разг.), *някой ден, както аз*), применение стилистического разнообразия пожелательности (*дано, дано за Бога, Дай Боже, Бог да даде*) — делают исповедь лирического героя о прекрасном и возвышенном чувстве русского поэта звучащей очень эмоционально и вдохновенно и на болгарском языке.

Все авторы воспроизводят ритмомелодику стихотворения Пушкина, моделируя пятистопный ямб с пиррихиями в отдельных стихах. Увы, это многообразие переводов доступно восприятию только искусственного болгарского читателя. Широкая аудитория знает пушкинское стихотворение «Я вас любил...» только по хрестоматийной версии Г. Джагарова.

Вместе с тем, как отмечает Г. Германов, «А. С. Пушкин прочно присутствует в болгарской культурной жизни и оказывает на нее неизменно благотворное влияние. Это присутствие Пушкина не подвластно ни времени, ни конъюнктуре»<sup>36</sup>. Наглядный пример тому — появление в 1941–42 гг., в самый разгар гитлеровской агрессии против Советского Союза, первого 10-томного издания Пушкина на болгарском языке (перевод с памятного русского издания 1937 года). Этот «десяти томный болгарский Пушкин — один из самых значительных факторов культурной жизни Болгарии тех трудных и страшных лет»<sup>37</sup>.

Исходя из накопленного болгарской и российской пушкинистикой за прошедшие 160 лет и учитывая наличие переводной пушкинианы в виде многотысячных книжных тиражей, а также в современных Интернет-ресурсах, можно говорить об активной востребованности русского художественного слова на Балканах и в новом веке тысячелетия.

Б. О. Корман ставил перед собой и временем вопрос: «Как быть человеку в дисгармоническом мире: не романтически дисгармоническом?..» — и своим творчеством, всей своей жизнью он учит нас: «Чем сосредоточеннее человек на себе, тем безотраднее его взгляд на себя и мир. Чем сильнее и разнообразнее ощущаемая человеком связь с другими людьми, тем увереннее преодолевается трагический индивидуализм и вырабатывается эпическое мироотношение»<sup>38</sup>. В том убеждают и «даль свободная романа», и пушкинский шедевр «Я вас любил...» элегического содержания.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Германов Г. Болгарское бытие Пушкина // «От западных морей до самых врат восточных»: А. С. Пушкин за рубежом: К 200-летию со дня рождения. М.: Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина, 1999. С. 87.

<sup>2</sup> Любенов Л. [Предисловие] // Литературната критика за българските преводи на творби на А. С. Пушкин / Съст. И. Петров, Л. Любенов. София, 2006. С. 4.

<sup>3</sup> Миланов А. Десети превод на «Евгений Онегин» в стихове // Там же. С. 476.

<sup>4</sup> См.: Михайлов. М. Българските стихотворни преводи на «Евгений Онегин» // Там же. С. 274.

<sup>5</sup> Димитрова Б. Поет на преводаческото изкуство // Там же. С. 271–272.

<sup>6</sup> Переводы Г. Ленкова цит. по изд.: Пушкин А. С. Избрани творби: В 3 т. София, 1989. Т. 2. Евгений Онегин.

<sup>7</sup> Здесь и далее подстрочные переводы с болгарского языка осуществлены Н. С. Ивановой.

<sup>8</sup> Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2 кн. М., 2002. С. 425. Кн. 2. Строфика.

<sup>9</sup> Там же. С. 426.

- <sup>10</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980.
- <sup>11</sup> Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М., 1988. С. 31.
- <sup>12</sup> Федотов О. И. Указ соч. С. 426.
- <sup>13</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.: Наука, 1999. С. 419.
- <sup>14</sup> См.: Лотман Ю. М. В школе поэтического слова... С. 70.
- <sup>15</sup> Там же. С. 71–74.
- <sup>16</sup> Гэ Баоцюань. «Евгений Онегин» в Китае: несколько переводов пушкинского шедевра // Пушкин и мир Востока. М.: Наука, 1999. С. 332.
- <sup>17</sup> Мальчукова Т. Г. Об античной традиции в изображении природы у А. С. Пушкина // Пушкин и античность. М.: Наследие, 2001. С. 44.
- <sup>18</sup> Переводы М. Исаева цит. по изд.: Пушкин А. С. Евгений Онегин: Роман в стихове. 4-е изд. София, 1967.
- <sup>19</sup> Переводы Л. Любенова цит. по изд.: Пушкин А. Евгений Онегин. София, 1993.
- <sup>20</sup> Виноградов В. В. Указ соч. С. 289.
- <sup>21</sup> Там же. С. 38–39.
- <sup>22</sup> Мальчукова Т. Г. Указ. соч. С. 46.
- <sup>23</sup> Цит. по: Лукреций. О природе вещей. М., 1983.
- <sup>24</sup> См.: Ликоманова И. Славяно-славянскит превод: Лингвистичен подход към художествения текст. София, 2006. С. 28–33.
- <sup>25</sup> Миланов А. Указ. раб. С. 477.
- <sup>26</sup> Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения / ИМЛИ. М.: Наследие, 2000. С. 30, 44.
- <sup>27</sup> Дадян М. Поэтическая адаптация, или Три сердца авторского перевода // Иностранная литература [Спецвыпуск: Парадоксы литературного перевода]. 2010. № 12. С. 136.
- <sup>28</sup> Нестеров А. Поэзия и стереометрия, или Перевод как воля и представление // Там же. С. 147–148.
- <sup>29</sup> Топер П. М. Указ. соч. С. 31.
- <sup>30</sup> См.: Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. Благоевщенск, 1998. Т. 2. С. 496–499.
- <sup>31</sup> См.: Шкловский В. «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» // Иностранная литература. 1969. № 6. С. 218–224.
- <sup>32</sup> См.: Жолковский А. К. Разбор стихотворения Пушкина «Я вас любил» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 36. 1977. № 3. С. 252–263.
- <sup>33</sup> Виноградов В. В. Указ. соч. С. 373.
- <sup>34</sup> Переводы стихотв. «Я вас любил» на болгарск. языке цит. по след. изд.: Пушкин А. С. Избрани стихотворения и поеме. 2-е изд. София, 1961. С. 95; Пушкин А. Стихотворения и поеме. София, 1977. С. 57; Пушкин А. С. Избрани творби. Стихотворения и поеме. Повести. София, 1984. С. 117. (Б-ка «Световна класика»); Пушкин А. С. Избрани стихотворения. Пророк. София, 1985. С. 105; Пушкин А. С. Стихотворения и поеме. София, 1988. Т. 1. С. 171; «Штъркел» — сайт за нова българска литература. Раздел «Преводи». А. С. Пушкин «Я вас любил». 2008; «Буквите» — сайт за нова българска литература и култура. Фондация «Буквите». Раздел «Преводи». А. С. Пушкин «Я Вас любил». 2009.
- <sup>35</sup> Стоянов Л. Избрани творби. Публицистика. Литературни статии. София, 1983. С. 398.
- <sup>36</sup> Германов Г. Указ. раб. С. 90.
- <sup>37</sup> Там же. С. 88.
- <sup>38</sup> Корман Б. О. Эпическое начало в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Корман Б. О. Избранные труды. История русской литературы. Ижевск, 2008. С. 179.

Общность принципов создания жанра отрывка  
у Ф. Тютчева и Д. Веневитинова:

европейские (немецкие) литературные источники,  
поэтика, проблематика

Отрывок представляет собой лирический стихотворный жанр, имеющий авторское указание на фрагментарность и тенденцию к эстетико-философской проблематике. Отличающийся специфическим визуальным обликом («пропуски текста», начальные и финальные многоточия и др.), отрывок поддерживает концепцию возможности выражения романтическим искусством «невыразимого». Лирический герой отрывка — зачастую исключительный творческий человек, финал отрывка в большинстве случаев дает положительное разрешение лирической ситуации<sup>1</sup>.

Жанр отрывка может формироваться тремя путями: 1) стилизация под «фрагмент» (А. С. Пушкин «Осень». *Отрывок*); 2) вычленение отрывка из оригинального текста (А. С. Грибоедов «Юность вещего». *Из пролога*); 3) вычленение отрывка из иноязычного текста (В. А. Жуковский. Перевод отрывка элегии. Из Парни). Разным статусом обладают случаи перевода иностранных фрагментов произведений и случаи создания стихотворений в жанре отрывка на основе переработанных частей иноязычных текстов.

Цель настоящей статьи — доказать общность принципов создания жанра отрывка у Тютчева и Веневитинова. Объектами сопоставительного анализа предстают стихотворения «Байрон. *Отрывок* (Из Цедлица)», «Из «Эрнани»» («Великий Карл, прости! — Великий, незабвенный...»), «Из «Фауста»» (цикл из 5 стихотворений) Ф. И. Тютчева и «Четыре отрывка из неоконченного пролога «Смерть Байрона»», «Знаменья перед смертью Цезаря (Отрывок из Вергилиевых «Георгик»)", «Отрывки из «Фауста»» (цикл из 3 стихотворений) Д. В. Веневитинова<sup>2</sup>.

Тютчев и Веневитинов, создавая отрывки, отталкиваются от иноязычных произведений: используя лексическую ткань иноязычного источника, перерабатывают фрагмент из него для создания русского стихотворения в жанре отрывка. Источники у Тютчева — трагедия И.-В. Гете «Фауст», поэма Й.-Х. Цедлица «Венки мертвым», драма В. Гюго «Эрнани», комедия У. Шекспира «Сон в летнюю ночь», у Вене-

витинова — «Фауст», «Георгики» Вергилия. Героями отрывков Тютчева и Веневитинова предстают Байрон, Цезарь, Карл Великий, Фауст и др.

Образ Байрона нередко присутствовал в стихотворениях в жанре отрывка, поскольку в полной мере соответствовал его проблематике: Байрон уже при жизни стал культовой фигурой для русских романтиков (П. А. Вяземский. Байрон (Отрывок): «Нас пробуждаешь ты [Байрон] молниеносным словом / И мыслью, как стрелой Перунного огня, / Вдруг освещаешь ночь души и бытия!»). К произведениям великого английского романтика или к нему самому как предмету изображения в своих отрывках, помимо Тютчева и Веневитинова, обращался И. Козлов («Явление Франчески (Из “Осады Коринфа”», 1829, «Отрывок из 4-й песни “Чайльд-Гарольда”», 1834) и др.

Фигуры выдающихся правителей, например Цезаря, также встречаются в жанре отрывка (Буринский З. Призывание Цезаря. Перевод из первой книги Вергилиевых «Георгик», 1803; и др.).

Нередкой была и апелляция к трагедии Гете «Фауст»: авторов отрывков вдохновлял образ экстраординарного творческого ученого (А. С. Грибоедов. Отрывок из Гете, 1824; С. П. Шевырев. Елена. Отрывок из междудействия к «Фаусту», 1827; и др.).

Обратим внимание на время создания текстов Тютчева и Веневитинова. Отрывки о Байроне Веневитинова и Тютчева написаны соответственно в 1825 и 1828 (или 1829) годах; отрывки о Цезаре и Карле Великом — в 1823 и 1830; отрывки из «Фауста» — в 1827 и в конце 1820 — начале 1830 гг. Как видим, все указанные тексты Веневитинова написаны раньше стихотворений Тютчева. Говорит ли это о возможном влиянии Веневитинова на Тютчева? По словам Н. Берковского, «Тютчев сложился как поэт к концу 1820-х — началу 30-х годов XIX века» и «никому не подражал»<sup>3</sup>. Не споря с истиной, что «поэзия Веневитинова не прошла бесследно для Пушкина, Лермонтова, Тютчева»<sup>4</sup>, в данном случае мы имеем дело с творчеством двух молодых поэтов-романтиков, вклад которых в поэзию на данном этапе был практически равноценным. Совпадения их взглядов, по всей вероятности, интуитивные, конгениальные.

Тютчев и Веневитинов были знакомы (не близко)<sup>5</sup>, однако конкретных фактов восприятия одним поэтом произведений другого не обнаружено. Один из отрывков Веневитинова — «Монолог Фауста» — был опубликован в 1827 г. в собственном печатном органе «любомудров» — «Московском вестнике»; остальные — в собрании сочинений 1829 г.<sup>6</sup> Тютчев с 1822 по 1844 годы живет в Германии. Его отрывки при жизни не публиковались.

Веневитинов не успел полностью раскрыть свой талант по причине преждевременной смерти, но небольшое веское наследие и факты биографии поэта указывают на его несомненное сходство с Тютчевым. Среди явных сближающих черт можно назвать: 1) общепризнанные философские тенденции в поэзии; 2) ярко выраженный интерес к шеллингианству, принадлежность к «любомудрам» (непосредственная — у Веневитинова, идейная — у раннего Тютчева); 3) общий тематический спектр: высокое назначение искусства, томление по недостижимому, пантеизм (в разной степени), антиномия жизни и бессмертия, космоса и хаоса, стихийность свободы, погружение в чувства — любовь, дружбу; 4) устойчивый интерес к западноевропейским произведениям как источникам для своего творчества (в том числе переводы, а также стихотворения в жанре отрывка, «извлеченные» из иноязычных произведений).

**Отрывки о Байроне.** И Веневитинов, и Тютчев упоминают имя Байрона в названиях своих отрывков — «Четыре отрывка из неоконченного пролога “Смерть Байрона”» и «Байрон. *Отрывок* (Из Цедлица)».

Оба произведения проявляют связь с «большой формой»: отрывок Тютчева вольно переведен из поэмы австрийского автора Й.-Х. Цедлица «Totenkranze» [«Венки мертвым»], вышедшей в свет в 1828 г.<sup>7</sup>, и подан как жанр отрывка; произведение Веневитинова является наброском оригинальной драмы о Байроне («Четыре отрывка из неоконченного пролога»), обработанным под жанр отрывка, или же заведомой стилизацией под «осколок» виртуальной драмы. Исследуемые стихотворения, несмотря на генетическую связь с поэмой и драмой, — по своей родовой природе лирические. У Тютчева «эпическая» ситуация мысленного путешествия субъекта речи с читателем по «байроновским местам» есть не что иное, как движение богатой гаммы лирических чувств; у Веневитинова драматическая разбивка текста на реплики Байрона и Вождя греков при наличии партии Хора вызывает ассоциации скорее с кантатой, чем с драмой.

Оба поэта используют для своих произведений о Байроне изысканную метрико-строфическую форму, инородную для жанра отрывка, привычного к вольной рифмовке и слитной графике. Вероятнее всего, такой необычностью формы поэты выделяют стихотворения о Байроне из ряда других отрывков. Тютчев виртуозно копирует 13-стишную строфу, написанную разностопным ямбом 5555553555555. Как видим, серединная строка в каждой строфе на 2 стопы короче других, что создает необычный зрительный рисунок — почти идеальную симметрию, гармонию строфы. В произведении Тютчева — 14 таких строф. Все клаузулы женские — так же, как у Цедлица. Веневитинов идет не менее

сложным путем — дробит произведение на 4 пронумерованных «отрывка», первый из которых написан в сонетной форме 6-стопным ямбом с вкраплениями 4-стопного ямба, второй фрагмент (астрофический, 4Я) по структуре адекватен жанру отрывка, третий представлен 2-мя шестистишиями, 3Я, четвертый — 2-мя восьмистишиями, 4Я.

Оба автора живописуют смерть Байрона. Поэт умер в 1824 году. Смерть великого романтика — одна из ярких тем в литературе того времени, сильная, однако, для пера не каждого автора. П. А. Вяземский писал А. И. Тургеневу: «Какая поэтическая смерть — смерть Байрона! Он предчувствовал, что прах его примет земля, возрождающаяся к свободе, и убежал от темницы европейской. Завидую певцам, которые достойно воспоют его кончину. Вот случай Жуковскому!.. Греция древняя, Греция наших дней и Байрон мертвый — это океан поэзии! Надеюсь и на Пушкина!»<sup>8</sup>. Концептуально для выражения темы бессмертия исключительного поэта наиболее подходил жанр отрывка. Ожидания Вяземского<sup>9</sup> оправдали, к примеру, Веневитинов и Тютчев — оба в жанре отрывка. Но смерть великого романтика трактуется Веневитиновым и Тютчевым по-разному.

И Тютчев, и Веневитинов целенаправленно выбрали тему смерти Байрона. Веневитинова, как видно, вдохновило последнее стихотворение Байрона «В день моего тридцатилетия», одним из мотивов которого была готовность умереть в бою за правое дело<sup>10</sup>. Тютчевский же отрывок — вольный перевод фрагмента поэмы, посвященной умершим великим людям — Петrarке, Шекспиру, Тассу, Байрону и др.

Тютчев, на первый взгляд, заботится об адекватном переводе подлинника (графика, метрика, строфика). Однако другие элементы, например, композиция, лексика, указывают на относительную вольность перевода. Изображение Байрона у Цедлица начинается с 77 строфы. Тютчев начинает перевод с 78 строфы. Игнорируя 77 строфу, поэт, вероятно, стремился избавиться от малейших указаний на извлеченность отрывка из большой формы: в 77 строфе Цедлиц, обращаясь к читателю, предлагает ему узреть «за морем», «на побережье Англии» «другой образ поэта» (о Петrarке, Шекспире и Тассе речь шла выше). До 83 строфы оригинала Тютчев при переводе придерживается границ строф. Но, углубляясь в текст, переходит ко всё более и более вольному переводу. 1–7 тринадцатистишия у Тютчева вполне соответствуют 78–84 строфам у Цедлица. Однако дальнейшее сопоставление перевода и подлинника показывает явное расхождение. К примеру, русский поэт изображает Италию, описания которой нет в подлиннике. Вольность перевода, как видно, усиливается по мере увлечения Тютчевым созданием отрывка.



Цедлиц использует множество конкретных топонимов («*Mittelmeer*» [«Средиземное море»], «*Athen*» [«Афины»], «*Mycenä*» [«Микены»]), к тому же выделяя их курсивом. Тютчев зачастую игнорирует имена и названия в тексте австрийского автора, выражая явную тенденцию к отвлеченным образам. Цедлиц упоминает знаменитый факт переплывания Байроном Геллеспонта (строфа 83): «Mag <...> die kalte Fluth des Hellesponts durchschwimmen»<sup>11</sup> [«Любит <...> переплывать холодное течение Геллеспонта»]. Тютчев же пишет обобщенно — «переплывал пучины» (строфа 6). Цедлиц прямо сравнивает Байрона с Прометеем: «Bist du Prometheus, der die Wunde fühlet, / Bist du der Geier, der sein Herz durchwühlet?» [«Ты Прометей, что раны ощущает, / Ты коршун, что его сердце вырывает?»]. Тютчев, отчасти следуя за необычной интерпретацией Цедлицем легенды о Прометее [вместо печени — сердце, однако орел (у Цедлица коршун) заменен на ворона], не упоминает имени титана, изобретая перифраз: «Титан ли ты, чье сердце снедью врана, / Иль сам ты вран, терзающий титана». Непривязанность к конкретике вполне характерна для жанра отрывка как «эстетического манифеста».

И тютчевский, и веневитиновский отрывки создают грандиозный образ Байрона как гения, способного «поднять таинственный покров с чела таинственной природы» (Веневитинов), «наделенного даром неугасимо-пламенного слова», «любимейшего сына Камены» (Тютчев). В мотивном поле, складывающем образ Байрона (атрибутика, окружение), у исследуемых поэтов возникают характерные совпадения. Обоими авторами великий романтик сравнивается с «орлом»: «Орел! Какой Перун враждебной / Полет твой смелый прекратил?» (Веневитинов), «Ты был орел — и со скалы родимой...» (Тютчев). В теме Востока, «любимого края воображенья» Байрона, возникают общие мотивы «белых парусов» и мусульманского символа — «месяца»: «...на кораблях / Вдали чалмы мелькают, / И месяцы сверкают / На белых парусах» (Веневитинов), «Там, за скалой, пирата парус белый, / Здесь рог луны, горящий на мечети...» (Тютчев). У обоих поэтов составляющими образа Байрона выступают, с одной стороны, «лавр» (поэтическая слава), с другой стороны, «труп», убитый враг (жажда брани). Свобода и сила дарования Байрона ассоциируются с ветром, вихрем, сопряженным с темой смерти — переходом поэта из физического состояния в эфемерное: «Ах, и куда, безвременно почивший, / Умчал тебя сей вихрь, тебя носивший...» (Тютчев), «О Эвр! вей вестию печальной!» (Веневитинов). Интересно, что в отрывках совпадает финальный мотив «луны» («поблекшей» — у Веневитинова, «унылой» — у Тютчева): «И в жертву павшему герою / Луну поблекшую принесть...» (Веневити-

нов), «Он стихнул днесь, вулкан перегорелый. / И позднее бессмертия светило / С ночных небес глядит в него уныло». Важно, что заимствуя из оригинала мотивы «вихря» (в подлиннике — «der Wind» [«ветер»]), поэта как «орла», мусульманского «полумесяца», «трупов», которых ищет Байрон, Тютчев сам вводит в ткань отрывка мотивы «лавра», «белых парусов», «унылой луны», оказывающихся идентичными мотивам Веневитинова.

Совпадающие у Тютчева и Веневитинова мотивы, образы, темы, безусловно, могут носить разную семантическую окраску.

Таков, например, мотив покидания Байроном родины: Тютчев пишет об этом с сожалением («Зачем бежал ты собственного крова, / Зачем ты изменил отцовским ларам?», «То мчится бард, беглец родного края...»), Веневитинов (устаи Байрона) — с восторгом («К тебе стремился я, страна очарований! / Ты в блеске снилась мне, и ясный образ твой, / В волшебные часы мечтаний, / На крыльях радужных летал передо мной»).

Таковы образ Байрона и тема смерти. Образ Байрона у Тютчева значительно многослойнее созданного Веневитиновым. Тютчевский Байрон создан из антиномий («...и, упиваясь чашею волшебной, / отравы жаждал он, не исцеленья...»; «С печатью на челе святого дара / И скиптром власти в неземном совете / Любил ты в мутном свете / Земную жизнь виденьями тревожить!..»). У Веневитинова же — это однозначно положительный герой, «сын севера», приехавший сражаться за Грецию вместе с «сынами свободы и побед», «племенами Эллады». В отрывке Веневитинова не диалектическая антиномия, а антитеза: «обман любви, обман свободы» Альбиона / свободолобивая Греция с ее «гармонией волшебной». Тютчев, большей частью вслед за Цедлицем, дает мысленное путешествие по землям и странам, где ступала нога Байрона — Испании, стране «любви, геройства, приключений», Бельгии, «земле, клейменной судьбою», «тундре крови», Германии как «волшебной были», Швейцарии, где «мир как за оградой», Италии, «сем крае чудес», Востоке, «цветущем и пустынном», «сем мире насильства, лени, сладострастья» и, наконец, Греции. Тютчев славит не воинственность Греции, а ее былой мир («...И чистые остатки Парфенона / На девственном румянце небосклона»). Греция изображается как «место, где дух певца витать, где <...> сомкнула смерть его [Байрона] земные вежды», где «кровь полилась, как ключевые воды, в ночи земля пила их без зазренья». Именно Байрон, по идее стихотворения, «расторг союз сего творения» — согласия между Грецией и Востоком: греко-турецкая война гиперболически возложена Тютчевым на плечи Байрона, но в то же время «юный день» Греции «с любовью да свет-

леет» на месте гибели великого певца. Если у Веневитинова Байрон погибает как герой, то у Тютчева — как «восторженный хулигатель мироздания».

Несомненно, русский поэт в достаточной мере следует за эмоциями и образами Цедлица. Однако вольность перевода позволяет Тютчеву создать образ более антиномичный, чем у Цедлица.

Изображая Байрона, и Тютчев, и Веневитинов тяготеют к перифразу (Тютчев: «дух вольности», «сын Камены любимейший», Веневитинов: «сын севера»), к метафоре (аналогия Байрона с орлом); сопровождают высокие образы многочисленными обращениями, риторическими вопросами и восклицаниями, императивами. В первых строках обоих текстов — апелляция на «ты»: у Веневитинова — обращение к Греции («К тебе стремился я, страна очарований...»), у Тютчева — к читателю («Войди со мной — пуста сия обитель...»). Оба поэта практически не используют графические приемы отрывка, за исключением финального многоточия у Тютчева. Графическими минус-приемами (как и не характерной для жанра отрывка стиховой формой) поэты маркируют исключительность отрывков о Байроне. Оба отрывка, несмотря на тему смерти, характеризуются относительно положительным финалом: Веневитинов призывает греков отомстить за павшего героя, Тютчев заявляет о бессмертии Байрона.

**Отрывки о великих монархах.** Факты обращения Тютчева и Веневитинова к фигурам великих монархов в стихотворениях «Из “Эрнани”» и «Знамения перед смертью Цезаря (Отрывок из Вергилиевых “Георгик”» поражают сходством. Оба правителя поданы в ситуации «после смерти» и с ореолом бессмертия. Несмотря на то, что отрывок Веневитинова называется «Знамения перед смертью Цезаря (Отрывок из Вергилиевых “Георгик”», произведение изображает то, что было уже после смерти императора: «По смерти Цезаря ты [Феб] с Римом скорбь делил...». Отрывок Тютчева «Из “Эрнани”» написан в форме обращения лирического героя (у Гюго — дона Карлоса) к умершему Карлу Великому перед его гробницей.

Оба отрывка представляют собой графически слитные монологи-обращения (апелляция ко второму лицу — «тебе»: у Тютчева — к Карлу Великому, у Веневитинова — к Фебу). Можно отметить явное визуальное сходство этих графически не расчлененных текстов. Произведения написаны величавым 6-стопным ямбом парной рифмовки, что создает тяжеловесность и усиливает величавость слога.

Монархи, безусловно, поданы как исключительные герои. Карл Великий — «законодатель, вождь, правитель и герой, / гигант, все времена превысивший главой». «Кто в жизни был Европы всей вла-

дыкой, / Чье титло было кесарь, / имя Карл Великий...» — Тютчев использует высокую, хвалебную лексику. Величие Цезаря Веневитиновым передано косвенно: после смерти императора рушится весь мир («Земля отверзлася, Тибр устремился вспять...»). Оба стихотворения тяготеют к одической интонации, усложненной высокими обращениями с междометием «о», риторическими вопросами, восклицаниями, инверсиями.

**Отрывки из «Фауста».** По наблюдениям В. М. Жирмунского, «начало интенсивного влияния Гете на русскую поэзию относится ко второй половине 20-х гг.»<sup>12</sup>. Именно в это время были созданы отрывки Тютчева и Веневитинова, восходящие к трагедии Гете «Фауст». Практически одинаково названные («Из “Фауста” Гете» Тютчева и «Отрывки из “Фауста” Гете» Веневитинова) тексты в обоих случаях представляют собой циклы пронумерованных (у Веневитинова и озаглавленных) стихотворений. Отрывки восходят к трагедии Гете «Фауст», но сопоставление данных циклов стихотворений с подлинником и между собой позволяет утверждать их жанровую принадлежность к отрывку.

Кружок «любомудров» был главным проводником идей и принципов Гете, преломленных сквозь призму шеллингианства: этим объясняется обостренный интерес русской поэзии к творчеству Гете. Критик Ив. Киреевский, констатируя наличие в русской литературе 1820-х гг. «немецкой школы», относит к ней наряду с «любомудрами», в частности, Тютчева, несмотря на то, что «живя подолгу за границей, Тютчев стоял в стороне от литературных партий и не принимал участия в кружке любомудров»<sup>13</sup>.

Совпадения в выборе фрагментов из «Фауста» у Тютчева и Веневитинова невероятны. 4-й отрывок Тютчева и 1-й отрывок Веневитинова восходят к диалогу Фауста и Вагнера из сцены «У ворот» (5–48 строки отрывка Веневитинова совпадают по извлеченности из подлинника со всем тютчевским отрывком). Заключительные отрывки в циклах — 3-й у Веневитинова и 5-й у Тютчева — восходят к монологу Фауста из сцены «Лес и пещера» (совпадают 1–34 строки Веневитинова и весь тютчевский текст).

Почему именно эти эпизоды были выбраны обоими романтиками? Данные фрагменты изображают величие природы и человека, способного ее постичь. Такая тематика точно соответствует жанровому заданию отрывка.

Образ Фауста у обоих поэтов соткан из сходных мотивов, что объясняется несомненным влиянием подлинника. Фауст отождествляет себя со сверхъестественными силами (Веневитинов: «Богоподоб-

ный, я б летел...»; Тютчев: «Так, Фауст я, дух, как ты! Твой равный я!»; «Каким сродством непостижимым, / Бессмертный дух! влечешь меня к себе!»). Он познал природу и всех земных существ и принял их как свою мать и братьев. Фаусту подвластен окружающий мир, он зорко видит мир собственной души. Но есть и отличие в изображении двумя поэтами Фауста: ему, стихийной личности, обуреваемой страстями, желаниями, многое дано — но у Тютчева в большей степени небесами, у Веневитинова — в большей степени адом. Тютчевский Фауст, вдохновленный Богом, совершенен и неуязвим, веневитиновский — человек могущественный, но прикованный к «страшному врагу».

Отличие складывается благодаря строгому отсечению Тютчевым контекста. Поэт практически избегает указаний на сделку Фауста с дьяволом. В 1-м отрывке архангелы славят дела рук Господа, во 2-м (самом демоническом) происходит встреча Фауста, жаждущего стать равным «духам», с Духом Земли, в 3-м — «возвращение» Фауста к «святым гласам» земли, в 4-м — восхищение созданной Богом природой, в 5-м — могущество Фауста, с благодарностью поведенное им державному духу. У Веневитинова в 1-м отрывке дан диалог Фауста и Вагнера о волшебной силе воображения (в финале отрывка Вагнер предупреждает Фауста о губительности призывания «другого мира»), 2-й отрывок представляет собой песнь Маргариты о ее любовном томлении, 3-й отрывок рассказывает о философском созерцании красоты, переходящем в наслаждение страстью. В совпадающих с веневитиновскими фрагментах Тютчев переводит лишь те строки, где Фауст рассказывает о чудесном созерцании природы (опуская предостережение Вагнера о демонизме таких чар) и благодарит «всевышнего духа» за подаренную власть над природой и собственной душой (опуская признание героя в демонизме и несовершенстве этой власти и своем несчастье). Веневитинов переводит последующий контекст, и тональность его отрывков несколько меняется.

В. М. Жирмунский обнаруживает «элегическую» тональность в отрывках из «Фауста» у Веневитинова и «одическую» — в отрывках из «Фауста» Тютчева<sup>14</sup>. Положительная, утверждающая, то есть сходная с одической, тональность характерна для жанра отрывка. При сопоставлении с подлинником мы обнаружили, что Тютчев и Веневитинов усиливают указанные тональности в своих переводах. Так, Веневитинов пишет: «Вдохнул любовь к несчастному созданию...», в то время как в оригинале: «Er facht in meiner Brust ein wildes Feuer / Nach jenem schönen Bild geschäftig an»<sup>15</sup> [«Он хлопотливо разжигает в моей груди дикий огонь под впечатлением от того прекрасного образа»]. Тютчев использует выражение «в торжественный сей час» («Ах, и в торжест-

венный сей час / Воспоминанье их мне душу одолело») там, где его нет в подлиннике: «Erinnerung hält mich nur mit kindlichem Gefühle / Vom letzten, ernsten Schritt zurück» [«Воспоминание удерживает меня детскими ощущениями от последнего, серьезного шага»]. И Веневитинов, и Тютчев игнорируют настоящее время глаголов при переводе монолога Фауста в пещере, предлагая перфектные формы: у Тютчева это усиливает могущество Фауста («...ты дал мне, дал мне всё...»), у Веневитинова создает горький контраст («ты всё, ты всё мне дал», но «вдохнул любовь к несчастному созданию»).

Можно утверждать, что в отрывках из «Фауста» у Веневитинова тональность не только «элегическая», но и, безусловно, положительная. Пессимистические финалы отрывков неоднозначны: элегические мотивы переплетаются с оптимистическими, свойственными жанру отрывка. Вагнер в финале 1-го отрывка предостерегает Фауста от демонических сил. Тоскующая Маргарита в конце 2-го отрывка прерывает песню на высоком аффекте. Фауст, познавший несовершенство мира, в концовке 3-го отрывка колеблется «в желаньи к счастью и в счастии к желанью». Элегическая лексика («день не мил», «мир постыл», «печаль залегла» и др.) отнюдь не доминирует в тексте. Не менее частотна и одическая лексика — «богоподобный», «всевышний дух», в том числе старославянизмы («нощию»). Основной же пласт составляет нейтральный словарь.

Для Тютчева также характерен высокий лексикон — устаревшие конструкции и формы («древле», «вотще», «всеулажда», «главы», «ея», «твой равный я»). Все его отрывки кого-либо или что-либо «славят»: 1 — Бога; 2 — Духа Земли; 3 — «святые голоса»; 4 — природу; 5 — «державного духа». Но основа текстов — нейтральная лексика.

Близка субъектная организация отрывков Тютчева и Веневитинова: авторы предлагают либо монолог (Фауст, Маргарита), либо диалог (Фауст и Вагнер, Фауст и Дух Земли).

Удивительны формальные совпадения, причем при условии, что Тютчев переводит текст близко к подлиннику, бережно воспроизводя размер, способ рифмования (или отсутствие рифмы), клаузулы, а Веневитинов от метрики подлинника отходит. У Веневитинова 1-й и 3-й отрывки астрофические, графически слитные внутри реплик, с вольной рифмовкой и вольным ямбом, 2-й — строфический (10 катренов, 4Я). У Тютчева 1-й отрывок строфический (3 восьмистишия + катрен, 4Я), все остальные — астрофические, графически цельные, созданные в соответствии с оригиналом вольнорифмованным вольным (2-й, 3-й, 4-й отрывки) или белым пятистопным (5-й отрывок) ямбами. В процентном соотношении объем строфических и

нестрофических строк в циклах у Веневитинова равен 17,3% / 82,7%, у Тютчева — 27% / 73%.

Тютчев и Веневитинов предпочитают достаточно вольный перевод, хотя Тютчев, безусловно, более близок к оригиналу, чем Веневитинов, и не только в передаче формы. Так, при переводе монолога в пещере Фауст Тютчева, как и гетевский, узнает «братьев в дуброве ль, в воздухе иль в лоне вод» (у Гете: «...meine Brüder / Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen» [«...узнавать своих братьев / В тихом кусте, воздухе и воде»]), а Фауст Веневитинова узнает в природе мать: «...я узнаю / в водах, в лесах, под твердью голубою / одну благую мать, одну ее семью». У Гете и у Тютчева во время бури валится «ель-великан» [«Die Riesenfichte»], у Веневитинова — «дуб огромный». «Тени минувшего» у Гете и Тютчева смягчают, «умиляют» «строгую утеху созерцанья» («der Betrachtung strenge Lust»), у Веневитинова же просто «светят в сумраке суровых размышлений». Или в другом отрывке: в реплике Фауста у ворот фразу «...den Silberbach in goldne Ströme fließen» [«...серебряному ручью в золотые реки течь»] Тютчев переводит близко к тексту, слегка архаизируя лексику: «Сребристый ручей течет в златые реки», а Веневитинов — вольно: «И волны золотом играли, / Переливаясь в огне».

Однако встречаются и дословные совпадения в переводах Тютчева и Веневитинова: «дал природу во владенье» (у Гете: «Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich, Kraft...» [«Даешь мне великолепную природу как царство, мощь...»]), «заглянуть (проникнуть) в грудь природы, как в сердце друга» (у Гете: «wie in den Busen eines Freundes» [«как в грудь друга»]).

Итак, сходная генетика (извлеченность из европейских источников) отрывков Тютчева и Веневитинова и их сходство на графическом, тематическом, субъектном, лексическом, композиционном, строфико-метрическом, интонационно-синтаксическом и других уровнях убеждают в общности взглядов Тютчева и Веневитинова на жанр отрывка.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> О структуре и содержании жанра отрывка, а также его истоках и путях формирования подробно см.: Зейферт Е. И. Жанр отрывка в русской поэзии первой трети XIX века: Монография. Караганда, 2001. — 296 с.

<sup>2</sup> Тексты стихотворений цит. по изд.: Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст. Н. Я. Берковского; сост., подгот. текста и примеч. А. А. Николаева. Л., 1987. — 448 с.; Веневитинов Д. В. Избранное / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Б. В. Смиренского. М., 1956. — 260 с.

<sup>3</sup> Берковский Н. Я. Ф. И. Тютчев // Тютчев Ф. И. Указ. собр. С. 11.

<sup>4</sup> Смиренский Б. В. Дмитрий Веневитинов // Веневитинов Д. В. Избранное. С. 15.

<sup>5</sup> Сайт «Краткая летопись жизни Ф. Тютчева» сообщает о том, что в 1817–1820 гг. поэт знакомится с «любомудрами», в том числе с Веневитиновым ([http://bryansk.fio.ru/club\\_fio/final\\_5/sait/orlov](http://bryansk.fio.ru/club_fio/final_5/sait/orlov)).

<sup>6</sup> Смиренский В. Примечания // Веневитинов Д. В. Избранное. С. 248.

<sup>7</sup> Николаев А. А. Примечания // Тютчев Ф. И. Указ. собр. С. 378.

<sup>8</sup> Кумпан К. А. Примечания // Вяземский П. А. Стихотворения / Вступ. ст. Л. Я. Гинзбург; сост., подгот. текста и примеч. К. А. Кумпан. Л., 1986. С. 485.

<sup>9</sup> Сам Вяземский также отдал дань памяти своему кумиру в стихотворении «Байрон (Отрывок)», 1824–1827.

<sup>10</sup> Маймин Е. А., Чернышев М. А. Примечания // Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза / Изд. подгот. Е. А. Маймин, М. А. Чернышев. М., 1980. С. 495.

<sup>11</sup> Текст Цедлица цит. по: Zedlitz J.-H. Totenkränze. Режим доступа: <http://gutenberg.spiegel.de/zedlitz/gd1859-gd59108.htm>.

<sup>12</sup> Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 127.

<sup>13</sup> Там же. С. 127–128.

<sup>14</sup> Там же. С. 167.

<sup>15</sup> Текст Гете цит. по изд.: Goethe J.-W. Faust. Urfaust. Faust I und II. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1975. – 780 s.

### *В. Ш. Кривонос*

## МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» ГОГОЛЯ



В символическом портретировании центрального героя поэмы важную роль играет сон Коробочки, который она пересказывает Чичикову, предложившему продать ему мертвые души. Напомним о ситуации, вынудившей ее вспомнить о своем страшном сне:

Здесь Чичиков вышел совершенно из границ всякого терпения, хватил в сердцах стулом об пол и посулил ей чорта.

Чорта помещица испугалась необыкновенно.

— Ох, не припоминай его, Бог с ним! — вскрикнула она, вся побледнев. — Еще третьего дня всю ночь мне снился окаянный. Вздумала было на ночь загадать на картах после молитвы, да, видно, в наказание-то Бог и наслал его. Такой гадкий привиделся; а рога-то длиннее бычачьих.



— Я дивлюсь, как они вам десятками не снятся. Из одного христианского человеколюбия хотел: вижу, бедная вдова убивается, терпит нужду... да пропади и околлей со всей вашей деревней!..

— Ах, какие ты забранки пригинаешь! — сказала старуха, глядя на него со страхом<sup>1</sup>.

Чичиков, раздосадованный непонятливостью Коробочки, *посулил ей чорта*, то есть пообещал, прибегнув к междометному выражению, что ее *черт возьмет*. Необыкновенный испуг Коробочки вызван не столько отрицательной экспрессией, характеризующей распространенный фразеологизм, сколько самим упоминанием *чорта*, означавшим для ее архаичного сознания призывание нечистой силы. Ведь подобное упоминание Коробочка, явно разделявшая представление о вездесущности чертей и соблюдавшая, надо полагать, запрет поминать их<sup>2</sup>, действительно должна была воспринять буквально, как оно все еще воспринималось в пушкинско-гоголевскую эпоху, то есть «во всей полноте своего знаменательного значения»<sup>3</sup>. Не случайно в разговоре с Чичиковым она использует эвфемизмы *он* и *окаянный*, что указывает на боязнь «произносить имя демона», откуда и идет «замена “настоящего” имени демона на “безопасные” имена»<sup>4</sup>.

Нарушив запрет и продолжая кощунствовать (явным лицемерием отдают в его речи устойчивые словосочетания *христианское человеколюбие* и *бедная вдова*, призванные убедить, что он лишь следует нормам евангельской этики, тогда как сопровождаются они далее бранными словами *пропади* и *околлей*), Чичиков своей способностью такие *забранки пригинать*, то есть такую брань загнать<sup>5</sup>, вызывает у Коробочки страх не меньший, чем персонаж ее сновидения.

Что происходит в бессюжетном сне Коробочки? Только одно, но зато какое знаменательное событие: ей всю ночь снился черт. Он оказывается единственным персонажем сновидения и заполняет собою все сновидческое пространство. Его привидевшийся Коробочке образ соответствует традиционному для славянского фольклора и народных картинок образу антропоморфного существа с зооморфными чертами: *гадкий* и с рогами *длиннее бычачьих*. Сновидческая функция *окаянного* совпадает с его функцией в мифологических рассказах: напугать уже одним своим видом. Не случайно ведь черт показывался людям обычно не «целиком», а «по частям»<sup>6</sup>, но чаще всего принимал «образ, подходящий к случаю»<sup>7</sup>. Коробочке же он явился во сне *целиком*, так ее напугав, что она при одном его упоминании побледнела. Наяву же, если следовать логике мифопоэтического сознания, черт вполне мог принять *образ, подходящий к случаю*.

Коробочка полагает, что черт, привидевшийся во сне, послужил ей наказанием за гадание на ночь на картах после молитвы. Ночь считалась подходящим временем суток для гадания как занятия грешного и опасного, направленного «на установление контактов с потусторонними силами с целью получения информации о будущем»<sup>8</sup>. Гадающий «может с помощью сверхъестественных сил получить знаки, в которых “зашифрована” его будущая судьба», причем подобными знаками «могут быть сновидения»<sup>9</sup>. Если бы Коробочка правильно истолковала свой сон, то догадалась бы, что ей грозит контакт с нечистой силой, который изменит порядок ее существования.

Чтобы страшный сон не сбылся, его не рассказывали три дня<sup>10</sup>. Коробочка, напуганная посулами Чичикова, не утерпела и пересказала ему сон, приснившийся *третьего дня*, то есть два дня тому назад, позавчера. Пересказала тому, кто не просто с легкостью поминает черта, но и является в ночное время (как раз стенные часы в доме Коробочки «пробили два часа» [VI, 45]), в «период с полночи до первых петухов, считающийся временем разгула нечистой силы»<sup>11</sup>. Да еще и в период непогоды, когда активность нечистой силы заметно возрастает<sup>12</sup>. Ср. сетования Коробочки на *сумятицу* и *выюгу*: «Какое-то время наслал Бог: гром такой — у меня всю ночь горела свеча перед образом» (VI, 46). Страшный сон оборачивается и сном вещим: «*Посланным в наказание* в этой ситуации оказывается не кто иной, как сам Чичиков»<sup>13</sup>. Благодаря мифологическим коннотациям, окружающим Чичикова в качестве *гостя*, явившегося «в неурочное время неизвестно откуда», он может быть воспринят «как представитель “чужого” или потустороннего мира»<sup>14</sup>.

Сон Коробочки из тех снов, что сбываются; он соотносится с ночным визитом Чичикова как событие-причина и событие-следствие<sup>15</sup>, придавая обратным ходом символическое значение блужданиям героя, которого «как будто сама судьба» (VI, 43) привела к помещице. Правда, причинно-следственная связь между названными событиями (приснился черт — явился Чичиков) кажется все же случайной: если бы Селифан не напился и не сбился с дороги, то Чичиков и не заехал бы к Коробочке, а у той не было бы повода пересказывать напугавший ее сон. Однако связь эта столь же случайная, сколь и семантически и сюжетно мотивированная: поскольку сновидение запомнилось Коробочке, то оно, как и вообще «все запоминающиеся (и потому актуальные для пересказа) сновидения», обретающие «в традиционной культуре статус вещих», тоже должно было приобрести статус вещего, связанного «со сферой грядущего»<sup>16</sup>. А поведение Селифана, знавшего, но забывшего, «что это нехорошее дело быть пьяным» (VI, 43),

лишь помогло реализоваться прогностической функции вещего сна: ведь «каждый пьяный», согласно народным поверьям, «есть прежде всего слуга черта»<sup>17</sup>.

Предлагая Коробочке продать ему мертвые души, которые ей «в убыток», и не только избавить ее «от хлопот и платежа», но еще и дать ей за них «пятнадцать рублей» (VI, 51), Чичиков выгодной для нее, по видимости, сделкой соблазняет помещицу, то есть вводит ее в грех. Он и выступает как искуситель, человек греха, недаром явившийся тогда, когда «темнота была такая, хоть глаз выколи» (VI, 42). Ср. «ассоциации греха с темнотой, мраком, чернотой»<sup>18</sup>. Коробочка одновременно и не хочет упустить свою выгоду, и боится, «чтобы как-нибудь не надул ее этот покупатель», поскольку дело «уж слишком новое и небывалое» (VI, 52). Сделка между тем выглядит не просто *небывалой*, но нечистой и греховной, так как «души будут прописаны как бы живые», хоть и воскреснут только «на бумаге» (VI, 53). Воскрешая таким способом мертвых, Чичиков, подобно архаическому трикстеру, словно совершает не только хитроумный, но приобретающий демоническое значение трюк, «саму суть» которого составляют «маскировки, подмены и имитации»<sup>19</sup>.

Рассматривая Чичикова как «тип плута», Е. М. Мелетинский указал на генетическую связь плутовского романа с «архаическим типом повествований о мифологическом плуте-трикстере»<sup>20</sup>, образ которого отмечен чертами и плутовства, и демонизма; будучи «плутом поздней формации», Чичиков также «пронизан определенным демонизмом»<sup>21</sup>. Отметим специально, поскольку исследователь, ограничившись приведенным замечанием, не развернул свои суждения, что неявными и скрытыми демоническими значениями пропитаны не только плутовские проделки героя, но и сама его фигура, как она изображена в целом ряде эпизодов в поэме, и манера вести себя сходным образом в определенных ситуациях.

Так, Чичиков, приобретая с возрастом те самые *формы*, которые узрела Коробочка, «когда он взглянул на себя как-то ненароком в зеркало, не мог не вскрикнуть: “Мать ты моя пресвятая! какой же я стал гадкой!”» (VI, 234). То есть охарактеризовал себя тем же эпитетом, каким пугливая Коробочка определила внешность приснившегося ей черта. Но *гадким* увидел себя сам Чичиков, тогда как перед окружающими предстает «не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод» (VI, 7), словом, *господин*, не имеющий ни ярко выраженных личностных признаков, ни сколько-нибудь выдающихся отличительных черт.

Неопределенный (слитый «со всем общим»<sup>22</sup>) и вместе с тем пластичный облик героя дает основание предположить в нем неочевидную способность к оборотничеству и столь же неочевидный демонизм<sup>23</sup>. Имеется в виду способность принимать в зависимости от ситуации тот или иной вид, подобно мифологическим персонажам с типичной для них склонностью к метаморфозам<sup>24</sup>, что позволяет разглядеть в них носителей потусторонней природы<sup>25</sup>. Ср., как претерпевает превращение внешность Чичикова, когда он, готовясь к балу, рассматривает в зеркале свое лицо: «Пробовалось сообщить ему множество разных выражений: то важное и степенное, то почтительное, но с некоторою улыбкою, то просто почтительное без улыбки...» (VI, 161) и т. д.

Опасения, которые вызвал у Коробочки неведомый ей покупатель, не будут выглядеть такими уж беспочвенными, если обратиться к предыстории героя, где его способность менять личины и *надуть* уже проявилась в полной мере. Ср. бессильную обиду учителя, очутившегося в жалком положении и узнавшего, что Чичиков, в отличие от других бывших учеников, отказал ему в помощи: «“Эх, Павлуша! вот как переменяется человек! Ведь какой был благоденный, ничего буйного, шелк! Надул, сильно надул...”» (VI, 228). И реакцию старого понытчика, с дочерью которого, прикинувшись влюбленным, Чичиков «обращался как с невестой», пока хлопотами «папеньки» не досталось ему «открывшееся вакантное место»: «“Надул, надул, чортов сын!”» (VI, 230).

В ранних повестях Гоголя отмечены «двусмысленное “мерцание” реального и ирреального», остающееся «неразрешенным», а также присущая образу героя «мифологическая двойственность»<sup>26</sup>. В «Мертвых душах» подобное *мерцание* не то чтобы слабеет или исчезает<sup>27</sup>, но характеризует уже не столько собственно изображаемое, сколько его ассоциативный фон; что же касается героя, то точнее здесь говорить не о *мифологической двойственности*, а о степени и о нарративно-сюжетных функциях мифологизации его образа. Так, сон Коробочки вступает в контексте поэмы в семантическую перекличку с другими эпизодами, где приоткрываются и так или иначе обозначаются демонические свойства Чичикова или проступает вдруг демоническая окраска его фигуры, придаваемая ей соответствующими мифологическими обертнами.

Ср.: «Уже сукна купил он себе такого, какого не носила вся губерния, и с этих пор стал держаться более коричневых и красноватых цветов с искрою...» (VI, 232). Костюм из сукна соответствующего цвета, служащего символическим признаком, указывающим на «место обитания нечистой силы, место вечно пылающего огня»<sup>28</sup>, обнажает

не буквальную, разумеется, но знаменательную связь Чичикова с преисподней.

Если у раннего Гоголя описания *чертовщины* «построены на откровенной или полуприкрытой аналогичности бесовского и человеческого», что способствует снижению «инфернальных представлений»<sup>29</sup>, то в «Мертвых душах» в человеческом поведении обнаруживаются черты бесовского, что побуждает задуматься над последствиями претерпеваемых героем, не случайно названным *ЧОРТОВЫМ СЫНОМ*, превращений. Кстати, у этого бранного выражения, утверждающего, по меньшей мере, сомнительность происхождения героя, а метафорически так прямо указывающего на его подлинного отца, находится в биографии Чичикова мифологическая мотивировка.

Чичиков не оговаривается, называя себя человеком «без племени и роду» (VI, 36), то есть неизвестного происхождения. В биографии героя приведены слова его родственницы, заметившей, что «он родился, просто, как говорит пословица: ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца» (VI, 224). О матери его известно только, что она родила не похожего на родителей младенца; какие-либо сведения о ней или хотя бы упоминания вообще отсутствуют. Зато специально подчеркиваются необычные качества ребенка, умевшего «отказать себе во всем» и уже в классах показавшего «оборотливость почти необыкновенную» (VI, 226). Взявшись «за дело и службу» после училища, «самоотвержение, терпенье и ограничение нужд показал он неслыханное» (VI, 228). За службу на таможне «принялся он с ревностью необыкновенною»: «Честность и неподкупность его были неодолимы, почти неестественны» (VI, 235). Когда герой попадает в трудное положение, автор считает нужным «отдать справедливость неодолимой силе его характера» (VI, 238).

Итак, Чичиков, что заметно было уже в раннем возрасте, наделен сверхъестественными свойствами, которыми «могли обладать дети, рожденные от связи женщины с демоном»<sup>30</sup>. Согласно представлениям, присущим славянской мифологической модели, если ребенок с такими свойствами действительно мог родиться от связи с духом-любовником, то женщина после его рождения быстро чахнет и умирает<sup>31</sup>. Предыстория героя с неясным и темным происхождением, выросшего без матери и не похожего на отца, дает, таким образом, повод для его мифологической идентификации: *чортов сын*.

В биографии Чичикова, как она излагается автором, обыденное время пересекается с мифологическим, то есть таким, «когда в жизнь человека вмешивается нечистая сила»<sup>32</sup>. Ср.: «Чорт сбил с толку обоих чиновников: чиновники, говоря попросту, перебесились и поссорились

ни за что» (VI, 236–237). Подобные «сломы времен»<sup>33</sup> в сюжете его жизни настойчиво фиксирует во втором томе и сам герой: «Сатана проклятый оболъстил, вывел из пределов разума и благоразумия человеческого» (VII, 110); «Демон-искуситель сбил, совлек с пути, сатана, чорт, исчадь» (VII, 113). Критик поправил Чичикова, причислив его самого к миру демонологических существ: «...не его “оболъстил сатана”, а он сам — сатана, который всех оболъщает»<sup>34</sup>. Между тем принадлежность к сфере нечеловеческого, но не в прямом, а в переносном и знаменательном смысле, не раз акцентируется в предыстории героя, в судьбу которого с самого рождения вмешивается *чорт*, не оставляя его своим вниманием и в дальнейшем.

Ср.: «Казалось, сама судьба определила ему быть таможенным чиновником. Подобной расторопности, пронизательности и прозорливости было не только не видано, но даже не слыхано. <...> Что же касается до обысков, то здесь, как выражались даже сами товарищи, у него просто было собачье чутье... <...> Даже начальство изъяснилось, что это был чорт, а не человек: он отыскивал в колесах, дышлах, лошадиных ушах и нивесть в каких местах, куда бы никакому автору не пришло в мысль забраться и куда позволяется забираться только одним таможенным чиновникам. Так что бедный путешественник, переехавший через границу, всё еще в продолжение нескольких минут не мог опомниться и, отирая пот, выступивший мелкою сыпью по всему телу, только крестился да приговаривал: “Ну, ну!”» (VI, 235).

Реакция *бедного путешественника* выразительно указывает, что тот, пережив таможенный досмотр, ограждает себя крестным знаменем от козней нечистой силы, за которые он принимает поведение Чичикова, чья сверхъестественная *прозорливость* (необычная для человека способность «видеть невидимое», характеризующая представителей «потустороннего мира»<sup>35</sup>) оправдывает мнение начальства, что это был чорт, а не человек. О связи Чичикова с потусторонним свидетельствует и свойственное ему *собачье чутье*: в народных представлениях собаке традиционно приписываются демонические функции<sup>36</sup>, а на народных картинках черт иногда изображался с собачьей мордой<sup>37</sup>. Создается впечатление, что судьбой, определившей Чичикова на таможду, а позднее приведшей к Коробочке, и в самом деле управляет нечистая сила, хотя авторские оговорки *казалось* и *как будто* придают каждый раз представлению о судьбе ироническую двусмысленность.

Изображение Чичикова обнаруживает его типологическую близость к фольклорно-мифологическим персонажам «переходных форм», тяготеющим в той или иной степени к полюсу “человеческого” или к по-

люсу «демонического»», особенно к тем из них, кто, постигнув «тайны ремесла», оказался наделен «магической силой»<sup>38</sup>. Чичиков, владевший «обворожительными качествами и приемами», знал, как замечает автор, «великую тайну нравиться» (VI, 157), то есть тайну ремесла *приобретателя*, решившего «делать подобные сделки» (VI, 241), какие он задумал и какие превратили его в глазах других в «миллионщика» (VI, 159), но и поставили в положение между человеком и нечеловеком, что собственно и высветил напугавший Коробочку страшный сон.

В системе мифологических представлений оппозиция «человек/нечеловек» служит вариантом более универсальной оппозиции «свой/чужой»<sup>39</sup>. Чичиков, будучи, как настойчиво подчеркивает автор в первой главе, приехавшим извне («приезжий господин» [VI, 7]; «приезжий» [VI, 12]; «Приезжий гость» [VI, 14]; «Приезжий наш гость» [VI, 16]; «Приезжий» [VI, 17]; «странное свойство гостя» [VI, 18]) и маскирующим, как выяснится, свою подлинную сущность, оказывается, как всякий «чужой» по отношению к «своим»<sup>40</sup>, опасным для обитателей города существом, чей статус представляется неясным и непонятным: «Да кто же он в самом деле такой?» (VI, 195).

Между тем сон Коробочки и в самом деле оказывается вещим, так как помещица, опасаясь «обмана» со стороны странного покупателя и приехав в город, чтобы «узнать наверно, почем ходят мертвые души» (VI, 179), дает своим рассказом толчок для развития сплетни о герое, который, будто бы выдумав *мертвые души* «для прикрытья», на самом деле «хочет увезти губернаторскую дочку» (VI, 185). То есть ведет себя так, как и положено привидевшемуся Коробочке существу, отличающемуся известной «ловкостью в соблазнах и волокитствах»<sup>41</sup>. Следствием же этой фантастической сплетни становится захватившая весь город морока, предельно расширившая пространство демонического сновидения<sup>42</sup>, но так и не позволившая узнать, «что такое был Чичиков» (VI, 209).

Было показано и доказано, что Чичиков «окружен литературными проекциями, каждая из которых и пародийна, и серьезна»<sup>43</sup>. Окружен он, как можно было убедиться, и не менее значимыми для понимания и интерпретации его места и роли в поэме проекциями мифологическими, также отличающимися характерной двуплановостью, и комической, и серьезной. Причем тот или иной план не отменяет другого, но тесно с ним в структуре повествования взаимосвязан и взаимодействует, что и придает образу героя показательную для авторского замысла («И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме» [VI, 242]) и в высшей степени знаменательную загадочность.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1951. Т. 6. С. 54. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

<sup>2</sup> См.: Петрухин В. Я. Чёрт // Славянская мифология: Энцикл. словарь. 2-е изд., испр. и доп. М., 2002. С. 485.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Три заметки о Пушкине // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 396.

<sup>4</sup> Левкиевская Е. Е. Демонология народная // Славянские древности: Этнолингвист. словарь: В 5 т. М., 1999. Т. 2. С. 52.

<sup>5</sup> *Забранка* — брань, перебранка (Словарь русских народных говоров. Л., 1972. Вып. 9. С. 273). См. также: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994 (репринт изд. 1903–1909 гг.). Т. 1. Кол. 1382. *Пригинать* — пригибать, гнуть; см. там же (кол. 892) о переносном значении слов *гнуть, загнуть*.

<sup>6</sup> Русский демонологический словарь / Авт.-сост. Т. А. Новичкова. СПб., 1995. С. 589.

<sup>7</sup> Там же. С. 593.

<sup>8</sup> Виноградова Л. Н. Гадание // Славянские древности... Т. 1. С. 482.

<sup>9</sup> Там же. С. 484.

<sup>10</sup> См.: Гура А. В. Сон // Славянская мифология... С. 446.

<sup>11</sup> Левкиевская Е. Е. Демонология народная. С. 54.

<sup>12</sup> См.: Там же.

<sup>13</sup> Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М., 2006. С. 134.

<sup>14</sup> Гольденберг А. Х. Коды традиционной славянской культуры как универсалии мифопоэтики Гоголя // Универсалии русской литературы. Воронеж, 2011. Вып. 3. С. 403–404.

<sup>15</sup> Ср.: Веселова И. С. Структура рассказов о снах // Сны и видения в народной культуре. М., 2002. С. 173–175.

<sup>16</sup> Лурье М. Л. Вещие сны и их толкование (На материале современной русской крестьянской традиции) // Сны и видения в народной культуре. М., 2002. С. 28.

<sup>17</sup> Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 18.

<sup>18</sup> Толстая С. М. Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. М., 2008. С. 428.

<sup>19</sup> Новик Е. С. Структура сказочного трюка // От мифа к литературе: Сб. в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М., 1993. С. 142.

<sup>20</sup> Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 84.

<sup>21</sup> Там же. С. 85.

<sup>22</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 95.

<sup>23</sup> Ср.: «Облик Чичикова, легко приспосабливающегося к любым людям и обстоятельствам, невольно указывает на оборотня и беса» (Иваницкий А. И. Что могут означать «мертвые души» в поэме Гоголя? // Н. В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепция). Томск, 2010. Вып. 3. С. 165). Заметим, что именование героя оборотнем и бесом, буквально превращающее его в демонологическое существо, несколько выпрямляет мифопоэтическую логику гоголевского изображения.

<sup>24</sup> Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000. С. 34.

<sup>25</sup> Софронова Л. А. О мифопоэтическом значении оппозиции человек / не человек // Миф и культура: человек — не-человек. М., 2000. С. 12.

<sup>26</sup> Левкиевская Е. Е. «Белая свитка» и «красная свитка» в «Сорочинской ярмарке» Н. В. Гоголя // Признаковое пространство культуры. М., 2002. С. 407.



- 27 Актуальной остается возможность «гротескного прочтения» (Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 259) той или иной сцены.
- 28 Морозов И. А., Толстой Н. И. Ад // Славянские древности... Т. 1. С. 94.
- 29 Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. С. 23.
- 30 Виноградова Л. Н. Человек — не-человек в народных представлениях // Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995. С. 19.
- 31 См.: Виноградова Л. Н. Сексуальные связи человека с демоническими существами // Секс и эротика в русской традиционной культуре. М., 1996. С. 208, 209, 216.
- 32 Софронова Л. А. Обыденное и мифологическое время в ранних повестях Гоголя // Знаки времени в славянской культуре. М., 2009. С. 231.
- 33 Там же. С. 236.
- 34 Мережковский Д. С. Гоголь и черт // Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования. М., 1991. С. 241.
- 35 Левкиевская Е. Е. Невидимое // Славянские древности... Т. 3. С. 389.
- 36 Гура А. В. Собака // Славянская мифология... С. 440.
- 37 Петрухин В. Я. Чёрт. С. 484.
- 38 Виноградова Л. Н. Человек — не-человек в народных представлениях. С. 18.
- 39 См.: Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие системы. М., 1965. С. 159.
- 40 См.: Виноградова Л. Н. Человек — не-человек в народных представлениях. С. 15.
- 41 Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. С. 23.
- 42 Типичная у Гоголя ситуация: «...во сне и наяву морока, и некуда проснуться» (Ремизов А. М. Огонь вещей. М., 1989. С. 101).
- 43 Лотман Ю. М. Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине». К истории замысла и композиции «Мертвых душ» // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 248.

*Г. М. Ибатуллина*

**ЖАЖДА ИДЕАЛА:  
аксиологический конфликт и его интерпретация  
в мире Н. В. Гоголя**



Творчество Гоголя всегда воспринималось нами, коллегами Валентина Айзиковича Зарецкого, как «заповедная зона» его научных интересов: Гоголю Валентин Айзикович посвятил всю свою жизнь. Поэтому никто из его учеников, как правило, не брался за «гоголевские» темы. Теперь, когда Валентина Айзиковича нет с нами, «гоголеведческий ва-

куум» на кафедре становится все более ощутимым. Может быть, поэтому у меня и возникла потребность, вспоминая об Учителе (не только филологии, но Учителе жизни), погрузиться в размышления о Гоголе, пусть даже силуэтно очерченные. Памяти Учителя, который не менее остро, чем сам Гоголь, чувствовал драматическую и в то же время обнадеживающую дистанцию между миром идеала и миром аномалий, между подлинно живой реальностью и ее мнимо-иллюзорным, фантастически-зыбким подобием, между миром действительно-сущим и миром видимым, но «несуществующим», я хочу посвятить данную статью. Если Гоголь как страж стоял на границах этих миров, не позволяя человеческим умам погрузиться в состояние тотальных подмен, то фигура Валентина Айзиковича в нашем сознании воспринималась как знак присутствия реально сущих ценностей в пространстве больших и маленьких иллюзий: тех порождений «Майи», которые окружают нас ежечасно и пытаются поглотить все наши большие и маленькие усилия — усилия прорыва к «миру Живому». Что есть «мир Живой» для Гоголя? Попыткой понять это и является предлагаемая здесь небольшая работа.

История человеческой культуры знала пророков, пробуждающих слезы покаяния и заставляющих трепетать души страданием; история знала и шутов, побуждающих души очищаться смехом; в творческой индивидуальности Гоголя мы встречаемся с уникальным явлением «пророка» и «шута» в одном лице: с феноменом художника-пророка, наделенного даром вызывать катарсическое очищение одновременно и страданием, и смехом.

Основную смысловую коллизию не только гоголевского мира, но и творческой судьбы и собственно личности Гоголя можно определить как конфликт между идеалом и теми возможностями его достижения, которые предлагает жизненная действительность. Вероятно, именно это и создает некий ореол трагичности вокруг фигуры писателя, несмотря на всю силу и мощь смехового катарсиса, порождаемого в сознании читателей его сочинениями. Мир Гоголя и личность Гоголя настолько пронизаны жаждой идеала, что он, кажется, использует все возможные и невозможные, все мыслимые и немыслимые, даже сплошь фантастические, средства, чтобы хоть на малую толику открыть читателю глаза на этот идеал, заставить взглянуть на него непредвзято и сопоставить со своей собственной «рожей кривой», отраженной в зеркалах идеала — почти утраченного и забытого.

«Неча на зеркало пенять, коли рожа крива» — эпитафия к «Ревизору»; пьеса как будто сплошь населена подобными искривленными

и достойными финального окаменения фигурами. Парадокс, однако, в том, что и они бессознательно грезят, как полузабытым воспоминанием, идеалом иной жизни и иного человека. Да, этот идеал тоже успел «покоситься» и искривиться, но для Гоголя важно, что жива еще сама потребность в идеале. Почтмейстер читает чужие письма не из пустого любопытства, а еще и из жажды вырваться за круг обыденного существования («смерть люблю узнать, что есть нового на свете»); учитель истории способен так увлечься рассказом, что Городничий резонно замечает: «Александр Македонский, конечно, герой, но зачем же стулья ломать?»; практически все герои пьесы, отмечает В. И. Мильдон [4; 101], каждый по-своему, вождедеют некоей идеальной, райской жизни, иного райского места; так, Анна Андреевна мечтает: «Я не иначе хочу, чтобы наш дом был первый в столице и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти и нужно было только этак зажмурить глаза» [1; 98]. Ряд подобных примеров можно продолжать, находя их не только в «Ревизоре», но и в других произведениях Гоголя.

Чем отличается гоголевская аксиология конфликта от традиционной для искусства самых разных эпох и народов оппозиции идеала и действительности? Ведь эта оппозиция была осознана как центральная и смыслообразующая, к примеру, уже всем европейским романтизмом. Однако, если романтиков жажда идеала заставляла отворачиваться от безобразий и несовершенства окружающего мира, гоголевская аксиология разворачивается лицом к реальности — пусть безобразной и даже порой не подозревающей о своем безобразии, смешной и низкой, но все же живой, «дышащей» и заслуживающей сострадания и пробуждения. Более того, именно в этой низкой и смешной реальности всепроникающий взор Гоголя находит ростки идеала, порой до неузнаваемости деформированного, превратившегося почти в пародию, но все же неуничтожимого. Попробуем и мы взглянуть на эти ростки непредвзято, увидев в них не только карикатуру, но и творческий импульс живой жизни, те самые «нереализованные внутренние возможности», о которых так точно и неоднократно высказывался Валентин Айзикович Зарецкий\*.

В мире Гоголя меняется само представление об идеале: идеал для него — это одновременно некая *норма*, до которой не дотягивает-

---

\* Согласно идеям В. А. Зарецкого, сущность художественного образа (и искусства в целом) определяется способностью к открытию и изображению в реально-данном облике человека и мира их неосуществленных внутренних возможностей, того смыслового избытка, который не исчерпывается их действительно-фактическим состоянием [3; 89].

ся современная действительность. С другой стороны, то, что принято в действительности считать нормой — есть ее искажение, деформация, то есть нечто аномальное. Когда аномалия является как нарушение нормы — это смешно, и аномалия здесь — источник комического. Если аномалия становится разрушением идеала — это уже **страшно** и рождает образы гротесковые, фантастические. Когда Вакула использовал черта и добыл с его помощью царские черевички для любимой — это сюжет комически-фарсовой интермедии; но если герой в «Ночи накануне Ивана Купала» продает душу дьяволу — это страшно, ибо разрушает идеал, изначально заданный человеческой душе: воплотить в себе «образ и подобие Божие», а не быть предметом купли-продажи. Ноздрев и Манилов еще только смешны, фигура Плюшкина уже гротескна: «ни мужик, ни баба» — здесь почти разрушен и нивелирован изначально целостный идеальный образ человека: «И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их» (Быт., 1:27).

Идеал — норма — аномалия: их взаимоотношение, взаимоотношение, взаимооспоривание, взаимообращение, взаимоосознание — можно назвать основной сюжетно-смысловой коллизией гоголевского мира. Выражением этой коллизии служат и многие оригинальные черты гоголевской поэтики.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголь открывает возможности органического единства идеала и нормы в народной жизни, в тех сферах, которые естественно включены в естественные же нормы общеприродного и коллективно-духовного, патриархально-родового миробития. Диссонансы, аномалии и т.п. здесь тоже неизбежны, но они преодолеваемы — постольку, поскольку зло здесь не тщится прикрываться маской благолепия и рано или поздно обнаруживает свою суть: критерии здесь не искажены и никто не принимает аномалию за норму, а грех — за правду.

В «Тарасе Бульбе» возможности гармонии между идеалом и действительностью переносятся в особое утопически и эпически оформленное в памяти народа пространство истории. То есть в «Вечерах...» мы видели утопию идеала, локализованную географически, в «Тарасе Бульбе» же — исторически. Однако, когда Гоголь обращается к изображению не локальных мирообразов, а тотально существующих законов современной цивилизации, картина разворачивается совершенно иная. Перед нами мир (или миры, если говорить о разных произведениях), насыщенный, как физический раствор, создающий осадок, — видимыми и невидимыми аномалиями.

Расшатанность и зыбкость духовно-нравственных критериев, размытость понимания современным человеком отношений между идеа-

лом, аномалией и нормой превращает действительность новоевропейской цивилизации в мир фантастический, где любой смысл, любая идея, любые жизненные формы могут быть искажены, могут претерпевать самые неожиданные метаморфозы, оборачиваясь то иллюзией, то абсурдом. Так, Павел Иванович Чичиков пребывает на зыбкой границе между нормой и аномалией, идеал же существует в нем как глубоко скрытая возможность, во внешних проявлениях обращаясь в некий утрированно недостижимый совершенный облик: «...господин, не красавец, но и не дурной наружности, не слишком толст, но и не слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод» [2; 7].

Авантюра с мертвыми душами — тоже «факт на границе»: между смешным и страшным. Ситуация комична, пока она остается выходкой ловкача, обходящего человеческие законы (социальные, юридические, моральные), то есть идущего в обход нормы путей человеческих. Но происходящее начинает приобретать оттенок мистического ужаса, когда обнаруживает в себе нарушение законов высших, законов Божьих, открывающих человеку идеал души вечной, бессмертной. Согласно этому высшему, *идеальному*, пониманию душа не может быть мертвой, и мертвые души — это оксюморон, жуткий гротеск; это не просто абсурд, а фантастический абсурд, с каким сопоставим лишь разгуливающий по Петербургу *нос* в мундире статского советника, государственного чиновника.

Один из парадоксов, обнаруженных Гоголем, состоит в том, что отказ от идеала — то есть от высших духовно-нравственных ценностей — опускает человека и человеческую жизнь в целом вовсе не до уровня «нормы», как общепринятой среднестатистической морали, как обычно утешает себя обыватель («я как все»). Нет, он низводит человека на уровень аномалии, вплоть до психофизиологических деформаций, непоправимых метаморфоз души и тела. Утрата лица Божественного оставляет человеку не обычное «нормальное» лицо, но превращает его в те «свинные рыла», которые так пугали Гоголя. По мысли писателя, нельзя быть «немножко» подобием Божиим, как нельзя сидеть на двух стульях; нельзя служить Богу и мамоне; нельзя быть «осетриной второй свежести».

Не случайно гоголевская поэтика имеет столь отчетливый карнавализованный характер — это тоже следствие центральной образно-смысловой коллизии гоголевского мира, выражающей конфликтные отношения между нормой, идеалом и аномалией. Карнавал — это смысловая переакцентуация данной триады, но не бессознательная, как в повседневности, а осознанно выстроенная и имеющая особые

бытийные цели. Здесь идеал, аномалия и норма меняются местами, чтобы *обнажить*, продемонстрировать абсурдность и невозможность, *исключительность* подобных перемен и подмен. Жизнь, где это происходит, представлена карнавалом как жизнь, вывороченная наизнанку, театрализованная, комичная, ряженая и т. д. — то есть *ненастоящая*, искусственно воссозданная, могущая существовать лишь *временно*, в рамках особого, локализованного, карнавального времени. Карнавальные аномалии не обретают тотальный характер и не стремятся к подмене идеала; они лишь обнаруживают зыбкость и относительность существующих норм, являющихся такой подменой и необоснованно претендующих на универсальность. Именно тоской по **настоящей**, живой, а не иллюзорно-зыбкой, суррогатной реальности пронизан карнавализованный мир Гоголя.

Условием же достижения подлинности бытия является для писателя, конечно, не только обязательное и окончательное воплощение идеала в современной действительности — как художник (а не проповедник) он мыслит не столь утопически. Но условие — это неременная устремленность, непрерывное и неустанное движение к идеалу и его воплощению, движение, которое столь ошеломляюще, столь магически явственно представлено в полете знаменитой гоголевской тройки, приобретающей значение уже не карнавального, а мистериального символа с иной структурой аксиологического конфликта.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гоголь Н. В. Ревизор. М., 1974.
2. Гоголь Н. В. Мертвые души // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 5.
3. Зарецкий В.А. Народные исторические предания в творчестве Н. В. Гоголя. История и биографии: Монография. Стерлитамак; Екатеринбург, 1999.
4. Мильдон В. И. «Такая уж надувательская земля!» // Мильдон В. И. «Открылась бездна...»: Образы места и времени в классической русской драме. М., 1992.

Г. Е. Коляда

Народное сказание В. Сырокомли «Почтальон»  
и его русский перевод «Ямщик» Л. Трефолева:  
к взаимосвязям славянских литератур



Передо мною — маркированный художественный конверт, который еще называют *специальным*. Марка и рисунок на нем посвящаются Владиславу Сырокомле. На обратной стороне конверта напечатано: «Республиканское государственное объединение “Госпочта” 1998 г.». Имя и фамилия художника-оформителя не указаны.

На левой половине конверта размещается экспрессивный зимний пейзаж: деревья-ели, метель, почтовая карета... И слова: «Ямщик (*лесня*). Когда я на почте служил ямщиком...». Подрисуночная надпись: «Первое напечатанное произведение поэта».

Сверху с правой стороны конверта — марка с овальным портретным изображением и текстом: «Польский и белорусский поэт Сырокомля В. (1823–1862)».

Очевидная неточность на конверте вызывает несогласие: первым печатным произведением поэта был не «Ямщик» и, соответственно, не песня «Когда я на почте служил ямщиком...», потому что В. Сырокомля на русском языке не писал, и произведение его «Pocztaljon. Gawęda gmińska» («Почтальон. Народное сказание») создано на польском языке.

Мирский краевед и журналист Вячеслав Хилимонов так описывает историю создания этого произведения: «Здесь нельзя не вспомнить интересный случай из жизни самого Сырокомли. Отец поэта, по профессии землемер, арендовал панские фольварки. Один из них, Залуцье, находился недалеко от Мира и зависел от него в хозяйственных делах. Владислав часто приезжал сюда и однажды услышал в корчме воспоминания немолодого захмелевшего человека, местного почтальона, о том, как он зимой торопился с пакетом и не помог человеку, который звал на помощь, замерзая у дороги. Тем человеком, как оказалось, была его любимая девушка... Сырокомлю очень взволновала такая печальная история. Вернувшись домой, он написал на польском языке стихотворение “Почтальон”. В 1844 году его напечатал виленский журнал “Атенеум”, редактором которого был знаменитый польский писатель Юзеф Крашевский. Это был дебют молодого поэта, который получил потом большую популярность»<sup>1</sup>.

Белорусский исследователь Владимир Мархель так обозначает обстоятельства, при которых был опубликован «Почтальон»: «Кондратович поставил под рукописью не свою фамилию, а буквы NN. На это была своя причина. Не хотелось, чтобы его увлечение стало известным в среде, где противоположные мелочным меркантильным интересам порывы хаялись в сплетнях, где приходилось встречаться с людьми, сам вид которых, по словам Кондратовича, “опанел до такой степени, что даже там, где они хотели быть наиболее искренними и понятыми, не умеют показаться иначе, как только с вежливостью вместо душевности, только с протекцией вместо дружбы: они не знают других товарищеских квалификаций, как только имущественных, для них голова или сердце, отделенные от кармана, ничего не значат...”. А стихотворение же писалось не для них!»<sup>2</sup>.

14 февраля 1845 г. Людвиг Кондратович получил каталоги книжной лавки Т. Глугсберга из Вильно. В одном из них говорилось о произведении под названием «Почтальон», что это чудесная баллада и ее автор может называть свое настоящее имя, потому что имеет большой талант и глубокие чувства. Молодой поэт очень обрадовался. Он признается, что плакал от счастья, обнимал жену, несколько часов не мог прийти в себя. Безусловно, он понимал, что его похвалили, возможно, потому, что собственник лавки хотел продать больше экземпляров журнала. «Но я хотел бы верить, что эта похвала идет искренне, от сердца, что я ее заслужил. Меня в настоящем моем состоянии может понять только тот, кто жадно хотел быть литератором, кто настойчиво работал десять лет без всякого вознаграждения и вдруг услышал похвальное слово»<sup>3</sup>.

В письмах Антону Петкевичу Людвиг Кондратович признавался: «Видишь теперь, что я не лодырь. И задумы имею и рифмую. Много своих задумок перенес на бумагу, работаю много, некоторые произведения посылаю тебе, другие из-за размеров выслать не могу. Под большим секретом сообщаю: то, что встретишь под псевдонимом Владислав Сырокомля, будет трудом моей руки»<sup>4</sup>.

В 1868 г. служащий губернского правления в Ярославле поэт Леонид Трефолев (1839–1905) сделал замечательный перевод сказания «Почтальон» на русский язык под названием «Ямщик». Стихотворение стало очень популярным. Положенный неизвестным композитором на музыку «Ямщик» («Когда я на почте служил ямщиком...») стал любимой народной песней.

Творчество Владислава Сырокомли было замечено русской критикой в 80-е годы XIX ст. Тогда слава «лирника деревенского» достигла апогея, и он стал одним из любимых авторов в народнической среде.



Позже Л. Трефолев очень удачно перевел и другие произведения В. Сырокомли. Например, стихотворение «Не я пою». Это произведение можно назвать программным:

Не я пою — народ поет.  
Во мне он песни создает<sup>5</sup>.

Действительно, мелодии родной земли питают собой чудесную поэзию В. Сырокомли. Творчески используя стилиевые особенности сказания, он создал литературный тип стихотворного повествования, адресованного не столько читателю, сколько слушателю, словно не написанного, а произнесенного.

Сопоставляя народное сказание В. Сырокомли «Почтальон» и стихотворение Л. Трефолева «Ямщик» (два первых четверостишия), мы обратили внимание на идейно-тематическую направленность оригинала, объясняющую, почему его перевод («Ямщик») заинтересовал композитора. Текст эмоциональный, экспрессивный. Снимая социальную напряженность, В. Сырокомля сосредоточился на внутреннем мире героя.

При переводе сохранились ритмическая организация (стихотворный размер) и система рифм. Оба текста созданы на основе тонического стихосложения, возникшего на основе народной поэзии, в отличие от которой литературная тоника не сопровождается напевом и имеет рифму. Заметим, что постоянное ударение в польском языке не составило Л. Трефолеву трудностей в переводе, учитывая подвижность ударения в русском языке. Первая и третья строки имеют по четыре ударных слога, а вторая и четвертая — по три. Рифма в обоих текстах перекрестная. Первая строка рифмуется с третьей, а вторая — с четвертой.

Синтаксическая же структура перевода отличается от структуры оригинала, что приводит к смещению некоторых семантических акцентов и интонаций. Так, оригинале повествование начинается неопределенно-личной предикативной частью: «*Tu piją i gwarzą...*», тогда как в переводе — предикатом: «Мы пьем, веселимся...». Отсюда — если в польском тексте говорящий предстает наблюдателем, человеком со стороны, то у Трефолева он сливается с компанией пьющих и веселящихся людей.

В двух последних строчках первого четверостишия В. Сырокомля использует глаголы повелительного наклонения — *weź* (повторяется дважды), *siądź, powiedz*, подразумевающие требование, приказ. В переводе автор в форме Мы уговаривает героя рассказать о своей беде, предлагая за это чарку и трубку. Поэтому первая строфа звучит менее эмоционально, что проявляется и на уровне пунктуации, сравним:

**У В. Сырокомли:**

Tu piją i gwarzą, — ty jeden w tej wrzawie  
 Wyglądasz, jak jeniec w niewoli...  
 Weż czarkę, weż lulkę, siądź tutaj na ławie  
 I powiedz, co ciebie tak boli?<sup>6</sup>

**У Л. Трефолева:**

Мы пьем, веселимся, а ты, нелюдим,  
 Сидишь, как невольник в затворе.  
 И чаркой и трубкой тебя наградим,  
 Когда нам поведаешь горе<sup>7</sup>.

У В. Сырокомли вторая строфа представляет собой одно сложное предложение, и слово *nudy* (печали) относится к первой предикативной части. Л. Трефолев же разделил строфу на два предложения: началом второго: «В печали» — заканчивается строка, так что перенос позволяет акцентировать ударение на слове *печаль*, интонационно выделить его и заострить внимание слушателя.

**Оригинал:**

Ni dzwonek, ni trąbka, ni kraśne  
 dziewczęta  
 Nie mogą rozerwać twej nudy;  
 Dwa lata tu żyjesz, a nikt nie pamięta,  
 Ażebyś był wesół, jak wprzdy<sup>8</sup>.

**Перевод:**

Не тешит тебя колокольчик подчас,  
 И девки не тешат. В печали  
 Два года живешь ты, приятель, у нас, —  
 Веселым тебя не встречали<sup>9</sup>.

Второе четверостишие перевода по своей синтаксической структуре также отличается от польского подлинника.

И все же сопоставительный анализ русского перевода и польского оригинала позволяет говорить о значительной степени их сходства: к народному сказанию, написанному на западнославянском (польском) языке, семантически близок перевод на восточнославянском (русском) языке.

Жизнь и творчество В. Сырокомли глубоко изучал белорусский исследователь, поэт и переводчик В. Мархель. В своей книге «Крыніцы памяці» (1990) он подробно изложил историю возникновения «Почтальона» и его дальнейшую счастливую судьбу. Вслед за польским литературоведом В. Вильчинским он подсчитал, что произведение В. Сырокомли только на русский язык переводилось семь раз: кроме Л. Трефолева, это М. Михайловский, Л. Пальмин, И. Толмачев, Д. Бохан, А. Коринфский, Н. Камалетдинов и некто С., спрятавший свою фамилию под криптонимом.

На языке наших южных соседей «Почтальон» В. Сырокомли зазвучал в переводе Михайлы Старицкого (1840–1904), украинского писателя, режиссера, общественно-культурного деятеля: в журнале «Заря» (1882, № 23) в городе Львове был напечатан его перевод «Поштар».

Первый белорусский перевод «Почтальона» сделал Янка Лучина (1851–1897). Опубликован под названием «Ямщик» в русскоязычной газете «Минский листок» (1890, № 19). «Почтальон» В. Сырокомли

в чудесном переводе Максима Лужанина сохранил название народного сказания. Под названием «Паштар» напечатан перевод ученого Ивана Чигрина в газете «Наше слово» (1993, № 43). Наконец, свой вариант перевода на белорусский язык представил читателю поэт Евгений Миклашевский в «Настаўніцкай газеце» 3 сентября 2003 года.

Таким образом, сегодня в Беларуси есть четыре перевода «Почтальона» Сырокомли. В России — восемь переводов стихотворения и одна народная песенная редакция.

Народное сказание «Почтальон» обогатило духовную культуру славянских народов. Ставшее песней, оно, как и в давние времена, волнует сердца и души людей.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Хілімонаў В. Мірскія былі: гіст. нарыс. Мінск: Польша, 1990. С. 17–18.

<sup>2</sup> Мархель У. І. Крыніцы памяці: старонкі беларуска-польскага літаратурнага сумежжа. Мінск: Мастац. літ., 1990. С. 5.

<sup>3</sup> Шышына-Патоцкая К. Я. Тры каханні Сыракомлі. РУУП «Баранавіцкая ўзбуйненая друкарня», 2002. С. 97.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Цит. по: Мархель У. І. Творчасць Уладзіслава Сыракомлі. Мінск: Бел. навука, 2005. С. 69.

<sup>6</sup> Syrokomla Władisław (Kondratowicz L.). Gawędy i piosanki. Wilno: Lux, 1929. S. 84.

<sup>7</sup> Шедевры русского романса. Мінск: Харвест, 2005. С. 288.

<sup>8</sup> Syrokomla Władisław (Kondratowicz L.). Gawędy i piosanki. S. 84.

<sup>9</sup> Шедевры русского романса. С. 288.

### *Лариса Куца*

«ЯКБИ ТИ ЗНАВ, ЯК МНОГО ВАЖИТЬ СЛОВО...»:  
ціннісна позиція *власне автора* у поезії Івана Франка

«ЕСЛИ Б ЗНАЛ ТЫ, КАК МНОГО ЗНАЧИТ СЛОВО...»:  
ценностная позиція *собственно автора* в поэзии Ивана Франко

Предлагается микроанализ поэзии И. Франко (1856–1916) вершинного ее периода (сборник «Semper tiro»). На материале стихотворений этого сборника детально исследована специфика субъектной формы *собственно автора*, разработанной Б. О. Кор-

маном для системно-суб'єктного аналізу лірики. Розглядаються особливості художньої трансформації мистики слова і євангельського вираження «Не бойтесь!». Актуалізується ідейно-художественний зміст Ты-адресата як універсального компонента творіння, своєобразної категорії авторитета в ліриці.

Результати аналізу показують, що в сопоставленні з іншими ліричними суб'єктами, якими організовані тексти в збірці «*Semper tiro*», *собственно автор* як суб'єктний центр представлений найбільш повно і є основним виразителем авторської концепції світу і людини.

Власне автор як системна суб'єктна форма вираження авторської свідомості найповніше виявився у поезії «Якби ти знав, як багато важить слово...», яка завершувала у збірці І. Франка «*Semper tiro*» власнеавторську суб'єктну сферу. Франкознавці однозначно цінують її як вершинне явище у збірці: І. Франко постає у ній «мислителем, що переріс свою епоху» (В. Корнійчук); філософський «кордоцентризм «раціоналіста» Франка» (Б. Тихолоз) приводить його на «ясну путь» Христа. Традиційний у літературах різних напрямів мотив набуває у поезії І. Франка дещо нового смислу: окреслено цінності, які є обов'язковими для кожної людини і одночасно вивисуються над різними сферами, в тому числі над мистецьким простором. Ідеться про найважливішу функцію слова, яку лаконічно і точно узагальнив Є. Шимік: «...служити буттю, тобто Тому, який є Словом і який творить слово життя. Це містика спорідненості слова і Слова...» [10; 32]. Звідси актуальним постає завдання простежити, як власнеавторська сфера окремої поезії зумовлює принципи відбору, оцінки і зображення у ній життєвого матеріалу, а також творить неповторну авторську концепцію людини і світу.

В аналізованій поезії власне автор змінив порівняно із творами попередніх збірок характер ліричного дискурсу — надав діалогові з ліричним «ти» вселенської масштабності, ставши до філософського діалогу зі світом. Як організуючий суб'єктний центр він постає сильною позицією у збірці загалом. Твориться об'єктна опора збірки — «штука» (однойменна поезія «*Semper tiro*») і «слово» («Якби ти знав, як багато важить слово...»), — яка інтелектуально інтонує збірку, надаючи їй «артистичної суцільності» (І. Франко). Власне автор в аналізованій поезії займає особливе місце серед Франкових монологів у формі звертання до «ти» — є формою об'єктивації власних думок і почуттів. Крізь призму суб'єктної організації ліричних творів таке звертання Т. Власенко називає «способом самоаналізу» [2; 180]. Специфіка

«ти» в поезії — не у суспільних поглядах, мистецьких уподобаннях чи психологічних установках адресата, а в орієнтаціях на понадособисті цінності. Хоча «я» власне автора займає позицію більш ніж скромну, воно ніби розчиняється у просторі і часі — адже формально вираженого «я» тут просто немає. Це — «духовна еманация поета, більша, ніж він сам, і спів-масштабна усьому суцшому» [9; 46]. Власне автор не має потреби йменувати тут ні себе, ні «ти», оскільки емпіричні факти стають лише поштовхом, а іноді ілюстраціями для надконкретного філософсько-психологічного узагальнення — «...як много важить слово». Незважаючи на власнеавторську сферу поезії, роль «ти» як об'єкта у ній не нівелюється. Функція його досить важлива як універсального компонента твору. Крім того, «ти» забезпечує безіменність ліричного адресата, вивільняючи його із побутового контексту і перетворюючи у певне «ліричне інкогніто» (Т. Сільман).

Слово у поезії поінтерпретоване центром морального вибору. Композиційно твір вибудований на алюзії із Євангелії від Йоана: «Споконвіку було Слово...» (Йо, 1:1). Ті, що слухають Слово, зобов'язані прийняти його у серце з довір'ям як одкровення. У поезії І. Франка йдеться про людське слово, що не є звичайним набором звуків чи способом спілкування — людське слово також має дієву силу, є пробним каменем людської честі чи безчестя. У поезії «Якби ти знав, як много важить слово...» власне автор інтерпретує слово як основу своєї концепції світу, що співпадає із засадами найдавніших учителів мудрості. З одного боку, воно «вигоює» рани, є «мов теплий дощ» на спраглих нивах; з другого — коли слово «сердите, згїрднее», то «душі кривить, і поганить, і троїть».

Адресат виходить поза систему законів світобудови і попадає в ситуацію зубожіння душі, через що і сам, зрозуміло, страждає. Але власнеавторська сфера (ідеальний, гармонійний світ) при цьому не руйнується, бо у таких випадках, за словами Б. Кормана, «окрема ситуація зовсім не є моделлю дисгармонійного світу: вона лише частина, сутність якої не характеризує світу у цілому» [3; 61]. У таких поезіях із власне автором, підсумовував свої спостереження учений, «із прекрасного світу видно окрему негативну ситуацію» [3; 71]. Ліричний суб'єкт із вдячністю приймає свою залежність від цієї системи ідеального світу краси і блага, з яким пов'язаний світ людської душі. Через всеосаяжність слова він втілює ідею багатовимірності світу: індивідуального («глибокі рани серця як чудово вигоює...»), соціально-національного («...Ти б... в морі сліз незримих поринав...»), глобального («се знання предавнє, відчути треба, серцем зрозумїть»). Простір власне автора — це земний світ із його соціальними проблемами, світ

людського духу і світ Духу Вічного, з яким злиті власне автор, адресат і «много лиць». Стосовно часового відліку, то його неконкретизованість випливає із безконечності і вічності слова.

Власне автор прагне занурити адресата у свій ідеальний світ, у якому сіються «слова потіхи», хоча цей світ і не позбавлений дисгармонії. У ньому є «біль», «байдужість», «сльози», «людське безголов'я». Але все це гармонізується словом, що породжене любов'ю. Найважливішим в ідейному плані є те, що власне автор намагається подолати протистояння між своїм світом, у якому «много важить слово», і світом адресата («ти»), який не збагнув ваги слова. На це вказує восьмикратний повтор «Якби ти знав...», що підкреслює красу і гармонію власнеавторського зреалізованого ідеалу і увиразнює єство «ти»-адресата, який являє антинорму цього ідеалу. Все-таки благість світу стверджується у поезії як реальність, що є не тільки можливою чи доступною, але вкрай необхідною кожній людині. Моральні засади власне автора заявлені відкрито. Це — «безмовно» не минати чужого болю, «не рани-ти» нікого докором, вживати слово для добра — всього себе «наостри-ти любов'ю». Отже, вольові зусилля «ти» повинні б сконцентруватись на плеканні у своєму серці любові, яка зреалізується через слово. Одночасно знання цієї простої істини виходить за межі можливостей інтелекту, воно належить до сфери серця. Це найвища вартість і най-вищий дар, який неможливо збагнути розумом:

Якби ти знав! Та се знання предавнє,  
Відчути треба, серцем зрозуміть.  
Що темне для ума, для серця ясне й явне...  
І іншим би тобі вказався світ.  
Ти б серцем ріс [8; 173].

В останній строфі лексема «серце» вживається двічі не випадково — йдеться не тільки про випадкові почуття адресата, а про його внутрішню сутність, що її апостол Петро назвав «сокровенный сердца человек» (1Пт. 3:4). Її виражає слово. Фіксуються не вчинки і дії «ти», а лише зовнішні психологічні прояви його серця: «злість», «докори», «рани», «горючі сльози», «сльози незримі», спричинені тим, до кого адресат промовляє. Автор стверджує потребу слова «сердечного», «теплого» як потребу нового серця, тобто внутрішнього оновлення «ти». У поезії заявлено надто високий ідеал, досягнення якого уподібнило б адресата до «того, що в бурю йшов по гривах хвиль розлогих...», тобто до Христа. Тут І. Франко не вийшов за межі можливого, адже людські слова, незалежно чи вимовлені, чи записані, чи прочитані, «можуть бути, фактично є і повинні бути подібні в якийсь спосіб в самій своїй сутності і функції до Слова Бога, до самого Ісуса Христа» [10; 31].

Франкознавець Л. Бондар слушно спостерегла у поезіях І. Франка «вивищення» стилю для втілення образної іпостасі «я — Христос» [1; 7]. Подібне стильове вивищення маємо у ще одній із трьох іпостасей, які виділяє дослідниця, — «ти — Христос», зазначаючи при цьому, що у Франкових творах «галузь порівняння розширюється, і вже маємо не “ти — Христос”, а “ти як Христос”...» [1; 10]. Як впливає із тексту поезії, до Христа міг би наблизитися адресат:

Так ти б мовляв до всіх плачучих, скорбних,  
вбогих:  
Не бійтеся! Се я! [8; 173].

Ці останні рядки власнеавторського монолога не тільки вивершують ідейно-філософську настанову твору, а нашоувують до пошуків певної конкретики стосовно постаті адресата. Адже не кожне «ти» навіть при максимально результативних зусиллях може заглибитись у слово такою мірою, щоб уподібнитись до Христа. У нашому випадку можна припускати про адресата як про досить авторитетну постать. Незаперечним авторитетом для І. Франка був М. Драгоманов. Поет не лукавив, коли писав до свого адресата в Софію (1891): «...Подумати страшно, що було би з нами всіма, якби у нас не стало Вашого ясного та розумного слова...» [5; 367].

У другій строфі поезії привертає увагу ще одна конкретна лірична ситуація:

Ти б злість свою, неначе пса гризького,  
У найтемніший кут душі загнав... [8; 172].

Ці два взаємозаперечувані моменти (можливість «несхитної, ясної путі» і навіть уподібнення до Христа і водночас несумісна з його лагідністю «злість», «наче пес гризький») становлять так званий «третій ряд» у ліричному творі — після відомих подій із життя реального автора («життєвий ряд») та їх художнього втілення за законами жанру («літературний ряд»). Цей третій ряд подій чи фактів, який може існувати у свідомості поета і бути відомим лише йому чи тільки окремим особам, дослідники називають автобіографічним міфом [4; 3]. Автобіографічний міф можна виявити у тексті вірша, але здебільшого — у щоденникових записах та листах.

У зв'язку з автобіографічним міфом деякі ліричні твори можуть розшифруватись за допомогою ключових слів і словосполучень. В аналізованій поезії такими є «слово», «злість», «докір», «Не бійтеся!». У листі до Людмили Драгоманової (1907) І. Франко признавався, що у передмові до першого тому листів Драгоманова (з їх публікацією «де-

сять літ отягався») він висловив «особисте почуття жалю за поведження покійника» із ним, оскільки драгоманівські «докори» «страшенно боліли» його. У листах прочитуємо численні поради-прохання І. Франка «не кидати» «словами», «закидами» і «докорами». Ще у 1884 р. І. Франко писав у Женеву: «...справа більше виграла б і охота до праці більша була б, якби ми від Вас частійше могли б почути слова дружньої поради, ніж докорів» [5; 70]. Порівняймо рядки із вірша:

Якби ти знав, які глибокі чинить рани  
Одне сердите, згіднее слівце... [8; 172].

Переключкою між листуванням та аналізованою поезією постає дієслово «боятися». Зауважимо, що навіть у листах 1890-х рр., коли коефіцієнт залежності від М. Драгоманова був уже мінімальним, І. Франко все-таки часто вживав дієслово «боятися».

Подібні до наведених вище факти із листування узагальнюються у восьмикратному умовному звороті «Якби ти знав...», на основі якого фактично вибудовується ліричний сюжет і який виражає не традиційне власнеавторське спостереження чи міркування, а передачу його життєвого досвіду. Цей зворот є «згущеною поетичною формулою» (Л. Гінзбург), за допомогою якої з читачем встановлюється миттєвий контакт і яка обрамлює кожну із чотирьох строф. Після цієї поетичної формули іде основна точка відліку — «як много важить слово». Якщо у ліриці вона знаходиться здебільшого у середині сюжетного розвитку, то в аналізованому вірші І. Франка — уже на початку першої строфи постає у найпрозорішому і лаконічному варіанті. У другій і третій строфі основна точка відліку дещо розгортається — до неї на мінімальну відстань «підходять» конкретні факти, завдяки яким образ адресата, його нетиповість виразнюється. Але при цьому основна точка відліку формально опускається, залишаючись у свідомості власне автора й адресата (читача). Її відсутність компенсує згущена поетична формула. Наприклад:

Потіх не маючи та співчуття палкого,  
Ти б хоч докором не ранив нікого, –  
Якби ти знав! [8; 172].

Зображення «ти» узагальнюється, відбувається своєрідне його перенесення у надконкретну ситуацію. Важливо, що розриву власне автора із адресатом, незважаючи на їхні розбіжності в ціннісних орієнтаціях, не відбувається, оскільки такий розрив суперечив би власнеавторській концепції світу і людини.



В останній строфі лексичним центром постає слово «серце», яке живається у ній тричі. Порівняно із першою строфою (слово «вигоє» «рани серця») семантична вага його максимально зростає. «Слово» і «серце» органічно народжуються і виростають одне із одного: «Відчути» слово — «серцем зрозуміть». Повнота тріади («слово» — «серце» — «любов») у єстві адресата дала б йому благодать нового народження («серцем ріс би»), наблизила б до Христа.

Висловлювання власне автора про «інший...світ», «несхитну, ясну путь», що їх міг би осягнути адресат, нагадують у контексті вірша оригінальну концепцію Г. Сковороди про причетність «глибокого серця» або «внутрішньої людини» до богоспількування. Але, за Г. Сковородою, потрібна духовна відвага і «Божіє благоволеніє», щоб подолати себе віджитого і мертвого та народитись наново: «Знай, что после сих ран уродится в тебе новое сердце, а прежнее твое никуда не годится: буйе, ветхое, пепельное, а вместо сего дастся тебе и уже начинается сердце чистое, истинное и новое. Вот второе наше рождение!» [7; 405]. Якщо у цьому другому народженні людина осягає божественну дійсність, то вона суб'єктивно переживає надіндивідуальну об'єктивну реальність, що є справжнім містичним пізнанням. Але навіть завдяки потужним намаганням розуму сама людина не може піднятися до божественної дійсності, тобто збагнути «знання предавнє», — це під силу самій божественній дійсності, яку можна лише «серцем зрозуміть».

Серце є втіленням істинної людини, опис якої у Г. Сковороди — із символічністю апокаліпсису і Євангелія — дуже нагадує Христа: «Провидит отдаленное, прозирает сокровенное, заглядает в прежде бывшее, проникает в будущее, шествует по лицу океана. <...> Над главою его летает седмица божих птиц: дух вкуса, дух веры, дух надежды, дух милосердия, дух совета, дух прозрения, дух чистосердия. Глас его — глас грома» [6; 82]. У наведеному описі істинної людини в Г. Сковороди і у поезії І. Франка «Якби ти знав, як много важить слово...» фіксуємо типологічні паралелі, спільним джерелом яких є, зрозуміло, Євангеліє: «глас грома» — «много важить слово»; «дух милосердия» — «їх гіркість власною змивав би кров'ю»; «дух совета» — «ти сіяв би слова потіхи»; «шествует по лицу океана» — «як той, що в бурю йшов по гривах хвиль розлогих...».

Власнеавторська сфера, як простежуємо, підтримується багаточасаровим лексико-емоційним забарвленням. Уже згадуване багатократне «Якби ти знав...» — це поетична мікроситуація, пронизана власнеавторським миттєвим почуттям гіркоти з приводу нерозуміння адресатом «знання предавнього». Проста, навіть стилістично занижена сентенція «Ти б злість свою, неначе пса гризького, у найтемніший

кут душі загнав» загрожує небезпекою розірвати духовні зв'язки зі світом, оскільки будь-які негативні почуття чи навіть критика порушують гармонійність власнеавторського світовідчуження, але ці емоції непомітно згармонізуються духовною природою цієї суб'єктної форми, його знанням, що таке «слово» і що найважливішим є «рости серцем». Зв'язок із «ти», що міг хвилеподібно порушуватися і деформувати при цьому свідомість власне автора, постійно відновлюється. І цей процес не завершений, оскільки він не може бути завершеним у принципі, адже Слово «було у світі <...> і світ не впізнав його» (Йо, 1:10).

Таким чином, у поезії «Якби ти знав, як багато важить слово...» свідомість власне автора як суб'єктного центру розкривається, незважаючи на відсутність його формального вираження, найповніше; його ціннісні уявлення заявлені найвиразніше з-поміж усіх поезій власнеавторської сфери збірки «Semper tiro». Виходячи із пережитого, власне автор проявляє інтерес до духовних зв'язків із світом через слово і через його всеосяжність виражає ідею багатовимірності світу. Найвище почуття духовної радості простежується у сильній позиції поезії, де йдеться про можливість обожествлення людини.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондар Л. Під знаком хреста. Львів: ЛНУ, 2008. Вип. 4. – 228 с.
2. Власенко Т. Л. Литература как форма авторского сознания. 2-е изд., доп. Ижевск, 1998. – 230 с.
3. Корман Б. О. Избранные труды. История русской литературы. Ижевск, 2008. – 732 с.
4. Магомедова Д. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. – 224 с.
5. Матеріали для культурної й громадської історії Західної України. Київ: ВУАН, 1928. Т. 1. Листування І. Франка і М. Драгоманова. – 508 с.
6. Піч Р. Про містику і метафізику у Григорія Сковороди // Сучасність: Література, мистецтво, суспільне життя. 1992. № 12. С. 76–83.
7. Сковорода Г. Письма. К Ивану Васильевичу [Земборскому] // Сковорода Г. Соч.: В 2 т. / Ред. кол. В. И. Шинкарук, В. Е. Евграфов; сост., пер. и обработка И. В. Иваньо, М. В. Кашубы. М.: Мысль, 1973. Т. 2. С. 188–338.
8. Франко І. Semper tiro // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Київ: Наук. думка, 1976. Т. 3. С. 101–182.
9. Черашня Д. И. Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход. Ижевск, 2004. – 448 с.
10. Szymik J. Na początku było Słowo: 60 homilii, kazań, konferencji notatek na ambonę. Katowice; Zabki: APOSTOLICUM, 2004. – 261 s.

*О. И. Матвеева*

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ВЗГЛЯД  
НА «ПЕРЕПИСКУ Н. В. СТАНКЕВИЧА»

(П. В. Анненков, Н. А. Добролюбов, И. Лъховский)



«Переписка Станкевича прошла незаметно», — писал в «Былом и думах» А. И. Герцен. Более того, он считал, что, «она появилась некстати. В конце 1857 г. Россия еще не пришла в себя после похорон Николая, ждала и надеялась; это худшее настроение для воспоминания... Но *книга* эта (курсив наш. — *О. М.*) не пропадет. Она останется на убогом кладбище, одним из редких памятников своего времени, по которым **грамотный** может прочесть, что **тогда** хоронилось безгласно» [3; 35].

Литературоведение рубежа XX–XXI вв. позволяет дополнить характеристику переписки Станкевича, учитывая культурное достояние XVIII — нач. XIX в. Ю. М. Лотман писал о Н. М. Карамзине: «Он создал живой эталон русского писателя, эталон, в котором душевное благородство мыслилось не как высокое достоинство, а лишь как естественное условие человеческой жизни и минимальное из требований, предъявляемых к литераторам. Высочайшие этические требования он ввел в литературу как обыденные» [7; 309].

Новая литературная среда 1830-х гг. нуждалась в таком обновленном эталоне и приобрела его, на что указал П. В. Анненков. Можно заметить, что сила личного воздействия Н. М. Карамзина на современную ему литературу и состояние умов его эпохи несоизмеримо превосходит силу личного влияния Н. В. Станкевича на его современников, но, с точки зрения Анненкова и не его одного, хотя Станкевич и не стал таким эталоном для своего времени, он активно участвовал в его создании. Само появление подобных эталонов — одна из закономерностей литературного процесса, общекультурного развития народностей, наций, человечества. Следуя научным открытиям Д. С. Лихачева и прибегая к его же формулировкам, можно видеть в выработке нравственных эталонов писателя, в их преемственности и трансформациях звенья двух прогрессивных линий развития литературы: 1) «возрастания личностного начала»; 2) «роста гуманистического начала» [6; 406, 420].

Показательно, насколько точно восприняла новая современность 1850-х гг. не только фактический материал книги П. В. Анненкова (в одной ее половине — документально подтверждаемый, в другой — собственно документальный), но и целевую установку издателя, заявленную в биографии. Это подтверждается откликом Н. А. Добролюбова, немедленно последовавшим за выходом в свет «Переписки» Станкевича.

Н. А. Добролюбов принадлежит тому поколению, которое пришло в литературу и общественную жизнь России через 25 лет после того, как Станкевич стал духовным лидером московского университетского кружка. Добролюбов сделал очень много для отечественного просвещения и самосознания своих современников.

В контексте развития отечественного сознания и самосознания о Добролюбове и его поколении можно говорить, используя формулу И. С. Тургенева, как о «детях» по отношению к сверстникам и единомышленникам Н. В. Станкевича.

Подобно Станкевичу, Добролюбов вошел в круг русских литераторов на пороге новой эпохи. И — грустное совпадение: «судьба хотела, чтоб атрибут молодости был не разлучен» с образом Станкевича; «перед концом молодости она свела Станкевича в могилу»; точно так же «атрибут молодости» [1; 12] неразлучен и с Добролюбовым, жизнь которого была еще короче.

Со времен В. Г. Белинского (следовательно, и Станкевича) в русской литературной критике утвердилось правило: рассматривая конкретные явления словесного искусства, определять их место чередованием общественно-исторических эпох и литературных периодов. П. В. Анненков не отступал от этого правила. Он закончил биографию Н. В. Станкевича словами о нем как деятеле, целиком принадлежавшем преддверию его эпохи. На одной из начальных страниц книги биограф отмечает:

Когда оглянешься назад к ненаписанной истории нашего общества, то с изумлением видишь еще несколько других имен, принадлежащих еще другим молодым людям, подобно Станкевичу похищенным преждевременной смертью и бывшим, подобно ему, провозвестниками русского образования. Они завещали другим дело, которое сами только предчувствовали. Таким был Андрей Тургенев, друг Жуковского и Батюшкова, для поколения, предшествовавшего 1812 году; таким был Веневитинов для поколения, принадлежавшего 1825 году, таким был Станкевич для молодых людей между 1835 и 1840 годами [1; 320].

Трудно усомниться в праве Добролюбова занять место в этом ряду.

П. В. Анненков приобщает читателя к трем отправным точкам зрения. Первая из них порождена составом книги и ее композицией, вто-

рая — хронологическими рамками охваченного материала, третья — осознаваемую автором необходимостью осмыслить предмет в расширенных исторических связях. Каждая из трех точек зрения вводит нас в собственный диалогический контекст. Тем самым публикатор «Переписки» предлагает нам события, коллизии, перипетии жизненного пути одного и того же человека, вначале исходя из опыта биографа, а затем — следуя становлению опыта героя биографии и отделившись от позиций биографа. Анненков-биограф рассматривает и оценивает деятельность Станкевича в связи со стимулами, которые воздействовали в 1830–40-е гг. на широкие круги просвещенной молодежи, и в столь же прочной связи с понятиями и устремлениями, выработанными к моменту публикации «Переписки». Наконец, упоминание Андрея Тургенева и Д. Веневитинова, которое открывает биографию, подтверждает шаг за шагом ее содержание и позволяет увидеть в деятельности Станкевича звено процесса, уходящего корнями в прошлое, захватывающее современность и много обещающее в ближней и дальней перспективе. Так, говоря метафорично, обеспечиваются объемность, стереоскопичность взгляда на предмет, что в немалой мере сказалось и на статье Добролюбова «Н. В. Станкевич».

В те годы А. И. Герцен еще писал свои воспоминания. Материалы, собранные и изданные Анненковым, были фактически единственным источником, открывавшим возможность воссоздать и сохранить в исторической памяти облик Станкевича.

При решении этой задачи он не мог опираться на опыт, приобретенный при издании «Материалов к биографии Пушкина», претендовавших на то, чтобы открыть читателю личность великого поэта. Анненков внес свою лепту в расширение и систематизацию разносторонних знаний о Пушкине, которыми располагала читающая Россия к середине 1850-х гг. Биография Станкевича и все, что сопутствует ей в книге 1857 г., создавалось с иной целью: сделать общим достоянием то, что прежде было и памятно очень немногим. Это намерение было исполнено. Анненков, издав «Переписку» Станкевича, достиг и другого результата, отмеченного в статье Добролюбова. Такой результат мало замечен, если рассматривать труд биографа и отзыв критика в историко-литературном плане, но он, как нам представляется, заслуживает серьезного внимания с точки зрения теории литературы.

«Чтение переписки Станкевича, — пишет Добролюбов, — так симпатично действовало на нас, нам так отрадно было наблюдать проявления этого прекрасного характера; личность писавшего представлялась нам, по этим письмам, такою обаятельною, что мы считали переписку Станкевича окончательным объяснением и утверждениям

его прав на внимание и сочувствие образованного общества» [14; 83]. Этой фразой начинается второй абзац статьи, и ее позиция в статье Добролюбова указывает не на итог, а на постановку вопросов, которые требуют решения. Выяснив, что из переписки цитирует и комментирует критик, мы убеждаемся в том, что вопросы Добролюбова группируются вокруг двух широких проблем: 1) значимость нравственного примера, 2) характер мнений Станкевича о литературе его времени.

Добролюбов в письме Станкевича распознал некоторые черты художественного строя литературной критики, отразившие опыт приобретенный ею в начале 1820-х гг. Следуя классификации, предложенной И. В. Поповым, мы вправе увидеть в строках письма к Я. М. Неверову «полемическую заметку» — «отклик на частный момент того или иного выступления» [9; 31]. Но это же письмо можно рассматривать как пример широты обобщений, того, какой можно дать «отклик на частный момент». Убийственной насмешкой Станкевич поражает и дурной вкус, и дурные нравы. Критик приводит цитату из переписки в подтверждение не столько правоты Станкевича, сколько собственного суждения о журнале Сенковского и замечания о Кукольник. Главная же его цель — обосновать мысль о «параллели между мнениями Станкевича и Белинского» [там же].

Добролюбов в большей мере демонстрирует взгляд своего замечательного предшественника, нежели анализирует и оценивает этот взгляд. Вот цитата из «Переписки»: «Выдумывать или сочинять характер народа из его старых обычаев, старых действий, значит — хотеть продлить для него время детства: давайте ему общее, человеческое, и смотрите, что он способен принять, чего недостает ему?» [5; 220]. Добролюбова в его отклике на книгу Анненкова занимает вопрос о праве Станкевича на общественное значение: «Станкевич имеет <...> права на общественное значение как деятельный участник в развитии людей, которыми никогда не перестанут дорожить русская литература и русское общество» [5; 401], — при этом он называет имена Кольцова, Грановского, Белинского. Добролюбов и стремится уяснить, что обещает России в близком и отдаленном будущем включенность в национальную жизнь таких личностей, как Станкевич. С этим вопросом прочно сопряжена полемическая направленность статьи Добролюбова. На Станкевича, пишет Добролюбов, «взводят обвинение», «характерное для нашего образованного общества»: «Говорят, что Станкевич не был тружеником, специалистом, что он не имел самоотвержения и потому не имеет права на значение общественное» [5; 402]. Возражения критика включают в себя высказывания о плодотворности влияния Станкевича на его выдающихся современников. К 1856 г. Добролюбов

еще не ввел емкую и точную формулу «вносители новых идей в известный круг» [5; 393], но Станкевич, бесспорно, заслуживает этого наименования.

В распоряжении Добролюбова есть и другой аргумент, охватывающий пространство истории значительно шире: Станкевич «как натура по преимуществу созерцательная, не мог броситься в практическую деятельность и ознаменовать свой путь какими-нибудь яркими деяниями» [5; 394]. Бесмысленно было бы спрашивать его: «...отчего ты не вступал в борьбу, отчего ты не громил пороков, не терпел страдания от своих врагов?». Однако, продолжает Добролюбов, «борьба эта есть ненормальное явление, происходящая от фальшивых отношений, среди которых живет общество» [5; 387]. Станкевич, в его понимании, принадлежит к людям, готовым к борьбе, но не востребованным ею, и эта невостребованность не ставит его в фальшивое положение, так как обстоятельства распорядились иначе. Станкевича не захватил круговорот борьбы «здравых идей» с «шумно восставшими против них предрассудками». Сохранив себя ценою невостребованности, человек, по убеждению Добролюбова, способен оказывать доброе, даже высоко благотворное, влияние на окружающую жизнь и ее деятелей.

Какими же внутренними силами для этого должен обладать человек? Станкевич достиг «постоянного согласия самим собой» — избавленности от страданий, внутренней борьбы и всяких душевных мук», «что происходило в нем от гармонии его существа с требованиями чистой нравственности». Этим он, полагает Добролюбов, «пленяет читателей переписки, этим он привлекал знавших его современников и поэтому смог стать незаурядным лицом отечественной истории».

Размышления Добролюбова о способности Станкевича быть захваченным «круговоротом борьбы» позволили С. И. Машинскому заключить: «Правильно оценить личность Станкевича значило для Добролюбова (в отличие от Анненкова. — О. М.) понять этот характер прежде всего в его *возможностях*».

Итоги статьи Добролюбов подводит в одной из заключительных фраз: «Говорят, что жизнь Станкевича прошла бесплодно, что он даром растратил свои силы и не должен иметь место в наших воспоминаниях; говорить это — значит обнаружить полное неуважение к развитию индивидуальности человека и выразить претензию на абстрактное самоотречение, которое в сущности есть нечто иное, как обезличение» [5; 402]. Критик считает, что если бы во всяком обществе большинство состояло из людей, подобных Станкевичу, то не было бы никакой необходимости ни в этой пресловутой борьбе, ни в муках и страданиях. Если для Анненкова Станкевич — провозвестник интеллектуального

и нравственного развития круга соотечественников в рамках одного поколения, то для Добролюбова — он вместе с тем — провозвестник отдаленного и желанного будущего.

Три фрагмента статьи дают представление о том, что в первую очередь интересовало Добролюбова в массиве писем Станкевича и что, в его глазах, должно было дать наиболее точное представление о личности этого замечательного человека. Первая — к Я. Неверову от 18 апреля 1836 г.: «Я не могу сказать, чтоб я действовал против долга, но, кажется, я слишком много давал воли эгоизму и от этого был всегда недоволен собою. *Неискренность* — вот что еще мучило меня» [1; 196]. Вторая — в 1836 г. из письма к Грановскому: «Более простора уму, более любви сердцу — и все эти сомнения: как мне быть? что мне делать? Что из меня выйдет? — пойдут к черту» [1; 189]. И третья — снова к Я. Неверову в 1836 г., где речь идет о предполагаемой поездке в Премухино к Бакуниным, где уже гостил Белинский, о котором Станкевич пишет:

Я уверен, что эта поездка будет иметь на него [Белинского] благотворное влияние. Полный благородных чувств, с здоровым, свободным умом, добросовестный, он нуждается в одном только: на опыте, не по одним понятиям, увидеть жизнь в благороднейшем ее смысле <...> Во мне другой недостаток, противоположный недостатку Белинского: я слишком верю в семейное счастье, а иногда с сердечной болью думаю, что это одно невозможное. Мне надо больше твердости и больше жесткости [5; 390].

Этим выдержкам Станкевича Добролюбов дает свои пояснения, видя в них «высоту требований от самого себя», «стремление слить свои влечения с требованиями», «мягкость и идеальность» и вместе с тем самокритичность.

Тон исповедальных откровений Станкевича заслуживает особого разговора: они поддерживаются и укрепляются доброжелательным доверием. И оба качества порождают смысловое и нравственное богатство личности благодаря рефлексии.

Сущность рефлексии условимся понимать в согласии со словами Белинского: «В состоянии рефлексии человек распадается на два человека, из которых один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем» [2; 134]. Рефлексия осмысливается как напасть, бедствие, в которое ввергнут человек. Если в нем «все старое разрушено, а нового еще нет», сам человек «есть только возможность чего-то действительного в будущем и совершенный признак в настоящем»: «тут нет полноты ни в каком чувстве, ни в какой мысли, ни в каком действии» [2; 134]. Добролюбовское прочтение дает основание что-то из этих размышлений отнести к Станкевичу. Бесспорно, Станкевич ни в прош-



лом, ни в настоящем не был «призраком». Полемическое начало в статье Добролюбова — это спор с теми, кто видит в Станкевиче призрачную фигуру, но, по мысли Добролюбова, полного осуществления возможностей, дающих себя знать, у деятеля русского просвещения 1830-х гг. можно ожидать только в будущем.

Статья Добролюбова позволяет нам увидеть в Станкевиче человека, доверившегося рефлексии и потому сумевшего выстроить свою личность в соответствии с запросами, порождаемыми умственным и нравственным развитием эпохи. И немало просвещенных соотечественников Станкевича стремились осмысливать свое поведение сквозь призму собственного и эпохального читательского опыта.

Иначе книгу П. В. Анненкова «Николай Владимирович Станкевич. Переписка его и биография» прочитал другой критик, сотрудник журнала «Библиотека для Чтения» И. Льховский, больше внимания уделивший биографии главного героя, из чего был сделан вывод: «...в нынешнем труде г. Анненкова выражается борьба истины, фактов с любимым представлением личного чувства. Легко понять, как трудно выйти победителем из такой борьбы, и что она навсегда влечет за собою некоторую неясность и запутанность...» [8; 402].

Льховский видит в Станкевиче человека «несомненно необыкновенного»: его развитие было высоко и полно, в жизни и во всем его существо было что-то стройное и гармоничное, он отличался необыкновенной грацией, а беседы с ним и спор были приятны и полезны, он мог производить на окружающих свое обаятельное впечатление.

Наслаждение жизнью, присущее Станкевичу, о котором пишет Льховский, является утверждением гедонизма. Станкевич, по мнению Льховского, только *исполнитель*, хотя сам Станкевич говорит, что исполнение ему не удавалось. Однако он мог быть гениальным *исполнителем*. Мог быть, пожалуй, Платоном, если бы встретил своего Сократа. По мнению Льховского, «в Станкевиче не было центра, около которого, могли сосредоточиться его силы, не было той преобладающей естественной потребности, которая подчинила бы себе все другие и придала ему *целостность* необходимую и самостоятельную — творческого труда. Этот центр он должен был найти вне себя, и он искал его до конца жизни, развивая и упражняя свои разносторонние способности, насколько ему позволяли болезнь и преобладавшая в нем потребность наслаждаться» [8; 45–46]. Критик считает, что для эпохи Станкевича не наступила еще история, что он личность действительно замечательная и любопытная, но лишь в психологическом, а не в историческом и нравственном отношении. Льховский жалеет, что Анненков взглянул на Станкевича лишь с позиции гражданской,

ибо «для психолога и художника Станкевич представляет больше материала, чем для историка и моралиста».

Отношение критика к переписке Станкевича сложное. Он понимает всю серьезность работы, которая требует большего внимания и таких познаний, которые далеко еще не сделались в то время общим достоянием. Льховский убежден, что «письма Станкевича, независимо от его биографии, независимо от того значения, которое видит в них П. П. Анненков <...> заслуживают внимания и любопытства публики, как произведения человека, владевшего редким умом и изяществом выражения» [8; 46].

Итак, у каждого критика — своя правота. Не случайно П. В. Анненков издал книгу о переписке Станкевича. Добролюбов и Льховский попытались дать свои оценки этому произведению, в котором, по словам Герцена, «Николай перевязал артерию — но кровь переливалась проселочными тропинками. Вот эти волосяные сосуды и оставили свой след в сочинениях Белинского, в переписке Станкевича» [3; 35].

Мы коснулись любопытной черты Добролюбова в его подходе к документам биографии Станкевича. Обширную серию писем он читает как историю становления и самосотворения личности. Самое важное то, что в биографии Станкевича критик выявляет разнонаправленные и неосуществленные перспективы. Среди них — высоко вероятные (переменою обстоятельств Станкевич не остался бы вне напряженной общественной борьбы) и предвидимые: пример Станкевича предсказывает такое устройство общества, при котором не останется причин и поводов для внутренней борьбы. Об этом стоит сказать подробнее. «Простор уму и любовь сердцу» избавляет человека от подавляющих сомнений, а достигаются эти ценности не в одиночку и не каждым для самого себя. А совместно, сообществами людей. Добролюбов свою позицию не декларирует и адресует не к избранным (посвященным) читателям, а ко всем и каждому — в будущее: и сам Станкевич, и личности, подобные ему, умножают и *простор мысли, и любовь сердцу*.

Такой подход к личности предполагает еще одно условие: реально существовавшую личность воспринимают как героя литературного произведения. Переписку Станкевича, то есть набор бытовых документов, Добролюбов осмысливает и как общественно значимые, и как литературное произведение. Вообще мемуарные жанры (переписка, дневники и др.) многих писателей допускают, а часто — и требуют художественного восприятия. В данном случае своеобразие сказалось в жанре: переписка Станкевича как эпистолярный памятник прочитана Н. А. Добролюбовым как роман воспитания.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анненков П. В. Николай Владимирович Станкевич. Переписка его и биография. М., 1857.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 3.
3. Герцен А. И. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 9. Ч. 4.
4. Гиллельсон М. И. А. И. Тургенев и его литературное наследство // Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825–1826). М.; Л.: Наука, 1964.
5. Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч.: В 9 т. М.; Л.: Худож. лит., 1964. Т. 2.
6. Лихачев Д. С. Избр. работы: В 3 т. Л.: Худож. лит., 1987.
7. Лотман Ю. М. Карамзин. СПб.: Искусство – СПб, 1997.
8. И.Л. [Льховский И. И.] Н. В. Станкевич. Переписка его и биография, написанная П. В. Анненковым // Библиотека для чтения. 1858. Т. 148. Отд. 5. С. 1–46.
9. Проблемы типологии русской литературной критики: Межвуз. сб. науч. тр. Смоленск, 1987.

*К. А. Нагина*

### ДОМ КАК ПРОСТРАНСТВО ДУШИ В ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ДЕТСТВО»



Повесть Л. Н. Толстого «Детство» обнаруживает пристальный интерес писателя к дому, «первомиру для человека»<sup>1</sup>, во многом предопределенный самим предметом художественного изображения — мировосприятием ребенка. Выходу человека во «внешнее пространство» предшествует «большая колыбель дома»: жизнь ребенка «укрыта, защищена и согрета во чреве дома», «земном», «материальном рае», в котором он «наслаждается изобилием основных благ»<sup>2</sup>.

Такое представление о жилище ложится в основу миромоделирования раннего Толстого: дом становится моделью детства Николеньки Иртеньева. Переход из комнаты в комнату организует первую часть трилогии, ему последовательно подчиняются первые тринадцать из двадцати восьми глав вплоть до рубежной главы «Разлука», в которой Николенька из «колыбели дома» выходит в большой мир. Феноменологическое прочтение повести как «прочтение дома» позволяет

«взять дом в качестве *инструмента анализа*»<sup>3</sup> души (курсив автора. — К. Н.), в образе дома увидеть «топографию... глубинной сущности»<sup>4</sup> персонажа.

В первой главе «Учитель Карл Иванович» представлено две комнаты: детская, в которой просыпается случайно разбуженный Карлом Ивановичем мальчик, и классная, репрезентированная не только как место для занятий, но и как локус, посредством окон осуществляющий связь персонажа с миром любимых людей и природы. То обстоятельство, что учитель, а не матушка организует пространство детской, не может не обратить на себя внимания. Именно Карл Иванович инициирует движение сюжета, и не без веских на то оснований. Нет нужды пересказывать здесь хрестоматийно известное начало трилогии — пробуждение Николеньки, на которое обращали внимание практически все исследователи, обнаруживая в нем яркий образец толстовской «диалектики души». Оптимальной фигурой, включенной в этот процесс «отрицания отрицания и единства и борьбы противоположностей», оказывается именно Карл Иванович со своим «специфическим статусом “другого”, но “своего”»<sup>5</sup>. Маменька в мире Николеньки обладает идеальными характеристиками, поэтому и не может быть «объектом для рефлексии». Представление о сюжете «Детства» как «серии парадигматических коллизий» утрачивания и обретения любви<sup>6</sup> также закрепляет ведущую роль за фигурой «добротного» учителя: история его жизни, рассказанная в «Отрочестве», но услышанная Николенькой в «Детстве», как раз и состоит из динамического чередования утрат и обретений.

Пространство классной комнаты организовано по принципу контраста. Стол для занятий предстает подобием угла: освободить от надоевших уроков может только Карл Иванович. Столу и углу противостоят окна, в которые смотрит Николенька, желающий присоединиться к сидящим на террасе в саду взрослым, среди которых находится его матушка. Окно, выходящее в сад, заслуживает особого внимания, поскольку является одной из ключевых деталей толстовского дома.

Традиционно окно обладает двойственной семантикой. С одной стороны, это, по определению В. Н. Топорова, отрицательный, «нерегламентированный вход», связанный «с чувством страха, тревоги, пугающей неясности»<sup>7</sup>, с другой — это «образ света, ясности, сверхвидимости, понимаемой как высшее знание, мудрость, которые позволяют установить связь Я человека, его души с солнцем, небесными светилами, пантеистическими началами мироздания, природы, с богом»<sup>8</sup>. В творчестве Л. Толстого «именно через окно совершается прорыв Я к жизни, к другим Я, сама ориентация во времени и пространстве»<sup>9</sup>. Все эти составляющие уже присутствуют в описании трех окон класс-

ной, из которых видны сад и близкие Николеньке люди. Органично связанной с мотивом окна оказывается финальная фраза первой главы: «Карл Иванович <...> повел нас вниз — здороваться с матушкой»\*, — демонстрирующая, как отчуждение сменяется спасительным единством.

Глава II названа «Матап». Как с Карлом Ивановичем связаны детская и классная комнаты, так присутствием маменьки одухотворена гостиная. Маменька является средоточием «детского Эдема», включающего дом и сад<sup>10</sup>. Следовательно, сердце Эдема бьется в гостиной, что подтверждает XV глава «Детство», симметричная главе «Матап». В XV главе матери отведена роль хранительницы детства, а гостиной — роль его главного локуса. Эти главы как будто иллюстрируют один из основных тезисов Г. Башляра, автора «Поэтики пространства», о сопряжении человеческого жилища и мечты, грезы, воображения: «Дом — одна из самых мощных сил, интегрирующих человеческие мысли, воспоминания и грезы. Связующий принцип этой интеграции — воображение»<sup>11</sup>. Гостиная для Толстого, даже в большей степени, чем детская и классная, «хранит сокровища прежних дней», потому что воспоминания о гостиной связаны с чувством защищенности, которое дарует дом как укрытие, и любовью к матушке, которая инициирует все добрые чувства в душе Николеньки.

Гостиная, благодаря своей сопряженности с образом матери, воспринимается писателем «центром дома, точкой излучения силы»<sup>12</sup>, тем уголком, «гнездом», куда его обитателю хочется «забыться, как зверю в норку»<sup>13</sup>. Роль «гнезда» в главе «Детство» выполняет вольтеровское кресло (к слову будет сказано, атрибут практически любого дома в описании Толстого). В этом кресле, как в гнезде, нежится маленький Николенька:

Я встаю, с ногами забираюсь и удобно укладываюсь на кресло.

— Ты опять заснешь, Николенька, — говорит мне матап, — ты бы лучше шел на верх.

— Я не хочу спать, мамаша, — ответишь ей, и неясные, но сладкие грезы наполняют воображение... (53)

«Дом созидают женщины»; «в комнате усердием хозяйки от одной вещи к другой прокладываются нити, связывающие далекое прошлое с новым днем. Хозяйка пробуждает вещи ото сна»<sup>14</sup>, — пишет Г. Башляр. У Толстого образ матап не заземлен вещами; только самовар с чайником и шесть кусочков сахара, которые она кладет на под-

---

\* Толстой Л. Н. Детство // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978. Т. 1. С. 16. Далее ссылки на этот том указанием страниц в тексте.

нос «для некоторых почетных слуг», физически связывают ее с миром дома. Когда она разливает чай, мысли ее витают где-то далеко: вода из крана самовара течет через верх чайника на поднос. В повести «Юность» Николенька возвращается в родовое имение уже после смерти матери, заходит в гостиную и чувствует, как «тихая, нежная материнская любовь <...> разлита по всем предметам, стоявшим в комнате» (275). Эта подчеркнутая нематериальность тапан в как будто свободном от вещей пространстве гостиной явно противопоставлена Толстым зловещему сгущению вещей в спальне, где она умирает. Окна в этой комнате завешены платками; она «мрачная» и «душная» не только от недостатка света, но и от избытка вещей: «Налево от двери стояли ширмы, за ширмами — кровать, столик, шкафчик, уставленный лекарствами, и большое кресло, на котором дремал доктор» (94). Воздух этой комнаты тяжел, его составляют множество запахов, как пространство комнаты — множество вещей:

В комнате было почти темно, жарко и пахло вместе мятой, одеколоном, ромашкой и гофманскими каплями. Запах этот так сильно поразил меня, что, не только когда я слышу его, но когда лишь вспоминаю о нем, воображение мгновенно переносит меня в эту мрачную, душную комнату и воспроизводит все малейшие подробности ужасной минуты (94).

Эта угнетающая вещность — явное преддверие позднего Толстого, «Смерти Ивана Ильича» и «Воскресения», с абсолютно негативным отношением к вещам, эмблемам человеческой смертности.

Из гостиной дети отправляются здороваться к отцу, в его кабинет, чему посвящена глава III «Папа». Отец занят хозяйственными делами; он объясняется с приказчиком Яковом Михайловым — лицом, далеким от повседневных интересов ребенка, но уже знакомым ему. Из всей обстановки кабинета упоминается один стол — символ интересов папа. На нем лежат «какие-то конверты, бумаги и кучки денег». Кабинет со всей очевидностью противопоставлен гостиной: гостиная централизует пространство дома, а кабинет, напротив, размыкает его вовне. Маменька выступает как агент дома, папа — как агент внешнего пространства, в котором течет особая, отличная от домашней, жизнь, связанная с финансовыми расчетами и хлопотами ведения большого хозяйства.

Роль кабинета как посредника между миром дома и внешним пространством и папа как его агента поддержана и тем важным известием, которое сообщает детям отец. В кабинете Володя и Николенька узнают, что им предстоит покинуть Петровское и отправиться с папа в Москву, к бабушке. Это известие огорчает и радует героя одновре-

менно: «Мне очень, очень жалко стало матушку, и вместе с тем мысль, что мы точно стали большие, радовала меня» (21). Отец увозит Николеньку от матери, что нельзя не признать символичным<sup>15</sup>. Сцена в кабинете предваряет расставание ребенка с домом, с татан, а значит, с детством: «...выходит так, что как раз в тот день, которым открывается “Детство”, Николенька со своим детством прощается (“...мысль, что мы точно стали большими, радовала меня” <...> ...отъезд в Москву — это не только перемещение в новое пространство, но и переход в другое время (в другое время человеческой жизни — в отрочество), в котором уже нет места для татан»<sup>16</sup>.

Из кабинета Николенька возвращается в классную комнату. В главе IV «Классы» вновь разыгрывается парадигматическая коллизия «утрачивания и обретения любви». Из подслушанного разговора Карла Иваныча с Николаем персонаж узнает о решении отца расчитать любимого учителя. Николенька и так до слез расстроен предстоящей разлукой, теперь его состояние усугубляет жалость к Карлу Иванычу. Центральным в этой главе является поиск ребенком путей восстановления утраченной гармонии.

Сидя за столом, Николенька делает уроки, и ситуация повторяется вновь. Желая преодолеть одиночество и воссоединиться с близкими, он смотрит в окно:

Я с сильным нетерпением следил за всеми признаками, доказывающими близость обеда. Вот дворовая женщина с мочалкой идет мыть тарелки, вот слышно, как шумят посудой в буфете, раздвигают стол и ставят стулья, вот и Мими с Любочкой и Катенькой <...> идут по саду; но не видать Фоки — дворецкого Фоки, который всегда приходит и объясняет, что кушать готово. Тогда только можно будет бросить книги и, не обращая внимания на Карла Иваныча, бежать вниз (24).

На этот раз предвестником воссоединения Николеньки с родными оказывается юродивый Гриша, зашедший в классную комнату. Его появлением как раз и завершается глава «Классы», что содержит в себе особый смысл. Пребыванием юродивого в классах Толстой подчеркивает учительскую роль Гриши в жизни Николеньки: этот человек, как татан, как Карл Иваныч, собственной жизнью учит любви и христианскому всепрощению.

Первая часть главы V «Юродивый» проходит в классной комнате, что является демонстрацией педагогических идей автора «Детства» об образовании, исходящем из жизни, являющемся свободным процессом, в основе которого лежат любовь и вера. Фигура Гриши в описании Толстого вполне соответствует канону: «В житейском представлении юродство непременно связано с душевным или телесным убо-

жеством. Юродивый, с точки зрения пресловутого здравого смысла, — обыкновенный дурачок»<sup>17</sup>. Однако юродство — это и одна из форм «интеллектуального критицизма», «самоизвольное мученичество», «пассивная часть» которого сводилась к «крайней аскезе» и «мнимому безумию», а «активная сторона» заключалась «в обязанности “ругаться миру”, обличая грехи сильных и слабых»<sup>18</sup>. Гриша «с пятнадцатого года стал известен как юродивый, который зиму и лето ходит босиком, посещает монастыри и говорит загадочные слова, которые некоторые принимают за предсказания» (25). Одет Гриша соответственно. Среди паллиативов, которыми пользуются юродивые, самым распространенным является «непотребная» рубаха<sup>19</sup>, так и на Грише «надето что-то изорванное, похожее на кафтан и на подрясник» (25).

Глава «Юродивый» имеет непосредственное продолжение — главу «Гриша», в которой непонятный и странный человек становится для Николеньки своим, близким и родным. Отсюда — перенесение акцента на имя персонажа. Николенька наблюдает за Гришей тайком, спрятавшись в чулане, и познает истинную природу *добровольного* юродства: «...юродивый — актер, ибо наедине с собою он не юродивый. Днем он всегда на улице, на людях, в толпе — на сценической площадке. Для зрителя он надевает личину безумия...»<sup>20</sup>. Оставшись один, Гриша ведет себя иначе, что сразу замечает наблюдательный мальчик: «Лицо его теперь не выражало, как обыкновенно, торопливости и тупоумия; напротив, он был спокоен, задумчив и даже величав. Движения его были медленны и обдуманны» (4). В описании Гриши особое внимание уделено окну, и это ставит юродивого в один ряд с другими толстовскими персонажами, связанными с мотивом окна, законного мира и поэтикой светил, среди которых сам Николенька Иртеньев, Нехлюдов из рассказа «Люцерн», Андрей Болконский, а также Дмитрий Нехлюдов из романа «Воскресение». Этот «оконный» мотив — знак приподнятости над привычными условиями существования и присутствия Божественного. В дневном мире, в окружении людей-зрителей, Гриша — безумец, и только немногие, глубоко верующие, как татап, способны прозреть его истинную природу — «сосуда благодати». «Оконный» мотив и призван поддержать эту тему — тему величии христианской души.

Вместо ожидаемого веселья Николенька испытывает чувство «детского удивления, жалости и благоговения», «дрожь и замирание сердца» (43). Сцена в комнате Гриши — первая в творчестве Толстого, где окно соединяется с молитвой, что ставит Гришу в круг «сакрально отмеченных фигур»<sup>21</sup>. Эта связь отсылает к описанному В. Н. Топоровым композиционному приему средневековой живописи, состоящему



в изображении Богоматери, Христа и святых на фоне окна<sup>22</sup>. «Оконный» мотив сближает Гришу со святыми подвижниками, что в полной мере ощущает Николенька: «О великий христианин Гриша! Твоя вера была так сильна, что ты чувствовал близость бога, твоя любовь так велика, что слова сами собою лились из уст твоих — ты их не поверял рассудком... И какую высокую хвалу ты принес его величию, когда, не находя слов, в слезах повалился на землю!» (44).

Однако не стоит забывать, в каком месте находится Николенька, подглядывая за Гришей. Это место — чулан, и традиционно в «тексте дома» русской литературы за ним закреплена не самая лучшая репутация. По-видимому, чулан для Толстого — тоже знаковое место, потому что в трилогии он упоминается еще раз: в «Отрочестве», когда Николеньку наказывают, запирая в чулан.

Из русских писателей XIX столетия немногие внимательны к семантике чулана. Так, у И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского чулан ближе к подвалу, который «воплощает *темную сущность дома*»<sup>23</sup> (курсив автора. — К. Н.). Природа дома, как и человека, двойственна: закрытые, необжитые помещения сродни «иррациональным глубинам» психики, по этому признаку чулан становится в один ряд с подвалом — «погребенным безумием», в котором «замурованы трагедии»<sup>24</sup>. Эту семантику чулана как раз активизирует Достоевский, рассказывая о самоубийствах, безмолвным «свидетелем» которых становится чулан.

Чулан Толстого, скорее, сродни шкафу или сундуку, которые Г. Башляр называет «органами тайной жизни души», «моделью сокровенного»<sup>25</sup>. Находясь в темном пространстве чулана, Николенька как бы погружается в глубины своей души, но обнаруживает там все самое лучшее, чему способствуют молитвы Гриши. Отсюда — «чувство умиления», состояние «восторга», «удивления, жалости и благоговения» (43).

Эта семантика чулана, раскрывшаяся в главе «Гриша», сопрягается с описанием комнаты Натальи Савишны, представленным в следующей XIII главе. Наталья Савишна, верный друг и союзник татан, в первую очередь охарактеризована Толстым как хранительница кладовой и сундуков с хозяйским добром. Вся ее комната «наполнена сундуками» (46), в которых «было решительно все» (47). Открывание сундуков носит ритуальный характер. Когда сундук закрыт, то «возвращается в общество вещей и занимает свое место в пространстве». Когда открывается, то открывается «новое измерение: измерение сокровенного»<sup>26</sup>. Не случайно особое внимание Толстой уделяет процессу открывания сундуков. Они, как и чулан, являются «органами тайной жизни души»<sup>27</sup>. То самое «сокровенное», что открывают сундуки старушки и чулан в комнате Гриши, — это вера, любовь к Богу и людям.

В рецепции Николеньки комната Натальи Савишны внутренне сопряжена с гостиной, комнатой татап: здесь, как и в гостиной, ребенок предается мечте. Правда, мечты эти более простодушны, но их «простодушие» как раз соответствует локусу и его обитательнице:

Бывало, под предлогом необходимой надобности, прибежишь от урока в ее комнату, усядешься и начинаешь мечтать вслух, нисколько не стесняясь ее присутствием. Всегда она бывала чем-нибудь занята: или вязала чулок, или рылась в сундуках, которыми была наполнена ее комната, или записывала белье и, слушая всякий вздор, который я говорил, «как, когда я буду генералом, я женюсь на чудесной красавице, куплю себе рыжую лошадь, построю стеклянный дом и выпишу родных Карла Иваныча из Саксонии» и т. д., она приговаривала: «Да, мой батюшка, да» (46).

Обращают на себя внимание и перечисленные Николенькой занятия Натальи Савишны, создающие мифопоэтический контекст происходящего: она будто «вяжет» судьбу Николеньки, вплетая в нее память рода.

Кровать в комнате героини — очередной вариант убежища, укрытия от бед и несчастий. После смерти матери мальчик приходит полежать «на мягком пуховике, под теплым стеганым одеялом» (100). Здесь старая няня врачует его раны, раскрывая перед ребенком то, чем жива ее душа. «Сильное и благое влияние» (104), произведенное Натальей Савишной на Николеньку, для повествователя несомненно: как татап и Гриша, Наталья Савишна вносит свою лепту в формирование сокровенных слоев его души.

Комнатой Натальи Савишны заканчивается путешествие по дому в Петровском. Дети вместе с отцом переезжают в Москву, к бабушке. Отрочество и юность Николеньки Иртеньева проходят в московском доме, центром которого является бабушка, как маменька была центром Петровского.

В каждой из трех повестей, составляющих трилогию, есть центральная глава, отражающая суть определенной эпохи развития персонажа. Глава «Детство» привязана к локусу дома; действие ее происходит в гостиной, комнате татап, являющейся частью детского Эдема. Глава «Отрочество» вообще не связана с какими-либо локусами; в эпоху отрочества дом оказывается в большей степени негативным, нежели позитивным пространством для персонажа, душевные силы которого уходят на «отвлеченные размышления» и «мучительную рефлексии». Не нашедший счастливого пространства в отрочестве, Николенька обретает его в юности. В детстве дом и сад были неотделимы друг от друга, составляя «колыбель» ребенка. В юности дом, не одухотворенный энергией нравственного чувства, ветшает, и сад остается един-

ственным локусом счастья для персонажа. С ним связаны его молодые надежды; в нем он обретает первый опыт постижения Божественного, поэтому сад является центральным локусом главы «Юность».

Из дома Николенька Иртеньев выходит в большой мир, приобщаясь к его жизни и испытывая чувство любви к его обитателям, как испытывал это чувство когда-то к обитателям родного дома. Однако ценности дома непременно напомнят о себе на другом этапе его жизненного пути, и возвращение в дом для толстовского персонажа будет столь же неизбежным, как и выход в сад.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Башляр Г. Поэтика пространства. М., 2004. С. 29.
- 2 Там же.
- 3 Там же. С. 24.
- 4 Там же. С. 23.
- 5 Разумова Н. Е. Добрый Карл Иванович / Яснополянский сб.: статьи, материалы, публикации. Тула, 2010. С. 32.
- 6 Густафсон Р. Ф. Обитатель и Чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого. СПб., 2003. С. 44.
- 7 Топоров В. Н. К символике окна в мифопоэтической традиции / Балтославянские исследования – 1983. М., 1984. С. 170.
- 8 Там же. С. 171.
- 9 Там же.
- 10 О семантике сада в повести Л. Толстого «Детство» см.: Нагина К. А. Философия сада в творчестве Л. Н. Толстого. Воронеж, 2011. С. 9–40.
- 11 Башляр Г. Указ. соч. С. 28–29.
- 12 Там же. С. 47.
- 13 Там же. С. 46.
- 14 Там же. С. 73.
- 15 Лесскис Г. Лев Толстой (1852–1869): Вторая книга цикла «пушкинский путь» в русской литературе. М., 2000. С. 117.
- 16 Там же. С. 102.
- 17 Панченко А. О русской истории и культуре. СПб., 2000. С. 337.
- 18 Там же. С. 338–339.
- 19 Там же. С. 340.
- 20 Там же. С. 339.
- 21 Топоров В. Н. Указ. соч. С. 183.
- 22 Там же. С. 182–184.
- 23 Башляр Г. Указ. соч. С. 37.
- 24 Там же. С. 39.
- 25 Там же. С. 81.
- 26 Там же. С. 87.
- 27 Там же. С. 81.

*А. А. Фаустов*

«ВОРЫ» А. П. ЧЕХОВА  
КАК ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ЗАГАДКА



В 1937 году в составе цикла эссе М. А. Осоргина «Литературные размышления» появилась заметка «Три рассказа», в которой впервые, по всей видимости, было пронизательно указано на явное сходство, существующее между лермонтовской «Таманью» (1840), тургеневской «Историей лейтенанта Ергунова» (1868) и чеховскими «Ворами» (1890) (главный герой которых носит «тургеневскую» фамилию Ергунов)<sup>1</sup>. Сближение чеховского рассказа с «Таманью» без развернутой аргументации, но решительно поддержал П. М. Бицилли<sup>2</sup>, и затем об этой параллели с разной степенью подробности, со ссылками на предшественников и без таковых говорилось не однажды<sup>3</sup>. Между тем тургеневский рассказ, насколько можно судить, почти полностью выпал с тех пор из поля зрения исследователей. И мы начнем с того, что попытаемся дополнить наблюдения М. А. Осоргина еще несколькими деталями.

Как и у Лермонтова, у Тургенева и у Чехова основу фабулы действительно образует «гендерный» узел — пособничество героини (в тургеневской истории эта «женская» роль удвоена), — благодаря которому «мужской» персонаж — «несколько театральный злодей» (по определению М. А. Осоргина) — завладевает ценностями, либо принадлежащими рассказчику / центральному герою, либо доверенными ему (второе обстоятельство акцентировано как раз у Тургенева и у Чехова). При этом тургеневский персонаж-злодей Луиджи — цыган, с «...черными густыми бровями и усами, черными глазами...» [10; 18]<sup>4</sup>, и его лейтмотивно сопровождает мелкая подробность — серебряные пуговицы на обшлаге. Чеховский же персонаж-злодей по имени Мерик покажется герою на цыгана похожим: «Волосы, борода и глаза у этого мужика были черные, как сажа, лицо смуглое, и вдобавок еще на правой щеке сидело черные пятнышко...» [7; 315], а серебряные пуговицы в чеховском рассказе превратятся в серебряную серьгу в ухе Калашникова — знакомого Мерика, такого же, как и он сам, мошенника и конокрада.

«Женские» персонажи Лермонтова и Тургенева окружены метафорическим ореолом — порождением «фемининной» литературной мифологии, канонизированной в «послеромантическую» эпоху<sup>5</sup>. В облике героини «Тамани» сочетаются «русалочки», «змеиные» и «птичьи» черты; а у героинь «Истории лейтенанта Ергунова» Эмилии и Колибри к этим чертам — в разных комбинациях и пропорциях — добавляются к тому же приметы «ящериц» и «насекомых». На таком фоне Любка из «Воров» выглядит персонажем куда более «демифологизированным». Однако и в ее облике удерживается «птичья» метафорика (отчасти улавливаемая и в фамилии Чирикова): «...закинула назад голову и, взмахивая руками, как большая птица крыльями, едва касаясь пола, поплыла по комнате...» [7; 319]; а повадки героини (что заметил еще М. А. Осоргин) временами напоминают «змеиные»: «...она, шипя от злости, заскользила в его [Ергунова] объятиях...» [7; 324]. Кроме того, при желании в некоторых наклонностях Любки можно распознать выражение ее «русалочьей» природы: «...видимо, ей нравилось шлепать босыми ногами по недавно вымытому полу и разулась она нарочно для этого» [7; 314]. (В рассказе «Неприятность» [1888] — одном из немногих чеховских текстов, где «русалочий» мотив возникает эксплицитно, — акушерка-франтиха, которую в больнице дразнили «русалкой», отличалась той же «мелкошагающей» манерой передвижения, что и Любка [ходившая вдобавок ко всему «...не просто, а мелкими шажками...» (7; 314)]: «...шаги ее были очень мелки и часты» [7; 144].)

Но, может быть, особенно любопытен, с «уликовой» (по слову К. Гинзбурга) точки зрения, другой момент. Сквозным для чеховского рассказа служит навязчиво повторяющийся колористический штрих. В начале «Воров» перед героем, сбившимся ночью с пути, постоянный двор обозначится как «...красное, мутное пятно...», и затем, при приближении, пятно это обратится в домик, одно из трех окошек которого «...занавешенное изнутри чем-то красным, было освещено» [7; 311]. Следующее явление того же цвета — красное платье Любки и вплетенная в ее длинную косу красная лента, подобранные в тон рыжих волос героини. Так что восхищение Ергунова танцующей Любкой — «...что за огонь-девка! <...> Что за жар!» [7; 319] — приобретает почти предметный смысл (недаром от топота и гиканья «...на свечке прыгал огонь» [7; 320]), а сама несущаяся в танце героиня как будто растворяется в захватившей ее стихии: «...вместо Любки мелькало только одно красное пятно...» [7; 320]. Сюжетно эта колористическая экспансия явно «рифмуется» с «ласковым», как бы в шутку произнесенным обещанием Мерика ограбить когда-нибудь отнюдь не равнодушную к нему Любку и ее старую мать («...тебе горлышко ножичком перережу, а после того

зажгу постоянный двор...» [7; 320]). И в финале рассказа это обещание, по-видимому, осуществится на деле. Ергунов глядит здесь на дрожащее над горизонтом «красивое багровое зарево» от пылающего двора и воображает, как «...горят зарезанные старуха и Любка...» [7; 325–326]. А в первой печатной редакции рассказа герою казалось, что «...на небе не зарево, а алая кровь Любки...» [7; 580]. (Добавлю в скобках, что в «Лешем» [1889], а потом и в «Дяде Ване» [1897] Войницкий рассуждает о «русалочьей крови» как источнике не оглядывающейся на добродетель любви. Впрочем, в раннем чеховском рассказе — в сатирической сказочке «Наивный леший» [1884] — фигурирует хорошенькая, но весьма рассудительная настоящая русалочка.)

И эта надстраиваемая над красным цветом — над пятнами красного цвета — семантическая кривая (которая соединяет, с одной стороны, 'огонь' и 'кровь', а с другой — 'Эрос' и 'Танатос') более чем вероятным образом также восходит к «Истории лейтенанта Ергунова». Колибри, «гипнотизируя» во время первого свидания героя, вплотную придвинется к нему: «...волосы ее блестят и шуршат, и пышет от нее жаром <...> “Русалка!” — подумал Кузьма Васильевич» [10; 27]. Во время второго — рокового — свидания тургеневский Ергунов сначала уколется о шпильку Колибри, так что на пальце у него выступит капля крови, затем героиня обнимет его за голову («...быстрый поцелуй обжег его щеку... точно уголек к ней приложился» [10; 33]), а затем в угасающем сознании героя, опоенного и оказывающегося поистине на волосок от смерти, будут сменять друг друга прихотливые галлюцинации, среди которых появится и такая: он «...наблюдал за множеством красных гагар, беспрестанно ему попадавших; они... не подпускали его и, ныряя, превращались в круглые розовые пятна» [10; 36]. И найдут в конце концов Кузьму Васильевича, полузадушенного и с разрубленным от уха до уха черепом, в овраге: «...вокруг головы стояла целая лужа» крови [10; 38] (обращенное и искривленное отражение в «Ворах» этой тематической развязки можно усмотреть и во вводящем Мерику описании: «...около его новых сапог... темнели две лужи от растаявшего снега» [7; 313]).

Одним словом, «тургеневский» след в чеховском рассказе отличается повышенной интенсивностью, но при этом не слишком афишируется (как и след «лермонтовский»). Однако интертекстуальный план чеховских «Воров» этими проекциями не исчерпывается. История заблудившегося среди ночи и случайно очутившегося в очень подозрительном и небезопасном месте героя некоторыми своими обстоятельствами напоминает «Вия» (1835) (гоголевская повесть упоминается в рассказе Чехова «Соседи» [1892], где с Хомой Брутом сравнивается

один бродяга, остановившийся на ночлег в деревне, влюбившийся в дочь арендатора усадьбы — эксцентричную красавицу — и замученный им за это до смерти). Сошлемся на несколько разительных пересечений, близких иногда даже фразеологически.

В «Вие» перед бурсаками, которые постучатся в ворота небольшого хуторка, покажется неприветливая старуха в тулупе, и герои обратятся к ней с умоляющей речью: «— Пусти, бабуся, переночевать. Сбились с дороги. Так в поле скверно, как в голодном брюхе» [2; 183]. И вскоре бабуся эта — к ужасу и к гибели Хома Брута — преобразится в наделенную «пронзительно-страшной» красотой панночку-ведьму. В «Ворах» перед Ергуновым, который долго будет стучаться в окно приземистого домика, появится не менее суровая «закутанная женская фигура», и герой (который за столом выкажет недюжинный, вполне «бурсацкий» аппетит) произнесет: «— Пусти, бабушка, погреться <...> ...с дороги сбился. Погода, не приведи бог». А буквально через минуту выяснится, что фигура эта — совсем никакая не бабушка: «— Я не бабка. И в самом деле, это была не бабка. Когда она тушила огонь, лицо ее осветилось и фельдшер... узнал Любку [7; 312].

Вполне возможно, что из «Вия» в чеховский рассказ попал и один сопряженный с их героинями мотив (в «Ворах» развертывающийся в метафорической плоскости). В гоголевской повести на гробе панночки — железная крышка, а у предводителя демонической свиты мертвой героини, символического двойника отца панночки — железное лицо и железный палец. У Чехова Любка, давая возможность Мерику ускакать на лошади Ергунова, запрет дверь на засов и станет перед героем на пороге: «...она крепко уцепилась за засов и была точно железная» [7; 322]. А в первой редакции рассказа от пляски Любки и Мерику у героя возникнет чувство, как если бы «...он сидел под железнодорожным мостом и слушал, как над головой его проходит поезд» [7; 577] (в окончательной редакции этот текст будет перенесен в то место, когда Любка, защищаясь от посягательств героя, ударит его два раза кулаком по голове)<sup>6</sup>.

И еще один «уликовый» рефлекс «Вия» в чеховском рассказе — топографический. Селение, принадлежавшее сотнику — отцу панночки, располагалось у подножия «крутой горы» (да и вообще все было проникнуто хтоническим духом<sup>7</sup>): «При взгляде на нее снизу она казалась еще круче, и на высокой верхушке ее торчали кое-где неправильные стебли тощего бурьяна и чернели на светлом небе <...> С вершины вилась по всей горе дорога...»; и, когда Хома Брут измерил взглядом эту «страшную круть», то так и не смог понять, как, спускаясь с горы ночью, он с козаками сумел «...не полететь вверх ногами» [2; 195].

Чеховский же Ергунов вспомнит ту самую деревню Богалевку, в которой жили конокрады и откуда родом был один из Любкиных гостей — Калашников: «...лежит она в глубоком овраге, так что, когда едешь в лунную ночь... и взглянешь вниз, в темный овраг, а потом вверх на небо, то кажется, что луна висит над бездонной пропастью и что тут конец света. Дорога ведет вниз крутая, извилистая и такая узкая...» [7; 313].

Пространственная точка зрения у Чехова в сравнении с «Вием» перевернутая, но общий «эйдос» картины тот же самый. (Не исключено, правда, что здесь перед нами полигенетический претекст: сходный по своей фактуре ландшафт, к чему привлёк внимание Л. А. Полякевич, есть и в «Тамани».)

\* \* \*

Но и на «Вие» интертекстуальная феерия в чеховском рассказе не завершается. Время действия в «Ворах» — зимнее, чего нет ни в одном из тех произведений Лермонтова, Тургенева и Гоголя, о которых мы уже говорили (при всех спорах о внутренней хронологии лермонтовского романа). Тургеневский Ергунов не просто заблудится, а потеряет дорогу из-за того, что начнется метель. И этот «метельный» контекст<sup>8</sup>, в особой его фабульной аранжировке, отсылает нас к еще к одному произведению, которым Чехов, как известно, восхищался не меньше, чем «Таманью». Речь идет, разумеется, о «Капитанской дочке» (1836). Пушкинского героя метель также приведет на постоянный двор, больше похожий на «разбойническую пристань», где Гринев, как позднее и Ергунов, станет слушателем разных воровских разговоров. Более того, пушкинский Пугачев даже портретно во многом превосходит Мерика: и наяву, и в пророческом гриневском сне он предстает, в первую очередь, как «...мужик с черной бородой...». А в сновидении атрибутом этого мужика, «ласково» подзывающего к себе героя, служит топор (который и будет полномасштабно использован по назначению): «...мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины, и стал махать во все стороны <...> ...комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался и скользил в кровавых лужах...» [8; 289] (ср. еще реплику Пугачева в иносказательном разговоре с хозяином двора: «...заткни топор за спину: лесничий ходит» [8; 290]). И тут особо нужно напомнить о том, что имя Мерик вместе с элементами биографии и характера героя перекочевали в рассказ «Воры» (как давно было замечено)<sup>9</sup> из запрещенного к печати и представлению драматического этюда Чехова «На большой дороге» (1885). Так вот, в этих сценах Мерик появляется ночью в кабаке с краденым топором за поясом,



и затем топор сопутствует чуть ли не всем действиям Мерика — вплоть до того, что герой укладывает его рядом с собою на скамье спать: «Ложись, топорик, братик... Дай я тебе топорище укрою» [11; 190] (и все это происходит к тому же под аккомпанемент разговора о том, какие на самом деле бывают черти), а под занавес Мерика едва успевают остановить, когда он намеревался уже было пустить топор в ход. Но если Пугачев — это типичный сказочный «помощник» (и в частности — «вожатый» по «метельному» пространству), то Мерик — «вредитель»: пушкинская ролевая диспозиция у Чехова инвертируется в соответствии с той моделью, которую предлагают «Тамань», отчасти «Вий» и особенно «История лейтенанта Ергунова».

«Воры», однако, — не просто зимнее, но именно святочное произведение; соответствующий временной сигнал присутствует в первом же предложении рассказа, где говорится, что Ергунов возвращался домой «...в один из святых вечеров...» [7; 311]. Формально «Воры» не принадлежат к жанру святочного рассказа (и в исследовательских номенклатурах в таком качестве как будто бы не упоминаются)<sup>10</sup>, однако в них несложно обнаружить разнообразные знаки фольклорно-этнографического и литературного святочного текста, на некоторые из которых мы и укажем. Прежде всего, под таким углом зрения не случайно, что в первой редакции рассказ назывался «Черти»; в нем самом между героями заходит типично святочный разговор о нечистой силе, а Ергунов расскажет даже о своей встрече с одним «как будто вроде» чертом. Правда, тотчас же выяснится, что «чертом» был не кто иной, как Мерик, да и повествователь, начав со слов о Ергунове как о пустом хвастуне, потом еще специально заметит, что мужиками он «...раза два был уличен во лжи...» [7; 318]. Однако Мерик и на самом деле похож если не на черта, то на его собрата — ряженого: цыганская внешность — отсылка к ключевой святочной фигуре «цыгана» (кстати, в сценах «На большой дороге» и фамилия Мерик — перемененная, уворованная вместе с чужим «билетом»), а метафора «сажи» в портрете героя — такая же отсылка к одному из действий в святочном «антиэтикете», когда измазавшийся сажей или какой-нибудь грязью ряженный старался испачкать всех, кого попало (но особенно нарядно одетых девушек)<sup>11</sup>.

Продолжает этот ряд и магистральный для рассказа «лошадиный» мотив, проявляющийся даже в том, что Калашников впервые предстает перед читателем сидящим за столом и рассматривающим старую книгу с картинками, на одной из которых (и именно ее он покажет Любке и Мерику) был изображен пророк Илия, правящий тройкой несущихся к небу лошадей. Мотив этот имеет, по крайней мере, двойную

святочную маркировку: «кобылка» была популярной маской «ряженого антимира» (выражение Л. М. Ивлевой), а катание на санях было столь же привычной составной частью святочного быта, не раз запечатленной в святочных литературных текстах (в сюжете которых значимо и вообще «конное» перемещение по «запутанному» пространству святых)<sup>12</sup>. Вполне определенные «жанровые» ассоциации вызывает и описание метели: «...великаны в белых саванах с широкими рукавами кружились и падали, и опять поднимались, чтобы махать руками и драться»; «...снежинки явственно складывались в разные фигуры: то выгянет из потемок белая смеющаяся рожа мертвеца, то проскачет белый конь...» [7; 320, 323]. (Ср. к этому, напр., в «Страшном гаданье» А. А. Бестужева-Марлинского [1831] рассказанную в новогодний вечер историю о том, как один шутник украл у мертвеца саван, набелился известкою и пришел «мертвецом на поседки», а настоящий мертвец явился следом за ним требовать свой саван.)

Как можно предположить, не вовсе нейтральным в «святочном» плане является и имя героини рассказа. В такой экспрессивной форме — Любка — оно используется в чеховских произведениях (если не считать именованья эпизодической героини в небольшом рассказе «Свистуны» [1885], между прочим — певуни и плясуньи) только в «Ворах»<sup>13</sup>. А в 1882 году в суворинском «Новом времени» (где вышла и первая редакция «Воров») был опубликован рождественский рассказ Н. П. Вагнера «Любка», и хотя ни фабульно, ни характерологически чеховский рассказ как будто бы не имеет с вагнеровским почти ничего общего, одно пересечение выглядит знаменательным. По своей нарративной организации вагнеровская «Любка» — рождественское повествование о святочных событиях из давнего — екатерининского — времени, которое все оценивается рассказчиком как прогоревший, оставивший после себя один угар «фальшь-фейер». И по этому «огненному» основанию для сравнения в рассказе будут противопоставлены затем роскошный, залитый блеском святочный маскарад в Таврическом дворце («По аллеям все разноцветная иллюминация зажжена — светло, словно днем» и пр.<sup>14</sup>) и вещее видение, проводником по которому для приехавшего на бал старинного дворянина и богача Турчинова послужит любимая им — тихая и безответная, как «рыбка немая», — крестьянская «кралюшка» Любка, в тот самый момент покидающая в доме героя земной мир.

Тень героини перенесет Турчинова на десять лет вперед и сделает свидетелем пугаческого бунта, в котором погибнет его ближайшая родня, и это движение сквозь время сопровождается изменением зрительного плана от общего к крупному, приближением к разгорающе-

муся пламени: «...зареву все близится, ярче занимается и обхватило оно... чуть не полнеба...»; «И вдруг пламя вспыхнуло гораздо, понеслись головни и полымя прямо к небу... <...> ...и чудилось ему, что кого-то бросили в самое пламя и поднялся треск и хохот неистовый: “Любо! Любо!” — кричат...»<sup>15</sup> (отметим иронически зловещую омофоническую игру, в которую втягивается имя кроткой героини рассказа). Огненный нимб, окружающий вагнеровскую Любку, и перейдет к ее чеховской наследнице, но если героиня Вагнера выступает лишь вестником, который открывает Турчинову за фальшивым огнем праздника страшный огонь «русского бунта» и смерти, то героиня «Воров» сама становится причастной к огненному началу и в итоге оказывается его жертвой.

\* \* \*

Итак, чеховские «Воры», как мы могли удостовериться, до предела насыщены разнообразными и достаточно разнородными интертекстуальными следами, которые иногда друг друга корректируют, иногда друг на друга наслаиваются, а иногда просто сосуществуют. И такое столкновение, если не столпотворение «чужих» текстов на территории небольшого произведения, внешне не отличающегося особой «литературностью» и не содержащего ни одной открытой цитаты, нуждается в пристальной рефлексии. Если не считать классической работы М. П. Бицилли, то лишь в последнее время природа чеховской интертекстуальности была осознана в ее подлинном масштабе. И здесь можно было бы указать в первую очередь на два полемически заостренных и во многом противоположных по своему пафосу подхода<sup>16</sup>. Согласно утверждению Е. Д. Толстой, творчество Чехова движимо «поэтикой раздражения», которое направлено «...на все предыдущее в литературе, включая предыдущего себя...»<sup>17</sup>. Тезис же М. Н. Золотоносова заключается, напротив, в том, что Чехов — это «собиратель» и «использователь», ориентирующий на чужое как на то, что можно пустить в дело<sup>18</sup>. Сразу скажем, что из двух исследовательских позиций первая выглядит более убедительной (оставляем сейчас в стороне вопрос о том, насколько доказательно и последовательно соответствующие установки в книгах Е. Д. Толстой и М. Н. Золотоносова реализуются), однако и эта позиция требует существенного переосмысления, которое конспективно будет обозначено далее «с оглядкой» на интертекстуальный феномен «Воров».

В чеховских произведениях часто и охотно вспоминаются имена писателей, известные сюжетные ситуации, приводятся по тому или иному случаю цитаты из «классиков» и т. д. И хотя с разными автора-

ми, да и с разными произведениями одного и того же автора, Чехов обращается не совсем одинаково (и «каталогизация» этого — задача будущего), некую общую стратегию его работы с «чужими» текстами все-таки возможно. Прежде всего, «литература» оказывается у Чехова как бы раздерганной на лоскутки, низведенной до отдельных, оторвавшихся от своих источников фраз, до смутного представления о находящихся на слуху героях (которые с легкостью уравниваются друг с другом), до школьного реквизита — одним словом, до социального антиквариата (больше похожего на беспорядочно сваленный хлам), который давно уже с реальностью никак не соприкасается и в силу этого делается годным разве лишь на то, чтобы реальность эту маскировать, фальсифицировать.

Фон Корен в «Дуэли», иронически пересказывая оправдательные аргументы Лаевского, как раз и исходит из того, что проза жизни — это истина, а все прочее — не более чем литература: «Понимайте так, мол, что казенные пакеты по неделям лежат не распечатанными и что сам он пьет и других спаивает, а виноваты в этом Онегин, Печорин и Тургенев, выдумавший неудачника и лишнего человека» [7; 370]. Но и сам Чехов умел воспользоваться таким фантомным, «фельетонным» бытованием готовой литературной продукции. Во второй чеховской записной книжке (1891–1896) есть выписка для задуманной (но так и не сочиненной) пьесы: «Из Тургенева: Здравствуй же, моя жена перед богом и людьми!» [17; 112]. А в письме А. С. Суворину (1894) эта инсаровская реплика получит осязаемую характеристическую функцию и будет прикреплена к насквозь фальшивому персонажу-позеру, которого Чехов намеревался вывести в пьесе и который от тургеневского героя отстоит очень далеко: «Женщинам, которые его любят, он говорит, как Инсаров в “Накануне”: “Так здравствуй, жена моя перед богом и людьми!” Оставаясь на сцене solo или с женщиной, он ломается, корчит из себя Лассалья, будущего президента республики; около же мужчин он молчит с таинственным видом и при малейших столкновениях с ними делается у него истерика» [П5; 271–272] (подчеркнем, что в обоих текстах Тургенев цитируется не без некоторой небрежности, явно по памяти; должно было бы быть: «Так здравствуй же... моя жена перед людьми и перед богом!» [8; 95]).

Именно поэтому с обрывками «чужих» текстов зачастую и обходятся у Чехова весьма бесцеремонно. Конечно, следует учитывать, что такого рода вольности позволяют себе по преимуществу чеховские персонажи, которых они вполне понятным образом аттестуют. Если прибегнуть к тыняновскому различению, то в целом перед нами тут скорее «пародичное», чем «пародийное» использование «чужих» текстов,

но рикошетом это явно сказывается и на их репутации. Ограничимся двумя развернутыми примерами карикатурного, но очень показательного — в качестве тенденции — свойства. Один связан с Пушкиным. Рассказ «Не в духе» (1884) почти весь представляет собой внутренний монолог проигравшегося накануне в карты станового пристава, перебиваемый стихами из «Евгения Онегина», которые сын героя монотонно зубрит вслух в соседней комнате. Гротескный повествовательный монтаж напрямую стыкует две эти фабульно-тематические и стилистические линии:

— «Бразды пушистые взрывая, летит кибитка удалая... бразды пушистые взрывая...»

— «Взрывая... Бразды взрывая... бразды...» Скажет же эту такую штуку! Позволяет же писать, прости господи! А все десятка, в сущности, наделала! Принесли же ее черти не вовремя!

— «Вот бегают дворовый мальчик... дворовый мальчик, в салазки Жучку посадив... посадив...»

— Стало быть, наелся, коли бегают да балуется... А у родителей нет того в уме, чтоб мальчишку за дело усадить. Чем собаку-то возить, лучше бы дрова колот или Священное писание читал... И собак тоже развели... ни пройти, ни проехать! Было бы мне после ужина не садиться... Поужинать бы, да и уехать... <...>

— ...Кто это сочинил? — спросил громко Прачкин.

— Пушкин, папаша.

— Пушкин? Гм!.. Должно быть, чудака какой-нибудь. Пишут-пишут, а что пишут — и сами не понимают. Лишь бы написать! [3; 149].

В результате возникает типичный эффект «остранения»: герой не в состоянии понять написанное неведомым ему сочинителем, и такое обесмысливание стихов Пушкина (чье имя называется лишь под конец) вдвойне усиливается за счет механического повторения отдельных слов и словесных цепочек, разрушающего вдобавок и ритмическую ткань пушкинской речи.

Другой пример связан с Тургеневым. Один из эпизодов рассказа «Контрабас и флейта» (1885) построен на тотально осуществленном переводе тургеневского текста на язык героя (что по отношению к Пушкину приставу Прачкину сделать так и не удалось). Вот фрагмент диалога двух «заглавных» персонажей рассказа:

— А что вы читаете?

— Тургенева.

— Знаю... читал... Хорошо пишет! Очень хорошо! Только, знаете ли, не нравится мне в нем это... как его... не нравится, что он много иностранных слов употребляет. И потом, как запустится насчет природы, как запустится, так взял бы и бросил! Солнце... луна... птички поют... черт знает что! Тянет, тянет...

— Великолепные у него есть места!..

— Еще бы, Тургенев ведь! Мы с вами так не напишем. Читал я, помню, «Дво-

рянское гнездо»... Смеху этого — страсть! Помните, например, то место, где Лаврецкий объясняется в любви с этой... как ее?... с Лизой... В саду... помните? Хо-хо! Он заходит около нее и так и этак... со всякими подходами, а она, шельма, жеманится, кочевряжится, канителит... убить мало! [4; 191–192].

Прочтение Тургенева выдержано почти в духе знаменитой пародии в «Бесах» Ф. М. Достоевского, только без имитации тургеневского стиля. И два главных обвинения, которые предъявляются автору «Дворянского гнезда», — неестественность и обилие длиннот (второе стоит запомнить в особенности).

\* \* \*

На таком фоне «Воры» производят впечатление аномалии: Чехов в них как будто бы действительно — только «собиратель» и «использователь», причем неожиданно крайне скрупулезный и скрытный. Между тем подлинная суть «послания» этого рассказа иная, и ее помогает уловить одна совершаемая в «Ворах» принципиальная композиционная рокировка. В претекстах и Лермонтова, и Тургенева, и Гоголя главными жертвами становятся центральные герои: Печорин и Ергунов едва не лишаются жизни, а Хома Брут погибает всерьез. У Чехова же на особу его Ергунова никто и не собирается покушаться, и роль главной жертвы достается, вопреки всякой разумной «конфликто-логике», Любке — «женскому» персонажу из партии антагонистов героя. Более того, чеховский Ергунов с самого начала, несмотря на некоторые опасения, мечтает о том, чтобы к этой партии присоединиться: «Фельдшеру было досадно, что Калашников и смуглый Мерик говорили между собой и не обращали на него никакого внимания... А ему хотелось поговорить с ними, похвастать, выпить, наесться и, если можно, то и пошалить с Любкой...» [7; 316]. Даже возвращаясь домой, без лошади, без вещей и с путающимися от полученных ударов по голове мыслями, герой неотступно будет вспоминать только о соблазнительной Любке и вольных мужиках: «Ах, вскочить бы на лошадь, не спрашивая, чья она, носиться бы чертом вперегонку с ветром... (обратим внимание на эту метафору! — А. Ф.) любить бы девушек, смеяться бы над всеми людьми...» [7; 325]. И апофеоз этого желания — финальные предложения рассказа. Глядя на кровавое зарево, Ергунов «...позавидовал Мериду», а потом, по дороге в трактир, подумал: «...хорошо бы ночью забраться к кому побогаче!» [7; 326].

Излишний объективизм (если не сказать — аморализм) подобного расклада, как известно, смутил А. С. Суворина, и Чехов ответил ему — в письме от 1 апреля 1890 года! — в обычной своей полушутливой манере, но с некоторыми крайне любопытными акцентами:

Я пишу: вы имеете дело с конокрадами, так знайте же, что это не нищие, а сытые люди, что это люди культа и что конокрадство есть не просто кража, а страсть. Конечно, было бы приятно сочетать искусство с проповедью, но для меня лично это... почти невозможно по условиям техники. Ведь чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе... рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам [П4; 54].

Из письма следует, что рассказ написан как бы с точки зрения конокрадов (и это связывается — логически не слишком безупречно — с необходимостью придерживаться канона краткости) и что противозаконное занятие героев — не банальное воровство (порождаемое бедностью), а что-то вроде религиозного служения. На деле, однако, рассказ построен так, что на «воров» мы смотрим во многом глазами Ергунова (о котором в письме Суворину не говорится ничего вообще). «Тон» и «дух» вольной жизни воспроизводятся в определенном субъектном преломлении, и именно сомнительная «апология» конокрадства оказывается тем главным пунктом, по которому автор солидаризируется со своим центральным героем, отчужденным от этой жизни и исполненным по отношению к ней чувства зависти.

Но так или иначе фабульно кража лошадей, даже сакрализованная, никак «не дотягивает» до того изощренного интертекстуального действия, которое устраивается за фасадом событий рассказа (и цитированное письмо, с его противоречиями и недомолвками, только усиливает ощущение этой диспропорции). Окончательный ключ к пониманию такого несовпадения между видимым и скрытым дает один факт из текстологической истории «Воров». В первой редакции, когда рассказ еще назывался «Черти», его герой также носил другое имя — не Ергунов, а Ковров. Это другое имя Чехов перенес из рассказа 1883 года «Коллекция» (напечатанного в «Зрителе» в середине февраля), герой которого — журналист Миша Ковров — долгое время занимался тем, что собирал коллекцию из всевозможного мусора (обгоревших спичек, ногтей и т. п.), найденного им в разного рода изделиях из теста и прочих блюдах. Но самое интересное, что М. Ковров — это один из чеховских псевдонимов, под которым в том же «Зрителе» в том же самом начале 1883 года были опубликованы три театральные рецензии-фельетона (причем две из них вышли в святочные дни, а третья появилась всего за одиннадцать дней до рассказа)<sup>19</sup>. И потому если именование героя «Коллекции» может рассматриваться как своеобразная игра с псевдонимом, отчасти доступная для внимательного читателя, то в первой редакции рассказа «Воры» (написанной спустя семь лет) имя Ковров превращается в настоящий чеховский

криптоним (что бросает, безусловно, особый свет и на статус героя «Черного монаха» (1894) Коврина).

В такой перспективе переход от «Чертей» к «Ворам» (временной промежуток между которыми составляет одиннадцать лет) и, соответственно, от Коврова к Ергунову следует интерпретировать, с одной стороны, как вычеркивание из текста тайного авторского имени, а с другой — как «рассекречивание» одного из базовых претекстов. О «тактическом» смысле этого двойного жеста мы скажем чуть далее, а пока лишь констатируем, что имя поочередно включает героя в два классификационных ряда — авторский и интертекстуальный. И это, вместе с уже замеченным выше, заставляет предположить, что перед нами рассказ с «двойным дном»: за историей о конокрадах проглядывает иное — метатекстовое — измерение, в котором «Черти»/«Воры» выступают чем-то вроде причудливого путеводителя по русской литературе. И в этом плане «коллекцию» Миши Коврова нельзя не воспринимать — «задним числом» — как пародийное предвосхищение возникающего в рассказе коллажа из осколков «образцовых» литературных произведений и из вариаций на святочную тему.

Вполне угадывается и общая позиция автора «путеводителя». В известном письме А. С. Суворину (1888) Чехов, отчитываясь о своем пребывании на даче под Сумами, напишет:

Природа и жизнь построены по тому самому шаблону, который теперь так устарел и бракуется в редакциях: не говоря уж о соловьях, которые поют день и ночь, о лае собак, который слышится издали, о старых запущенных садах, о забытых наглухо, очень поэтичных и грустных усадьбах, в которых живут души красивых женщин, не говоря уж о старых, дышащих на ладан лакеях-крепостниках, о девицах, жаждущих самой шаблонной любви... [П2; 277].

И внутренняя причина чеховского недовольства, чеховской иронии не в том, что окружающая реальность оказалась разочаровывающе похожей на «заезженные шаблоны» литературы (в произведениях самого Чехова мы без труда обнаружим все перечисленное, и отнюдь не только в пародийном контексте), а в том, что шаблоны уже созданы, и на долю современного художника не остается ничего нового. Недаром Чехов, продолжая живописать Суворину свои дачные впечатления, с такой афишированной писательской изобретательностью возьмется изобразить звуки голоса неведомой местной птицы (а потом приступит к подробному портретированию своих соседей):

Новизной повеяло на меня только от таинственной птицы — «водяной бугай», который сидит где-то далеко в камышах и днем и ночью издает крик, похожий отчасти на удар по пустой бочке, отчасти на рев запертой в сарае коровы. Каждый из хохлов видел на своем веку эту птицу, но все описывают ее различно, стало быть, никто ее не видел [П2; 277].



Собственно, неутешительный вывод, который напрашивается здесь сам собою, извлекается из последнего умозаключения при помощи простой перестановки образующих его суждений: описать по-новому возможно только то, чего еще никто никогда не видел. На этой почве перепроизводства шаблонов произрастают, вне всякого сомнения, и пресловутые чеховские лаконизм и метонимичность, рожденные стремлением оградить для себя никем не занятую территорию за пределом канонизированных русской литературой «больших нарративов» и развернутых описаний (помимо шпилек в сторону Тургенева в цитированном выше рассказе «Контрабас и флейта» укажу хотя бы на одно из серии однотипных по сетованиям писем периода работы над «Степью», адресованное Д. В. Григоровичу [1888]: «От непривычки писать длинно, из постоянного, привычного страха не написать лишнее я впадаю в крайность. Все страницы выходят у меня компактными, как бы прессованными; впечатления теснятся, громоздятся, выдавливают друг друга...» [П2; 173]).

В этом смысле сгущенная интертекстуальность «Воров» прочитывается как признание невозможности прямого доступа к реальности. Право творческого первородства досталось предшественникам — тем, кто писал без оглядки на литературу, создавая поистине «новые формы», которым затем вынуждена подражать даже жизнь и наличие которых обрекает авторов позднейших времен на бессилие и зависть. На эту скрытую концепцию работают оба заглавия рассказа — и «Черти», и «Воры». В экспрессивном словоупотреблении поминание черта выражает, среди прочего, смешанное с некоторым осуждением восхищение (ср., к прим., у Чехова в рассказе «Шило в мешке» [1885]: «Народ тут ловкий, ловчач на ловчаче!.. [имеются в виду чиновники-аферисты. — А. Ф.] Глядеть любо, что за черти!» [4; 257]; или в «Произведении искусства» [1886]: «...придумают же черти такую штуку! [речь идет о малопристойном канделябре. — А. Ф.] Чудесно! Восхитительно!» [5; 449]). Но предшественники — не только черти: они еще и те самые воры, которые живут абсолютно свободной жизнью, никого ни о чем спрашивают, берут, что хотят и где хотят, и надо всеми смеются. Не зря главный предмет воровского промысла в рассказе — кони — традиционно ассоциировались со стихией вольности. И столь же характерно, что центральный герой — Ковров/Ергунов — в своем тщетном желании приобщиться к жизни конокрадов посягнет под конец всего лишь на чужой самовар.

Но особенно показательно, что симметрично этому распределяется между героями и повествовательная компетенция. Калашников не без успеха расскажет о славном молодце былых дней Филе, а Ме-

рик — о том, как его самого, заподозрив в воровстве лошадей, протащили подо льдом из одной проруби в другую и избили (в святочном контексте это выглядит как своего рода вывернутый наизнанку крещенский ритуал). И Коврову/Ергунову тотчас же «...захотелось тоже рассказать что-нибудь необыкновенное, чудесное, и показать, что он тоже молодец и ничего не боится». Однако дальше первых слов история его не продвинется: «...мужики не обращали на него никакого внимания и даже перестали отвечать на его вопросы. Мало того, в его присутствии они пустились в такие откровенности, что ему становилось жутко и холодно...» [7; 318]. Клан рассказчиков высокомерно отторгает от себя тех, кто к нему не принадлежит.

(В более широком плане можно говорить о том, что метатекстовое измерение возникает, по всей вероятности, при соединении двух необходимых условий. В глубине текста должен наличествовать образующий его «подводную часть» объемный интертекстуальный слой [то, что Ю. Кристева называла «генотекстом»], а на поверхности должна быть «выложена» карта чтения претекстов. Так, имя Ергунов — это одновременно и открытая отсылка к тургеневскому претексту, и имя чеховского персонажа, чье сюжетное поведение задает ту модальность восхищения и творческой зависти, в которой претекст должен восприниматься и которая свидетельствует о литературной позиции автора. Метатекст проявляется лишь при таком непрерывном переключении внимания, позволяющем установить эквивалентность между видимым «своим» и скрытым «чужим». На подобное же предположение наводит и изучение столь различных писателей, как, к примеру, Ф. М. Достоевский или М. А. Булгаков<sup>20</sup>.)

Иными словами, зашифрованная в чеховском рассказе металитературная ситуация сводится к такому положению вещей, когда автор, еще не начиная сочинять, чувствует себя заранее и безнадежно обворованным. То, на что, казалось бы, он мог бы притязать благодаря самому титулу художника, всегда уже оказывается присвоенным творившими до него. И ироническая ревизия у Чехова «литературного наследия» (некоторые образчики которой демонстрировались выше) представляет собой, очевидно, оборотную сторону такого отношения, своеобразный компенсаторный эффект (напомню весьма симптоматичную шутку персонажа чеховской «Чайки» [1896]: «...как умру, знакомые, проходя мимо могилы, будут говорить: “Здесь лежит Тригорин. Хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева”» [13; 30]). Поэтому глубоко закономерно, что рассказ «Черти»/«Воры» появился именно на рубеже 1880–1890-х годов — в период смены вех в манере письма Чехова и повышенной рефлексии над собственным творчеством.

Через десять лет, когда будет готовиться вторая редакция рассказа, острота переживания очерченной коллизии смягчится, и Чехов осуществит те ономастические замены, о которых мы говорили. Назвав теперь центрального героя не своим — авторским — именем, а чужим и попутно сделав заглавие менее экспрессивным, Чехов как бы попытался объективировать, отодвинуть от себя свой текст, даже ценой частичного разоблачения его генеалогии.

Наконец, немаловажно и еще одно обстоятельство. Как бы то ни было, в результате Чеховым был написан рассказ (для него уникальный), интертекстуальный коллаж в котором обнаруживается только под исследовательским микроскопом. Выяснение отношений с предшественниками превратилось в игру с читателями, так что само предъявление рассказа публике уже можно расценивать как залог хитроумной победы автора над всеми «чертями» и «ворами». И в таком ракурсе переименование центрального героя может истолковываться как подсказка читателям, которые должны убедиться в виртуозности автора, на чужой территории одерживающего верх над своими предшественниками. Есть в чеховском творчестве и завуалированная модель такого рода восприятия. В святочном рассказе 1883 года «Кривое зеркало» (напечатанном, кстати, в том же номере «Зрителя», в котором был опубликован первый чеховский фельетон, подписанный псевдонимом М. Ковров) повествуется о том, как кривое зеркало в двух случаях столь удачно исказило глядящихся в него, что сначала прабабушка рассказчика, а потом и его жена не могли больше от зеркала оторваться: «...кривое зеркало покривило некрасивое лицо моей жены во все стороны, и от такого перемещения его черт оно стало случайно прекрасным. Минус на минус дало плюс» [1; 480]. Нечто подобное произошло и в «Ворах» (полной аналогии здесь, конечно, нет и быть не может: в рассказе перед нами не случай, а расчет, бессознательный или сознательный — несущественно). Искусно деформировав и перетасовав претексты, Чехов изменил их до неузнаваемости и создал произведение, которое должно было их превзойти. «Минус на минус» действительно дало «плюс».

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Осоргин М. А. Литературные размышления // Вопросы литературы. 1991. № 11–12. С. 285–288.

<sup>2</sup> Бицилли П. М. Творчество Чехова: опыт стилистического анализа (1942) // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М., 2000. С. 230.

<sup>3</sup> Ср.: Громов Л. П. «Воры» Чехова и «Тамань» Лермонтова // Сборник статей и материалов. Таганрог, 1967. Вып. 4. С. 3–14; Полякевич Л. А. «Тамань»

Лермонтова, «Воры» Чехова и интертекстуальность // Чеховиана: Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М., 2007. С. 374–386; Дмитриева Н. А. Послание Чехова. М., 2007. С. 67–92.

<sup>4</sup> Тургеневские, чеховские, гоголевские и пушкинские тексты цит., соответственно, с указанием тома и страниц по: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960–1968; Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974–1982; Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937–1952; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1994–1997 (чеховские письма — с пометой П).

<sup>5</sup> См.: Фаустов А. А. «Женский» миф // Фаустов А. А., Савинков С. В. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998. С. 115–134.

<sup>6</sup> Вообще, случаи, когда «железо» используется не в денотативном значении и не как элемент «железнодорожной» фразеологии с такой же предметной семантикой, у Чехова единичны, и окрашены они, как правило, отрицательно. Ср., особенно, в «Попрыгунье» (1892): героине «...чудилось, что вся квартира от полу до потолка занята огромным куском железа и что стоит только вынести вон железо, как всем станет весело и легко. Очнувшись, она вспомнила, что это не железо, а болезнь Дымова» [8; 29]. Замечательно, что и здесь с железом связано представление о замкнутом пространстве, лишенном какой бы то ни было степени свободы.

<sup>7</sup> См. об этом: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 139–140 и др.

<sup>8</sup> Панорамное описание «метельной» универсалии русской литературы см. в работах К. А. Нагиной: Метельные пространства русской литературы. Воронеж, 2011; Метель // Русские литературные универсалии (типология, семантика, динамика). Воронеж, 2011. С. 130–192. Ср. также о «святочном» снеге: Самсонова Н. В. Рождественский текст и его художественная антропология в русской литературе XIX — первой трети XX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1998. С. 14–15.

<sup>9</sup> Ср.: Пиксанов Н. К. Романтический герой в творчестве Чехова (образ конокрада Мерика) // Чеховский сборник. М., 1929. С. 172–191.

<sup>10</sup> Ср.: Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб., 1995. С. 218–228; Капустин Н. В. Еще раз о святочных рассказах А. П. Чехова // Филологические науки. 2002. № 4. С. 3–13.

<sup>11</sup> См.: Ивлева Л. М. Ряженье в русской традиционной культуре. СПб., 1994. С. 62–65 и др.

<sup>12</sup> См., к прим., тексты, собранные в антологии Е. В. Душечкиной и Х. Барана «Чудо рождественской ночи. Святочные рассказы» (СПб., 1993).

<sup>13</sup> Не столь многочисленны в чеховском творчестве и собственно Любви, причем у героини «Воров» — Любви Андреевны (если называть ее по полной форме) — есть среди них одна абсолютная тезка. Это Любовь Андреевна Равневская. И крайне любопытно, что заглавный образ пьесы (1903) — «вишневый сад» — в более или менее развернутых версиях встречается у Чехова только в трех произведениях (исследователи чеховской «комедии» обычно сосредотачиваются на толковании «садовой» семантики образа, в то время как не менее важна и семантика «вишневая»; редкое исключение из этого правила — статья: Кошелев В. А. Мифология «сада» в последней комедии Чехова // Русская литература. 2005. № 1. С. 40–52). Одно произведение — это «Степь» (1888): вишневые деревья растут здесь прежде всего на кладбище, где похоронены отец и бабушка Егорюшки, и когда вишня «...спеет, белые памятники и кресты бьются усыпаны багряными, как кровь, точками» [7; 14]. А вот другое произведение — это как раз «Воры»: богатые вишневые сады в них — принадлежность той самой Богалевки, которая славится своими конокрадами и находится как будто по другую сторону конца света, и те же вишни — одна из примет двора возле Любкиного дома. Так что в чеховской реальности «вишневый сад» наделен отчетливыми «смертельными» коннотациями, а к его белоснежному колориту так

или иначе примешан цвет крови: недаром Раневской почудится среди деревьев покойная мать в белом платье, а Лопахин, впервые появившись на сцене, сразу же вспомнит о том, как покойный отец однажды ударил его кулаком по лицу и у него из носа пошла кровь.

<sup>14</sup> [Вагнер Н. П.] Повести, сказки и рассказы Кота-Мурлыки. Спб., 1897. Т. 5. С. 71.

<sup>15</sup> Там же. С. 72–73.

<sup>16</sup> Ср. также промежуточную по своей логике версию: Ронен О. Авторский корпус как целокупность // Русская филология. 15. Тарту, 2004. С. 22–25.

<sup>17</sup> Толстая Е. Д. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880 — начале 1890-х годов. М., 2002. С. 12–13.

<sup>18</sup> Золотоносов М. Н. Другой Чехов. По ту сторону принципа женофобии. М., 2007. С. 24, 146, 249 и др.

<sup>19</sup> Е. О. Козюра высказал остроумную гипотезу, что фамилия эта была взята Чеховым из «Петербургских трущоб» (1864) В. В. Крестовского, где Ковров — главарь шайки отчаянных головорезов, вариант «джентльмена-разбойника».

<sup>20</sup> Ср.: Фаустов А. А. Диалог с Пушкиным в «Вечном муже» Достоевского // Текст и интерпретация. Новосибирск, 2006. С. 86–96; Иваньшина Е. А. Мета-морфозы культурной памяти в творчестве М. А. Булгакова. Воронеж, 2010.

## *Н. В. Пращерук*

### ТУРГЕНЕВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ БУНИНА

#### Статья вторая<sup>1</sup>



Еще в 1980-е годы в одной из своих работ А. Б. Муратов высказал идеи о содержательной и типологической близости поздних повестей Тургенева о русском человеке и бунинских произведений 1900–1910-х годов. Исследователь прямо утверждал:

Многое из того, что характерно для автора «Суходола», уже содержалось в поздних произведениях Тургенева <...> Тургенев близок к Бунину <...> тем, что в поздних его произведениях одной из центральных стала проблема национальных основ русского быта, и тем, что странные судьбы его героев открывают перед автором суть этой основы. Близка Бунину и тургеневская поэтика воспоминаний, которая для обоих авторов — свидетельство очевидца и одновременно человека, причастного к этому миру, кровно связанного с ним... «Степной король Лир», «Бригадир» или «Старые портреты» — это тоже своеобразные семейные хроники дворянских родов, повествование о разрушении цельного мира <...><sup>2</sup>.

Ученый не ставил перед собой задачи обстоятельного сопоставления указанных текстов, он лишь обозначил очевидные точки сближения двух художников. Вместе с тем представляется знаковым тот факт, что в одном контексте названы два произведения, объединенные не только проблематикой и тематическим сходством, но и, если можно так сказать, «топонимическим кодом». Речь идет о «Старых портретах» и «Суходоле». Вряд ли можно считать случайностью идентичность главных топонимов, которые, как и другие имена, являют прямое «присутствие» автора в художественном тексте, непосредственно связаны с авторской позицией. В «Старых портретах» читаем: «...Верстах в сорока от нашего села проживал много лет тому назад двоюродный дядя моей матери, отставной гвардии сержант и довольно богатый помещик Алексей Сергеич Телегин — в **родовом** своем **имени Суходоле** <...> Алексей Сергеич чуть не семьдесят лет сряду прожил **в своем Суходоле...**»<sup>3</sup> (здесь и далее выделено мной. — *Н. П.*). Называя именно Хрущевых Суходолом и давая в связи с этим название повести, Бунин, как мне кажется, прямо отослал читателей к прецедентному тексту. Это предположение подтверждается очевидными перекличками описаний:

Вижу, как теперь, этот старинный, уж точно дворянский, степной дом. Одноэтажный, с громадным мезонином, построенный в начале нынешнего столетия из удивительно толстых сосновых бревен <...> он был очень обширен и вмещал множество комнат, довольно, правда, **низких и темных: окна в стенах были прорублены маленькие**, теплоты ради («Старые портреты» [13; 8]);

...пошли мы бродить по темнеющим горницам... Все было черно от времени, просто, грубо в этих пустых, **низких** горницах <...> Доски пола были непомерно широки, темны и скользки, **окна малы...**(«Суходол») <sup>4</sup>;

Как водится (по-настоящему следует сказать: как водилось), **службы, дворовые избы окружали господский дом со всех сторон — и сад к нему примыкал небольшой, но с хорошими фруктовыми деревьями**, наливными яблоками и бессемянными грушами; **на десять верст кругом тянулась плоская, жирноземная степь. Никакого высокого предмета для глаза: ни дерева, ни даже колокольни**; где-где разве торчит ветряная мельница с прорехами в крыльях; **уж точно Суходол!** («Старые портреты» [13; 8]);

...и деревня, и усадьба, и холмистые поля вокруг <...> **полустепной простор**, голые косогоры, **на полях** — рожь, овес, гречиха, на большой дороге — редкие дуплитстые ветлы, а по суходольскому верху — только белый голыш <...> Только **сад был, конечно, чудесный...** Дом был под соломенной крышей, толстой, темной и плотной. И глядел он на двор, **по сторонам которого шли длиннейшие службы и людские** в несколько связей, а за ними **расстился бесконечно зеленый выгон...** («Суходол» [3; 146]).

Такие фактурные переклички, переклички в деталях отчасти объясняются «происхождением» этих описаний: реальные впечатления,

отразившиеся в подобных картинах, были во многом схожи у обоих художников. Однако такие внешние «совпадения» поддерживаются в бунинском тексте и структурным сходством описаний. Кроме того, «Старые портреты» и «Суходол» — тематически близкие произведения. Можно даже сказать, что тургеневский текст представляет собой своеобразный конспект тем, которые развернуты в «Суходоле». Это прежде всего тема рода, к которому принадлежал главный герой и верность которому он хранил:

...он был аристократ — скорее аристократ, чем барин <...> У него в кабинете висело на стене родословное дерево Телегиных, очень ветвистое, со множеством кружков в виде яблоков, в золотой раме. «Мы, Телегины, — говорил он, — род исконный, извечный; сколько нас, Телегиных, ни было, — по приходу не таскались, хребта не гнули, по рундучкам ног не отставали, по судам не кормились <...> сиднями сидели, каждый на своей чети (курсив автора. — Н. П.), свой человек, на своей земле.. гнездари, сударь, домовитые!» (13; 12).

Обозначая тему дворянского рода, Тургенев акцентирует общенациональный момент в изображении своих героев, и это также сближает его с Буниным (правда, в отличие от автора «Суходола», он сосредотачивается преимущественно на внешних проявлениях национального): «Русский человек был Алексей Сергеич во всем: любил одни русские кушанья, любил русские песни <...> и говорил <...> славным русским языком...» (3; 19).

Любопытно и то, что общий заголовок «Отрывки из воспоминаний — своих и чужих», который объединил два тургеневских рассказа: «Старые портреты» и «Отчаянный», — можно воспринимать как обозначение главного принципа повествовательной структуры «Суходола». Именно так и построен бунинский текст — на воспоминаниях суходольцев, «старших» и «младших», вновь и вновь возвращающихся к дорогому их сердцу месту и к событиям, которые стали определяющими в их судьбе. Вместе с тем для Тургенева важны, главным образом, сами персонажи из прошлого, их «фактура», яркий характер каждого, о ком рассказывается, и это обозначено уже самими названиями рассказов. У Бунина феномен «суходольской души» исследуется скорее как некая константа, которая объединяет всех героев и которую невозможно постичь в отрыве от места — усадьбы, родового гнезда, названного вслед за предшественником Суходолом и обладающего особой аурой. И при ближайшем рассмотрении оказывается, что внешнее сходство еще ярче подчеркивает оригинальность бунинского и тургеневского текстов. В «Старых портретах», несмотря на оговоренную в кратком предисловии<sup>5</sup> осложненность субъектной организации, повествование выстроено вполне традиционно: оно ведется от лица рассказчика,

лично знакомого с теми, о ком он повествует. Рассказ хронологически последователен и сориентирован на создание некоего завершеного образа уже ушедшей исторической эпохи и ее представителей. Не случайно повествовательным рефреном, отражающим суть авторской рефлексии, становится высказывание главного героя: «...Хороша старина... ну и Бог с ней!» (13; 14, 29). Самодостаточность, внутренняя завершенность представленных персонажей и событий их жизни подчеркивается введением в монолог повествователя рассказов от их лица, оформленных прямой речью и призванных четко обозначить личностную и временную дистанцию. Диалог с рассказчиком даже не предполагается. И только последняя история о кучере Иване, выводящая повествование в контекст размышлений о крайностях национальной психологии, отчасти снимает противопоставление современности и исторического прошлого<sup>6</sup>.

«Суходол» выстроен иначе. Суходольцы забыли о времени, они живут «пространством» своей усадьбы, нередко восполняя пребывание за ее пределами постоянным, даже навязчивым ее «присутствием» в снах, в мечтах, в воображении. Многие и многие поколения Хрущевых объединяет таинственная, глубокая и страшная привязанность к Суходолу, которая заставляет их снова и снова возвращаться туда. Время бунинской повести, в отличие от «Старых портретов», не поступательно, оно организуется как «вечно длящееся» возвращение в прошлое. Отсюда особый тип повествования, который исключает всякую последовательность изображения и рассказа, представляя собой круг постоянных обращений к одним и тем же — наиболее значимым — событиям семейной хроники. В таком построении автор использует принцип феноменологического «вслушивания» в реальность, «усмотрения» ее сущности<sup>7</sup>. При этом субъективная авторская воля замещается повествовательной инстанцией «мы», изначально предусматривающей некий общий характер таких «усмотрений» и «вслушиваний», в ответ на которые звучит довольно нестройный, размытый «хор голосов» этой реальности, лишенный ярких индивидуальностей, за исключением, пожалуй, только ее «главной сказительницы» Натальи. Фрагменты из жизни Натальи, тети Тони, Петра Петровича и других, чьи «прекрасные и жалкие души порождены Суходолом», эпизоды убийства бабушки Петра Кирилловича и побега Герваськи собираются из многих упоминаний в разных контекстах, уточнений, рассказов. Суходольский мир выстраивается по принципам такой символической реальности, когда, как писал А. Ф. Лосев, «чем менее проявлено неявляемое, тем более понятно... то, что явилось; чем более проявлено непрявляемое, тем сильнее оно постигается и переживается, но тем загадочнее и



таинственной то, что явилось»<sup>8</sup>. Художник, действительно, стремится к максимальной выразительности и воплощенности прошедшего, но сохраняет невыразимое в его невыразимости. Суходол и суходольцы очень близки самому автору, однако от этой близости они не утрачивают загадочности и проблематичности, поскольку более понятно и объяснимо как раз нечто внешнее, далекое, дальнее. В «Суходоле» явлен феномен родного, причем родного не только героям, но и автору, и в своем отношении к нему он, безусловно, «внутри» этого повествовательного «мы», а не над ним. Именно этим обстоятельством и обусловлен пронзительный лиризм повести. «Перекрестная» повествовательная структура органично соединяется с разветвленной символикой изобразительного плана: символика родного продолжена символикой темного, глухого, приметам и явлениями суходольской природы (тишина, грозы и т. п.), символически прочитанными автором<sup>9</sup>. Все это в сочетании с отказом от хронологии в изложении истории усадьбы и ее владельцев приводит к трансформации традиционного хронотопа, и семейная хроника под пером Бунина-художника дорастает до символического образа «национального мира», «след» которого неуничтожим. И поэтому, хоть «совсем пуста суходольская усадьба» и «умерли все упомянутые в этой летописи, все соседи, все сверстники их», истинный суходолец всегда может почувствовать «жуткую близость» к ушедшим, почувствовать, «что было так». Нужно только «представить себе всеми забытых Хрущевых» и помнить, что «вот этот покосившийся крест в синем летнем небе и при них был **тот же** <...> что **так же** желтела, зрела рожь в полях <...> а здесь была тень, прохлада, кусты... и в кустах этих **так же** бродила, паслась **вот такая же, как эта** старая белая кляча с облезлой зеленоватой холкой и розовыми разбитыми копытами» (3; 187).

Следовательно, Тургенев представляет в «Старых портретах» героев уже ушедшей исторической эпохи — 18 века, стремясь сохранить, удержать в памяти самые яркие ее черты. Бунин же, напротив, делает акцент на исторически непреходящем, выявляет глубинные структуры национального характера и такие черты национальной жизни, которые не исчерпываются ни исторической эпохой, ни средой. Эти различия подходов к изображению тематически и проблемно сходного материала, уже отчасти прокомментированные здесь рассмотрением субъектной организации произведений, еще ярче обозначаются через сопоставление святынь, «предметов особого поклонения» («Старые портреты» [13; 9]), с которыми у каждого из художников связаны образ дома и образ жизни их персонажей. У Тургенева это портрет Екатерины II, очень характерно представленный: «В гостиной на почетном

месте висел портрет императрицы Екатерины II во весь рост, копия с известного портрета Лампи, предмет особого поклонения, можно сказать, обожания хозяина» (13; 8–9). Портрет не просто формальный знак исторической эпохи, он выступает как свидетельство душевного родства героя со своим временем (подобную функцию выполняет и бриллиантовая пуговица графа Орлова). Поэтому тема главной реликвии Телегиных продолжена семейными преданиями:

Об императрице Екатерине говорил не иначе как с восторгом и возвышенным, несколько книжным слогом: «Полубог был, не человек! Ты, сударик, посмотри только на улыбку сию, — прибавлял он, почтительно указывая на лампиевский портрет, — и сам согласишься: полубог! Я в жизни своей столь счастлив был, что удостоился узреть сию улыбку, и вовек она не изгладится из сердца моего!» И при этом он сообщал анекдоты из жизни Екатерины, каких мне нигде не случилось ни читать, ни слышать (13; 13).

Суходол бунинский неразрывно связан с другим образом — суздальской иконой святого Меркурия: «В углу лакейской чернел большой образ святого Меркурия Смоленского, того, чьи железные сандалии и шлем хранятся на солее в древнем соборе Смоленска» (3; 139–140). Этот образ проведен через все повествование, становясь особым знаком, символом суходольского мира. Икона с изображением Меркурия Смоленского — «заветный образ дедушки, переживший несколько страшных пожаров, расколовшийся в огне, толсто окованный серебром и **хранивший на оборотной стороне своей родословную Хрущевых**, писанную под титлами» (3; 140). Вместо конкретного исторического лица — легендарный образ святого, предание о котором уходит в глубину веков: «Мы слышали: был Меркурий муж знатный, призванный ко спасению от татар Смоленского края гласом иконы Божьей Матери Одигитрии Путеводительницы. Разбив татар, святой уснул и был обезглавлен врагами...» (3; 140). Важно, что в предании навсегда соединены житель Смоленска 13 века и Смоленская икона Богоматери, называемая Одигитрия<sup>10</sup>.

В 1237 году (по другим источникам в 1239 и даже в 1242 гг. — Н. П.), когда полчища Батыя приступили к Смоленску, сама икона стала воеводой беззащитного города. Ночью в кафедральном соборе, где стояла чудотворная икона, Меркурий, житель Смоленска, услышал голос: «Угодник Мой Меркурий, посылаю тебя оградить дом Мой. Властитель Ордынский втайне хочет в нынешнюю ночь напасть на город, чтобы опустошить его. Изыди в сретение врага, втайне от народа, святителя и князя, не ведающих о нападении ратных, и силою Христа Бога победишь исполина, но там вместе с победою ожидает тебя венец мучения, который прими от Христа». Со слезами поклонился Меркурий до земли святой иконе Богоматери и вышел из храма. Призывая на помощь Божью Матерь, Меркурий проник в стан врагов и убил «исполина ратного». Мужественно отразил Меркурий нашествие врагов, но сам погиб», —

так излагается древнее предание в «Житиях святых», составленных преосвященным Филаретом<sup>11</sup>. Очевидно, что художник воспользовался другими житийными источниками, в которых акцентируется чудесное возвращение обезглавленного святого в родной город с тем, чтобы свидетельствовать о происшедшем<sup>12</sup>. Поэтому на иконе, которой молятся суходольцы, изображен «безглавый человек, держащий в одной руке мертвенно-синеватую голову в шлеме, а в другой икону Путеводительницы <...>» (3; 140). Образ святого вызывает двойственное отношение: жутко и страшно было глядеть на безглавого Меркурия («И жутко было глядеть на суздальское изображение безглавого человека...» [3; 140]; «...оттого, что все угодники представлялись ей коричневыми и безглавыми, как Меркурий, делалось еще страшнее» [3; 171]), и в то же время он воспринимался суходольцами как свой, близкий и простой: «И часто заставляли Наталью на молитве перед образом Меркурия. Босая, маленькая, поджав руки, стояла она перед ним, шептала что-то, крестилась, низко кланялась ему, невидному в темноте, — и все это так просто, точно беседовала она с кем-то близким, тоже простым, добрым, милостивым» (3; 143). При том, что упомянуты молитвы Натальи, обращенные к святому, следует все же отметить, что в отношении к нему акцентируются скорее не религиозные чувства героев, а нечто другое. Меркурий Смоленский трактуется в повести прежде всего как хранитель предания, которое продолжает жить в сознании суходольцев. Не случайно дважды — и в первом, и в заключительном описании святого — это подчеркивается специально: «Тогда, взяв свою главу в руки, **пришел** он к городским воротам, **чтобы поведать бывшее...**» (3; 140); «Обезглавленный, **пришел святой к согражданам**, на руках принес свою мертвую голову — **во свидетельство своего повествования...**» (3; 184). Другими словами, святой Меркурий символизирует еще сохранившуюся — несмотря на все процессы разрушения — глубинную эмоциональную связь с прошлым, трагическим, страшным и притягательным, жуткое ощущение его присутствия и неизбежности. Сходным образом трактуется в повести и сам Суходол, который, с одной стороны, был для молодых Хрущевых «только поэтическим памятником былого», а с другой — оказался в определенном смысле реальностью их собственной жизни, сокровенной частью их души. Так была завершена в русской литературе предложенная Тургеневым суходольская тема.

Знаменательно, что Бунин отозвался и на тургеневского «Отчаянного». Это рассказ «Я все молчу» (1913), в котором художник очень жестко, не оставляя никаких иллюзий, показал свой вариант открытого предшественником психологического типа.

В рассказе Тургенева герой-дворянин Михаил Полтев<sup>13</sup>, ведущий антисоциальный образ жизни, не лишен обаяния. Он до последних дней хранит у себя как память о матери серебряную чашечку и завещает после своей смерти передать эту чашечку дяде как дорогую семейную реликвию. Главную свою проблему Полтев в сердцах объявляет в разговоре с дядей, который является рассказчиком: «Да не умею я ничего делать, дяденька! родной! Вот взять да жизнь на карту поставить — пароли пэ, да щелк за воротник! Это я умею! Вы вот научите меня, что мне делать, жизнью из-за чего рискнуть! Я — сию минуту!..» (13; 38). Ему вторит рассказчик, пытаясь разгадать сущность характера своего странного племянника: «Всякая дисциплина его стесняла, внушала ему грусть; дерзок он был до сумасбродства, когда дело шло только о нем *лично* (курсив автора. — Н. П.): не было такого безумного пари, от которого бы он отказался; но делать зло другим, убивать, драться он не мог... **Самого себя истреблять он был готов всячески и во всякое время... Но других — нет**» (3; 37). В самом конце, сравнивая своего героя «с нынешними отчаянными», старик подводит итог своим размышлениям о подобном типе: «И там и тут **жажда самоистребления**, тоска, неудовлетворенность...» (13; 52). В сохранившемся конспекте к рассказу черты героя даны более четко и выпукло: «...(пил и) и влюблялся — и в него влюблялись; но он сейчас выкинет какую-нибудь отчаянность, иногда мерзость; пел романсы с гитарой, но скоро потерял голос и только плясал <...> был по-своему очень религиозен — любил не то чтобы помогать бедным, а жить и быть с ними; **“с одними нищими весело пить”** <...> Встреча на дороге — **история с нищими и калеками...**» (13; 406). В финальном суждении вполне определенно обозначен мотив внутренней пустоты, которая выражается разного рода эксцессами в поведении, «нырками», как их называет автор: «Сила несомненная, **при всей дряннейшей слабости**, — не то что самопожертвование — **самоистребление, но без содержания и идеала...**» (13; 407). Этот мотив, который становится ведущим в рассказе Бунина, в окончательном тексте тургеневского рассказа снят («А с чего это все берется, предоставляю судить — именно философу» [13; 52]), и герой выглядит более проблематичным и более привлекательным.

Бунинский саморазрушитель представляет другую среду: он единственный сын и наследник «первого человека в округе» — сельского лавочника. Это человек болезненного до изощренности сознания, отталкивающий в своем самоуничтожении и самолюбовании. Его поведение определяется комплексом «бескорыстного» актерства. Он уже в ранней молодости начал готовить себя к «той роли, в которой достиг

он впоследствии такого совершенства» (4; 222). Эта роль «человека, чем-то кровно оскорбленного» (4; 223), добровольно взятая на себя героем и в которую «все более втягивался» он, придает Шаше в собственных глазах необычность и весомость. Автор подчеркивает, какой значительностью пытается герой наполнить повторяемые им на протяжении всего рассказа: я молчу! я все молчу!

Художник описывает страшный социально-психологический феномен русской жизни — человека, сросшегося со своей личиной, ослепленного ей и упивающегося своим жалким положением:

В будни он тупеет от скуки, от долгого сна, от того, что никто не обращает внимания на него, никто его не слушает; его хвастовство своим прежним богатством, его намеки на то, что будто бы таится у него в душе <...> давно всем надоели; нынче же праздник, нынче он будет страшно, до беспамятыства избит на глазах этой толпы — и вот он уже входит в свою роль, он возбужден, челюсти его крепко сжаты, брови искажены... (4; 228).

Шаша разрушает семью, быт, истребляет здоровье и нормальный человеческий облик потому, что жить ему нечем — утрачены те истинные, живые связи, которые питают душу. Это касается даже самых близких, родственных отношений. В отношениях Шаши и его отца — взаимная неприязнь, ненависть, желание взять верх. Он даже тогда, когда Роман умер, «злорадно горд был» (4; 228). Стремление героя «выломиться» из привычного бытия продиктовано потребностью заполнить зияющую пустоту в душе, приглушить ненависть к окружающему, заменить отсутствие подлинной жизни хотя бы призрачной, «сыгранной». Шаша остается верен своей роли до конца: в финале рассказа мы видим его, слепого и калеку, «**равноправным членом, кость от кости, плоть от плоти нишей орды**» (4; 231). Показывая жизненный итог Шаши, повествователь задается вопросом: «И к чему вообще так настойчиво и неуклонно идет он, изо дня в день опустошая свое разоренное жилье, стремясь дотла искоренить даже следы того, что так случайно было создано диким гением Романа, и непрестанно алкая обиды, позора и побоев?» (3; 229). А потом идет обобщение, которое прямо отсылает нас к тургеневскому рассказу: «**В жажде самостязания, отвращения к узде, к труду, к быту**, в страсти ко всяким личинам, и трагическим и скоморошеским, — Русь издревле и без конца родит этих людей» (3; 229). Однако Бунин, во-первых, усиливает общенациональное значение открытого Тургеневым типа, а во-вторых, делает принципиальный акцент на изображении его уродливой стороны. Следует отметить также, что в 1910-е годы Бунин создает целый ряд рассказов, в которых представлены герои подобного типа, герои, которых К. Чуковский в свое время очень точно назвал «виртуозами

саморазорения, гениями самоуничтожения и гибели»<sup>14</sup>. Эти рассказы демонстрируют интерес Бунина к крайним проявлениям человеческой и национальной психики и поведения, к разного рода «подпольным комплексам» человека из народа. Очевидно, что, воплощая свой интерес в конкретных художественных образах, писатель не только осваивал уроки Тургенева, но и оказывался в поле воздействия «предельной психологии» Достоевского. Но это тема уже другой работы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Первая статья напечатана в: Кормановские чтения. Ижевск, 2009. Вып. 8. С. 126–131.

<sup>2</sup> Муратов А. Б. Поздние повести и рассказы Тургенева в русском литературном процессе второй половины XIX — начала XX в. // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 86.

<sup>3</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1967. Т. 13. С. 7, 12. Далее в тексте ссылки на это издание с указанием тома и страницы.

<sup>4</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 3. С. 139–140. Далее в тексте ссылки на это издание с указанием тома и страницы.

<sup>5</sup> В предисловии говорится: «Я избрал форму рассказа от собственного лица для большего удобства — и потому прошу читателя не принимать “я” рассказчика сплошь за личное “я” самого автора». На это намекает и заглавие отрывков: «Из воспоминаний — своих и чужих» (выделено автором. — *Н. П.*) (13; 7).

<sup>6</sup> Очевидно сходство между этим эпизодом и историей гибели Петра Петровича Хрущева в «Суходоле», подчеркнутое, между прочим, идентичностью имен героев и похожестью их характеров.

<sup>7</sup> См. об этом подробнее: Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999. С. 67–82.

<sup>8</sup> Цит. по: Доброхотов А. Мир как имя // Логос. 1996. № 7. С. 57.

<sup>9</sup> См. об этом подробнее: Пращерук Н. В. Указ. соч.

<sup>10</sup> Тема Богоматери как знак душевно-эмоциональной причастности суходольцев к национальным корням и святыням поддержана в повести значимым указанием на то, что престольным праздником в Суходоле был Покров.

<sup>11</sup> Жития святых / Преосв. Филарет; худ. Ф. Г. Солнцев. М., 2008. С. 532–533.

<sup>12</sup> В «Житиях» Дмитрия Ростовского возвращение обезглавленного святого как факт его биографии также отсутствует. Изображение Меркурия Смоленского таким, как это представлено в повести И. А. Бунина, можно считать достаточно редким. Обычно он изображается на иконах как древнерусский воин в доспехах и с оружием. Как пишет В. Н. Муромцева-Бунина, икона безглавого Меркурия хранилась у Буниных с дедовских времен. См. об этом: Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1987. Т. 3. С. 625.

<sup>13</sup> Известно, что прототипом Миши Полтева был двоюродный брат писателя. См. об этом подробнее: Тургенев И. С. Указ. собр. соч. Т. 13. С. 553, 556.

<sup>14</sup> Чуковский К. Ранний Бунин // Вопросы литературы. 1968. № 5. С. 94.

*О. В. Молодкина*

## ГОРШКИ И БОГИ, или Быт и бытие в русской классике



Противостояние быта и бытия, воплощенное в романтизме как идея двоемирия, С. Н. Булгаков толкует как свойство мира, приобретенное им после грехопадения человека. Тогда возникло разделение хозяйства и искусства, которые некогда прибывали в гармоническом единстве: «Такovým можно считать эдемское состояние прародителей до грехопадения, и такова же внутренняя, онтологическая норма человеческого творчества. Человеку еще в раю было поручено возделывать и холить землю, он изначально был призван к активности и творчеству в мире. Его активность была свободна от принудительности, а потому и обособленных задач для искусства и хозяйства не могло существовать там, где не было искусства и неискусства, или хозяйства и нехозяйства. Таковой синтез хозяйства и искусства, деятельная, творческая жизнь в красоте, предуказан был для Адама и Евы. Это изначальное единство жизни расколосось после грехопадения, когда создался плен плоти и необходимость хозяйства, а тем самым обречено было на особое существование и искусство. Наметились два русла мысли, два мироощущения: «экономический материализм», свойственный «черни» и идеалистический эстетизм «поэтов», и враждебно противопоставились «поэт и чернь», будучи оба правы. Однако с этой расколотостью жизни не мирится человеческое сознание и тоскует об утерянном единстве и цельности. И каждая из обособившихся стихий, хозяйство и искусство, хочет выплеснуться из своих берегов» [1; 309].

Однако в этом желании «выплеснуться» каждая из сторон жизни стремится не к соединению с противоположной, а к ее вытеснению или подчинению себе. Взаимная неприязнь выражается в желании унижить соперничающую сторону и освободиться от нее (а трагизм заключается в невозможности такого освобождения): «Если искусство относится к хозяйству свысока и презрительно, за его расчетливый утилитаризм и творческую бескрылость, то и хозяйство покровительственно смотрит на искусство за его мечтательное бессилие и невольную паразитарность пред лицом хозяйственной нужды. Во имя своего нездешнего царства искусство освобождает себя от несения хозяй-

ственных забот, но в то же время и само оно не может освободиться от хозяйственных нужд. Оставаясь на земле и в условиях земли, оно презирает эту землю и ее труд, без которого бы иссохло зеленеющее древо человеческой жизни. Таков естественный антагонизм между хозяйством и искусством, порождение двойственного и незавершенного мира. Он был глубоко изведен Пушкиным, который солнечному своему любимцу, наивному и чистому избраннику муз Моцарту, влагает в уста слова растерянности пред лицом неземной силы и земного бессилия искусства.

Когда бы все так чувствовали силу  
Гармонии! Но нет: тогда б не мог  
И мир существовать; никто б не стал  
Заботиться о нуждах низкой жизни,  
Все предались бы вольному искусству!  
Нас мало избранных, счастливцев праздных,  
Пренебрегающих презренной пользой,  
Единого Прекрасного жрецов» [1; 307].

Итак, в «низкой» бытовой жизни гармонии нет. Символом этой жизни в стихотворении А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828) становится горшок, противопоставленный Аполлону. Обличая чернь, толпу, устремленную только к пользе и корысти и не понимающую истинного искусства, поэт-романтик говорит:

Молчи, бессмысленный народ,  
Подёнщик, раб нужды, забот!  
Несносен мне твой ропот дерзкий,  
Ты червь земли, не сын небес;  
Тебе бы пользы все — на вес  
Кумир ты ценишь Бельведерский,  
Ты пользы, пользы в нем не зришь.  
Но мрамор сей ведь бог!.. так что же?  
Печной горшок тебе дороже:  
Ты пищу в нем себе варишь [1; 435–436].

Анализируя это противопоставление, Б. О. Корман отмечает здесь как реализацию романтической традиции, так и изменения, внесённые эту традицию автором. Так, нарушается одно существенное условие: прозаический мир должен входить в романтическую лирику в «суммарно-обобщённом виде, вне предметно-бытовой детализации» [4; 122]. В стихотворении А. С. Пушкина

...неожиданным образом оказалось новым само представление о значимости прозаического объекта. Поэт-романтик, как ему и полагается, мечет громы и молнии. Но обличаемый мир пошлости и прозы оборачивается теперь единственным предметом. Так против своей воли и явно того не осознавая, придает поэт-романтик масштабность злополучному печному горшку. Но то, что он делал неосознанно, было продиктовано волей и взглядом автора.



Конкретизация и детализация, которым подвергся в монологе поэта прозаический мир, имели еще одно значение.

Романтический индивидуализм нес в себе антидемократические тенденции. <...> Заставив своего героя с пренебрежением говорить о тех, кто вынужден заботиться о хлебе насущном, о каждодневном пропитании, автор обнажил эту опасную тенденцию [4; 123].

Тенденцию эту использует впоследствии герой стихотворения Н. А. Некрасова «Железная дорога» — генерал, презирающий народ и считающий его неспособным ни к какому творчеству и созидательному труду:

— Был я недавно в стенах Ватикана,  
По Колизею две ночи бродил,  
Видал я в Вене святого Стефана,  
Что же... все это народ сотворил?

Вы извините мне смех этот дерзкий,  
Логика ваша немножко дика.  
Или для вас Аполлон Бельведерский  
Хуже печного горшка?

Вот ваш народ — эти термы и бани,  
Чудо искусства, — он все растаскал! <...>

— Ваш славянин, англосакс и германец  
Не создавать — разрушать мастера,  
Варвары! дикое скопище пьяниц!.. [5; 174–175].

Конечно, здесь именно генерал — представитель толпы, черни, не понимающий истинных истоков созидания, а народ возведен на героическую высоту проводника и исполнителя Божьей воли (высоту, на которую прежде поднимался только избранник-поэт). Строители железной дороги — «Божии ратники», само прокладывание дороги приравнено к оживлению пространства (не только трудовой подвиг, но и творческий акт), за которое люди из народа платят собственными жизнями:

Многие — в страшной борьбе,  
К жизни воззвав эти дебри бесплодные,  
Гроб обрели здесь себе [5; 172].

Однако попытка генерала низвести народную жизнь до уровня «печного горшка», которому противопоставлены творения высокого искусства, оказывается несостоятельной не только потому, что народ совершает великий подвиг. Дело еще и в том, что этот народ, выведенный трагедией самопожертвования на уровень бытия, не имеет быта. Мертвецы, нагоняющие поезд, так описывают свою каторжную жизнь на строительстве дороги:

Мы надрывались под зноем, под холодом,  
С вечно согнутой спиной,  
Жили в землянках, боролись с голодом,  
Мерзли и мокли, болели цингой [5; 173].

У этих людей нет ни печных горшков, ни печей, ни домов — и они обречены на умирание.

Возвращаясь к герою пушкинского стихотворения, можно предположить, что его презрение к «печному горшку» означает не только устремленность к высшему идеалу, но и бездомность, неприютность, отсутствие домашнего очага.

Идеал, противоположный романтическому, поэтизирующий именно бытовую сторону жизни, мы встречаем у Пушкина в «Отрывках из путешествия Онегина». Эволюция личности поэта, от романтических устремлений перешедшего к «прозе жизни», здесь описывается так:

Какие б чувства ни таились  
Тогда во мне — теперь их нет:  
Они прошли иль изменились...  
Мир вам, тревоги прошлых лет!  
В ту пору мне казались нужны  
Пустыни, волн края жемчужны,  
И моря шум, и груды скал,  
И гордой девы идеал,  
И безыменные страданья...  
Другие дни, другие сны;  
Смирились вы, моей весны  
Высокопарные мечтанья,  
И в поэтический бокал  
Воды я много подмешал.

Иные нужны мне картины:  
Люблю песчаный косогор,  
Перед избушкой две рябины,  
Калитку, сломанный забор,  
На небе серенькие тучи,  
Перед гумном соломы кучи —  
Да пруд под сенью ив густых,  
Раздолье уток молодых;  
Теперь мила мне балалайка  
Да пьяный топот трепака  
Перед порогом кабака.  
Мой идеал теперь — хозяйка,  
Мои желанья — покой,  
*Да щей горшок, да сам большой*  
[8; 343–344].

(Кстати, последние три строки цитируются в записях Юрия Живаго, и мы еще вернемся к ним.)

Несмотря на всю разность позиций поэта-романтика в стихотворении А. С. Пушкина «Поэт и толпа» и рассказчика в «Железной дороге» Н. А. Некрасова, есть одно любопытное сходство в их отношениях с толпой, вернее, в отношении к ним толпы. У Пушкина толпа не принимает позиции поэта, но признает за ним право (навязывая его как долг) обличать и проповедовать, признает его гений и высшее знание о мире. В стихотворении Н. А. Некрасова представитель толпы — генерал — не принимает точки зрения рассказчика, спорит с его мнением о народе, но тут же просит именно его «показать светлую сторону» ребенка. Выходит, сам он не в силах этого сделать: нарисовать отрадную картину жизни в противоположность той, что увидел Ваня. Значит, генерал и сам способен только разрушать чужие картины (и здесь он по-

неволе становится объектом собственного обличительного монолога). Поэтому он обращается с просьбой создать другой образ к человеку, обладающему этим даром — даром слова, творящего мир. Правда, картина, нарисованная рассказчиком в ответ на просьбу генерала, оказалась еще печальнее первой, однако это уже предмет другого разговора.

Интересно, что генерал (как и толпа у Пушкина) не принимает, но понимает логику рассказчика. Ведь именно он, генерал, начинает сопоставлять созданное трудом строителей железной дороги с великими творениями человеческого гения времен античности. Перед этим рассказанная и показанная картина завершается выводом мальчика (тоже взятым из рассказа поэта): «Вот они, нашей дороги строители». Ваня обращается при этом к отцу, провоцируя его реакцию и становясь посредником между ним и поэтом, который адресует свои слова именно ребенку (стремясь «правду ему показать»), а с генералом и говорить не хочет (понимая бесполезность этого спора): «Я говорю не для вас, а для Вани». Однако генерал активно вмешивается в разговор и, по воле автора, дополняет точку зрения рассказчика, отрицая то, о чем тот не говорил. Так, «от противного», утверждает созидательная бытийная роль не только славянского народа, но и «англосакса и германца», которые, видимо, тоже в своем творчестве выполняют Божью волю.

«Мирные дети труда» у Н. А. Некрасова совершают свой героический подвиг во имя жизни. У них самих жизнь и быт, обеспечивающий ее сохранение, отняты не по их вине и не по их воле.

В «Тарасе Бульбе» Н. В. Гоголя герой сознательно отрицает быт во имя героической воинской жизни, и это отрицание в самом начале повести выражается в знаковом действии: старый Бульба перебил горшки в своем доме. Воинский дух требует прежде всего отказаться от дома, от жены и от хозяйства, и вот как формируется решение Тараса Бульбы ехать в Запорожскую Сечь вместе с сыновьями:

— Да когда на то пошло, то и я с вами еду! ей-Богу, еду! Какого дьявола мне здесь ждать? Чтоб я стал гречкосеем, глядеть за овцами да за свиньями да бабиться с женой? Да пропади она: я казак, не хочу! Так что же, что нет войны? Я так поеду с вами на Запорожье, погулять. Ей-Богу, поеду! — И старый Бульба мало-помалу горячился, горячился, наконец рассердился совсем, встал из-за стола и, приосанившись, топнул ногою. — Завтра же едем! Зачем откладывать! Какого врага мы можем здесь высидеть? На что нам эта хата? К чему нам все это? На что эти горшки? — Сказавши это, он начал колотить и швырять горшки и фляжки [2; 236].

Автор подчеркивает историческую обусловленность характера героя, жившего «в тяжелый XV век на полукочующем углу Европы, когда

вся южная первобытная Россия, оставленная своими князьями, была опустошена, выжжена дотла неукротимыми набегами монгольских хищников; когда, лишившись дома и крови, стал здесь отважен человек...» [2; 236]. Само истребление горшков и других необходимых в хозяйстве вещей становится в казачестве традицией и совершается при всяком объявлении войны и призыве: «Пора доставать козачкой славы!» Видя в этом свое бытийное предназначение, созданный «для бранной тревоги» казак становится воином и при этом не просто оставляет, но разрушает бытовую основу своей мирной жизни, как будто желая отрезать себе дорогу назад: «Пахарь ломал свой плуг, бровари и пивовары кидали свои кади и разбивали бочки, ремесленник и торгаш посылал к черту ремесло и лавку, бил горшки в доме» [2; 238]. Так совершался свободный переход от быта к бытию в Запорожье — некоем идеальном «содружестве отважных и прямодушных людей» [3; 330].

В. А. Зарецкий пишет:

Политическую, социальную и нравственную утопию в «Тарасе Бульбе» поддерживает утопия *героико-поэтическая*. Жизнь запорожских рыцарей — осуществление того самого героического бытия, которое извечно возвеличивал народный эпос. <...> Запорожье преданий — это *утопическое состояние* национальной жизни. Любой человек, гласит предание, мог избавиться от насильственной власти польского королевства и помещиков, католических ли, «своих» ли православных, — все едино, и при этом не расстаться ни со своей родной землей, ни со своим народом, не затеряться в толпе разноязыкой и разноплеменной, остаться своим среди своих. Запорожье представляло, согласно преданию, такую счастливую возможность любому жителю Украины, если он вместе с огромным большинством исповедует православие. Эпоха понимала единство нации и народности только как единство веры.

От воли каждого зависело, принять или нет эту возможность, приобщиться к казачеству на время или на всю жизнь войти в героическое сообщество вольных людей, — с тем, однако, условием, что жизнь человека в этом сообществе будет, вероятнее всего, короткою [3; 331].

Такой оказывается плата за осуществление утопии, причем запорожцы, в отличие от героев Н. А. Некрасова, платят не только своей, но и чужими жизнями.

Казачье рыцарство существенным образом отличается от западноевропейского в отношении к женщине: вместо культа Прекрасной Дамы мы видим здесь презрение к «женкам», губящим «силу рыцарскую» [2; 237]. Женщина низведена до значения домашней утвари, и жизнь ее так же разбита, как и ее горшки. О жене Тараса Бульбы сказано: «В самом деле, она была жалка, как всякая женщина того удалого века» [2; 239]. В этот «удалой», воинственный век только женщина остается верна быту, обеспечивающему жизнь ее детей, которые тоже будут у нее отняты.

Когда быт разрушается под влиянием неодолимых роковых сил и это влечет за собой утрату семьи, дома, жизни, то это может быть воспринято как великое историческое, но страшное событие. Однако, когда в мирное время быт поработает сознание человека, подчиняет себе все его помыслы, это тоже страшно. Такое торжество пошлости описано в рассказе А. П. Чехова «Учитель словесности».

Первый год после свадьбы Никитин очень любит свою жену, счастлив и не замечает поработки, не замечает, что в домашней иерархии значит меньше, чем горшочки со сметаной:

В эти дни он принимал участие в наивной, но необыкновенно приятной жизни, напоминавшей ему пастушеские идиллии. Он не переставая наблюдал, как его разумная и положительная Маня устраивала гнездо, и сам тоже, желая показать, что он не лишний в доме, делал что-нибудь бесполезное, например, выкатывал из сарая шарабан и оглядывал его со всех сторон. Манюся завела от трех коров настоящее молочное хозяйство, и у нее в погребе и на погребнице было много кувшинов с молоком и горшочков со сметаной, и все это она берегла для масла. Иногда ради шутки Никитин просил у нее стакан молока; она пугалась, так как это был непорядок, но он со смехом обнимал ее и говорил:

— Ну, ну, я пошутил, золото мое! Пошутил! [9; 184].

Однако в финале рассказа Никитин уже воспринимает тот же самый порядок жизни как трагедию: «Где я, Боже мой?! Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» [9; 190]. Конечно, не только окружающая жизнь, но и сам герой виновен в этом поработке пошлым бытом: он не смог (и не захотел, быть может) найти для себя деятельность, выводящую на уровень бытия.

Мы уже видели, что такой выход возможен в искусстве, в животворящем освоении пространства, в героическом воинском деянии. Однако возможно и просветление самого быта бытийным смыслом, подобное гармоническому единству жизни до грехопадения.

Быт сопрягается с бытием тогда, когда его реалии приобретают значение вечных символов или становятся решающим фактором на границе жизни и смерти. Так, мы видели у Пушкина, что «щей горшок» перестал быть пошлым бытовым предметом, когда превратился в один из знаков дома в его изначальном, архетипическом, значении средоточия личной жизни человека, семейного очага и своего пространства. Это превращение знаменует собой новый этап в эволюции поэта (героя): от бесприютного странника к роли отца семейства, создателя и защитника дома.

Превращение бытового в бытийное совершается также в эпохи катастроф: войн и революций, когда дом утрачивается и видится несбыточной мечтой все с ним связанное. Такая эпоха описана в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» и наиболее емкую ее характеристику автор вкладывает в уста героини, воплощающей в себе «всю мыслимую женственность на свете», — Ларисы Федоровны Антиповой:

Все производное, налаженное, все относящееся к обиходу, человеческому гнезду и порядку, все это пошло прахом вместе с переворотом всего общества и его переустройством. Все бытовое опрокинуто и разрушено. <...> Я хорошо помню детство. Я еще застала время, когда были в силе понятия мирного предшествующего века. Принято было доверяться голосу разума. То, что подсказывала совесть, считали естественным и нужным. Смерть человека от руки другого была редкостью, чрезвычайным, из ряда вон выходящим событием. Убийства, как полагали, встречались только в трагедиях, романах из мира сыщиков и в газетных дневниках происшествий, но не в обыкновенной жизни.

И вдруг этот скачок из безмятежной, невинной размеренности в кровь и вопли, повальное безумие и одичание каждодневного и ежечасного, узаконенного и восхваляемого смертоубийства.

Наверное, никогда это не проходит даром. Ты лучше меня, наверное, помнишь, как сразу все стало приходить в разрушение. Движение поездов, снабжение городов продовольствием, основы домашнего уклада, нравственные устои сознания. <...>

Тогда пришла неправда на русскую землю. Главной бедой, корнем будущего зла была утрата веры в цену собственного мнения [6; 444–445].

«Стыд собственного мнения» считал главным подспорьем в овладении умами людей и разжигании смуты еще Петруша Верховенский в «Бесах» Ф. М. Достоевского. Б. Пастернак продолжает традицию Достоевского, связывая в одну цепочку разрушение семьи, дома, общества и нравственных устоев сознания. Однако, если герои Достоевского, как правило, живут в мире внебытовом и надбытовом, то в романе «Доктор Живаго» именно упорядоченность быта соединяется с разумностью жизни и самим сохранением жизни и разума.

Лариса Федоровна излагает свои мысли о сущности произошедших в России перемен уже после гражданской войны, когда советская власть утвердилась в стране и приступила к уничтожению инокомыслящих. Но еще накануне Октябрьской революции доктора Живаго, предчувствующего надвигающуюся катастрофу, спасает именно быт:

Но доктор видел жизнь неприкрашенной. От него не могла укрыться ее приговоренность. Он считал себя и свою среду обреченными. Предстояли испытания, может быть, даже гибель. Считанные дни, оставшиеся им, таяли на его глазах.

Он сошел бы с ума, если бы не житейские мелочи, труды и заботы. Жена, ребенок, необходимость добывать деньги были его спасением, — насущное, бытовой обиход, служба, хождение по больным [6; 201].

Оказывается, некогда осмеянный как нечто низкое, пошлое и недостойное, быт спасает в эпоху катастроф: привязывает к жизни, сохраняет разум. Правда, для этого он должен быть не просто обеспечением своих насущных потребностей, но служением близким и любимым людям.

Эту истину доказывает и последующая жизнь доктора с семьей в Варыкино, где труд на земле, обеспечивающий насущные потребности, приносит не унижение нужды и корысти, а ощущение гармонии с миром и нового рождения:

Какое счастье работать на себя и семью с зари до зари, сооружать кров, возделывать землю в заботе о пропитании, создавать свой мир, подобно Робинзону, подражая творцу в сотворении вселенной, вслед за родной матерью производя себя вновь и вновь на свет! [6; 305].

Здесь, в этот краткий период жизни семьи Живаго на земле, даже как будто исчезает антагонизм между хозяйством и искусством: долгими зимними вечерами перечитываются произведения классиков, и в своих записях глава семейства с восхищением цитирует те строчки из «Путешествия Онегина», к которым мы обращались выше. Эта семейная идиллия скоро закончится, но ведь рай на земле и не может быть долговременным.

Быт, наряду с историей и природой, на протяжении всего романа занимает мысли Юрия Андреевича Живаго, участвует во всех значимых событиях его жизни. Так, путь к обретению третьей и последней семьи начинается с бытовых хлопот: доктор приходит за водой к Маркелу Щапову и знакомится с его дочкой:

С этого воскресного водоношения и завязалась дружба доктора с Мариною. Она часто заходила к нему помочь по хозяйству. Однажды она осталась у него и не вернулась больше в дворницкую. Так она стала третьей не зарегистрированной в загсе женою Юрия Андреевича, при неразведенной первой. У них пошли дети. Отец и мать Щаповы не без гордости стали звать дочку докторшей. <...>

Юрий Андреевич иногда в шутку говорил, что их сближение было романом в двадцати ведрах, как бывают романы в двадцати главах или двадцати письмах [6; 528].

Перед приходом доктора автор показывает нам жилище Маркела, центр которой занимает и составляет широкая русская печь:

Печь топилась. В дворницкой было жарко. Перед печью, засучив рукава до локтя, стояла Маркелова жена Агафья Тихоновна и длинным, глубоко достоящим ухватом передвигала горшки в печи то теснее в кучу, то свободнее, смотря по надобности. Потное лицо ее попеременно озарялось светом дышавшего печного жара и туманилось паром готовившегося варева. Отодвинув горшки

в сторону, она вытащила из глубины пирог на железном листе, одним махом перевернула его верхней корочкой вниз и на минуту задвинула назад поддуматься. В дворницкую вошел Юрий Андреевич с двумя ведрами.

— Хлеб да соль [6; 525].

Перед нами образ домашнего очага, центра семейной вселенной (хотя и не все в семье Маркела его заслуживают). Здесь же мы видим и те самые горшки, которые появлялись, по-разному оцениваемые, в произведениях А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и А. П. Чехова. Картины быта, нарисованные Б. Л. Пастернаком, наиболее приближены к бытийности. В последнем эпизоде упомянуты практически все коренные начала жизни: огонь, вода, хлеб, соль. Огонь в печи подобен живому существу: он дышит и к тому же согревает и кормит людей, собравшихся вокруг него. Автор подчеркивает исключительность этого тепла: в 1922 году городской быт еще не налажен, и остальная Москва продолжает мерзнуть и болеть.

Таким образом, в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» на фоне эпохи войн и революций, разобщенности и смертоубийства наивысшей ценностью представляются счастливые оазисы мирной семейной жизни (ограниченные и в пространстве, и во времени очень узкими рамками), соединяющие бытовое и бытийное.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994.
2. Гоголь Н. В. Тарас Бульба // Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. СПб: Азбука, 1996. — С. 232–246.
3. Зарецкий В. А. Народные исторические предания в творчестве Н. В. Гоголя: История и биографии. Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. ин-т; Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т; 1999.
4. Корман Б. О. Метод и материал: стихотворение А. С. Пушкина «Поэт и толпа» и романтическая традиция // Корман Б. О. Избранные труды. История русской литературы. Ижевск, 2008. С. 111–130.
5. Некрасов Н. А. Стихотворения. Поэмы. М.: Олимп, 2000.
6. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. М.: АСТ, 2008.
7. Пушкин А. С. Соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1.
8. Пушкин А. С. Указ собр. соч. 1986. Т. 2.
9. Чехов А. П. Учитель словесности // Чехов А. П. Вишневый сад. Рассказы. М.: Астрель, 2000. С. 165–190.



*А. С. Акбашева*

О поэтических исканиях  
и читательских ожиданиях в начале XX в.  
в создании нового художественного текста



Читатель, что очевидно, — фактор литературного процесса, его движущая сила. Он «вносит в текст **свою** личность, **свою** культурную память, коды и ассоциации. А они никогда не идентичны авторским. Между текстом и читателем (аудиторией) неизбежно складываются два противоположных типа отношений: ситуация понимания и ситуация непонимания. Однако определенная степень понимания есть одновременно и степень непонимания»<sup>1</sup>. Степень понимания–непонимания, актуализация новых смыслов определяется и уровнем читателя, но в первую очередь — природой художественного текста как смыслопорождающего устройства.

Из другого времени нам представляется, что в культуре Серебряного века, когда всплеск творчества охватил все сферы жизни, в большей степени, чем в прежние эпохи, ситуация понимания между художником–поэтом и художником–читателем преобладала над ситуацией непонимания между ними, хотя, конечно же, образотворческое действие адресата не совпадает (да и не может совпадать) с образотворческим действием художника. Литература и читатель Серебряного века, утверждая уникальность и индивидуального сознания и рождение нового мироощущения, ищут взаимопонимания, идут на открытый диалог, в который вовлекаются не только избранные, но и широкие круги читателей, выражая многообразие читательских ожиданий.

Подчеркивая глубокую внутреннюю связь между читателем и автором как реально существующими или существовавшими людьми, Б. О. Корман объясняет, что «в этом случае “читатель” изучается как социально-исторический и культурно-психологический тип и может быть соотнесен с реальным биографическим автором»<sup>2</sup>.

В контексте динамично изменяющейся картины мира и само искусство, и его восприятие коренным образом изменились. Всё было вновь и неожиданно. В духовный мир человека рубежа веков, находящегося в атмосфере хаоса, разрушающегося быта и кризиса сознания, конфликта между бытом и бытием, ощущения катастрофичности мира, и при этом готовности к созиданию, проникает мифоло-

гическое сознание. Человек в поисках смысла выходит за социально-исторические и пространственно-временные границы познания, стремясь приобщиться к первоосновам бытия, соединявшим человека и космос. «Мифологические модели и структуры, проникавшие в русское философско-эстетическое сознание и художественное творчество на рубеже XIX–XX веков, стали “универсальным ключом”, “шифром” для разгадки глубинной сущности всего происходящего в истории, современности и искусстве»<sup>3</sup>.

Обретается новый опыт самопознания и жизнестроения, созидания художественного текста и его читательского восприятия.

Художественный текст, создаваемый на рубеже веков, организуется иначе, чем это было, например, в XVIII веке (автор-моралист ведет читателя к нужному и правильному, с его точки зрения, выводу, как правило, однозначному), уже в XIX веке позиция автора и повествования разграничиваются, появляется простор для читательской мысли, возрастает роль критики. В тексте начала XX в. много умолчания, недосказанности, пропусков. Пространство текста уменьшается и в прозе, и в поэзии, а процесс смыслопорождения становится еще более динамичным и расширяющимся. В этой связи понятна мысль О. Мандельштама о поэтической речи: «...любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку»<sup>4</sup>. Л. Андреев, например, так определяет свои отношения с читателем: «...я совершенно спокойно рассказываю о беспокойных вещах, и не лезу на стену, а заставляю стену лезть на читателя»<sup>5</sup>. И. Бунин тоже не высказывает прямо, как это делает Л. Толстой, своего отношения к тому, о чем пишет: он предлагает читателю свободу сотворчества. В поэзии М. Цветаевой И. Бродский подчеркивает особую значимость *тире*: как «прыжок через само собой разумеющееся»<sup>6</sup>, то есть она рассчитывает на широко образованного и развитого читателя и пишет: «Книга должна быть исполнена читателем, как соната. Знаки — ноты. В воле читателя осуществить или исказить»<sup>7</sup>. Читатель, таким образом, не адресат, а со-творец. Установки художников здесь, безусловно, отличаются: они обращаются к читателям из разных социальных слоев, различной читательской культуры.

Ценность обретает не только индивидуальность, личность поэта, но и читатель, привлекающий многообразием индивидуальных проявлений, групп. Читатель стал событием, а чтение — своеобразным индикатором глубинных социокультурных процессов.

Читать в начале XX в. означало участвовать в литературной и социальной жизни, влиять на ее динамику, а само чтение представляло как специфическая форма общественного поведения.

Говоря об искусстве рубежа XVIII–XIX вв. в беседах о русской культуре, Ю. М. Лотман убедительно показывает, как это искусство становится моделью, которой подражает реальная жизнь, люди «строят свое личное поведение, бытовую речь, в конечном счете, свою жизненную судьбу по литературным и театральным образцам»<sup>8</sup>.

Подобные процессы в обществе происходят на рубеже XIX–XX вв. Не только герои, их мысли, но и жесты, мода, образы из литературы «шагнули» в реальную жизнь: «шляпа с траурными перьями» — или ахматовское: «Я научила женщин говорить...».

Через активное читательское творчество и сотворчество русская литература порождает действительность, в том числе литературную. Различны проявления этого «порождения»: из психологической прозы конца XIX в. рождается лирика А. Ахматовой. Художественные установки, манифесты, афиши футуристов, их эпатазирующее публику поведение разрушали устаревшие нормы и представления, отвергали условности и стереотипы, слово поэта приравнивалось к поступку.

Творя новое слово, утверждая его стихию, поэты создавали новую реальность, параллельные альтернативные миры, рождая в читателях новый взгляд на мир и человека.

Что же касается читательских ожиданий, они также впечатляют своим многообразием. Примечательно воспоминание Скитальца о роли Горького в расширении круга читателей в начале XX в.: «...вся читательская Россия, жаждавшая обновления <...> думала, что у Горького в кармане лежит путь в обетованную страну, текущую млеком и медом, к заветному острову свободы <...> Всё обещало конец тогдашним невзгодам»<sup>9</sup>. Читателя (массового) заражало в ранних произведениях М. Горького прежде всего настроение, созвучное времени, оно во многом определяло и социальное поведение, побуждало к собственному творчеству, созданию своих текстов.

В одной из своих работ Е. А. Подшивалова пишет, что «жизнь человека в истории у Гумилева драматична... Но жизнь человека в культуре с ее специфическим функционированием, позволяющим преодолеть притяжение пространства и зависимость от времени и *найти собеседника*, невзирая на разделяющие границы и века, *снимает этот драматизм*»<sup>10</sup> (подчеркнуто нами. — А. А.). Думается, и читатель начала XX в. тянулся к книге и вообще культуре как к мощному средству, помогающему **преодолевать драматизм** жизни через диалог с писателем как собеседником.

Для человека переломной эпохи характерно тяготение к самопознанию и самоутверждению, постижение изменившегося «я». В лите-

ратуре же углубляется автобиографическое начало. Автобиографизм воспринимается и как следствие господства поэзии в русской литературе, лирического начала, что, в свою очередь, отражает, на наш взгляд, внутреннюю потребность человека в самопознании и в стремлении выразить через различные тексты (чужие и свои) динамично изменяющееся мироощущение. Поэт же, соединяя художественный и читательский опыт постижения, создает его новую модель, развивая и углубляя мысль читателя своей поэтической мыслью. Голос читателя, например, для А. Блока, — дуновение души народной: «Последнее и единственно верное оправдание для писателя — голос публики, непокупное мнение читателя. Что бы ни говорила “литературная среда” и критика, как бы ни захваливала, как бы ни злобствовала, — всегда должна оставаться надежда, что *в самый нужный момент раздастся голос читателя*, ободряющий или осуждающий. Это даже не слово, даже не голос а как бы легкое *дуновение души народной*, не отдельных душ, а именно — *коллективной души*»<sup>11</sup>. Не случайно поэт дает своим заметкам название «*Душа писателя*», а голос читателя называет дуновением народной, коллективной души, объединяя художника и читателя, так же, как Анненский и Мандельштам, родством душ.

Примечательны «Свидетельские показания любителя стихов начала XX века» Л. В. Розенталя: «“Творения декадентов” лежали на столах в приемных зубных врачей. Желтенькие десятикопеечные выпуски “Универсальной библиотеки” популяризировали Ибсена, Гамсуна, Метерлинка, Уайльда. От Надсона тогда казалось, что их отделяет друг от друга несоизмеримо огромное пространство. Недоступность подлинного искусства людскому большинству утверждалась в качестве непреложной истины»<sup>12</sup>. «Показания» Л. В. Розенталя (читательский текст) — голос из публики, принадлежащий широкому кругу столичной интеллигенции, увлеченной искусством, поэзией, испытывающей внутреннюю потребность в общении с текстом поэта-современника, ставящего целому поколению вехи на пути самопознания. А какой текст будет востребован (Блок или Маяковский, Андреев или Бунин), во многом определяется читательскими ожиданиями.

Но любой читатель (избранный, утонченный или народный) в начале XX в. не ограничивался чтением стихов в одиночестве. Их надо было слушать и слышать, то есть требовался живой голос поэта, вступающего в живое общение с другим поэтом и с читателем в большом зале, на площади, чтобы услышать в поэте органичное, таившееся в душах целого поколения. В определенном смысле поэт становился оратором, артистом. Порой звучание стихов, независимо от их содержания, становилось неотъемлемой частью реального переживания.

Так произошло с восприятием стихов «Лебединый стан» М. Цветаевой полуграмотными слушателями, красноармейцами.

Поэты Серебряного века в большинстве своем обращались либо к избранному, образованному читателю, либо к потомкам. По М. Волошину, «искусство по существу своему отнюдь не демократично, а аристократично, в точном смысле этого слова: “аристос — лучший”» (Записки о направлении народной художественной школы). А читатель начала XX в. был эстетически восприимчив.

Подводя итоги самого яркого для футуристов 1913 года, В. Брюсов писал: «Минувший год в русской поэзии останется памятен более всего спорами о футуризме. В столицах и провинциях устраивались публичные чтения и диспуты о футуризме, привлекавшие полную залу. Футуристические пьесы шли в переполненных театрах. Тощие и более объемные сборники стихов и труды футуристов, появлявшиеся один за другим <...> постоянно находили критиков, читателей и покупателей <...> Над футуристами смеялись, их всячески бранили, но все же *их читали, слушали, смотрели* в театрах...»<sup>13</sup> (курсив наш. — А. А.). Поэты, открыв новые возможности слова, утверждая его стихию и энергию, активно использовали непосредственное воздействие на читателя-слушателя звуков поэтической речи, вовлекающей читателя в процесс непрерывного смыслопорождения. «Пушкина научили любить опять по-новому <...> футуристы. Они его бранят по-новому, а он становится ближе по-новому»<sup>14</sup>.

Активному читательскому сотворчеству с художником слова, помимо общественного оживления и ожидания обновления, способствовало, на наш взгляд, и то, что литература конца XIX — начала XX в. не была замкнута на самой себе. Происходило взаимопроникновение различных видов искусства, на их стыке рождались новые тексты, как новые жанры; поэзия, как постижение мира высших тайн, вступала в дискуссию с наукой; ошеломляющими были открытия как в науке, так и в искусстве, впечатляющими — религиозно-философские искания. Все это, безусловно, расширяло круг читателей, вызывало в них интерес к слову, побуждало к самопознанию и творчеству.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Текст в процессе движения: автор-аудитория, замысел-текст // Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. СПб.: Искусство – СПб, 2001. С. 219.

<sup>2</sup> Корман Б. О. Автор и читатель // Корман Б. О. Избр. труды. Методика вузовского преподавания литературы. Ижевск, 2009. С. 378.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. Литература и мифы // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 60.

<sup>4</sup> Мандельштам О. Разговор о Данте // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 119.

<sup>5</sup> Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка // Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72. С. 212.

<sup>6</sup> Бродский И. О поэзии Марины Цветаевой. Поэт и проза // Новый мир. 1991. № 2. С. 191.

<sup>7</sup> Цветаева М. И. Об искусстве. М.: Искусство, 1990. С. 26.

<sup>8</sup> Лотман Ю. М. Беседа о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство – СПб., 1994. С. 183.

<sup>9</sup> Скиталец. Повести и рассказы. Воспоминания. М., 1960. С. 363.

<sup>10</sup> Подшивалова Е. А. Предисловие // Гумилев Н. С. Стихи и проза. Ижевск, 1991. С. 5–24.

<sup>11</sup> Блок А. Душа писателя (Заметки современника) // Блок А. Соч.: В 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 5. С. 284.

<sup>12</sup> Розенталь Л. В. Свидетельские показания любителя стихов начала XX века // Новый мир. 1999. № 1. С. 138.

<sup>13</sup> Брюсов В. Я. Избр. соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1955. Т. 2. С. 258.

<sup>14</sup> Блок А. Из записных книжек и дневников // Блок А. Указ. Собр. соч. Т. 6. С. 261.

*Е. Н. Проскурина*

## ФАУСТОВСКИЙ ОТЗВУК ПЕТРОВСКОГО СЮЖЕТА: повесть А. Платонова «Епифанские шлюзы»\*



Над «Епифанскими шлюзами» Платонов начал работу сразу после окончания «Эфирного тракта» в самом начале 1927 г. После цикла утопических «фантазий» обращение к петровской теме стало для него новым способом вхождения в современность — на этот раз через историю. Как отмечают исследователи (Н. В. Корниенко, Е. Толстая-Сегал, Н. П. Хрящева<sup>1</sup> и др.), такая возможность была оправдана самой ситуацией 1920-х гг.: в оформляющейся сталинско-московской великодержавности виделись параллели с петровско-петербургской моделью не только Платонову, но и А. Ремизову, Б. Пильняку, А. Толстому<sup>2</sup>. Хотя писатель и настаивал на том, что «анalogии между петровской эпохой и нашим временем <...> не проводил нигде»<sup>3</sup>, вероятнее всего, это было вынужденное оправдание перед лицом воинственной критики,

---

\* Работа выполнена в рамках Интеграционного проекта «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

опровергаемое множеством отсылок к деяниям Петра в публицистике Платонова. Там идея проведения «водного пути» открыто обозначена как реализация «старой проблемы», заключающаяся в непосредственном продолжении и вместе с тем исправлении недостатков петровских инициатив:

Значение реке Дону и его главнейшим притокам как государственно важному водному пути первый придал Петр Великий, — писал Платонов в статье 1926 г. «О дешевом водном пути черноземного края». — <...> В Воронеже Петр задумал заложить судостроительную верфь для снаряжения похода на Азов. <...> После огромных затрат средств и труда судостроение в Воронеже наладилось. <...> Крупное судостроение Петра в Воронеже и придонских краях вызвало оживленную торговлю и заселение этих краев. Наряду с военным судостроением появилось коммерческое. Пришли дошлые люди <...> построили барки и лодки и начали возить на них соль, пеньку, хлеб и прочее. Жалкое судоходство поддерживается на Верхнем Дону и по сей день. Но Петр страшно извел могучие леса, обнажил почву, поверхностный сток воды ничем не задерживался — реки начали засоряться, мелеть и заболачиваться. Появилась малярия <...> Этот процесс продолжается и поныне, геометрически возрастая в своей губительности. Поэтому на Верхнем Дону мы имеем сейчас судоходно-мелиоративную проблему.

Но настал ли час для ее решения? Да, и более счастливого часа для решения этой проблемы не дождешься. <...> Построив дешевый водный путь, мы завоюем для области <...> рынки севера и юга, станем на основные линии экономики Союза, выйдем из захолустья провинции на арену союзной экономической жизни. Дешевый экспорт хлеба <...> ведь это может иметь, без всякого преувеличения, решающее значение в нашей внешней торговле и внешней, стало быть, политике<sup>4</sup>.

Перифрастический вариант последней мысли возникает в «Епифанских шлюзах» в речи Петра, обращенной к Бертрону Перри:

...мы навеки удумали главнейшие реки империи нашей в одно водяное тело сплотить и тем великую помощь оказать мирной торговле, да и всякому делу военному. Через оные работы крепко решено нами в сношение с древлеазиатскими царствами сквозь Волгу и Каспий войти и весь свет с образованной Европой, поелику возможно, обручить. Да и самим через ту всесветную торговлишку малость попитаться... (227)<sup>5</sup>.

В статье «О дешевом водном пути...» Платонов по существу предлагает реализовать проект, начало которого, по его словам, было положено Петром I с целью превратить «степной город Воронеж в российский Амстердам»<sup>6</sup>, то есть создать второй Петербург на юге страны. В предложенном Платоновым варианте преобразования Воронежа как «окна» на зарубежный юг видна та же модель, что и в создании Петербурга как «окна в Европу». На самом же деле история строительства Волго-Донского канала началась с середины XVI в.: первую попытку соединения Волги и Дона историки относят к 1569 г., когда турецкий султан Селим II<sup>7</sup> «направил 22 тыс. солдат вверх по Дону

с целью прорыть канал между Волгой и Доном. Однако спустя всего лишь месяц турки отступили “с великой бранью”, заявив, по словам летописцев, что “даже всем турецким народом тут и за 100 лет ничего не сделать”<sup>8</sup>. Придвигая начало строительного проекта к петровскому времени, Платонов руководствовался не правдой факта, а собственным творческим «заданием», одной из сторон которого была проверка на доброкачественность цивилизаторской идеи европейского образца, начало которой в отечественной истории заложено Петром. При этом сама проблема «дешевого водного пути», осмысляемая Платоновым-мелиоратором, попадает в активно стимулируемое народнохозяйственное проектное пространство: в 1920 году в рамках плана ГОЭЛРО правительство страны возвращается к проблеме создания Волго-Донского канала, разработок строительства которого еще к 1917 г. существовало более 30-ти. Однако ни одна из них не была реализована, чему исследователи истории канала находят две причины.

Во-первых, сопротивление оказывали частные владельцы железных дорог. Во-вторых, даже если бы произошло чудо и канал был бы построен, движение судов по нему могло бы осуществляться лишь в весеннее время, когда реки были полноводными. Без тотальной реконструкции рек о полноценной навигации не могло быть и речи<sup>9</sup>.

Окончательный же проект был создан лишь в середине 1930-х, но реализовать его помешала на этот раз Великая Отечественная война. Работы возобновились сразу по окончании Сталинградской битвы, в 1943 году, а завершены в 1952-м<sup>10</sup>.

Таким образом, строительный проект Волго-Дона оказался в итоге осуществимым, в чем не сомневался Платонов-мелиоратор. Однако в «Епифанских шлюзах» писатель изображает его как абсолютно утопический, что сдвигает творчески осмысляемую им инженерно-строительную проблему из художественно-исторического пространства в художественно-онтологическое. Сама историческая ситуация, в которой инициатива строительства была отдана иностранцам<sup>11</sup>, дала Платонову возможность перевести его давний художественный конфликт между рациональным началом и «стихийными силами» из надысторической и наднациональной сферы, характерной для его утопических «фантазий», в национальное русло, связать его с идеей национального характера, непостижимости российских просторов и русской души. Т. е. в «Епифанских шлюзах» ранний платоновский сюжет «восстания на вселенную» теряет свою научно-фантастическую составляющую, преобразуясь в цивилизаторский сюжет о покорении природы, окультуривании «страшной», «дикой и таинственной страны» с целью создания в ней нового качества бытия по западному образцу.



Детально продумывая работу над повестью, писатель обращается к историческим материалам. В первую очередь это книга Джона Перри (прототипа платоновского героя-однофамильца) «Состояние России при нынешнем царе», изданная в Лондоне в 1716 г. и переведенная в России в 1871. О том, что Платонов внимательно читал записки английского инженера, свидетельствуют текстовые совпадения в двух произведениях, касающиеся главным образом технической стороны дела, на что обратил внимание В. Васильев<sup>12</sup>. Платоноведы приводят еще ряд исторических источников, которые с большой вероятностью могли быть известны Платонову<sup>13</sup>. Однако в одном из писем М. Кашинцева из Тамбова, где создавалось произведение, писатель жалуется на их недостаточность: «...меня ждет работа о волго-донском канале Петра. Очень мало (совсем нет) исторического материала, опять придется налечь на свою “музу”: она одна еще мне не изменяет <...> Пока во мне сердце, мозг и эта темная воля творчества — “муза” мне не изменит. С ней мы действительно — одно»<sup>14</sup>.

Явление «музы» в тамбовских письмах Платонова вводит в контекст «Епифанских шлюзов» поэтические «материалы», не только восполняющие малочисленность исторических источников, но и принципиально их преобразующие. Как убедительно показала Н. В. Корниенко в предисловии к данному корпусу платоновского эпистолярия, он перенасыщен соответствиями с пушкинскими письмами к Наталье Гончаровой, составившими подтекст этих «писем о любви и горе»<sup>15</sup>. Имя Пушкина, его темы, неточные цитаты из стихов буквально прошивают их страницы. Можно сказать, что, работая над «Епифанскими шлюзами», Платонов жил в тени пушкинского творчества. А петровская тема овеивала произведение атмосферой «Медного Всадника» — «петербургской повести», что отразилось в обрисовке как двойственного образа Петра и его alter ego Бертрана Перри, так и самого деяния, соотносимого с фаустовским последним проектом создать «целый край, обширный, новый»<sup>16</sup> на отвоеванной у моря суше<sup>17</sup> (498).

Притяжение трагедии Гете в сферу интертекста «Епифанских шлюзов» связано с одним из аспектов творческого «задания» писателя — «из Европы посмотреть на Россию»<sup>18</sup>. В этом отношении чрезвычайно важным является тот факт, что прототипом Фауста в пятом акте второй части произведения служил для Гете Петр I. Как пишет Б. Я. Гейман,

...глубокое впечатление произвело на Гете известие о петербургском наводнении 1824 года. На протяжении всех лет работы Гете над второй частью своего произведения он постоянно возвращается мысленно к этому событию. <...> Огромное впечатление от этого события не только подсказало Гете тему развязки, но и содействовало возобновлению интереса к «Фаусту», которого он оставил много лет тому назад. Не будь Гете так потрясен известием о катастрофе в Петербурге, 2-я часть «Фауста», возможно, осталась бы не написанной<sup>19</sup>.

Таким образом, главные персонажи повести Платонова — царь Петр и англичанин Бертран Перри, одержимые идеей инженерного пересоздания природного ландшафта, продолжают галерею платоновских героев фаустовского типа, начатую в его ранних утопиях<sup>20</sup>. Как историческая, так и сюжетная ситуация соотносятся с последним проектом гетевского Фауста. Идея строительства епифанских шлюзов отсылает нас к тому эпизоду трагедии, где герой Гете оказывается на берегу моря, обуреваемый мыслью отвоевать берег у «бушующей влаги» и сделаться хозяином новых владений. «За шагом шаг все выяснил себе я / В задаче этой. Вот моя затея» (443), — самоуверенно восклицает Фауст. Изначальным импульсом демиургического деяния героя является желание добиться личного признания, славы, торжества. В похожем состоянии пребывает у Платонова Бертран Перри, которому Петр поручает реализовать свой замысел возведения шлюзов на Епифани:

Бертран был доволен, ибо добрые изыскания делали способным скорое начатие строительных работ. Тайная дума Бертрана хоронилась в том предмете, что он очаровался Петром, еще будучи в Ньюкестле, и хотел стать его соучастником в цивилизации дикой и таинственной страны. А тогда бы и Мери восхотела его мужем своим иметь.

Искандер завоевывал, Веспуччи открывал, а теперь наступил век построек — окровавленного воина и усталого путешественника сменил умный инженер (226).

Однако причиной честолюбивых амбиций Перри является надежда завоевать сердце любимой им Мери Карборунд, ради чего он и отправляется в «дикую страну», оставив свою возлюбленную в далеком Ньюкестле. В «Епифанских шлюзах» повторяется уже сложившаяся в цикле платоновских утопических «фантазий» схема сюжета: деяние героя инициировано личной драмой, его «точная мысль» вновь соединяется с любовной линией судьбы. Предыдущий художественный опыт писателя, где трагические обстоятельства одерживают верх в судьбе героя, дает основание предположить усиление драматической ситуации в жизни Перри, что и происходит в тот момент, когда инженерный план утвержден царем и герою предстоит отправиться на Епифань. Во время дорожных сборов ему неожиданно вручают письмо от Мери, из которого он узнает, что она вышла замуж за другого, не выдержав тоски одиночества и долгого ожидания любимого. Как и предыдущие «Фаусты» Платонова (Вогулов, Крейцкопф, Скорб), Перри приступает к реализации инженерной идеи в состоянии душевного смятения — в «лютости» и «ярости», сменившихся одержимостью работой:

Малоизвестный язык, странный народ и сердечное отчаяние низложили Перри в трюм одиночества.

И лишь на работе исходила вся энергия его души, и он свирепел иногда без причины, так что сподручные прозвали его каторжным командиром (233).

Как и в утопических «фантазиях», сюжет «Епифанских шлюзов» движет автобиографическая ситуация, что отражено в переписке Платонова с его невестой, а затем женой Марией Кашинцевой. Однако в сравнении с началом 1920-х гг., временем зарождения их любовного диалога, в 1926–1927 гг., отмеченных командировочной разлукой, отношения между ними приобретают новое качество: любовный полет души преобразуется в любовь-страх, любовь-тоску, любовь-неуверенность — состояния, порождаемые тяжелой атмосферой российской глубинки, одиночеством, пониманием невозможности соединения семьи из-за бедности и скудных условий быта. В такой ситуации по-иному окрашивается и сквозной для платоновских произведений лирический мотив «невозможного»: из виртуального плана одоления обстоятельств он смещается в сферу реальности с доминирующей в ней обреченностью на недостижимость чаемого счастья:

Мне как-то стало все чуждым, далеким и ненужным. Только ты живешь во мне как причина моей тоски, как живое мучение и недостижимое утешение... Еще Тотка — настолько дорогой, что страдаешь от мысли его утратить. Слишком любимое и драгоценное мне страшно, я боюсь потерять его, потому что боюсь умереть тогда<sup>21</sup>.

Собственные страхи Платонов творчески проигрывает в произведении. Кроме страха потери любимой женщины и сына, это также неуверенность в успехе своей командировки в Наркомзем: «Работать (по мелиорации) почти невозможно. Тысячи препятствий самого нелепого характера. Не знаю, что у меня выйдет. Тяжело мне»<sup>22</sup>. Сюжет повести вторит настроениям писателя с доведением драматической коллизии до трагического предела: во втором письме Мери сообщает Бертрану о смерти своего ребенка, а затем полной неудачей, повлекшей казнь героя, завершается его проект возведения шлюзов.

На мелиоративных работах в Тамбове Платонов столкнулся с жесткостью, неповоротливостью жизни, словно застывшей здесь с петровских времен, о чем, кроме писем к жене, свидетельствует также сатирическая повесть «Город Градов», созданная писателем под впечатлением затяжной командировки. Оказавшись в обстоятельствах, близких тем, в которые попал его герой Бертран Перри, Платонов смог образовать ситуацию на Епифани с максимальной внешней и психологической точностью. Порой строки тамбовской переписки звучат парафразой его художественного письма:

Здесь я изолирован кругом. Допускаю возможность доносов и даже худшего. Но пока крушу и буду крушить все глупое, роскошное и нелепое костяной

рукой. <...> Два огня жгут меня: тоска по тебе и борьба за успех работ. Не проваливаться же мне в Тамбове! <...> Мне тяжело, как замурованному в стене<sup>23</sup>;

Живу плохо. Сократил более 50% своего штата. Идет вой. Меня ненавидят все, даже старшие инженеры (старые бюрократы, давно отвыкшие что-нибудь строить). Остатки техников разбрасываю по деревенской глуши. Ожидаю или доноса на себя или кирпича на лице. <...> Я многих оставил без работы и, вероятно, без куска хлеба. Но я действовал разумно и как чистый строитель. А была грязь, безобразие, лодырничество, нашептыванье. Я сильно оздоровил воздух. Меня здесь долго будут помнить, как зверя и жестокого человека. <...> У меня есть одно облегчение — я действовал совершенно беспристрастно, исключительно с точки зрения пользы строительства<sup>24</sup>;

У меня столько пут на руках, что я бессилён управлять работами. <...> слушать в Тамбове нельзя остаться. Несмотря на мою силу и зубастость, хладнокровие и опытность — меня здесь затравят<sup>25</sup> (и др.)

В «Епифанских шлюзах» изображена та же ситуация противостояния героя косному миру: несмотря на все усилия Перри, работы на Епифани двигались медленно, люди разбегались и писали царю доносы. Будучи бессильным повернуть дело в нужном направлении мирными способами, инженер прибегает к жестким методам Петра, вплоть до приказа о смертной казни.

А под приказом Перри поставил подпись Петра — для устрашения и исполнения: пускай потом царь поругает, нельзя же ехать к нему в Воронеж, где он флот на Азов снаряжал, чтобы подпись его получить, и два месяца времени упустить.

Но и так пристрожить мастеровых людей не удалось (234).

Текстовые переключки в письмах и повести встраивают в сферу двойничества Петра и Перри также и образ биографического автора. В его мелиоративном деянии, как и в деянии его героя, все идет не так. Схожи и способы исправления сложившейся строительной ситуации, отличающиеся сокрушительной жесткостью. Однако в реальности это *не так* происходит в границах общенационального и общекультурного пространства, тогда как в повести — между представителями разных культурных и цивилизационных парадигм, что как раз и дает писателю возможность встроить в художественный текст «Епифанских шлюзов» вопрос о цене цивилизаторского проекта, повернутый в русло национальной онтологии, основ и различий национального бытия, в соответствии с формулой «что немцу хорошо, то русскому — смерть».

Приехав в Россию из компактного, обустроенного мира, практичные европейцы («— Энглянд — это шахтмейстер. Рюссланд — торфмейстер! [231]) чувствуют себя потерянными в ее «гулком пространстве», среди «сдержанной и скупой» природы. Не будучи в состоянии постичь «отвлеченного духа» этих просторов, Перри «отвернулся, заметив страш-

ную высоту неба над континентом, какая невозможна над морем и над узким британским островом» (231). Мотивы *узости* и *шири* становятся главной антитезой, выражающей разность восприятия мира у русских и европейцев. Лишь один раз за все время путешествия из Петербурга на Епифань душа Перри зазвучала в унисон с окружающим: «Под самой Тверью Перри заметил даже дух готики на одном деревенском храме, при протестантском постном убожестве самого здания. И на Перри задышала теплота его родины, скупой практический разум веры его отцов, понявшей тщету всего неземного» (230). Здесь инверсируется традиционный мотив тщеты всего земного, что становится знаком перевернутости онтологических ценностей в сознании европейца. Его линейность особенно отчетливо высвечивается на фоне парадоксальной поэтики в изображении впечатлений от московского кремля: «Минувши Москву, инженеры долго помнили ее колокольную музыку и тишину пустых пыточных башен по углам Кремля. Особо восхитил Перри храм Василия Блаженного — это страшное усилие души грубого художника постигнуть тонкость и — вместе — круглую пышность мира, данного человеку задаром» (231). Инженерный ум героя пытается вместить в себя те крайности онтологического верха и низа, тела и духа, простора и тесноты, которые, оказывается, могут быть объединены и символизированы в одном архитектурном сооружении.

Таким образом, в повести по-новому реализуется одна из центральных платоновских мыслей о невозможности умозрительного постижения тайны жизни, вмещения ее в границы схем и чертежей. Это напрямую касается проекта Бертрана Перри, который описывается подробно, в мельчайших деталях:

...построить тридцать три шлюза из дикого и известкового камня; прорыть соединительный канал от деревни Любовки на реке Шати до деревни Бобриков на Дону длиною двадцать три версты; реку Дон прочистить и углубить для судового хода от деревни Бобриков до деревни Гай, по длине в сто десять верст; кроме того, Иван-озеро, откуда дон течет, а также весь канал — валом и земляными дамбами окружить и зауличить.

Всего, стало быть, требовалось устроить двести двадцать пять верст судового пути, один конец которого был в Оке, а другой внедрялся стадесятиверстным каналом в Дон. Ширину каналу следовало придать двенадцать сажен, а глубину — два аршина (227–228).

При этом, однако, епифановские бабы с самого начала знали, «что воды мало будет и плавать нельзя <...> Поэтому и на работу все жители глядели как на царскую игру и иноземную затею, а сказать — к чему народ мучают — не осмеливались» (247). Народная интуиция, основанная на наблюдениях за жизнью природы, оказывается мудрее заезжего инженерного разума.

Чрезмерное доверие к техническим расчетам выявляет свою несостоятельность в процессе реальной работы на Епифани и на Иван-озере, когда после бурения скважины вода, вместо того чтобы увеличиваться, начала убывать и оголять дно. Изображение данной ситуации в повести варьирует финальную сцену строительства канала в «Фаусте» Гете:

Фауст

*(выходя из дворца ощупью, у дверных косяков)*

Здесь вся толпа мой замысл исполняет:  
Она кладет предел морской волне,  
С самой собою землю примиряет,  
Грань строгую для моря создает.

Мефистофель

*(в сторону)*

Лишь нам на пользу все пойдет!  
Напрасны здесь и мол и дюна:  
Ты сам готовишь для Нептуна,  
Морского черта славный пир!  
*Как ни трудись — плоды плохие!*  
*Ведь с нами заодно стихии (497).*

При этом строительная ситуация в «Епифанских шлюзах» прямо противоположна той, которая изображена в трагедии Гете: Фауст намеревается «оттеснить» море от берегов и создать на отвоеванной у стихии суше обширный, новый край, тогда как план Петра заключается в возведении шлюзов, «чтобы создать сплошной судовой ход меж Доном и Окою, а через то — всего придонского края с Москвою и волжскими провинциями» (226), т. е. затопить прибрежные земли. В то же время цель войти «в сношение с древнеазиатскими царствами сквозь Волгу и Каспий <...> и весь свет с образованной Европой, поелику возможно, обручить» (226–227) соотносится с зиждательным намерением Фауста:

Свой мудрый труд ты сотворил  
И берег с морем примирил;  
Твоих судов отсюда рать  
Готово море принимать;  
<...>

Здесь первый выстроен шалаш,  
И первый ров был вырыт тут,  
Где ныне весла воду бьют.  
Твой гордый ум, труд верных слуг —  
И сушу здесь, и море вокруг  
Стяжали... (484)

Однако исполнение задуманного движется в обоих случаях по сатанинскому замыслу. Не случайно хвала Фаусту-создателю льется у Гете из уст Мефистофеля. В плане межтекстовых переключений знаковой деталью дьявольской подмены выступает в «Епифанских шлюзах» мотив собачьего воя<sup>26</sup>, появляющийся в эпизоде на Иван-озере:

Ступив на береговое сухопутье, я услышал, что завывала собака, по местному прозвищу Илюшка, что питается с солдатского котла. Это меня немало смутило, несмотря на мою веру в бога. <...> Солдаты были в ужасном страхе и говорили, что мы озерное дно сквозь продолбили трубой и озеро теперь иссахнет (244).

В этом мотиве, возникающем в письменном рапорте исполнителя бурильных работ Карла Бергена Бертрану Перри, субмотивные элементы служат достаточно отчетливым намеком на участие нечистой силы в реализации епифанского проекта. Собачий вой в данном эпизоде, повествующем о его неудаче и помещенном уже ближе к концу повести, звучит адской насмешкой над самонадеянным дерзанием Петра и его героя-двойника. Еще более прямой намек на вмешательство демонических сил в деятельность Перри слышится в эпизоде его подготовки ко сну в начале повести: «Завернувшись в одеяло, укрывшись сверху морской шинелью из *чертового вечного сукна*, Бертран дремал, и тонкая живая печаль, не переставая, не слушаясь разума, струилась по всему его сухому сильному телу» (225–226). Шинель из грубой шерсти, так называемого «чертового сукна», приобретает у Платонова символическое значение, становясь своеобразным покровом героя, его второй кожей. Близким намеком служит в произведении и образ гибнущего корабля, появляющийся в той же сцене сна героя: «На улице раздался странный резкий звук, будто корабль треснул по всей обшивке от удара льда; Бертран открыл глаза, прислушался, но мысль его отвлеклась от страдания, и он уснул, не опомнившись» (226). Возникающий на первых страницах повести, словно видение в тревожной дреме Перри, он выступает «точкой сборки» всего утопического мета-сюжета Платонова, отсылая к «Сатане мысли» и сцене гибели корабля в «Эфирном тракте», а в контексте фаустовского сюжета — к финалу пушкинской «Сцены из Фауста», уже в самом начале произведения намекая на трагический конец героя и его инженерного детища.

Привлекая людей к работе в российской глуши, Петр действует методами «приманки» и «принуждения», близкими тем, которые применяет Фауст при строительстве канала:

Громаду за громадой  
Рабочих здесь нагромождай;  
Приманкой действуй, платой и наградой,  
И поощряй и принуждай! (498)

Причем, «приманка», «плата и награда» используются для удержания европейских служащих — не случайно на раннем этапе работ Перри, по примеру других иностранцев, относится к строительству как к личному денежному проекту: «Построю канал, царь денег много даст и — в Индию...» (233), — тогда как простой русский люд сгоняется главным образом по принуждению. Однако ни тот, ни другой способ не становится деятельным: с тяжелых работ бегут и свободные «немцы», и крепостная «мужицкая гнида», о чем Перри получает бесконечные донесения, оказываясь в позиции Фауста, дающего наказ Мефистофелю: «И каждый день являйся с донесеньем, / Насколько ров подвигнут исполненьем» (498), — на что дьявол отвечает внутренней усмешкой: «А мне доносят, что не ров, / А гроб скорей тебе готов» (498). По такой же модели, варьирующей динамический образ *ров* → *гроб*, разворачивается сюжет «Епифанских шлюзов».

Исполняя замысел Петра и наталкиваясь на новые и новые неразрешимые проблемы, Перри все больше приближается к моменту царевой расплаты:

Через неделю все водные ходы были промерены, и Трузсон посчитал, что и лодка не везде пройти может, а в иных местах и плота вода не подымет.

А царь приказал глубину устроить, чтобы десятипушечным кораблям безопасно по ней плавать можно было.

Коллегия Трузсона составила испытательную ведомость и зачитала ее Перри и его сподручным — немцам.

В ведомости говорилось, что каналы, а равно и шлюзованные речки негожи для плавания и кораблевождения по причине малости вод. Затраты и труды надо почитать напрасными и никому не впрок. Далее того предполагалось распорядиться воле царя.

— Да, — сказал один адмирал из приспешников Трузсона, — учредили водяной ход! <...> Ну, теперча гляди, немцы! И ты, *англичанский чудотворец*, теперь кнута жди — да это еще милость!.. <...> Перри молчал. Он знал, что прожект был исполнен по изысканиям того же Трузсона, но все равно ему спастись теперь ни к чему.

На другой день <...> Трузсон уехал со своими людьми (247–248).

Именование Перри «англичанским чудотворцем» звучит перифразой угрозы Евгения в адрес царю в поэме «Медный Всадник», впрямую означивая позицию Перри как сниженного двойника Петра, его неудачливого *alter ego*, что дегероизирует образ этого платоновского Фауста. Но именно с данного момента герой выходит из сферы двойничества с царем, обретая внутреннюю самостоятельность поступка, несмотря на внешнее положение жертвы. Более того, молчание при чтении Трузсоном ведомости, а в дальнейшем отказ от возможного побега во время пути в Москву на царскую расправу — на эту возможность ему намекают сами его конвоиры: «И куды мы тебя ведем? Мо-



жет, на мертвую казнь! <...> Я б убог на глазах! Пра! А ты идешь цыплагом! Кровя, брат, у тебя дохлые...» (250), — вносят в текст мотив *свободной жертвы*, ассоциирующейся с крестным путем Христа, идущего «на вольную смерть». Так образ *дегероизированного* Фауста обогащается Фаустом *христианизированным*. Сам словесный портрет героя, нарисованный епифанскими бабами, соотносится с крестным образом Христа: «Удобен да статен, пралич, и не стар будто, а с бабами не жирует. Не то скорбь кака гложет, не то бабу свою схоронил, — кто ж его знает, не сказывает <...> А уж дюже горемычен на лицо — аж жутко...» (247). На фоне смирения Перри и готовности одному понести наказание за неудачу проекта особенно отчетливо проступает пилатовское поведение Трузсона, проводившего изыскания для постройки шлюзов, и его «приспешников», вовремя «умывающих руки», отрестившись от общего деяния и взяв на себя роль экспертов-«испытателей».

В новом качестве свободной жертвы Перри оказывается способен вместить в себя полноту бытия. Его изначальное состояние внутренней инверсии на этом этапе жизни меняет свое онтологическое направление, реверсируется. Вновь проходя собственный, теперь уже крестный путь «по среднерусскому континенту», но на этот раз в обратном направлении: из Епифани в Москву — и «созерцая встречные травинки», а потом в ожидании казни в тюремной башне всю ночь разглядывая звезды, он словно сродняется с любимыми героями Платонова, не теряющими способность удивляться «роскоши природы»: он

...удивлялся этому живому огню на небе, горевшему в своей высоте и беззаконии.

Такая догадка обрадовала Перри, и он беспечно засмеялся на низком голубом полу высокому небу, счастливо царствовавшему в захватывающем дыханье пространстве (250).

Здесь в поэтическую палитру эпизода вплетаются элементы толстовской поэтики, отсылающие к небу Аустерлица Андрея Болконского и тюремным прозрениям Пьера Безухова, внося в платоновский текст мотивы бессмертия души и торжества вечной жизни.

Тем страшнее оказывается противоестественная казнь героя, о которой Платонов писал жене: «Петр казнит строителя шлюзов Перри в пыточной башне в странных условиях. Палач — гомосексуалист. Тебе это не понравится. *Но так нужно*»<sup>27</sup>. При этом в повести по приказу царя Перри «приговорен к усечению головы» (250). Однако после чтения приказа дьяк произносит загадочную фразу: «Больше мне ничего не ведомо. Прощай. Царство тебе Божье. Все ж ты человек» (250), — оставляя героя один на один с «огромным хамом, в одних штанах на пуговице и без рубашки» (250). Остается не понятным,

была ли гомосексуальная расправа тайным распоряжением Петра или явилась проявлением самоволия «снизу». Два эти варианта актуализируют разные семантические планы в финале повести. Первый, означающий тайный приказ самодержца, связывает конец героя с авторской мыслью о деспотической власти Петра и его демиургических инициатив — как антиприродных и противоестественных. Второй же означает восстание самих темных «стихийных сил» мира как ответный акт на восстание героя на природу, ее месть за насилие, осуществляемая соответственным способом — по модели «Мне отмщение и Аз воздам» — и вопреки утвержденному царской волей виду казни. Этот второй вариант нам представляется более верным, оправданным последней фразой дьяка: «Вот сатана! <...> Такого не видал вовеки. Пока лютостью не изойдет — входить страховито!» (251). «Лютость» соотносится у Платонова с действием нерелефлируемых, низких проявлений человеческой природы: «...я б залютовал во как и в порку не дался, тем более в казнь!..» — говорит Перри один из стражников по дороге в Москву. Однако тем же словом он характеризует и натуру Петра: «Царь горазд на всякую лютость...» (250). Однозначного ответа, пожалуй, здесь дать невозможно, что делает актуальным и тот, и другой вариант, в которых к тому же наличествует возможность перетекания первого во второй. Если же рассматривать данный эпизод в контексте фаустовского сюжета, то конец героя может быть соотнесен со сценой из Пролога трагедии Гете, где действия дьявола (случайно ли именование «огромного хама» «сатаной?») в отношении Фауста санкционируются Божьей волей. В этом случае палач-садист выступает демоническим исполнителем приказа, исходящего от царя как экспликатора Высшей силы. Надежда на прощение и спасение героя мерцает в последней сцене повести:

Епифанский воевода Салтыков получил в августе, на яблочный спас, духовитый пакет с марками иноземной державы. Написано на пакете было не по-нашему, но три слова — по-русски:

*Бертрану Перри  
Инженеру*

Салтыков испугался и не знал, что ему делать с этим пакетом на имя мертвеца. А потом положил его от греха за божницу — на вечное поселение паукам (251) (курсив автора. — *Е. П.*).

Платонов обыгрывает здесь пушкинский мотив «судьбы с неведомым известьем, как с запечатанным письмом» в варианте запоздавшего известья, так и остающегося неразгаданным. Вероятнее всего, в роли посланницы судьбы оказывается Мери, что соотносится с семантическим окружением пустующего имени адресанта. Имя героини,

совпадающее с именем Богородицы, духовитость пакета, соотносящаяся с запахом ладана и одновременно действием Духа, день получения письма: Яблочный Спас, являющийся также одним из великих двенадцатых праздников — днем Преображения Господня, устройство письма за божницей «от греха», вызывающее аллюзии на церковную молитвенную записку о прощении грехов, — такая плотность знаковых деталей наделяет последние строки «Епифанских шлюзов» семантикой Воскресения<sup>28</sup>. Сокрытый образ Мери вызывает также аллюзии на финал «Фауста» Гете, его финальные стихи: «Чему нет названия, / Что вне описания, — / Как сущность конечная / Лишь здесь происходит, / И женственность вечная / Сюда нас возводит» (518).

Доминантным в зрелых произведениях Платонова всегда оказывается то, чему «нет описания» и что встроено во внутренний план сюжета. Эта поэтическая противодействующая явному смысловому плану имеет мистериальную заряженность, что задает даже самым трагичным произведениям писателя возрождающую интенцию<sup>29</sup> — как происходит это и в «Фаусте» Гете, где спасение и героя, и Гретхен осуществляется вопреки логике их явных поступков. Главным для социологического разрешения судьбы героев оказывается чистота и высота самого намерения, а не реальное действие, подвергающее его снижению и загрязнению. И в этом отношении важной деталью финала «Епифанских шлюзов» становится уточнение к имени адресата письма: «Бертрану Перри. Инженеру». Сама инженерная идея, столь дорогая Платонову, оказывается, таким образом, в тексте повести оправданной.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1. Гл. «Источники и стиль повести “Епифанские шлюзы”». С. 55–66; Толстая Е. «Стихийные силы»: Платонов и Пильняк // Толстая Е. Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века. М.: Изд-во РГГУ, 2002. С. 272–288; Хрящева Н. П. «Кипящая вселенная» Андрея Платонова (Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов). Екатеринбург; Стрелитамак, 1998. С. 125–152.

<sup>2</sup> Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова... С. 55–56.

<sup>3</sup> Платонов А. Против халтурных судей (Ответ В. Стрельниковой) // Платонов А. Чутье правды. М.: Сов. Россия, 1990. С. 254.

<sup>4</sup> Платонов А. О дешевом водном пути черноземного края (Экономическая и мелиоративная проблема в связи с восстановлением сельского хозяйства в ЦЧО) // Платонов А. Соч.: Науч. изд. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1. 1918–1927. Кн. 2. С. 290–294.

<sup>5</sup> Повесть «Епифанские шлюзы» цит. по изд.: Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М.: Сов. Россия, 1984. Т. 1 — с указанием страниц в скобках после цитаты. Курсив, кроме специально оговоренных случаев, везде мой. — Е. П.

<sup>6</sup> Платонов А. Че-Че-О // Платонов А. Чутье правды. С. 239.

<sup>7</sup> Имя Селима III как первого инициатора соединения Волги и Дона в книге В. Васильева «Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества» (М.: Современник, 1982) является ошибкой, т. к. годы его правления приходятся уже на послепетровское время: вторую половину XVIII — начало XIX в. (1761–1808 гг.).

<sup>8</sup> 27 июля 1952 был торжественно открыт судоходный Волго-Донской канал // Голос совести: просветительский информационно-аналитический ресурс. – Режим доступа: [http://golossovesti.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3741:27-1952-&catid=22:history&Itemid=14](http://golossovesti.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=3741:27-1952-&catid=22:history&Itemid=14)

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> На начальном этапе, выпавшем на 1697 г., руководителем на стройке был немец Иоанн Бреккель. Однако вовремя осознав неудачу, он сбежал из России. После этого стройку продолжил англичанин Дж. Перри, который, как и его предшественник, не выполнил ни одного из возложенных на него поручений — «ни Волга-Дона, ни работ на Епифани, ни устройства сообщения канала — Ладожское озеро — Петербург, ни сооружения каналов на Неве <...> От двух последних заданий он попросту отказался, поскольку ему не выплачивали обещанного по договоренности денежного вознаграждения. <...> Тяжба кончилась тем, что англичанин обратился к чрезвычайному послу ее королевского величества мистеру Витворту, тот взял его под защиту и увез в Англию» (Васильев В. Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. М., 1982. С. 81).

<sup>12</sup> Там же. С. 80.

<sup>13</sup> Это книга Н. П. Пузыревского «Водное соединение рек Волги и Дона», «Курс русской истории» В. Ключевского. См.: Никонова Т. А. Исторический комментарий в повести «Епифанские шлюзы» // Творчество А. Платонова: Статьи и сообщения. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1970. С. 204–210; Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова... С. 57; Громов-Колли А. Заметки об исторической реальности, условном прототипе и проблематике повести «Епифанские шлюзы» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества: По материалам II Междунар. науч. конф., посв. 95-летию со дня рожд. А. П. Платонова. Москва, 17–19 октября 1994 г. М.: Наследие, 1995. Вып. 2. С. 215–220.

<sup>14</sup> Архив А. П. Платонова: Науч. изд. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Кн. 1. С. 459.

<sup>15</sup> Корниенко Н. «Письма о любви и горе»: Письмо и текст // Архив А. П. Платонова. Кн. 1. С. 377–397.

<sup>16</sup> Текст «Фауста» цит. по изд.: Гете И.-В. Фауст / Пер. с нем. Н. А. Холодковского. СПб.: Азбука-классика, 2004. Страницы указываются в скобках после цитаты. Курсив мой. — *Е. П.*

<sup>17</sup> О притяжении трагедии Гете к пушкинскому «Медному всаднику» см.: Эпштейн М. Н. Фауст и Петр (Типологический анализ параллельных мотивов у Гете и Пушкина) // Гетевские чтения – 1984. М.: Наука, 1986. С. 184–202.

<sup>18</sup> Васильев В. Указ. соч. С. 72.

<sup>19</sup> Гейман Б. Я. Петербург в «Фаусте» Гете (К творческой истории 2-й части «Фауста») // Доклады и сообщения Филологического ин-та Ленинградского ун-та. Л., 1950. Вып. 2. С. 67–68. См. также: Алексеев М. П. Заметки на полях. 4. К «Сцене из Фауста» Пушкина // Временник Пушкинской комиссии – 1976. Л.: Наука, 1979. С. 85–86.

<sup>20</sup> Эта тема была заявлена в нашей статье «Рецептивный план сюжета А. Платонова “восстание на вселенную”», написанной в соавторстве с Н. П. Хрящевой (Ч. 1 // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сб. науч. тр. Новосибирск: Изд-во Новосибирск. гос. ун-та, 2004. Вып. 6. Интерпретация художественного произведения: сюжет и мотив. С. 209–230; Ч. 2 // Там же. Вып. 7. Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе. Новосибирск, 2006. С. 236–266).

<sup>21</sup> Архив А. П. Платонова. Кн. 1. С. 449.

<sup>22</sup> Там же. С. 451.

<sup>23</sup> Там же. С. 460.

<sup>24</sup> Там же. С. 470

<sup>25</sup> Там же. С. 474.

<sup>26</sup> Дьявол в образе пса является не только в трагедии Гете, но и во многих демонологических легендах. В современной Платонову литературе эта аллюзия возникает, например, в образе «пса голодного» в поэме А. Блока «Двенадцать», а также в образах героя «Собачьего сердца» и любимой собаки Понтия Пилата в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова. См.: Якушева Г. В. Дегероизированный Фауст XX века // Гетевские чтения. М.: Наука, 1999. С. 42; Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1993. С. 28–82; Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Эксперимент. изд. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2006. Вып. 2. С. 86–97.

<sup>27</sup> Архив А. П. Платонова. С. 465.

<sup>28</sup> На воскресительность поэтики финала «Епифанских шлюзов» обращает внимание также Н. П. Хрящева. См.: Хрящева Н. П. «Кипящая вселенная» Андрея Платонова... С. 150–151.

<sup>29</sup> Подробно см.: Проскурина Е. Н. Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х — 30-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001.

*О. М. Карнова*

## Особенности выражения лиризма в романе А. Платонова «Счастливая Москва»



В прозе Андрея Платонова 1936–1939 годов происходит внутренняя перестройка. Она выражается в стремлении писателя к крупным эпическим формам и несет на себе печать размышлений о судьбе Пушкина: отзвуки его настроений, следы его поисков. Сам пафос философско-исторического исследования явлений, тот принцип поэтического воссоздания, когда «все предметное и бытовое поднято <...> на высоту мыслей о времени, о жизни и смерти»<sup>1</sup>, который свойствен творчеству Пушкина, оказался особенно близок Платонову. Пушкинское мироощущение выразилось в обращении его к философским проблемам бытия, в стремлении увидеть поэзию обыкновенного, в диалектике постоянного поединка человека и социальных обстоятельств. В обстоятельствах новой московской жизни герои романа «Счастливая Москва» (1933–1936) и решают свою судьбу. Отметив, что на этом романе лежит отсвет пушкинских опытов и русского литературного раз-

вития 1930-х годов, Н. Корниенко вместе с тем видит в нем выражение собственного пути А. Платонова, начало нового этапа в его творческом развитии<sup>2</sup>.

В этом плане нас будут интересовать особенности организации лирического пласта в динамически развивающемся повествовании романа, художественное воздействие которого определяется многими факторами, но едва ли не важнейший — это оригинальный синтез эпического и лирического начал. Эпическую целостность произведению придают ритм повествования, универсализм мышления, система ретроспекций. Вместе с тем эпос Платонова глубоко субъективен. Движение эмоционально-лирического потока, материализовано в авторском голосе, в особом тоне изображения: во всем художественном организме «Счастливой Москвы» ощутим лирический поток, так охватывающий ход событий<sup>3</sup>, что превращает каждое из них в переживание. Эпическое состояние мира от этого не разрушается, но обретает дополнительную, поэтическую емкость, особого рода процессуальность.

Обратимся к двум отрывкам, взятым из непрерывного сюжетного повествования:

Темный человек с горящим факелом бежал по улице в скучную ночь поздней осени. Маленькая девочка увидела его из окна своего дома, проснувшись от скучного сна. Потом она слышала сильный выстрел ружья и бедный, грустный крик — наверно убили бежавшего с факелом человека. Вскоре послышались далекие, многие выстрелы и гул народа в ближней тюрьме... Девочка уснула и забыла все, что видела потом в другие дни: она была слишком мала, и память и ум раннего детства заросли в ее теле навсегда последующей жизнью<sup>4</sup>.

#### Другой пример:

Но до поздних лет в ней неожиданно и печально поднимался и бежал безымянный человек — в бледном свете памяти — и снова погибал во тьме прошлого, в сердце выросшего ребенка. Среди голода и сна, в момент любви или какой-нибудь молодой радости — вдруг вдалеке, в глубине тела опять раздавался грустный крик мертвого, и молодая женщина сразу меняла свою жизнь — прерывала танец, если танцевала, сосредоточенней, надежней работала, если трудилась, закрывала лицо руками, если была одна. В ту ненастную ночь поздней осени началась октябрьская революция — в том городе, где жила тогда Москва Ивановна Честнова (9).

Оба фрагмента — части большого события (гибель темного человека с горящим факелом и становление Москвы Честновой) — сюжетная основа целых глав. Поэтическая подоснова отрывков очевидна: конкретизация и обновление привычного образа, гибкость синтаксических конструкций, внутренние рифмы. Вместе с тем оба отрывка —

не просто лирический поток, но событийный процесс<sup>5</sup>. Средствами поэтического изображения Платонов передает развитие событий во времени. Глагольная насыщенность при настойчивых повторах событийно доминантных слов способствует сцеплению отдельных действий, рождает поэтический образ события.

Текст построен на чередовании эпизодов, входящих в семантический комплекс то темного человека, то Москвы Честновой. Само по себе выдвижение на передний план то одного, то другого героя определяет мерцание смыслов, характерное для Платонова: легендарно-мифологический подтекст романа способствует универсализму ситуации. Москва сама становится горящим факелом во тьме мирового пространства: «Некоторое время о счастливом молодом мужестве Москвы Честновой писали газеты и журналы; даже за границей полностью сообщили о прыжке с горящим парашютом и напечатали красивую фотографию “воздушной комсомолки”, но потом это прекратилось, а Москва вообще не поняла своей славы: что это такое» (18–19).

Сюжетно схема выглядит так: одиночество (вынужденное одиночество Оли-Москвы после смерти отца) — путь (обучение в летной школе) — катастрофа (падение с горящим парашютом) — воскресение (ср.: в рассказе «На заре туманной юности» инициацию переживает лишь главная героиня, отрекающаяся от себя ради других; воскресение из мертвых сопровождается обретением сознания после катастрофы паровоза). Вместе с тем сменой места работы героиня в ходе романа спускается вниз по вертикали: после прыжка с парашютом из заоблачной выси, комсомольская организация определила ее на службу в районный военкомат, откуда она уходит работать в шахту метро.

Событие выявляется во всей последовательности его протекания, что подчеркивается постоянным напоминанием о времени. Гамма «темного» связана с временной ситуацией — *ночь поздней осени, тьма прошлого*; гамма «светлого» (несущего свет, являющегося цветом огня) — с факультативной ситуацией — *темный человек с горящим факелом бежал по улице в скучную ночь поздней осени*. Обе ситуации взаимообусловлены, что и определяет сочетание цветов и их смену при восприятии героиней. Отметим, что эпитетов, несущих собственно цветовую характеристику, здесь мало. Среди них *темный* (человек), *горящий* (факел), *бледный* (свет памяти) — цветом, определяющим градацию цвета объекта, можно считать только *бледный* (свет памяти), да и то указание на собственно цвет здесь играет второстепенную роль: цель автора не в фиксации цвета.

В сочетании *темный человек с горящим факелом* прилагательное 'темный' совмещает указание на темноту сознания человека старого мира и черноту *скучной ночи поздней осени*; причастие *горящий* несет специфически «световую» гамму, определенную предметной сущностью объекта (факел). Цвет пламени обращает нас к традициям русской иконописи: пурпурные тона используются в основном для изображения Божьей зари среди мрака небытия, освещения бездонной глубины вечной ночи в аду. В платоновском тексте *горящий факел* сопровождает движение *темного человека*. Это и цветовая подробность, и своего рода символ: ведь со словом «горит» ассоциируются в сознании огонь и пламя.

В описании легендарно-мифологических событий Платонов не только меняет некоторые детали, но достигает большей степени обобщенности благодаря соединению конкретных событий истории и универсальных картин, передающих бесконечность жизни природы и вечность человеческого бытия. Последовательно раскрывается состояние смертности темного человека, акцентируется момент гибели: *убили, погубал, крик мертвого*. Четкое выделение предложения: «Но до поздних лет...» — и пространное описание картин жизни Москвы рождает антитезу конкретного исторического момента и универсального бытия. Два противопоставленных предложения синтаксически оформляют эту антитезу.

Эпическое повествование в романе Платонова вбирает в себя законы лирического изображения: поток переживаний развивается во времени и пространстве. И после смерти *темного человека с горящим факелом* описание жизни Москвы Честновой — не иллюстрация, а продолжение того события в ее конкретной судьбе: сквозной образ факельщика словно раскалывается и предстает в разных осколках — в одном отразилась судьба Москвы, в другом — Сарториуса, в третьем — Комягина, который, по словам Честновой, *теперь сгорел и обуглился*. Трактовки гибельной судьбы *темного человека* остаются в романе в состоянии взаимооспоривания и взаимоотражения, не исчерпанного в смысловом отношении диалога. Тот поэтический камертон, на котором построено дальнейшее повествование.

Поэтичность изображения хода событий в «Счастливой Москве» усиливается синтаксически — причастными и деепричастными оборотами в конце предложений: «... и сколько надо еще работать, чтобы развернуть из этого зародыша летящий, высший образ, *погребенный в нашей мечте*»; «Пожилый мужчина демобилизованного вида стоял на одном месте неподвижно, *раскачиваемый лишь ближней суетой*»; «Нынче он [Самбикин] действовал недостаточно, разум в го-



лове не мог устать и хотел еще работать, *отвергая сон*», «Сарториус держал Москву крепко, танцевал тяжело и робко улыбался, *выдавая свое сжатое влечение к Москве*» и т. д. Подобные конструкции воссоздают сам поток мысли героев, раздробляют события-состояния и в то же время соединяют их в единую повествовательную цепь. В пределах одного, часто длинного, предложения автор стремится воплотить сам процесс сцепления мыслей и чувств, ввести их в общую картину изображения жизни. Поэтические миниатюры о темном человеке вмещают развитие события и сочетают мозаику движущихся картин. Тем самым Платонов добивается зримости повествования, его эмоциональной объемности. Поэтическое содержание «Счастливой Москвы» определяется, таким образом, целым рядом взаимосвязанных компонентов: типом действия-переживания, синтаксисом, особенностями повествовательно-мифологического начала.

Во многом подводя итоги поискам Платонова в области эпических форм повествования, роман «Счастливая Москва» привносит в его творчество новое — открытую поэтическую субъективность, стихию лиризма, которые уже не исчезнут бесследно.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 231.

<sup>2</sup> Корниенко Н. Г. О некоторых уроках текстологии // Творчество А. Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995. С. 12–14.

<sup>3</sup> Зарецкий В. А. Народные исторические предания в творчестве Н. В. Гоголя: История и биографии: Монография. Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. ин-т; Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1999. С. 114. В. А. Зарецкий дано следующее определение сюжета и фабулы: «Фабулой признается ряд событий в их собственной причинно-следственной и временной последовательности, а сюжетом — тот же ряд событий в единстве с развитием авторской мысли и в обусловленной этой мыслью последовательности, сюжет, таким образом, отличен от фабулы не только композицией, но и составом».

<sup>4</sup> Платонов А. П. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества / Ред.-сост. Н. В. Корниенко. М., 1999. Вып. 3. С. 9. (Далее текст романа цит. по этому изд. с указанием страниц в скобках. Курсив везде наш. — О. К.)

<sup>5</sup> Гах М. «Счастливая Москва» как поэтический текст // Там же. С. 421. М. Гах комментирует символическую тему факельщика так: «Человек с факелом становится внутренней движущей силой героини, он ею не осмысливается, но изменяет ее жизнь».

Е. А. Иваньшина

## ЯЙЦО КАК СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПРЕДМЕТ:

о креативной функции памяти в механизме текстопорождения  
(повесть М. А. Булгакова «Роковые яйца»)



В булгаковском творчестве отрефлектирована та функция литературы, которую Д. М. Сегал определяет как функцию *охранной грамоты*. Он пишет о том, что в устойчивых традиционных культурах семиотический механизм передачи культурной традиции во времени связан с господствующей религией, а одним из звеньев механизма, обеспечивающего «свертывание» всей традиции, возможность хранения ее в коллективной памяти и последующее развертывание и реализацию, является священный текст. В концепции русской культуры с ее специфическими формами взаимоотношения литературы и жизни функция религии (как и функция общественной мысли, науки) переходит к литературе, а писатель становится сакральной фигурой, соотносимой с основателем религии или религиозным практиком (жрецом)<sup>1</sup>. Булгаковское творчество в целом как раз и выполняет функцию культурной памяти<sup>2</sup>, помещая механизм передачи традиции внутрь сюжета и одновременно рефлектируя по этому поводу. Моделируя ситуацию культурной катастрофы, сталкивающей несовместимые тексты, Булгаков разыгрывает в своем творчестве в разных вариантах процесс вытеснения (деформации, порчи) одних текстов другими. При этом испорченные или уничтоженные тексты разными способами напоминают о себе, и ситуация осознания утраты запускает механизм реконструкции культурной памяти, соотносимый с археологическим раскопом или с прочтением размытого письма, найденного в бутылке (океаном, доставившим письмо, в этом случае является время). Утраченные тексты обнаруживают способность к регенерации, в процессе которой текст-источник неизбежно деформируется, сталкиваясь с другими текстами; результатом метаморфозы оказывается новый текст, который тем не менее несет в себе память о своих предшествующих состояниях.

В повести «Роковые яйца» [далее — РЯ] проводником культурной памяти являются *яйца*. Память — трансформирующее устройство, изменяющее исходный материал. При этом трансформации осуществляются в «пределах переводимости», заданных материалом (в пределах узнаваемости). Возвращение и повторение всегда основываются

на различии, на невозможности повторить буквально. Время вписывает это различие в повторение как деформацию — деформацию жеста, деформацию линии, деформацию зрения<sup>3</sup>. Деформация зрения как раз и является двигателем событий в РЯ.

РЯ — повесть о глазах, об особом измерении зрения, к открытию которого приводит смещение фокуса микроскопа. Цепь событий в повести представляет собой череду смещений, которые оборачиваются подменной, замещением: от одного окуляра Персиков переходит к другому, потом возвращается и видит изменение в привычном поле зрения; затем глаз профессора и микроскоп заменяются камерой, а затем происходит подмена яиц. Смещение — термин, который (наряду со сгущением) употребляет З. Фрейд в описании механизма сновидений. Сюжет повести связан со сферой бессознательного: в его основе лежат принципы вытеснения и замещения<sup>4</sup>. Большое значение здесь приобретает вытесненное прошлое, которое возвращается.

Открытие Персикова связано с уходом жены, не случайно оно начинается с рассматривания цветного завитка, напоминающего женский локон, то есть замещающего жену. Завиток — зрительный эквивалент генерационного узла; персонификацией всех генерационных узлов годового цикла в славянской мифологии является Велес/Волос<sup>5</sup>. Связь завитка с волосами (его сходство с женским локоном) актуализирует его мнемонический потенциал. «Способность помнить/забыть непосредственно связывалась с волосами. Можно даже сказать, что память представлялась свойством волос»<sup>6</sup>. В завитке-луче фокусируются одновременно прошлое (память о жене) и будущее (предстоящая катастрофа). В связи с этим следует говорить о времени, картина которого описывается через метафору «кашеева яйца», где времена связаны внутрисложением и где настоящее — «не точка в линейном развитии, а вместилище и того, что произошло (на самом деле, спряталось), и того, что идет (на самом деле, таится)»<sup>7</sup>. Открытие Персикова — освобождение памяти. Змея — это и есть память, которая при определенном образом смещенном зрении возрождается из цветного завитка и превращается в *пеструю ленту*. Разматываясь, лента памяти запускает механизм узнавания: место, в котором выращивал своих цыпляток Рокк, срабатывает как место памяти, где снова — в деформированной форме — разыгрываются события войны 1812 года<sup>8</sup>.

В открытии Персикова на равных задействованы зрение и слепота. Глаз Персикова ловит луч при помощи микроскопа. Вооруженный глаз «направлен на образы, которые существуют как зрительные данности за границей обычного опыта зрения»<sup>9</sup>. Персиков подсматривает то, что человеку видеть не дозволено, тем самым он как бы нарушает

зрительный запрет, который в мифологии устойчиво связан со змеями<sup>10</sup>. Луч — результат поглощения взгляда Персикова микроскопом и электрическим светом, то есть результат ослепления. Такой взгляд можно заменить оптическим эквивалентом (зеркальной камерой). Сосредоточенная в камерах сила (зрения) убивает того, от кого эта сила отчуждена. Именно такой — отраженный — взгляд в мифологии обладает смертоносной силой. Зеркален взгляд Горгоны.

В лице Горгоны происходит как бы процесс удвоения. Зачарованный зритель отрывается от самого себя, *лишается своего собственного взгляда* [курсив мой. — *Е. И.*] и как бы заполняется, захватывается взглядом той фигуры, которая стоит напротив него <...> Лицо Горгоны — это маска <...> Как если бы эта маска отделилась от вашего лица, отделилась от вас лишь для того, чтобы взорваться на вас со стороны, как ваша собственная тень и отражение, от которых вам не суждено избавиться. Ваш собственный взгляд пойман в маску<sup>11</sup>.

Не Персиков поймал — его взгляд поймался.

Эффект луча дает расфокусировка микроскопа — одно винтообразное движение, сдвигающее привычное расположение объектов в поле зрения. Простой сдвиг кремальеры микроскопа впоследствии приводит к сдвигу исторического масштаба. Гениальный глаз Персикова сначала улавливает этот сдвиг, а затем этот сдвиг воспроизводится в зеркальной камере, изготовленной ассистентом Ивановым. Каждый из дублеров Персикова — и Иванов, и Рокк — по-своему отнимает у профессора его открытие. Иванов, сокрушающийся по поводу того, что не заметил раньше «такую простую вещь, как эта тоненькая стрела»<sup>12</sup>, превеличенно имитирует и отчуждает гениальный глаз профессора в зеркальной камере, в которой — в увеличенном же виде — получается открытый профессором луч. Рокк отнимает аппарат, чтобы использовать его для другой — зеркальной по отношению к той, что ставит профессор, — цели. Отнимая у Персикова его открытие, оба они перенимают память профессора, овеществленную в оптических камерах.

В «Собачем сердце» функцию волшебной камеры выполняет собака<sup>13</sup>, в которую, как в инкубатор, помещаются гормональные «фрагменты» покойного, преобразующие Шарика по своему «образу и подобию». Описание волшебной коробочки-камеры встречается в «Театральном романе». Эту коробочку, эквивалентную сценической площадке, на которой разыгрывается зрелище, В. Сисикин определяет как автопортрет художника, на котором нет физического лица, но есть психологический лик человека играющего и творящего; камера здесь представляет собой эквивалент сценической площадки, где слово трансформируется в зрелище<sup>14</sup>.

Камеры Персикова подобны камере-обскуре — классическому аппарату иллюзий<sup>15</sup>. Иллюзионист Персиков сродни иллюзионисту и

магу Воланду: оба разыгрывают авторские функции. Авторская рефлексия в «Роковых яйцах» направлена на порождающий процесс, осмысленный как возобновление жизни (возрождение куриного поголовья) из яйца. Яйцо выполняет функцию генетического кода — наследственной информации, которая соотносима с культурной памятью (или со священным текстом, о котором пишет Д. Сегал). Принимая это во внимание наряду с иностранным происхождением яиц<sup>16</sup>, историю с яйцами можно прочесть как разыгранный на экспериментальном материале сюжет, в котором проявляется креативная функция памяти в процессе создания новых текстов (точнее, в процессе перехода от старых текстов к новым). При таком прочтении актуализируется не только мифологический, но и семиотический потенциал яиц: в истории Рокка, понимаемой как история создания нового текста<sup>17</sup>, яйца выполняют функцию материала, или языка<sup>18</sup>. Разные яйца функционируют как разные языки. Столкновение языков является необходимым условием работы семиотического устройства.

Яйцо — свернутый космос (ср. с гипофизом, о котором рассуждает профессор Преображенский). Подобным образом, манифестирующим значение центра, является ковчег: «он обеспечивает сохранность традиции, находящейся, так сказать, в “свернутом состоянии”, совпадающем с переходной эпохой, с промежутком между двумя циклами, с космической катастрофой, разрушающей прежний миропорядок ради установления нового»<sup>19</sup>. Это «свернутое» состояние аналогично тому, «в котором пребывает в начале цикла “Мировое яйцо”, содержащее в себе зачатки всех тех возможностей, которые должны проявиться в будущем; схожим образом ковчег содержит в себе элементы, необходимые для восстановления миропорядка, т. е. зачатки будущего»<sup>20</sup>. Ковчег — гроб; яйцо связано с семантикой возрождения. Яйцо подобно мифам, которые Я. Ассман определяет как фигуры воспоминания, в которых прошлое «сворачивается» и воскрешается<sup>21</sup>.

Мировое яйцо «заклучает в себе одновременно противоположные ряды двоичных символических оппозиций»<sup>22</sup>. В булгаковской повести яйца являются остроумным «предметом» — «фокусом», в котором два «мифа» — миф Перикова и миф Рокка — сталкиваются так, как два текста сталкиваются в пародии. Пародия — оперирование двумя системами, даваемыми на одном знаке<sup>23</sup>. Яйца здесь — как раз такой знак. Пародия, по Тынянову, получается в результате столкновения двух языковых систем<sup>24</sup>, при этом элементы одной системы заменяются элементами другой<sup>25</sup>. Яйца — как раз такие «обменные» элементы. Классическая метафора пародии — зеркало. В булгаковской повести причиной языкового смешения является зеркальная аппаратура.

РЯ иллюстрируют пародийный принцип на уровне фабулы, в составе которой все основные элементы оборачиваются своей противоположностью (выворачиваются наизнанку)<sup>26</sup>. Наоборотность (изначность) в традиционной культуре означает возврат к мировому генерационному узлу, который персонифицируется в образе того же Велеса-Волоса<sup>27</sup>.

Одной из функций зеркала, как известно, является производство двойников. Зеркальными образами являются змея и птица<sup>28</sup>, традиционно связанные со зрением/слепотой<sup>29</sup>. Змеи и куры — мифологические заместители всё того же Волоса/Велеса<sup>30</sup>. Как ученый покровитель голых гадов Персиков подобен змею; он является мирогенной инстанцией и выступает заместителем Велеса. «Атрибутом» змея является бессмертие; в то же время змея — первобытное олицетворение смерти<sup>31</sup>. Сюжетной доминантой РЯ является воскрешение мертвых, что соответствует заглавному предмету, с которым связана пасхальная семантика. Персиков — хранитель научных традиций. В концентрической композиции повести мир Персикова — внутренняя сфера (ср. с зародышем яйца). Циклично чередующиеся фазы жизни и смерти заданы сначала в истории профессора (уход жены, жилищное уплотнение, смерть жаб и сторожа Власа, промерзание института и болезнь профессора соответствуют фазе смерти; появление сторожа Панкрата<sup>32</sup>, расширение сферы научной деятельности Персикова, конец жилищного кризиса, ремонт и переоснащение института — воскресительная фаза). Процесс воскресения (оживления)<sup>33</sup> осмыслен не как движение вперед, а как возвращение вспять: «Но все на свете кончается. Кончился 20-й и 21-й год, а в 22-м началось какое-то *обратное* движение» (56) (курсив мой. — *Е. И.*). Лаборатория Персикова — пример автономной системы (ср. с языком). Вторая автономная система — руководческая артель попадьи Дроздовой. История профессора «встречается» с историей попадьи. Два события — появление кошмарной болезни кур у вдовы попадьи Дроздовой и кошмарное открытие луча жизни профессора Персикова — оказываются смонтированными сначала в газетной рекламе (60–61), затем соединяются волей Рокка.

Сфера Рокка — внешняя сфера; как и ассистент Персикова Иванов, Рокк не обладает собственным креативным потенциалом, а способен только подражать. В результате серии обменов внутреннее и внешнее взаимно перекодируются (ср. с выворачиванием), что дает эффект пародии. Функционально Рокк подобен петуху (он служил в оркестре маэстро Петухова). Сплетение двух цепей подобно столкновению языков в семиотической системе. Смешение приводит к катастрофе, которая

соотносима со смысловым взрывом; в результате такого взрыва образуются новые тексты<sup>34</sup>. Однако вместо нового текста (текста Рока) актуализируется старый (текст Персикова).

Сюжет повести зеркален. Зеркальны сами по себе камеры, ставшие приманкой для Рокка<sup>35</sup>. По зеркальному принципу устроен текст судьбы. Визионерский опыт Персикова напоминает игру, в ходе которой ему удастся подсмотреть то, чего раньше никому увидеть не удавалось. В этой игре зрение граничит со слепотой, так как цветной завиток, в котором выделился луч, обычно «лишь мешал наблюдению и показывал, что препарат не в фокусе» (50). Происходит как бы выворачивание зрения, его переход из светлой, солнечной фазы в фазу темную, где солнце заменяет матовый электрический шар. Наступает прозрение, граничащее с помрачением. Профессор словно освобождает некую силу, которая начинает играть им самим. Упоминание силы в описании открытия встречается дважды. Сначала говорится о силе, от которой исходит опасность для луча: «Профессор побледнел и занес руки над микроскопом, так, словно мать над дитятей, которому угрожает опасность. Теперь не могло быть и речи о том, чтобы Персиков двинул винт, о нет, он боялся уже, чтобы какая-нибудь посторонняя сила не вытолкнула из поля зрения того, что он увидел» (50). Затем говорится о другой силе, той, что уловлена взглядом: «Какая-то сила вдохнула в них [амебы] дух жизни» (53).

Эта сила — судьба, которой свойственно вступать в игровой контакт с человеком; в этой связи следует вспомнить представление о человеке как игрушке в руках судьбы<sup>36</sup>. В РЯ с игрушкой сравниваются оптические камеры: «— Вот, — повторил Персиков, и губы у него дрогнули точно так же, как у ребенка, у которого отняли ни с того ни с сего любимую игрушку» (85). Камерами завладевает Рокк, тем самым разыгрывая метафору *игрушки в руках судьбы* буквально. Такой игрушкой становится и Персиков, точнее, его гениальный глаз, воспроизведенный в устройстве камеры.

Но игрушкой оказывается и Рокк, претендующий на роль творца новой реальности. Камеры — это глаз, дистанцированный от его носителя, сначала усиленный микроскопом, а затем отторгнутый, по сути вырванный завистливым соперником (ассистентом Ивановым); он переходит от Персикова к Рокку, но обладает собственным бытием. Не Рокк управляет камерами, а камеры — Рокком; камеры — судьба, в руках которой Рокк — слепая игрушка.

Камеры — производящая мощь Персикова, и их изъятие равносильно кастрации. Камеры коррелируют с яйцами. На яйца, которые выбирает — из двух посылок — не искушенный в куроводстве Рокк,

распространяются правила обмена, как будто они неотъемлемы от луча или на них переходит некое свойство камер — дух отданной вещи, который преследует нового владельца<sup>37</sup> (в данном случае — дух змеиный, так как Персиков занимается голыми гадами, а не курами). Камеры «притягивают» змеиные яйца, а куриные оказываются как бы ответным даром Рокка (петуха) Персикову (змею)<sup>38</sup>.

Камеры подобны раешному аттракциону, или вертепу<sup>39</sup>.

Слово 'раек' имеет в словаре Даля несколько значений: ящик с передвижными картинами, на которые смотрят в толстое (брюшистое) стекло (1); вертеп, кукольный театр (2); верхние места в театре, под потолком (3); всякое граненое стеклышко, показывающее предметы в радужных цветах, стеклянная призма (4); радужница глазная, радуга, радужная перепонка, в которой окошечко, зенко, зеница, зрачек (5). *Райки (мн.) — радужные окоемки предметов, разноцветные лучи или отраженья*<sup>40</sup> [курсив мой. — Е. И.].

Все указанные значения связаны с семантикой зрелища. Схема простейшего зрелища, показа, строящегося на зрительности как таковой, заключается в явлении и исчезновении света. Такое зрелище — иллюзион — демонстрирует Персиков, когда поднимает и опускает шторы в своем кабинете, пытаясь поймать луч. Камеры Персикова — раек в райке (луч в ящике), или театр в театре. «Театр в театре» — карнавальная игра. Реальность театра в театре, подобно празднику или сновидению, подчинена воображению и противопоставляется объективной действительности<sup>41</sup>. То, что видит гениальный глаз профессора в подсветке луча, — аналог текста в тексте<sup>42</sup>, иноформа того агона, который развернется в натуральную величину, предсказание катастрофы (кукольная катастрофа).

Классическим вариантом взаимодействия человека с судьбой является миражная интрига — метафора неведения и несвободы человека, связанная с оптическим обманом и мнимостью; миражная интрига — действие, в ходе которого субъективные цели персонажей опровергаются достигаемым результатом. Мираж — сон наяву, игра зрения. Понятие *миражной интриги* использует Ю. В. Манн применительно к гоголевскому сюжету: «Не герой пьесы управляет сюжетом, но сюжет, развивающийся (в результате столкновения множества сил) по логике азартной игры, несет героя, как поток щепку. Приближение к цели вдруг оказывается удалением от нее на огромное расстояние <...>»<sup>43</sup>.

Миражная интрига — это и механизм памяти. Как цветной завиток развязал память Персикова и память места (Москва — поместье Шереметевых под Смоленском), так булгаковский текст, подобно завитку/яйцу, на которое направлен усиленный оптикой взгляд, развязывает



память слова. «Работа» булгаковского текста соотносима с «работой» сновидения, как ее описывает З. Фрейд. Стратегии реконструкции «испорченной» памяти, актуализированной в фабульном плане (мир персонажей), соответствует в сюжетном плане (мир автора и читателя) стратегия дешифровки (ср. с толкованием сновидений), то есть перепрочтения текста вспять, по принципу палиндрома. В свете значимости изнаночных действий народной культуры смысл такого чтения — в аннулировании неправильных текстов и возвращении читателя к истокам культуры, то есть к повторным открытиям образцовых текстов, составляющих сокровищницу традиции (ср. с развязыванием узлов или отпиранием сундуков). При палиндромном прочтении читаемый текст становится зеркалом других текстов (как неправильных, так и образцовых). Негация негативного, сохранение сокровенного и возвращение утраченного (проявление невидимого) — основные модусы булгаковского творчества.

Комплекс визуальных мотивов (они являются здесь сюжетообразующими) связывает текст с его возможными подтекстами. Все проявленные подтексты объединены змеиным «геном»<sup>44</sup>. Сюжет булгаковской повести сам по себе аналогичен яйцам (ср. с заглавием). Яйца — ресурс культурной памяти; воскрешенная фантазией художника (= камеры), память культуры дает новые затейливые «побеги». Яйца — языки, смешение которых в пространстве семиосферы обеспечивает процесс текстообразования. Этот процесс инсценирован в повести как преобразование (перевод) традиционного материала на язык нового времени, которое оборачивается возвращением культурного прошлого и его узнаванием.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> См.: Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 50–155.

<sup>2</sup> Ее-то Д. М. Сегал и определяет как функцию охранной грамоты. У Булгакова эту функцию можно определить как функцию машины времени, так как машина времени — это и есть память.

<sup>3</sup> См.: Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мисесис). М., 1996. С. 135.

<sup>4</sup> Змеи вытесняют кур.

<sup>5</sup> См.: Фарино Е. Паронимия — анаграмма — палиндром в поэтике авангарда // Wiener Slawistischer Almanach. 1988. Bd. 21. С. 51–52.

<sup>6</sup> Байбурин А. К. «Развязывание ума» // Лотмановский сборник. М., 1995. Вып. 1. С. 677.

<sup>7</sup> Седакова О. А. Шкатулка с зеркалом: Об одном глубинном мотиве А. А. Ахматовой // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Т. 17. С. 97.

<sup>8</sup> Змеи в повести наступают по тем же дорогам, по которым в 1812 году наступали на Москву французы.

<sup>9</sup> Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. М., 2006. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. С. 95.

<sup>10</sup> См., напр., миф о Персее и Горгоне и миф о Тиресии.

<sup>11</sup> Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001. С. 207.

<sup>12</sup> Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1990. Т. 2. С. 54. Далее в тексте цитирование повести по этому изданию с указанием страницы в скобках.

<sup>13</sup> «Круглое» имя собаки — Шарик — подобно яйцу.

<sup>14</sup> См.: Сисикин В. Дионисов мастер // Подъем. 1989. № 3. С. 136.

<sup>15</sup> Ямпольский М. О близком. С. 107.

<sup>16</sup> Иностранное в творчестве М. Булгакова актуализируется как культурно значимое.

<sup>17</sup> Аналог нового текста (новой культурной парадигмы) в данном случае — новая порода кур.

<sup>18</sup> Функция яиц соотносима, в свою очередь, с функцией донорских органов в истории жизни Шарика.

<sup>19</sup> Генон Р. Символика креста. М., 2008. С. 292.

<sup>20</sup> Там же. С. 316.

<sup>21</sup> См.: Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 55.

<sup>22</sup> Иванов В. В. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от ASVA — «КОНЬ»: Жертвоприношение коня и дерево asvattha в древней Индии // Проблемы истории языков и культуры народов Индии: Сб. статей: Памяти В. С. Воробьева-Десятовского. М.: Наука, 1974. С. 92.

<sup>23</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 290.

<sup>24</sup> Вначале две системы существуют автономно: имеется в виду «система» Персикова (его ученые изыскания с голыми гадами) и «система» попадьи Дроздовой (ее куроводческая артель). История попадьи и ее промысла дублирует историю Персикова и является изначальной по отношению к ней (ср. сбжавшую жену профессора и умершего мужа попадьи, разведение земноводных и пресмыкающихся, с одной стороны, и кур — с другой; налицо симметрия мужского/женского, гадов/кур, возрождения/гибели). В роли пародистов выступают Иванов и Рокк.

<sup>25</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 300, 301.

<sup>26</sup> Принцип симметрии противоположных начал характерен для культуры Средневековья. В средневековой литературе, народном театре и изобразительном искусстве была популярна тема Глупости. Типичным шутовским персонажем Средневековья является чудака, высживающий яйца. В маргинальных иллюстрациях встречаются различные сюжеты на тему выведения яиц, связанные с темой Глупости. В. П. Даркевич указывает, что этот сюжет распространен в сказках, в том числе восточнославянских, где фигурирует лентяй, который сидит на лебединых яйцах, чтобы разбогатеть не работая. См.: Даркевич В. П. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М., 2004. С. 190. В. П. Даркевич отмечает, что скрытая подоплека смехового мира Средневековья — «в характерной для праздничной поэтики идее об отнесенности и взаимообратимости всего сущего, в превратностях жизни, зависящих от колеса Фортуны» (С. 185).

<sup>27</sup> См.: Фарино Е. Паронимия — анаграмма — палиндром в поэтике авангарда. С. 51.

<sup>28</sup> См.: Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982. С. 162–163; Цивьян Т. В. Змея = птица: К истолкованию тождества // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л., 1984. С. 47–62.

<sup>29</sup> См.: Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. С. 90–92, 133; Мифы народов мира: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 310. Змеи и птицы владеют особым камнем, делающим человека невидимым или способным видеть клады и понимать язык животных. См.: Гура А. В. Гады // Славянские древности. М., 1995. Т. 1. С. 492.

<sup>30</sup> См.: Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. С. 151, 162–163.

<sup>31</sup> См.: Лаушкин К. Д. Баба-Яга и одноногие боги (к вопросу о происхождении образа) // Фольклор и этнография. Л., 1970. С. 186.

<sup>32</sup> Влас и Панкрат олицетворяют жизненные циклы, являясь заместителями Велеса в художественном мире повести. Имя 'Влас' синонимично имени 'Велес', имя 'Панкрат' соответствует значению 'всемогущий'. См.: Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997. С. 21–23.

<sup>33</sup> Ср.: «Подобно тому, как амфибии оживают после долгой засухи при первом обильном дожде, ожил профессор Персиков <...>»; «Персиков ожил, и весь мир неожиданно узнал об этом <...>» (48).

<sup>34</sup> См.: Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2001. С. 26–30.

<sup>35</sup> Камеры — элемент автометаописания, текст в тексте, метатроп.

<sup>36</sup> См.: Ковшова М. Л. Концепт судьбы. Фольклор и фразеология // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 138.

<sup>37</sup> Принятая вещь не инертна, поэтому она обязывает к «обменному» подарку. Даже оставленная дарителем, она сохраняет в себе что-то от него самого. Через нее даритель обладает властью над получателем. См.: Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М., 1996. С. 96–98.

<sup>38</sup> Это соответствует логике дарения как обоюдного действия.

<sup>39</sup> Серебрякова Е. Г. Театрально-карнавальная компонента в прозе М. А. Булгакова 20-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2002. С. 133.

<sup>40</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1935 (воспроизведено со второго издания 1880–1882 гг.). Т. 4. С. 54.

<sup>41</sup> Гуськов Н. А. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. СПб., 2003. С. 86.

<sup>42</sup> Камера — это и есть текст в тексте, то есть метатроп, элемент авторефлексии.

<sup>43</sup> Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 176.

<sup>44</sup> См.: Иваньшина Е. А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. Воронеж, 2010. С. 23–39.

Г. М. Ребель

ИМЯ ГЕРОЯ  
В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»



Факт узнавания Воланда исследователями традиционно расценивается как свидетельство избранности героя и приписывается исключительно заглавным персонажам. «...Его узнают только двое, — считает Л. Яновская, — мастер и Маргарита»<sup>1</sup>. О принципиальном характере «неузнавания» Воланда всеми, «кроме мастера и Маргариты», пишет М. Чудакова<sup>2</sup>. Однако эти утверждения не соответствуют романной реальности: первым, задолго до появления в романе безымянного мастера и такой же безымянной таинственной незнакомки, которой только во второй части дано превратиться в ведьму Маргариту, узнает дьявола поэт Иван Бездомный, который не только интуитивно совершает соответствующие ритуальные действия (хватается за иконку и свечку), но и весьма недвусмысленно, хотя и наивно взывает к своим пребывающим в опасном неведении согражданам: «Слушайте меня все! Он появился! Ловите же его немедленно, иначе он натворит неописуемых бед!»<sup>3</sup>. В клинике Стравинского переродившийся в результате потрясения Бездомный уже спокойно констатирует: «Что здесь дело нечисто, это понятно даже ребенку. Он личность незаурядная и таинственная на все сто» (444). Но в этом случае чрезвычайно странной, нелогичной является его реакция на сообщение мастера: «Вчера на Патриарших прудах вы встретились с сатаной». Герой, который только что прекрасно понимал, что «дело нечисто», по свидетельству рассказчика, был «сильнейшим образом ошарашен» и даже воскликнул: «Не может этого быть! Его не существует» (463).

Констатируем эту *первую* в рамках нашего рассуждения *странность* (сделаем это, между прочим, по примеру все того же рассказчика) и перейдем ко *второй*. «Воланд может запорошить глаза и человеку похитрее», — снисходительно утешает простодушного поэта мастер. «Как?!» — воскликнул Иван и, хлопнув себя по лбу, произнес: «Понимаю, понимаю. У него буква “В” была на визитной карточке» (463–463). На сей раз странность связана не с Иваном, а с мастером: откуда он знает имя, под которым в Москву явился сатана? Ведь «у демона зла без счета имен, названий, кличек»<sup>4</sup>. К тому же логика ночного разговора подсказывала, даже навязывала другое имя — то, под которым

«пришелец» значится в заимствованном из Гете эпиграфе к булгаковскому роману, тем более что перед тем как с уст мастера как само собой разумеющееся слетает имя «Воланд», он своему невежественному собеседнику задает наводящий вопрос: «Простите, может быть, впрочем, вы даже оперы “Фауст” не слыхали?» (463)

Надо сказать, что и в трагедии Гете имя «Мефистофель» значится только в авторских указаниях, ни разу не звучит в обращениях к черту и остается неведомым даже главному герою.

На прямой вопрос Фауста «Как ты зовешься?»<sup>5</sup> следует уклончиво-ироническое:

Мелочный вопрос  
В устах того, кто безразличен к слову,  
Но к делу лишь относится всерьез  
И смотрит в корень, в суть вещей, в основу.

Фауст аргументирует свою настойчивость желанием узнать «специализацию» явившегося к нему черта:

Однако специальный атрибут  
У вас обычно явствует из кличек:  
Мушиный царь, обманщик, враг, обидчик  
Смотря как каждого из вас зовут:  
Ты кто?

Но в ответ слышит глубокомысленный перифраз:

Часть силы той, что без числа  
Творит добро, всему желая зла<sup>6</sup>.

(Именно эти слова в переводе Н.А. Холодковского и предпосланы в качестве эпиграфа булгаковскому роману).

Во второй части трагедии вновь, уже от лица Сфинкса, звучит просьба: «Но назовись, чтоб мы тебя узнали». И вновь вместо ответа звучит обоснование его невозможности: «Мне имена различные давали»<sup>7</sup>.

Булгаковский дьявол тоже «темнит» («профессор», «консультант», «специалист по черной магии», «историк»), однако имя свое не только не скрывает, а, напротив, афиширует, причем буквально — выносит на афиши театра Варьете. Но мастер этого не знает, как не мог он узнать имя дьявола от Степы Лиходеева, которому Воланд торжественно представился, тотчас после этого выбросив его «ко всем чертям из Москвы» (407, 411).

Зато это имя знал, но никак не мог раньше вспомнить собеседник мастера, Иван Бездомный.

На Патриарших незнакомец предъявил незадачливым литераторам, заподозрившим в нем шпиона, свои документы:

Те сконфузились. «Черт, слышал все...» — подумал Берлиоз и вежливым жестом показал, что в предъявлении документов нет надобности. Пока иностранец совал их редактору, поэт успел разглядеть на карточке напечатанное иностранными буквами слово «профессор» и начальную букву фамилии — двойное «В» — «W» (345).

Иван видел, но не схватил сознанием, а потому не запомнил, вернее, полагал, что не запомнил, фамилию «профессора». Когда его странные откровения в Грибоедове прерывают вопросом о фамилии «убийцы», он делает безуспешную попытку извлечь ее из себя, выудить на поверхность из потайных глубин памяти:

— То-то фамилия! — в тоске крикнул Иван. — Кабы я знал фамилию! Не разглядел я фамилию на визитной карточке... Помню только первую букву «Ве», на «Ве» фамилия! Какая же это фамилия на «Ве»? — схватившись рукою за лоб, сам у себя спросил Иван и вдруг забормотал: — Ве, ве, ве! Ва... Во... Вашнер? Вагнер? Вайнер? Вегнер? Винтер? — Волосы на голове Ивана стали ездить от напряжения.

— Вульф? — жалостно выкрикнула какая-то женщина.

Иван рассердился.

— Дура! — прокричал он, ища глазами женщину. — При чем тут Вульф? Вульф ни в чем не виноват! Во, ва... Нет! Так не вспомню!.. (391).

Обратим внимание на подводящую итог процессу воспоминания фразу: «Так не вспомню!». Значит, как-то по другому, в иных условиях вспомнить можно? Дважды звучит как вариант начала фамилии «Во...» «Во...».

Вот это неполное, смутное, не отличимое от ложных вариантов «Во...» в лунной ночи, в сумасшедшем доме, во время странного визита с «лунным гостем» всплывает и оформляется в ясное, однозначное «Воланд». Еще раз зафиксируем впечатление, которое произвело на Ивана прозвучавшее имя: «Как?! <...> крикнул Иван», затем «с размаху шлепнул себя ладонью по лбу и засипел: — Понимаю, понимаю. У него буква “В” была на визитной карточке. Ай-яй-яй, вот так штука!» (463–464) Это реакция человека, не узнавшего новое, а вспомнившего забытое. Знаменательна ремарка, следующая за восклицанием и подчеркивающая двусмысленно-таинственный характер происходящего: «Он помолчал некоторое время в смятении, всматриваясь в луну, плывущую за решеткой...» (464).

Из-за этой решетки, прячась от лунного света, и появился мастер — появился, когда уже «сон крался к Ивану, и уже померещилась ему и пальма на слоновой ноге, и кот прошел мимо — не страшный, а веселый» (445), — словом, появился во сне. Во сне же, из глубин подсознания, всплыло виденное, но выскользнувшее из дневной памяти имя — «Воланд».

Булгаков умело и незаметно для читателя сбивает его с толку, мистифицирует, отрывая начало сна от его продолжения, помещая между главами 11 («Раздвоение Ивана») и 13 («Явление мастера») главу 12 («Черная магия и ее разоблачение»). Но в таком композиционном решении, как и в многозначительной нумерации, таится подсказка: явление мастера осуществляется не без вмешательства все того же Воланда, оно есть результат *раздвоения Ивана*, продолжение и кульминация фокусов в Варьете, это самый главный и чудесный акт мессира: талантливый, но невежественный литературный подмастерье, соблазненный (вспомним сигарету, которую «поэт и владелец портсигара» закурили и от которой «некурящий Берлиоз отказался» [342]), потрясенный и просвещенный дьяволом на Патриарших, превращается в подлинного художника, мастера, раскованная, освобожденная от догматических пут фантазия которого беспрепятственно проникает сквозь толщу веков к событию легендарному и одновременно обнажает больной нерв дня сегодняшнего. И то и другое — и роман мастера, и сам мастер — приходят к Иванушке во сне, но это те самые сны по Фрейдю и по Бахтину, которые являют собой свободную творческую зону — зону обнажения и реализации скрытых завесой яви возможностей, а в рамках художественного мира такие сны едва ли не достовернее первичной реальности, ибо для того, чтобы здесь считаться живым, вовсе не обязательно «сидеть в подвале, имея на себе рубашку и больничные кальсоны» (697). «Было» — «не было» в романе Булгакова непрерывно меняются местами. Иисус не существовал, утверждает вроде бы реально существующий и к тому же весьма образованный редактор Берлиоз. «Иисус существовал», — настаивает мнимый профессор (346), и перед мысленным взором воинствующих атеистов возникает неотразимо достоверный в своей беззащитности и непоколебимости Иешуа. А только что бывший, занимавший прочное положение, уверенный в себе литературный надсмотрщик с именем знаменитого композитора, которого невежественный Иван называет «однофамильцем Миши Берлиоза» (396) самым нелепым, фантастическим образом вдруг «уходит в небытие» (599). Опять игра с именами: поддельный Берлиоз уничтожается, подлинный Иешуа (земной прообраз Иисуса) воскресает. Но в этом контексте тем более должна настораживать и интриговать *третья* в ряду перечисленных нами *странность*: почему у мастера нет имени?

Литературоведческая традиция написания слова «мастер» с прописной буквы, то есть превращения его в имя-титул, не поддержана самим текстом ни графически, ни по существу: мастер принципиально и безнадежно безымянен. В отличие, между прочим, от своей подруги, которая из безымянной романтической незнакомки главы 13-й —

«Явление мастера» — превращается во второй части романа в Маргариту, что дополнительно подчеркивает знаковую и значимую принципиальную безымянность ее возлюбленного.

Странность фигуры мастера неоднократно отмечалась исследователями, но, как нам кажется, не была понята до конца. Этот герой всецело принадлежит зыбкому миру взаимоотражений и взаимопревращений. Он неизменно появляется на грани яви и сна — были и небыли — в лунном, «всегда обманчивом» свете (376). Его лик мерцает, дробится и играет отраженными красками Иванушкиной мечты. Он и есть мечта, греза, двойник Ивана Бездомного — подлинного автора и романа в романе, и романа о мастере и одновременно — главного героя романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Первым об Иване Бездомном как центральном персонаже романа написал П. Палиевский. Однако его мысль о том, что именно к Иванушке «обращен роман», что «едва ли не для него разыгралась история Мастера и Маргариты»<sup>8</sup>, не нашла поддержки у большинства исследователей. Между тем, Палиевский обосновывал свою мысль справедливым указанием на то, что Иван — единственный герой, который учится, меняется, преображается по ходу действия и к тому же, добавим мы, присутствует в романе от начала до конца. Вслед за Палиевским «подлинным героем романа», в пику развенчанному им мастеру, считал Ивана Н. Утехин<sup>9</sup>. Интересные мысли о «преображении» Ивана Бездомного высказал В. Скобелев, отметивший, что «во второй половине “Мастера и Маргариты” образ Ивана Николаевича нарисован уже без иронической окраски <...> как в доброй русской сказке, простак Иванушка именно в силу своей простоты и непосредственности оказывается искушеннее искушенных и мудрее мудрых»<sup>10</sup>. Это очень точные и глубокие наблюдения, однако, на наш взгляд, все названные исследователи остановились на полпути. Они почувствовали, что готовый лихо расправиться с Кантом, одержимый шпиономанией сочинитель дежурных стихов не так прост, как это кажется на первый взгляд, что на протяжении романа с ним происходит разительная перемена, что преображение Бездомного в Иванушку, а затем в Ивана Николаевича Поньрева — одно из главных романских событий, но объясняли это традиционно: тем, что Иван — «ученик Мастера». Вот в этом-то общепризнанном факте мы и позволим себе усомниться.

Мастер — не учитель, не наставник Ивана — статус мастера в романе точнее всего определяется формулой М. Эпштейна: «мистериальный двойник-антипод»<sup>11</sup> Ивана Бездомного.

Явление мастера — это результат духовного преображения Ивана, который на своем пути от бездумного стихоплетства к благоразумному



профессорству «оступился» в «творческое безумие»<sup>12</sup>. И в этом смысле вполне закономерно и даже спасительно его попадание в клинику Стравинского — в сумасшедший дом.

«Говорит поэт Бездомный из сумасшедшего дома» (398) — за внешним комизмом этой фразы, вроде бы подтверждающей ненормальность героя, не осознающего двусмысленности своего положения, — горький и в то же время неожиданно-обнадеживающий смысл: бездомный поэт обрел кров — странный и страшный, на первый взгляд; спасительный и надежный, по существу.

Фамилия Бездомный — не колпак, нашлепнутый на шальную голову, как полагает П. Палиевский<sup>13</sup>, а абсолютно точное определение социального и духовного статуса героя в начале романа. Поэт, не причисляющий себя к интеллигенции; талант, обслуживающий бездарей, — это межуточное состояние в области духа подкреплено неукорененным бытовым положением Ивана Николаевича. Где он живет? с кем? как? — этого читатель не знает и не узнает. «Пока я по квартирам буду разъезжать, он улизнет» (419) — вот и все, что говорит Иван о собственном доме в ответ на предложение профессора заехать «на квартиру», прежде чем пуститься в погоню за Воландом. Само выражение «на квартиру» чрезвычайно характерно. В черновом варианте романа есть такая многозначительная фраза: «В ресторане можно было получить все те блага, коих в повседневной своей жизни на квартирах люди искусства были в значительной мере лишены»<sup>14</sup>. Главное же, чего лишен человек, живущий «на квартире», — это чувство дома, сознание стабильности, укорененности, прочности, традиционности своего бытия. Ярчайший пример — «нехорошая квартира» № 50 — постоянный двор, «ложный дом»<sup>15</sup>, по определению Ю. М. Лотмана, в котором словно сам Бог велел обосноваться черту. Именно эта всеобщая неприкаянность и запечатлена в псевдониме Ивана Николаевича Поньрева. Бездомный — это зафиксированное в словесимболе крушение всего того, что составляло основу и суть бытия героев «Белой гвардии».

Но бездомность, какие бы тотальные масштабы и разрушительную силу она ни приобретала, — явление бесперспективное, а значит, временное. «Скитальческий поход»<sup>16</sup>, в который поневоле вовлечены герои закатного романа, значим не сам по себе, а как поиск-созидание нового Дома. Случайно ли этапом на этом пути становится клиника профессора Стравинского? Только ли иронический, саркастический смысл заключен в том, что уют и покой можно обрести лишь в обители для душевнобольных? Случайно ли совпадение: именно ссылкой на помешательство пытается спасти своего странного пленника

Понтий Пилат? В его освобожденной от боли, просветленной голове складывается спасительная для обоих — прокуратора и «преступника» — формула: «Бродячий философ оказался душевнобольным» (356), в связи с чем и возникает мысль заключить его в *Кесари Стратоновой* (ср: *клиника Стравинского*). Но Иешуа не хитроумным властолюбцем Каифой и даже не трусостью прокуратора, а самой высокой инстанцией обречен на крест. Спасительность же самой формулы подтверждается судьбой Бездомного. Оскорбленный Ивановыми откровениями о своей бездарности, к тому же только что осознавший ошибочность диагноза («решительно никакого безумия» не видит он больше в глазах Бездомного [395]), поэт Рюхин, тем не менее, бессилён сквитаться с обидчиком, получившим официальный статус сумасшедшего: «И главное, и поделывать ничего нельзя было: не ругаться же с душевнобольным!» (396). Вот она — та вожденная свобода самовыражения, которую не могут ограничить никакие общепринятые рамки, никакие идеологические и прочие табу, ибо все списывается на безнадежную асоциальность больного: что с ненормального возьмешь?

Конечно, на первый взгляд, мысль о свободе насильственно удерживаемого пациента клиники для душевнобольных может показаться абсурдной. Тем более с учетом советского опыта использования такого рода заведений для изоляции и «лечения» инакомыслящих. Но во времена Булгакова столь изощренные формы борьбы с неудобными еще не были распространены, а обыденная, нормальная жизнь была такой ненормальной, зловеще-абсурдной, такой безысходно-подневольной, подотчетной и подследственной, что дом скорби вполне мог, хотя бы в рамках художественного допущения, оказаться если не обителью счастья, то защитительным пристанищем для социальных «отщепенцев».

Жизненная востребованность такого художественного решения подтверждается тем, что оно лежит в основе другого произведения того времени — «Сожженного романа» Я. Голосовкера. Роман этот, неожиданно «всплывший со дна непечатной литературы 20-х годов»<sup>17</sup> в начале 90-х, мистически перекликается своими образами, мотивами и даже словесной тканью с «Мастером и Маргаритой» и, по мнению М. Чудаковой, мог быть известен Булгакову в рукописи и мог воздействовать на поздние редакции булгаковского романа.

Действие «Сожженного романа» начинается в «Юродоме» — доме юродивых, или, иначе, «психейном доме», который «представлял собой автономную республику». Голосовкер акцентирует то обстоятельство, которое у Булгакова завуалировано, хотя не менее значимо: «Жильцы юродома пользовались полной — и не относительной, а даже абсолютной свободой» («в пределах ограды», разумеется), причем в первую

очередь и главным образом это была свобода воображения, свобода творческого самовыражения, на которую жилец юродома "имел полное право"»<sup>18</sup>.

Именно такое право и получает помещенный в клинику Стравинского булгаковский герой, избавившийся от идеологического присмотра и социального груза и отдавшийся во власть фантазии.

«Явление мастера» — это сон Ивана, в котором из глубин его подсознания всплывает имя «Воланд», но главное — в котором сам он сбрасывает с себя шкуру дежурного поэта и превращается в настоящего мастера, в отличие от литературного поденщика Бездомного, сочинявшего стихи по случаю и на заказ, в отличие от тех трех тысяч ста одиннадцати членов МАССОЛИТа, принадлежность которых к писательскому цеху выражалась лишь в обладании заветным членским билетом. У Иванушки в романе есть двойник, который очень выразительно отрабатывает его внешнюю роль, социальную функцию — это бездарный поэт-конъюнктурщик Рюхин, который кончился, лопнул, как мыльный пузырь, в ту самую ночь, когда Иван только начался. За пределами романа двойниками Бездомного традиционно считаются реально существовавшие «рюхины» — Д. Бедный и А. Безыменский. Между тем, среди современников Булгакова была гораздо более подходящая для сравнения и чрезвычайно актуальная для писателя в разгар работы над романом фигура — Владимир Маяковский (начальная «М!»), о чем, на наш взгляд, неопровержимо свидетельствуют приведенные М. Чудаковой в «Жизнеописании Михаила Булгакова» факты. Не принимавший современной поэзии вообще и творчества и общественной позиции своего личного антагониста, «горлана-главаря», в частности, Булгаков, тем не менее, не мог не быть ошеломлен самоубийством поэта, оказавшим прямое воздействие на его собственную судьбу. И в жизни, и в творчестве очень чуткий к разного рода пересечениям, неожиданным взаимодействиям и совпадениям, он не мог не сознавать, что своим выстрелом Маяковский не только предупредил и «заместил» его собственный отчаянный шаг, но и содействовал благому повороту его судьбы, спровоцировав подавший надежду звонок Сталина. Пасхальная неделя 1930 года, в начале которой (в понедельник, 14 апреля) прозвучал выстрел Маяковского, а в конце (в пятницу, 18 апреля) в квартире Булгакова раздался звонок из Кремля, «ретроспективно могла быть осмыслена им в первую очередь как собственная страстная неделя с «отмененной ("благодаря" другой смерти) в конце ее казнь»<sup>19</sup>. Это, по мнению М. Чудаковой, отозвалось в романе тем, что с редакции 1932–1933 гг. «страстная неделя стала размечаться по дням и далее стал вырабатываться параллелизм этих дней в двух —

новозаветном и современном — планах романа», а также усилением темы смерти, которая «развивается в какой-то степени под знаком смерти Маяковского»<sup>20</sup>.

Но еще более важно, с нашей точки зрения, другое: в Маяковском, казавшемся Булгакову гремющей пустотой, открылось иное измерение — трагическая глубина. Кажимость обернулась своей противоположностью, контрастной внешности сущностью, и это несовпадение человека — поэта! — с самим собой, с социальным статусом, который за ним закреплен, с социальной нишей, в которую он встроен, с жизненной колеей, которая ему предписана, — это несовпадение, выпадение, хоть на время, в свободный творческий полет и становится одной из главных тем «Мастера и Маргариты» и стержнем образа Ивана Бездомного.

Помимо вышеозначенных внешних, у Булгакова были и очень сильные внутренние импульсы обращения к этой теме. Прекрасно знавший себе истинную цену, жаждавший, чтобы «небу стало жарко» от первого романа, заклинавший, «чтобы знали... чтобы знали»<sup>21</sup> роман последний, он ведь до конца своих дней оставался непрочитанным, не оцененным, неведомым читателю гением. «Удивительно *обыкновенным*» виделся он внешне литературоведу А. В. Чичерину<sup>22</sup>. «Ты не Достоевский», — говорила ему вторая жена, Л. Е. Белозерская<sup>23</sup>. А он был — необыкновенный, он был — «Достоевский», то есть — Булгаков, он знал: «Достоевский бессмертен» (680) — и образом Ивана Бездомного художественно утверждал всесилие таланта, пробивающегося и сквозь социальный асфальт, и сквозь собственную внешнюю непрезентабельность, кажущуюся заурядность.

Своей бьющей в глаза «простецкостью», демонстративной примитивностью Иван Бездомный не хуже самого Воланда мистифицирует, сбивает всех с толку, хотя, в отличие от дьявола, делает это ненамеренно, произвольно.

За внешней непритязательностью, легковесностью булгаковского героя скрывается художественный дар, творческая одержимость, готовность забыться вымыслом и раствориться в нем. Иванова первоначальная пустота (которую пытается заполнить суррогатом подлинного знания Берлиоз) в совокупности с перечисленными выше качествами есть творческая предрасположенность к озарению свыше, к заполнению «теми поэтическими образами, мыслями и звуками, которые сами, свободно приходят в душу, готовую их встретить и принять»<sup>24</sup>. Именно такой пустотой готовности к восприятию высшей истины — нищетой духа и духовной жаждой — был, по мнению Вл. Соловьева, в высшей степени наделен Пушкин<sup>25</sup>.

Сопоставление Бездомного с Пушкиным может показаться чересчур неожиданным и смелым, но речь не о реальных масштабах и значимости явлений, а о самом принципе «устройства» творческой личности, точнее, об одном из ее существенных слагаемых.

Вот эта творческая «пустота» Ивана Бездомного и заполняется по ходу романа Булгакова романом мастера и романом (сном) о мастере.

Последнее тем более очевидно, что все обстоятельства судьбы мастера — и необычные, романтические, и обыденные, бытовые, — легко выводятся при смене знака минус на знак плюс из судьбы самого Иванушки.

Невежественный человек, обреченный на казенное стихоплетство и не имеющий возможности совершенствоваться данный от природы талант, он не может подсознательно не тяготиться этим (что и прорвется в последующих саморазоблачениях) и с благоговением пестует в своем воображении героя высокообразованного, историка, к тому же прекрасно владеющего пятью иностранными языками и чуть хуже еще одним, шестым. Вне всякого сомнения, здесь в преображенном виде отражается неизгладимое впечатление Ивана от положившей начало всем последующим событиям встречи с таинственным «историком» и «иностранцем» на Патриарших. (Заметим, кстати, что в финале, опять-таки перевоплотившись, уже в Понырева, наш герой получит еще одно определение, изначально принадлежавшее незнакомцу, — «профессор».)

Постоянное подспудное сознание собственной несвободы обочивается во сне обретением полной независимости: благодаря совершенно сказочному выигрышу, он получает желанную возможность спрятаться от бдительного ока литературных соглядатаев и погрузиться в воплощение замысла, на подступах к которому в реальной своей жизни Иван уже удостоился, между прочим, начальственного окрика. Не отсюда ли выплеснувшееся в монологе мастера недоумение перед художественной невменяемостью редактора?

Неприкаянность, бездомность, зафиксированные в фамилии, компенсируются во сне приобретением «совершенно отдельной квартирки», в которой предметом особой гордости является «раковина с водой» — деталь, явно возникшая по ассоциации с изумившей Ивана в лечебнице роскошной ванной (465).

Совершенно одинокий человек («Холост», — докладывает о нем доктору Рюхин [398]), к тому же какой ни есть, но поэт, Иван не может не мечтать о страстной и верной любви — и она обрушивается на мастера так же неожиданно, как выигрыш ста тысяч и как бывает только в романах или во сне: «Любовь выскочила перед нами, как

из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих! Так поражает молния, так поражает финский нож!» (468). Литературное происхождение этих строк очевидно, как очевидно и то, что все романтические чрезмерности, счастливые случайности в судьбе мастера источником своим имеют глубокую подспудную неудовлетворенность Ивана Бездомного собой, своими стихами, своей жизнью — и это толкает его, пусть в грезах, прорваться за пределы очерченного опостылевшими обстоятельствами круга, примерить на себя не только другое, подлинно художественное слово, но и другую жизнь. Судьба мастера — это инобытие Ивана, и столь велика окажется магия мечты, что многое действительно сбудется в реальной жизни Ивана Николаевича Понырева. Когда-то девственно невежественный человек, Иван Николаевич в эпилоге предстает перед нами профессором, сотрудником Института истории и философии (то есть историком — как мастер), и хотя о знании иностранных языков не сказано ни слова, совершенно очевидно, что грех невежества, в свое время отмеченный мастером и оттененный по контрасту с образованностью последнего, преодолен. Сближают Ивана Николаевича с его двойником и обстоятельства личной жизни. В характеристике жены профессора — «бедной женщины, связанной с тяжело больным» (721), — совмещены черты двух жен мастера: безымянность первой и самоотверженная привязанность к больному второй, Маргариты. Есть и другие интересные совпадения, мелодические переключки. Попавший когда-то в сумасшедший дом «из-за Понтия Пилата» (точно так же объяснял причину своего пребывания там и мастер), Иван Николаевич каждый год в пору полнолуния оказывается во власти своих грез, наутро после которых «просыпается молчаливым, но совершенно спокойным и здоровым. Его исколотая память затихает, и до следующего полнолуния профессора не потревожит никто» (722). Эти строки — почти дословное повторение фразы, которой автор прощается с мастером: «...и память мастера, беспокойная, исколотая иглами память, стала потухать». И так же, как мастер отпустил на свободу «им созданного героя», «кто-то отпускал на свободу мастера» (710) — не Иван ли, породивший его в своих фантазиях-снах и «жадно» вопрошающий в час лунного свидания: «Так, стало быть, этим и кончилось?» А кончается все — и роман в романе, и рассказ о мастере, и история Ивана Николаевича, а с нею и весь роман в целом — одной и той же, многократно повторенной, впечатанной в сознание читателя незабываемой фразой: «...пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» (722). И эта рифма, стягивающая воедино три романских линии, — дополнительное свидетельство правомерности предлагаемой версии.

Но вернемся в сон Иванушки. Как бы буйно ни разыгрывалась фантазия, какими бы благими и желанными ни были пригрезившиеся перемены судьбы, даже во сне Иван не забывает о том, что за все приходится платить. Наяву — за относительное свое благополучие, за статус известного поэта он расплачивался тем единственным, что имел, — талантом. В грезах, которые при всей своей романтической устремленности в заоблачные выси, питаются реальностью, за право быть талантливым и творчески свободным мастер платит всем, что посмел приобрести: романом, любовью, наконец, жизнью.

Кому, как не Ивану Николаевичу, знать тот бездарный, агрессивный околотелитературный мир, который «так гневно описывал его гость» (471). Это его собственное неосознанное недовольство Берлиозом, раскритиковавшим поэму Бездомного за то, что в ней не умерщвлялся, а играл живыми красками образ Христа, трансформируется в изумление мастера от встречи с редактором, задававшим «сумасшедшие» вопросы:

Не говоря ничего по существу романа, он спрашивал меня о том, кто я таков и откуда я взялся, давно ли пишу и почему обо мне ничего не было слышно раньше, и даже задал, с моей точки зрения, совсем идиотский вопрос: кто это меня надоумил сочинить роман на такую странную тему? (471).

Это Иванушка наделяет мастера своим собственным впечатлением от «девицы со скошенными к носу от постоянного вранья глазами» — секретаря редакции Лапшенниковой, которую он, разумеется, мгновенно узнает в описании мастера и которая, разумеется, «не пропустит» ничего, что не укладывается в рамки общепринятого (471, 619). Это его понимание «непроходимости» романа-легенды (уроки Берлиоза не прошли бесследно) приписано вездесущему пройдохе Могарычу.

Кстати, с этим самым Могарычом связано еще одно, косвенное, доказательство «бесплотности» мастера. А. Шиндель, размышляя над миссией Князя тьмы, подчеркивает, что «по *прямо*му приказу Воланда был убит только один человек» — высшей меры наказания удостоился доносчик Майгель. «В глазах Булгакова, — пишет исследователь, — доносительство — смертный грех»<sup>26</sup>. С этим трудно не согласиться, но тут возникает существенное противоречие: почему умерщвлен абстрактный доносчик (мы не знаем тех, кого он предал, не задеты эмоционально его предательством), а мерзавец Алоизий, погубивший самого мастера, выходит сухим из воды? Не потому ли, что мастер и его судьба существуют лишь в воображении Ивана Бездомного?

Так или иначе, не приходится сомневаться в том, что мытарства мастера, осмелившегося отдаться свободному полету фантазии, Ивану знакомы не понаслышке. Свой человек в этом далеком от подлинной литературы литературном мире, он не может не понимать, что полноценная творческая жизнь сулит не только приобретения, но и неизбежные потери и жестокие испытания, что путь истинного художника лежит в стороне от столбовой общественной дороги, а значит, ухабист, тернист и опасен. И даже выиграв однажды у судьбы счастливый лотерейный билет, пережив творческий триумф, художник не свободен от тех социальных недугов, которыми страдает общество. В Ивановом сне не менее сильно и страстно, чем любовь, выражено, обнажено, даже материализовано самое мучительное из порожденных зловещей эпохой переживаний, постоянно живущее в подсознании и всегда готовое вырваться наружу, заслонив все остальные чувства, — страх. «Страх владел каждой клеточкой моего тела» (476), — признается мастер, выдавая подспудную тягостную зависимость Ивана от жестоких правил игры окружающего мира и одновременно освобождая его от этого высказанного, названного, другому приписанного чувства страха.

В своем глубоко достоверном и вместе с тем пророческом видении-сне Иван переживает, продумывает и проигрывает до конца и желанный творческий триумф, и — как неизбежное следствие его — неминуемый социальный крах. Его герой-двойник в конце концов, естественно, оказывается там, где находится сам Иванушка, — в сумасшедшем доме, хотя по дороге в скорбную обитель на него был примерен, но отвергнут вариант Берлиоза — гибель под трамваем.

Иванушкин «лунный гость» смирился со своей участью сумасшедшего («Я неизлечим», — спокойно констатирует он), утихомирился, соразмерив свои запросы с реальными возможностями («Не надо задаваться большими планами», — советует он и Ивану), отрекся от своего создания («...я вспомнить не могу без дрожи мой роман», — отмахивается он от просьбы рассказать продолжение) — то есть сломался, подчинился обстоятельствам, как это делал до сих пор Бездомный (477, 478). Но, передоверив, переадресовав двойнику свои слабости и тем самым хотя бы на уровне самоощущения избавившись от них, Иван обретает творческую свободу, бесстрашно отдается во власть воображения — и в награду получает то, что отныне является содержанием и смыслом его жизни, — роман. Вождевленное «продолжение» приходит к нему не только без помощи мастера, но и без вмешательства Воланда — знак того, что он действительно талантлив и творчески состоятелен. Во сне, в фантазиях, в мечтах он — мастер. Но как в таком случае быть с Маргаритой? Она-то — откуда?



Возлюбленная мастера, какой она предстает перед нами впервые, — легко узнаваемая, демонстративно характерная романтическая героиня, образ которой очерчен с помощью ярких, запоминающихся, подчеркнута контрастных деталей: желтые цветы — словно предвестие разлуки и отблески луны, глядя на которую шепчет свой рассказ мастер; черное пальто — знак тьмы, в которую добровольно окунется героиня в поисках своего возлюбленного; «необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах»; роковая сила переживаний — «она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел, и что если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста»; фатальная предрешенность встречи — «по Тверской шли тысячи людей, но я вам ручаюсь, что увидела она меня одного и поглядела не то что тревожно, а даже как будто болезненно»; мгновенная вспышка безумной страсти — «так поражает молния, так поражает финский нож!»; наконец, немислимая таинственность отношений — «никто не знал о нашей связи», ручается мастер, тут же оговариваясь: «хотя так никогда не бывает» (466–469). Это нагромождение чрезмерностей, многозначительностей, небывалостей имеет явно литературное происхождение и является свидетельством заимствованности, «книжности» истории любви, поведенной мастером, что совершенно естественно, ибо откуда же, как не из книг, мог черпать поэт Бездомный свои любовные фантазии.

Героиня исповеди не имеет имени. На вопрос Ивана «А кто она такая?» мастер отвечает жестом, означающим, что «он никогда и никому этого не скажет» (496). И дело тут не столько в стремлении оградить возлюбленную от чужого любопытства, сколько в своеобразии самой героини: возлюбленная мастера — идеал, средоточие достоинств, лишь в той или иной мере присущих обыкновенным поименованным женщинам, разного рода «Варенькам» и «Манечкам», она — воплощение мечты, она такая же греза, как и безымянный романтический мастер, — греза о бессмертной, непобедимой, всепоглощающей, жертвенной любви. И бытовые детали — фартук, керосинка, картофельная шелуха, которой она пачкает руки, — не заземляют, а оттеняют, подчеркивают возвышенный, романтический, идеальный ее характер. Это еще не Маргарита — это такая же, как мастер, безымянная героиня Ивановых грез.

Но, в отличие от мастера, его романтической возлюбленной предстоит шагнуть в другое измерение, обрести имя и не только «оттеснить мастера в структуре романа»<sup>27</sup> — это не мудрено, ибо он, в сущности, герой только одной главы, но и стать главной героиней второй части этой удивительной книги, которая демонстрирует магическую

силу художественного слова не только своим непосредственным воздействием на читателя, но и обнажением самого механизма воздействия, изображением этого механизма.

«За мной, читатель!» — восклицает рассказчик, и вымышленное оживает, как ожил для Иванушки Понтий Пилат — герой «сплетенного» незнакомцем на Патриарших рассказа, как ожил пришедший к Ивану во сне его двойник — мастер. Слово не просто обретает плоть — вымысел теснит реальность. «За мной, читатель!» — зовет рассказчик, и на глазах у замороженного невероятным разворотом событий, захваченного в плен игрой авторской фантазии, готового к самым неожиданным сюжетным поворотам читателя, как из морской пены Венера, из грезы рождается Маргарита.

Заключительные строки первой части романа открыто и демонстративно поданы как рубежные, пограничные, то есть сулящие не просто увлекательное продолжение, а непредсказуемо-неожиданное развитие событий: «Что дальше происходило диковинного в Москве в эту ночь, мы не знаем и доискиваться, конечно, не станем, тем более что настает пора переходить нам ко второй части этого правдивого повествования. За мной, читатель!». Начальные фразы второй части подтверждают готовность рассказчика реализовать заявленные намерения, декларируя его творческое могущество, теургический дар: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!» (542)

Вот здесь-то, за этой явственно обозначенной чертой, романтическая незнакомка перевоплощается в земную Маргариту, словно перешагнув из сна в реальность. Впрочем, скорее все-таки наоборот: повествование из реального, хотя и приправленного фантастикой, плана переходит в потусторонний. «Первая и вторая части романа, — по мнению П. Абрагама, — в определенной степени изображают “одно и то же” бытие, только под разным углом отражения. Анализируя первую часть, мы можем говорить о реальности в смысле “жизненность”, во второй части перед нами <...> изображение “интенсивности человеческих стремлений” или, как говорит Флоренский, область ощущений мнимых, то есть символов»<sup>28</sup>. Однако эти символы, будучи плодом художественной фантазии и «изобразительной силы таланта», как уже говорилось, не уступают в своей реальности «жизненным» образам. Что же касается Маргариты, то она-то как раз из «символа» — романтической возлюбленной, героини грез — превращается в далеко не идеальную, зато живую, полнокровную женщину, которая отныне заполняет пространство романа своей всепоглощающей страстной

любовью и которая ради этой любви готова даже на сделку с дьяволом. Не потому ли ей будет оказано высшее авторское доверие: через нее, с ее помощью, читателю откроется третья, заключительная часть «сочинения мастера» — сочинения, в которое она, по ее собственным словам, вложила всю свою жизнь. А можно было бы сказать и иначе: роман и есть ее жизнь и, борясь за роман, Маргарита борется за самое себя, ибо она, как и этот роман, — плод воображения, воплощенная мечта, ожившее слово — Галатея, в которую любовь и талант вдохнули жизнь.

Есть, правда, у Маргариты вполне земная, если не сказать заземленная, оболочка — тоже нечто вроде шкуры, которую она сбрасывает с себя, — это «мрачная» женщина, умирающая в «Маргаритино» готическом особняке от сердечного приступа. Но что-то тут недодумано, недорешено самим автором.

«Роман не был закончен. В нем остались противоречия. (Ну, хотя бы вопрос: что же произошло с земной сущностью мастера и Маргариты, с их телами? Остались ли они на земле, как в главе тридцатой? Или исчезли вместе с Воландом и его свитой, как в эпилоге?) Что-то автор так и не решил для себя до конца — и в сюжете, в характерах персонажей, и в высоком, философском... Но, может быть, такой роман и не мог быть закончен?»<sup>29</sup>

Пожалуй, с этим рассуждением Л. Яновской можно согласиться. Тем более что эти сюжетные нестыковки никак не влияют на восприятие книги в целом.

«Мастер и Маргарита» — удивительно цельный, стройный, совершенный роман о созидательной силе искусства, а значит, и о себе самом. Сокровенная тема животворящей магии слова заявлена уже в заглавии. Если исходить из традиционной трактовки образов, то в названии романа отражена только одна сюжетная линия, которую условно можно обозначить «судьба художника», остальные («библейская», «дьявольская», сатирическая) представлены в названии лишь косвенно, опосредованно. Если же согласиться с тем, что мастер — инобытие Ивана, что соблазненный дьяволом поэт перерождается для подлинного творчества, что Иешуа и Понтий Пилат, как и Маргарита и сам мастер, — образы, рожденные фантазией преображенного Иванушки, тогда название романа приобретает расширительное, всеохватное значение: мастер и Маргарита — это творец и его ожившее творение, Пигмалион и Галатея, это реализованная извечная тоска-мечта художника «несбывшееся воплотить».

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Яновская Л. М. Треугольник Воланда: К истории романа «Мастер и Маргарита». Кив: Либідь, 1992. С. 66.
- <sup>2</sup> Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. С. 629.
- <sup>3</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита // Булгаков М. Избр. соч.: В 2 т. Киев, 1989. Т. 2. С. 391. Далее текст цитируется по этому изданию указанием в скобках страницы.
- <sup>4</sup> Лакшин В. Я. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Булгаков М. Мастер и Маргарита. М.: Высш. шк., 1989. С. 434.
- <sup>5</sup> Гете И.-В. Фауст / Пер. Б. Пастернака // Гете И.-В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 2. С. 51.
- <sup>6</sup> Там же. С. 51.
- <sup>7</sup> Там же. С. 268–269.
- <sup>8</sup> Палиевский П. В. Последняя книга Михаила Булгакова // Палиевский П. В. Пути реализма. Литература и теория. М., 1974. С. 194, 195.
- <sup>9</sup> Утехин Н. П. Исторические грани вечных истин. «Мастер и Маргарита». Источники истинные и мнимые // Утехин Н. П. Современность классики. М.: Современник, 1986. С. 281.
- <sup>10</sup> Скобелев В. В пятом измерении. // Подъем. 1967. № 6. С. 128.
- <sup>11</sup> Эпштейн М. Парадоксы новизны. М.: Сов. писатель, 1988. С. 75.
- <sup>12</sup> Комина Р. В. Романное слагаемое // Типология литературного процесса и творческая индивидуальность писателя. Пермь, 1993. С. 165.
- <sup>13</sup> Палиевский П. В. Последняя книга Михаила Булгакова. С. 195.
- <sup>14</sup> Булгаков М. Великий канцлер: Черновые редакции романа «Мастер и Маргарита». М.: Новости, 1992. С. 49.
- <sup>15</sup> Лотман Ю. М. Дом в «Мастере и Маргарите» // Лотман Ю. М. О русской литературе: Статьи и исследования (1958–1993). СПб.: Искусство – СПб, 1997. С. 749.
- <sup>16</sup> Немцев В. И. Михаил Булгаков: становление романиста. Самара, 1991. С. 110.
- <sup>17</sup> Голосовкер Я. Э. Сожженный роман / Послесл. Н. В. Брагинской и М. Чудаковой // Дружба народов. 1991. № 7. С. 140–141.
- <sup>18</sup> Там же. С. 97, 98.
- <sup>19</sup> Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 504–505.
- <sup>20</sup> Там же. С. 505.
- <sup>21</sup> Там же. С. 650.
- <sup>22</sup> См.: Там же. С. 289.
- <sup>23</sup> См.: Там же. С. 477.
- <sup>24</sup> Соловьев Вл. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М.: Книга, 1990. С. 52.
- <sup>25</sup> См.: Там же. С. 67.
- <sup>26</sup> Шиндель А. Пятое измерение // Знамя. 1991. № 5. С. 203.
- <sup>27</sup> Соколов Б. В. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: Очерки творческой истории. М.: Наука, 1991. С. 168.
- <sup>28</sup> Абрагам П. Р. Роман «Мастер и Маргарита» в аспекте литературных традиций: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1989. С. 198.
- <sup>29</sup> Яновская Л. М. Треугольник Воланда... С. 57.

О. М. Буркова

Проблема сохранения авторского видения мира  
в переводах на белорусский язык  
(на материале поэзии С. Есенина)



Одним из существенных достижений теории перевода явилась новая формулировка понятия его адекватности как «понятия точности функциональной, имеющего решающее значение при анализе художественного перевода»\*. При этом оригинал рассматривается как система, а не как сумма элементов, как органическое целое, а не как механическое объединение составных частей. В такой системе каждый ее элемент имеет определенную коммуникативную и эстетическую функцию. Основная задача художественного перевода заключается в необходимости воссоздания средствами другого языка эстетической полноценности подлинника, то есть смысла произведения, его национального и стилистического своеобразия особенностей, авторского видения мира. В процессе перевода осуществляется преобразование текста на одном языке в текст на другом языке\*\*. В то же время перевод является новым прочтением текста, и напряжение между ними помогает глубже понять авторскую мысль и нюансы ее передачи.

Исследователи творчества С. Есенина неоднократно подчеркивали чрезвычайную насыщенность есенинских тропов. Наше исследование переводов поэзии С. Есенина на белорусский язык показало, что, если позволяют языковые средства, есенинские эпитеты сохраняются всеми переводчиками. Так, в первой строфе стихотворения «Плачет метель, как цыганская скрипка» текст оригинала при переводе значительно видоизменен, однако все эпитеты сохранены:

«Плачет метель, как **цыганская** скрипка. / **Милая** девушка, **злая** улыбка, / Я ль не робею от **синего** взгляда? / Много мне нужно и много не надо» — «Скрыпкай **цыганскаю** плача завея. / Бліснулі суха ільдзінкі з-пад веяў. / **Мілая** дзеўчына з **сінім** паглядам. / **Злосная** ўсмешка, а я табе рады» (пер. В. Жуковича).

---

\* Рецкер Я. И. Задачи сопоставительного анализа переводов // Теория и критика перевода: Сб. статей [Отв. ред. Б. А. Ларин]. Л.: Изд-во ЛГУ, 1962. С. 43.

\*\* Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М, 1975. С. 6.

При передаче эпитетов на белорусский язык нами обнаружены абсолютные и полные эквиваленты. Абсолютные эквиваленты — это эпитеты оригинала и перевода, которые полностью совпадают по своей структуре и значению, имеют одинаковое или близкое написание и произношение:

«**Дальний** плач тальянки, голос **одинокий** — / И такой **родимый**, и такой **далекий**» — «**Дальні** плач тальянкі, голас **адзінокі**— / І такі **радзімы**, і такі **далёкі**» (пер. Ю. Свирки); «Годы **молодые с забубенной** славой, / Отравил я сам вас **горькою** отравой» — «Вёсны **маладья** з **забубеннай** славай, / **Горкую** атруту сам на вас наслаў я» (пер. Р. Барадулина).

Такие лексемы — общеславянские или общевосточнославянские по происхождению, и они взаимозаменяемы в любых контекстах. Незначительные расхождения в написании и произношении обусловлены особенностями грамматических форм в русском и белорусском языках, а также особенностями фонетических систем близкородственных языков.

Полные эквиваленты — это эпитеты оригинала и перевода, которые полностью совпадают по значению и функциям, но имеют иной графический и звуковой облик (написание и произношение):

«Но не найду к ним **нежных** слов» — «Я не знайду **пяхшотных** слоў» (пер. В. Рабкевича); «...С кем мне поделиться / Той **грустной** радостью, что я остался жив?» — «...З кім мне падзяліцца / Той **сумнай** радасцю, што я здароў і жыў?» (пер. Е. Янищиц), «...З кім мне падзяліцца / Той **сумнай** радасцю, што я застаўся жыў?» (пер. А. Астрейки).

Полные эквиваленты целиком охватывают значение слова и взаимозаменяемы в любых контекстах, однако простая языковая подстановка требует знания этих соответствий, которые отличаются звуковым обликом или структурой. Слова, обозначающие в разных языках одно и то же понятие различными комплексами звуков и имеющие одно или больше общих значений, чаще всего имеют разное происхождение.

Как показывает наше наблюдение, белорусские поэты-переводчики пользуются при переводе эпитетов поэзии С. Есенина на белорусский язык рядом специальных приемов. Один из них, довольно частый, — отнесение эпитета к другому слову:

«Те, что в жизни сердцем опростели / Под **веселой** ношею труда» — «Што, з **вясёлай працай** ў саюзе, / Апрасцеў пад ношаю турбот» (пер. А. Кулешова); «Сядем в **копны свежие** под соседний стог» — «Сядзем **свежым прыцемкам** пад суседні стог» (пер. Р. Барадулина).

В ряде случаев эпитет в переводе меняется местами с определяемым словом (первое становится вторым и наоборот):

«И глаз **осенняя усталость**» — «Вачэй **прытомленая восень**» (пер. Р. Барадулина); «Такой **рыдалистою дрожью** / Неотлетевших журавлей» — «**Рыданнем трапяткім**, тужлівым / Неадляцеўшых журазлёў» (пер. М. Аврамчика). Может стать эпитетом одно из существительных: «У **молчащих ночью кипарисов**» — «У **начных маўклівых кіпарысаў**» (пер. Е. Миклошевского); «То ль, как **рощу в сентябрь**» — «Ці, як **гай верасневы**» (пер. Р. Барадулина). Бывает и обратное явление: эпитет оригинала в переводе на белорусский язык передается именем существительным или другой частью речи: «Слушать **чувственную вьюгу**» — «Адчуваць **пачуццёў замець**» (пер. М. Калачинского); «Слово **ласковое** «поцелуй» — «Пацалунак **ласкава** назваць» (пер. С. Граховского). Два эпитета могут меняться своими определяемыми словами: «**Поступ нежная, легкий стан**» — «**Поступ лёгка, ласкавы стан**» (пер. Р. Барадулина).

Отмеченные приемы позволяют сохранить есенинские строфы и с высокой степенью соответствия передать содержание. Умение так перегруппировать слова, чтобы не были потеряны самые значительные в строке образные средства, — одна из особенностей переводов поэзии С. Есенина на белорусский язык.

Чрезвычайно сложной проблемой является передача индивидуально-авторских эпитетов С. Есенина. В таких случаях переводчики обычно обращаются к близким по смыслу языковым соответствиям:

«Ты одна мне **несказанный свет**» — «Ты адна — мой **невymoўны свет**» (пер. В. Жуковича); «Из **меднолающих** громадин» — «І з **меднабрэхіх** аграмадзін» (пер. Р. Барадулина); «Ты помнишь, конечно, / Тот / **Клоко-чуший** пятый / Год» — «Ты помніш, глухі да згод, / **Вірлівы** той / Пяты / Год» (пер. Р. Барадулина).

Художественная образность языка произведений С. Есенина определяется неповторимым авторским мировосприятием. Каждое его сравнение — это художественное открытие:

«Как васильки во ржи, цветут в лице глаза» — «Цвітуць у твары вочы, бы ў жыце васількі» (пер. Р. Барадулина); «Я милой голову мою / Отдам, как розу золотую» — «Каханай галаву сваю / Аддам, як ружу залатую» (пер. В. Рабкевича); «Все пройдет, как с белых яблонь дым» — «Пройдзе ўсё, як з белых яблынь дым» (пер. Е. Миклошевского).

В переводе на белорусский язык авторские сравнения почти всегда сохраняются, передаются при помощи постоянных соответствий.

Исследование оригинальной и переводной поэзии С. Есенина позволило выявить разнообразные и довольно частотные лексико-грамматические разряды метафоризованных слов, которые в переводе имеют постоянные соответствия:

имена прилагательные

«И страна **березового** ситца / Не заманит шляться босиком» — «Ба-санож блукаць не звабіць болей / Край **бярозавага** паркалю» (пер. Р. Барадулина), «Паркалю **бярозавага** далеч / Не звабіць пабадзяцца зноў» (пер. Е. Миклошевского), «Твоих волос **стеклянный** дым / И глаз осенняя усталость» — «Дым валасоў тваіх **шкляны**, / Вачэй прыгомленая восень» (пер. Р. Барадулина);

имена существительные

«**Зерна** глаз твоих осыпались, завяли» — «**Зерне** воч тваіх асыпалася ў жалю» (пер. Р. Барадулина), «**Зерні** воч апалі і завялі» (пер. Ю. Свирики); глаголы: «Сердце **метелит** твоя улыбка» — «Мне твая ўсмешка сэрца **мяцеліць**» (пер. В. Жуковича), «Рельсы **грызет** / Паровоз» — «Рэкі **грызе** / Паравоз» (пер. Р. Барадулина).

Удачно сочетается вольная перегруппировка слов в строке или нескольких строк в строфе, а также очень близкий к тексту, почти слово в слово, перевод в тех случаях, когда родственность языков позволяет обойтись без перестановок.

Нами обнаружены случаи, когда слова в языке оригинала и в языке перевода передают разные оттенки цвета:

«Я в твоих глазах увидел море, / Польшающее **голубым** огнем» — «Я ў тваіх вачах убачыў мора — / **Сінім** захлынаецца агнём» (пер. Р. Барадулина); «И пускай со звонами плачут глухари. / Есть тоска веселая в **алостях** зари» — «Хай глушцы са звонамі плачуць у бары, / Ёсць туга вясёлая ў **барвасці** зары» (пер. Р. Барадулина), «Хай глушцы са звонамі плачуць у бары, / Ёсць журба вясёлая ў **чырвані** зары» (пер. Ю. Свирики).

Языковые единицы в оригинале и переводе имеют вариантыные со-ответствия благодаря тому, что в языке перевода существует возможность выбора одного из вариантов в зависимости от определенной языковой ситуации.

Особый интерес вызывают сравнительные конструкции в форме творительного падежа. В поэзии С. Есенина творительный сравнения используется редко, однако отчетливо определяются два варианта его перевода на белорусский язык:

а) аналогичным оригиналу творительным сравнения

«Сыплет черемуха **снегом**» — «Сыпле чаромха ўкруг **снегам**» (пер. П. Бителя); «Покатились глаза собачьи / **Золотыми звездами** в снег» — «Пакаціліся вочы сабачыя / **Залатымі зоркамі** ў снег» (пер. Ю. Гаврука); «Пакаціліся вочы сабачыя / **Залатымі зорамаі** ў снег» (пер. Р. Барадулина);

б) сравнительным оборотом

«Метель теперь / Хоть чертом вой, / Стучись **утопленником голым**» — «Цяпер буран / Хоць чортам вый, / Ды стукай, **як тапелец голы**» (пер.



М. Калачинского); «Ну и что ж, помру себе **бродягой**» — «Ну і што ж, памру, **як валацуга**» (пер. Р. Барадулина).

Обоими способами достигается необходимая адекватность; семантические отклонения возникают лишь в случае наполнения указанных конструкций различным словесным материалом:

«**Красной розой** поцелуи веют, / Лепестками тая на губах» — «Пацалунак, **быццам ружа ў маі**, / Растае пялёсткам на губах» (пер. С. Граховского), «Ён [поцелуй] растане, **як пялёсткі ў маі**, / На губах, ледзь ружа зацвіце» (пер. Е. Миклошевского).

Немало наблюдается примеров передачи сравнительных конструкций метафорическими существительными:

«**Заря как пожар** на снегу» — «**Зары пажар** на вадзе» (пер. А. Кулешова); «Все равно — **глаза** твои, **как море**, / Голубым колышутся огнем» — «Калі **воч** тваіх блакітных **мора** / Гэткім пышным полымем гарыць» (пер. В. Жуковича), ср.: «**Вочы** нездарма твае, **як мора**, / Сінім захлынаюцца агнём» (пер. Р. Барадулина); «Твае ж **вочы** без таго, **як мора**, / Сіняватым зіхацяць агнём» (пер. М. Калачинского); «И меня твои лебяжьи **руки** / Обвивали, **словно два крыла**» — «Абвівалі шыю мне пяшчотна / **Крылы** лебядзіных **рук** тваіх» (пер. Е. Миклошевского), ср.: «Лебядзіныя сустрэлі **рукі**, / Абвівалі, **быццам два крылы**» (пер. Р. Барадулина).

Генетивная метафора в переводе возникла на основе сравнительных оборотов оригинала, но эти категории не совсем тождественны в своих значениях. Отличия заключаются в том, что метафора не сопоставляет, как сравнение, объект и субъект, а на основе определенных общих черт вообще заменяет название предмета, тем самым как бы ставит условный знак равенства между субъектом и объектом сравнения.

Иногда трудно передать по-белорусски то или иное образное средство оригинала, если соответствие, которое дает словарь, не вписывается в контекст или не совсем точно передает смысл оригинала, добавляя какой-то другой оттенок, вызывая нежелательные ассоциации; или же данный эпитет невозможно использовать при построении белорусского текста. Приведем примеры лексических замен эпитетов:

«Иду я **разросшимся** садом» — «Іду я праз сад **нерухомы**» (пер. А. Кулешова); «И на любовь ответит / Песнею **соловьиной**» — «Зноў каханне адзначыць / Песняю **лебядзінай**» (пер. Е. Миклошевского).

Нами обнаружены случаи, когда переводчики, видоизменяя текст, замещали эпитеты их контекстуальными синонимами либо компенсировали как-то иначе. Такие замены очевидны при сопоставлении оригинала и перевода:

«Хорошо лежать в траве **зеленой** / И, впиваясь в **призрачную** гладь, / Чей-то взгляд, **ревнивый** и **влюбленный**, / На себе, **уставшем**, вспоминать» — «Добра мне ў траве ляжать **духмянай**/ І ў **падманную** глядзецца гладзь, / І **раўнівы** позірк **закаханай**/ На сябе, **астылым**, прыгадаць» (пер. А. Кулешова).

Здесь есенинские эпитеты переданы не совсем соответствующей им заменой, однако настроение и мысль оригинала сохранены, так что ни стилистическая окраска стихотворения, ни близость содержания не нарушены. Есенин широко пользовался зрительными, слуховыми и иными тропами, поэтому сказать, что трава была не «зеленая», а «духмяная» можно, не нарушая его поэтики. «Падманная» («обманчивая») гладь почти то же, что и «призрачная». «Влюбленный взгляд» принадлежит «закаханай». И эпитет «уставший» заменяется на «астылы» не беспричинно. Легко найти тот же мотив равнодушия, безразличия, выраженный почти теми же словами в стихах того же периода его творчества: «На сердце изморозь и мгла», «Сердце остыло и выцвели очи». Надо глубоко чувствовать тонкость оттенков есенинской лирики, чтобы в переводе его голос тоже был узнаваем.

Как выше отмечено, в большинстве случаев на белорусском языке все компоненты сравнения в стихах Есенина сохраняются без изменений. Однако нами отмечены и случаи расхождения, например: «*Розы, как светильники, горят*» — «*Ружы там, як факелы, гараць*» (пер. Е. Миклошевского). Субъект и основание сравнения здесь те же, а объект сравнения изменен: введено наименование предмета, обладающего тем же свойством (*гореть*). В данном случае сопоставляются не предметы или явления, а действия и процессы. *Розы* сами по себе не похожи на *светильники*, но *горят, как светильники* (в белорусском переводе — *як факелы*). Смысл оригинала передается ярко, динамично и образно. Замена полностью оправдана: семантико-стилистическая функции сравнения не нарушена.

Нередко языковая единица оригинала передается в переводе единицей, принадлежащей к другой части речи, что обычно сочетается с заменой члена предложения:

«Знаю я, что в той стране не будет / Этих нив, **златящихся** во мгле» — «Знаю я, што ў тым краі не будзе / Ніў, заліўных **золатам** палі» (перевод А. Кулешова); «Ведаю: у краі тым не будзе / Гэтых ніў, што **золатам** плылі» (пер. А. Бачилы); «Знаю я, што ў краі тым не будзе / Гэтых ніў, што **золатам** цвілі» (пер. Ю. Свирки); «И **золотеющая** осень, / В берегах убавляя сок, / За всех, кого любил и бросил, / Листою плачет на песок» — «І восень **золатам** каліны / Халодзячы ў бярозах сок, / За ўсіх, каго кахаў і кинуў, / Лістотай плача на пясок» (пер. М. Аврамчика).

Причастия со значением цвета «златящихся» и «золотеющая» переданы в переводах существительным «золотом», так как белорусскому языку не свойственно употребление причастий настоящего времени. Такие замены (замены частей речи, которые ведут к замене их синтаксических функций) существенно на содержание не влияют, они затрагивают больше грамматику. Причины лексических замен, на наш взгляд, заключаются, во-первых, в индивидуально-авторском видении образа; во-вторых, в неповторимом своеобразии языков: в разных языках существуют разные средства для выражения одной и той же художественной мысли.

При переводе образных средств с русского языка на белорусский переводчики пользуются всевозможными видами трансформаций: перестановками, заменами, добавлениями и пропусками.

Добавления — разновидность семантической трансформации, которая заключается во введении при переводе семантических компонентов, в тексте оригинала эксплицитно не выраженных. Нами выделены две группы такой трансформации:

1) добавление лексических единиц в состав образного средства, ведущее к расширению его структуры

«Нежная, красивая, была / На закат ты розовый похожа / И, **как снег**, лучиста и светла» — «Мілая, прыгожая, была / На ружовы захад ты падобна, / **І як зорны снег**, ты са святла» (пер. Ю. Свирки);

2) добавление самого образного средства — метафоры, сравнения, эпитета. Мы выделили среди них две подгруппы:

а) добавления образных средств, которые не изменяют смысла оригинала

«Над окошком месяц. Под окошком ветер. / Облетевший тополь серебрист и светел» — «Б'ецца ў вокны месяц, а пад вокны — вецер. / Голая таполя стылым срэбрам свеціць» (пер. Р. Барадулина);

б) добавления образных средств, которые изменяют или дополняют смысл оригинала

«Я в радовские предместья / Ехал тогда отдохнуть» — «Я ў радаўскія **глухія** / Мясціны ехаў якраз» (пер. А. Кулешова).

Добавления приводят к расширению структуры предложения, а также влияют на его содержание. Необходимость в них возникает при несовпадении семантической структуры формально эквивалентных единиц языка оригинала и языка перевода, а также при воспол-

нении эллипсиса в тексте оригинала или в результате действия стилистических норм языка перевода. Добавления, как и лексические замены, бывают необходимые, вызванные объективным расхождением в лексической и грамматической системах белорусского и русского языков, и лишние, немотивированные. Первые изменяют только структуру предложения языка перевода, вносят образность, вторые — влияют на семантику единицы, привносят определенные стилистические и образные изменения.

Пропуски — разновидность семантической трансформации, которая заключается в опущении при переводе семантических компонентов, имеющих эксплицитное выражение в оригинале. Согласно нашим наблюдениям, пропуски образных средств всегда приводят к смысловым либо образным изменениям и потому не могут быть контекстуально оправданными:

«Не жалею, не зову, не плачу, / Все пройдет, как с белых яблонь дым» —  
«Ні жалю, ні зову, ні плачу, / Яблыневы дым — мае гады» (пер. Р. Барадзуля).

В переводе неточно и неполно раскрывается образное богатство оригинала.

Вообще же потеря или добавление в переводе даже одного образного средства оригинала существенно влияет на смысл произведения и его стилистическую окраску.

Сопоставление есенинской поэзии с ее переводами на белорусский язык показывает, что способы перевода для каждого конкретного текста многообразны: действия переводчиков колеблются от последовательного поиска в своем языке соответствий единицам исходного текста до творческого переосмысления информационной системы оригинала путем системных трансформаций его языковых единиц. В переводах, воспроизводящих основные реалии оригинала, его эмоциональный фон и существо содержания, проявляются свои специфические языковые черты, возникают новые виды связанности и упорядоченности элементов.

*Л. Д. Гутрина*

Блоковский «контекст» размышлений  
О. Мандельштама о поэте и поэзии  
в стихотворениях «1921–1925»



Поэтическое молчание О. Мандельштама, наступившее в середине 1920-х, поэтом предчувствовалось, и предчувствие это отозвалось в последнем большом цикле — «1921–25» (опубликован в 1928 г.). Предчувствия и ожидания, как мы полагаем, переплетались в сознании Мандельштама с размышлениями об А. Блоке, ушедшем в августе 1921 года.

Заглавное стихотворение цикла, как неоднократно отмечалось мандельштамоведами, отсылает к знаменитым словам А. Блока из его пушкинской речи «О назначении поэта»: «...поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем» [1; 525]. Так с первых строк «Концерт на вокзале» заявлен как программное высказывание о поэте и поэзии в момент катастрофы, потрясшей основы миропорядка, когда мир утратил свою высшую, звездную, связность («И ни одна звезда не говорит»).

Размышления об эпохе и далее ведутся Мандельштамом в постоянном диалоге с Блоком. Стихотворение «Ветер принес издалёка...» полемично по отношению к блоковскому стихотворению «Ветер принес издалёка...». «Бездонная лазурь» Блока, связанная с ожиданием Вечной Женственности, у Мандельштама становится слепой («есть в лазури слепой уголок»), страшной (мотив гигантских стрекоз — аэропланов) и поглощается тьмой. Небесное у Мандельштама связывается с ассирийским («и в лазури почуяли мы / Ассирийские крылья стрекоз»), а ассирийское для Мандельштама — противоречащее духу европейской христианской культуры, ни в грош не ставящее человека, ассирийское — значит деспотическое. В статье «Гуманизм и современность» Мандельштам размышляет о «социальной архитектуре»:

Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него. Социальная архитектура измеряется масштабом человека. Иногда она становится враждебной человеку и питает свое величие его унижением и ничтожеством. Ассирийские пленники копошатся, как цыплята, под ногами огромного царя, воины, олицетворяющие враждебную человеку мощь государства, длинными копьями убивают связанных пигмеев, и египетские строители обращаются с человеческой массой как материалом, которого должно хватить, который дол-

жен быть доставлен в любом количестве <...> Если подлинно гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека как Ассирия и Вавилон [3; 205,207].

В статье 1922 года «Пшеница человеческая», сопоставляя современное человечество с неразмолотым зерном («Это чистое количество, эта пшеница человеческая жаждет быть размолотой, обращенной в муку, выпеченной в хлеб» [3; 191]), Мандельштам подчеркивает опасность этого состояния: «Выход из национального распада, из состояния зерна в мешке к вселенскому единству, к интернационалу лежит для нас через возрождение европейского сознания, через восстановление европеизма как нашей большой народности» [3; 194]. Причина исчезновения музыки и гармонии из мира — изгнание из него духа европейской культуры, европейского гуманизма.

Ядром стихотворений «1921–1925» становится несобранный цикл о Веке («Век», «1 января 1924», «Нет, никогда ничей я не был современник...»). В стихотворении «1 января 1924 года» [2; 179–181] продолжается разговор с ушедшим Блоком.

Уже на внешнем уровне очевидна связь со статьей «О назначении поэта»: из нее Мандельштамом заимствована образная пара «отец — сын». Размышляя о поэте, Блок подчеркивает:

Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что пишет стихами; но он пишет стихами, т. е. приводит в гармонию слова и звуки, потому что он — *сын гармонии*, поэт. Что такое гармония? Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни. Порядок — космос, в противоположность беспорядку — хаосу. Из хаоса рождается космос, мир, учили древние. Космос — родной хаосу <...> Сын может быть не похож на отца ни в чем, кроме одной таинственной черты; но она-то и делает похожими отца и сына [1; 519].

Сходство *отца и сына* в стихотворении Мандельштама подчеркнуто; в 1–2 строфах «двоится» образ *больного*: сначала больным выступает Век-отец («измученное темя», «болезненные веки»), а затем Сын века («млеющая рука стареющего сына»). И Век, и его сын одинаково подвержены недугу.

Образ Сына Века создается по закону «обращаемости и обратимости поэтической материи». Толчком к написанию стихотворения, по всей вероятности, стали газетные заметки об ухудшении здоровья Ленина; начато оно было в Киеве, а дописано в Москве, уже после похорон вождя (Мандельштам был на похоронах и отозвался на смерть вождя очерком «Прибой у гроба»). В газете «Известия» за 25 января 1924 года Мандельштам наверняка видел справку о результатах вскрытия тела Ленина:

Основной болезнью Владимира Ильича считали *затвердение* стенок сосудов (артериосклероз) <...> Основная артерия, которая питает, примерно, три четверти головного мозга <...> «внутренняя сонная артерия», — при самом входе в череп *оказалась настолько затверделой*, что стенки ее <...> в некоторых местах настолько *были пропитаны известью*, что пинцетом ударяли по ним, как по кости <...> [Склероз] в мозг пошел <...> вплоть до *обызвествления* сосудов [6; 1].

Это сообщение поэтически переосмыслено: «Век. Известковый слой в крови больного сына, / Твердеет. Спит Москва, как деревянный ларь...» [2; 180]. *Деревянный ларь* — первый, наскоро сколоченный Мавзолей имел форму куба, короба [8; 252–253]. Тема Ленина аранжирована фонетически — повтором слова «глиняный»: «*глиняный рот*», «*глиняные обиды*», «*глиняная жизнь*».

Образ *Сына века* не однозначен, он исчерпывается в стихотворении чертами Ленина. Напомним, что в статьях Мандельштама начала 1920-х гг. «сыном века» выступал именно Блок. В работе, написанной на годовщину смерти поэта, Мандельштам размышляет о Блоке в связи с его «веком»: «*Блок был человеком девятнадцатого века* и знал, что дни его столетия сочтены» [3; 189]; в статье «Буря и натиск» (1923) Мандельштам прямо говорит: «*Блок — современник до мозга костей*, время его рухнет и забудется, а все-таки *он останется в сознании поколений современником своего времени*. Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии» [3; 289].

Голос безличного собственно автора в первой строфе стихотворения отсылает к знаменитой статье Блока 1918 года — «Интеллигенция и революция»: «Кто веку поднимал болезненные веки — / Два сонных яблока больших, — / Он слышит вечно шум, когда взревели реки / *Времен обманных и глухих*».

Приведем в качестве комментария фрагмент из статьи Блока:

Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем довороте достойного; она часто выносит на сушу неведимыми недостойных; но это — ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда — о великом <...> «мир и братство народов» — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем *ревет ее поток*. Вот музыка, которую имеющий уши *должен слышать* [1; 399].

Вероятно, Мандельштам связывает проблему взаимоотношений Поэта и Века с блоковской стратегией творческого поведения: она предполагает, по мнению Мандельштама, сращение Века и Поэта. В связи с этим уместно прокомментировать образ «яблока» — сквозной для стихотворения и вроде бы не совсем мотивированный («два

сонных яблока больших», «два сонных яблока», «снег пахнет яблоком», «и яблоком хрустит саней морозный звук», «вновь пахнет яблоком мороз»). Во-первых, в *яблоке* фонетически заложено имя Блока (так же, как в мотиве *глиняного* — имя другого «сына века», Ленина); во-вторых, *яблоко* трижды связано с *морозом* и *снегом*, что отсылает к блоковскому образу снежной стихии из второго тома лирики, статьи «Интеллигенция и революция» и поэмы «Двенадцать». Заметим попутно, что в речевой зоне безличного автора-повествователя образ *яблока* использован в анатомическом значении — «глазные яблоки»: «Два сонных яблока больших», «Два сонных яблока у века-властелина». Безличный автор-повествователь размышляет о болезни века: его позиция — сострадательно-аналитическая. «И некуда бежать от века-властелина...», — итожит он в 4-й строфе.

Блоковская стратегия творческого поведения становится для Мандельштама предметом рефлексии. Он, безусловно, уважает эту позицию, но видит в ней для поэта серьезные опасности, ведущие как раз к поэтическому удушью («поэт умирает от отсутствия воздуха»). Эти опасности проявлены Мандельштамом в сюжете Я-поэта: здесь образ Сына века из объектного становится субъектным.

Впервые лирическое Я появляется в конце второй строфы; его первое слово о себе — это предчувствие скорого запрета на слово и на поэзию: «Я знаю: с каждым днем слабее жизни выдох, / Еще немного — оборвут / простую песенку о глиняных обидах / И губы оловом зальют». Так начинается сюжет Я-поэта [7; 56].

Третья строфа стихотворения вводит тему «потерянного слова», идущую из книги «*Tristia*» («Я слово позабыл, что я хотел сказать...») и устойчиво ассоциируемую с творческим процессом: «Какая боль — *искать потерянное слово*, / Больные веки поднимать, / И с известью в крови для племени чужого / Ночные травы собирать». Сын-Поэт, взявший на себя ответственность помогать Веку, страдает, поскольку ощущает «чуждость» своего Века, его смертоносную сущность. Союз Поэта и Века сопряжен для первого с поиском «потерянного слова», то есть с трудностью поэтического созидания и даже с нежеланием его. Лирический герой не хочет для «племени чужого», «незнакомого» «ночные травы собирать» — не желает делиться с ним своим тайнодействием. Сын-поэт ощущает, что ему придется поступиться собой, чтобы творить во славу Века, — отсюда и образ «человека, / Который потерял себя». С этим образом связан мотив совести (4 строфа). В 6 строфе стихотворения голос Я-поэта вводит тему *щучьего суда*: «Москва — опять Москва. Я говорю ей: «Здравствуй! / Не обессудь, теперь уж не беда, / По старине я принимаю братство / Моро-



за крепкого и щучьего суда”». Смысл словосочетаний «щучий суд» и «щучья косточка», по наблюдению Е. Г. Эткинда, восходит к русской сатире XVIII–XIX веков, а именно: к басне И. А. Крылова «Щука» и сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина «Карась-идеалист», где под судом Щуки понимается суд хищника, несправедливое судилище [9; 256–257]. По версии В. Мусатова, «старина», с ее памятью о «щучьем суде» отсылает к сатирическим повестям XVII века, обличающим судебские порядки Московской Руси», — прежде всего к «Повести о Шемякином суде» [4; 289]: «Метафора “братства мороза крепкого и щучьего суда” сводила воедино мотивы ночных улиц Москвы, на которых замерзает “рядовой седок, укрытый рыбьим мехом” <...> и несправедливого, бессудного суда, созданного новым государством на старой, “московской” основе» [4; 290–291].

Приятие Я-поэтом «мороза крепкого и щучьего суда», означающее союз со страшным и холодным веком, мотивирует изменение его взгляда: взгляда в себя («белеет совесть предо мной») — на взгляд во вне. В начале 7 строфы герой описывает Москву: «Пылает на снегу аптечная малина, / И где-то щелкнул ундервуд. / Спина извозчика и снег на пол-аршина: / Чего тебе еще? Не тронут, не убьют». Это описание принципиально отличается от описания города в начале 6-й строфы, где Москва предстает враждебной и холодной: «Каким железным, скобяным товаром / Ночь зимняя гремит по улицам Москвы, / То мерзлой рыбою стучит, то хлещет паром / Из чайных розовых, как серебром плотвы». Теперь, в 7-й строфе, картина рисуется, в общем, безобидная: свет из витрин аптеки, стук пишущей машинки. Однако это высказывание героя диалогично: оно не вызывает у читателя доверия к сказанному в силу того, что свет из витрин агрессивно «пылает» и уводит к ассоциациям к блоковским стихотворением «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...», а щелчок ундервуда напоминает звук либо затвора, либо выстрела. Далее взгляд Я-поэта обращается к прекрасному зимнему небу: «Зима-красавица, и в звездах небо козье / рассыпалось и молоком горит». Однако попытка самоутешения Я-поэта обращением к гармонии Универсума вновь не увенчивается успехом, о чем свидетельствует финал 7-й строфы, с его намеренно прозаичной, грубоватой предметностью: «и конским волосом о мерзлые полозья / Вся полость трется и звенит». С новой, нарастающей силой Я-поэт вопрошает: «Ужели я предам?.. Кого еще убьешь? Кого еще прославишь? Какую выдумаешь ложь?». Вывод, который он делает, убийствен: герой-поэт понимает, что в нем самом сидит «щучья косточка»: «То ундервуда хрящ; скорее вырви клавиш — / И щучью косточку найдешь...».

Существенно, что после этих строк происходит возвращение к образу «больного сына» («Известковый слой в крови больного сына / Ис-

чезнет, и блаженный брызнет смех...»), но уже в речевой зоне автора-повествователя, размышляющем о герое-поэте как двойнике того, кто похоронен в «деревянном коробе». К концу стихотворения образ ундервуда отчетливо соотнесен с образом героя-поэта («Но пишущих машин простая сонатина / Лишь тень сонат могучих тех»): поэт и есть «пишущая машинка», которая способна лишь на «простые сонатины». Поэт, решившийся на братство со своим временем, перестает быть поэтом. Единственный выбор, который ему остается, — самопожертвование во имя свободной миссии поэта.

В этом стихотворении есть еще один лирический субъект: в 4–7-й строфах появляется Я эмпирическое [7; 56], ощущающее собственную малость и уязвимость: «Мне хочется бежать от моего порога. Куда? На улице темно...»; «...собравшись, как-нибудь, — / Я, рядовой седок, укрывшись рыбьим мехом, / Всё силуясь полость застегнуть». *Незастегнутая полость* — сигнал невозможности побега от времени («Не поддается петелька тугая / Всё время валится из рук»). Московская ночь вслед лирическому герою «гремит», «стучит», «хлещет паром», преследуя его и напоминая о себе.

Заметим, что в тексте стихотворения, в речевых зонах обеих ипостасей Я (поэта и частного человека), снова появляется образ «яблока». Но теперь он обретает совершенно иные значения, нежели в случае безличного автора-повествователя: во-первых, аромат *яблока* напоминает счастливое, но невозвратимое прошлое (ассоциации с «Антоновскими яблоками» И. А. Бунина); во-вторых, нежное *яблоко* выступает аналогом самого человека, живущего в «студеную» эпоху и испытывающего лишения.

Итак, ключевой для стихотворения Мандельштама образ «сына века» строится в тексте, говоря словами поэта, по закону «обращения поэтической материи»: сначала «сын века» представлен как «объект», со/противопоставленный Веку-отцу («Но к млеющей руке стареющего сына / Он, умирая, припадет»), далее фигура «сына Века» вбирает черты лирики А. Блока (повторы мотивов, фонетическая подчеркнутость); мотив глиняного и исторические реминисценции («известковый слой в крови», «Москва как деревянный ларь») оборачиваются чертами умершего вождя; повествование лиризуется тем, что в него вплетаются размышления Я-героя о себе — как одном из сыновей века. Участь *сына Века* (объектно или субъектно) — будь то политик или поэт — мученичество, трагедия; путь *сына века* в любом случае сопряжен с личной жертвой.

Мы постарались показать, что размышления о поэте и поэзии ведутся Мандельштамом неотрывно от поэзии и личности А. Блока. Можно с уверенностью утверждать, что сосредоточенность Мандельштама на блоковской статье «О назначении поэта» в начале 1920-х го-

дов не была случайностью: он предчувствовал и собственное поэтическое молчание. Одной из весомых причин этого станет столкновение Мандельштама с «писательским племенем», начиная с 1920-х гг. [5; 135–142]; затем — дело Горнфельда в 1927-м, «дело о Майн Риде» в 1929-м. Длющаяся травля привела поэта в конце 1920-х годов к ситуации нервного истощения и претворилась гневной «Четвертой прозой». А в 1924 году уже предощущалось и то, что «губы оловом заляют», и блоковское «удушье», и пушкинско-блоковское столкновение *поэта и черни*. В таком же понимании, что есть *чернь*.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Правда. М., 1971. Т. 5. С. 525.
2. Мандельштам О. Э. Полн. собр. стихотворений. СПб.: Академ. проект, 1995.
3. Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. / Сост. С. С. Аверинцев и П. М. Нерлер. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2.
4. Мусатов В. В. Лирика О. Мандельштама. Киев: Ника-Центр, 2000.
5. Лекманов О. Осип Мандельштам: Жизнь поэта. М.: Мол. гвардия, 2009.
6. Семашко Н. Что дало вскрытие тела Владимира Ильича // Известия. 1924. 25 янв.
7. Частотный словарь лирики О. Мандельштама. Субъектная дифференциация словоформ / Обоснов. и сост. Д. И. Черашней. Ижевск, 2003.
8. Черашняя Д. Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход. Ижевск, 2004.
9. Эткинд Е. Г. Мандельштам: трилогия о веке // Слово и судьба: О. Мандельштам: Исследования и материалы. 1991.

*Е. М. Табориская*

## ВОРОНЕЖ В ЛИРИКЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА (пространство парадоксов и оксюморонов)



Урбанистика Мандельштама представляется явлением, заслуживающем особого рассмотрения по ряду причин. Во-первых, она образует очень важную составляющую в мировидении и мировосприятии поэта XX века, поэта, базой для которого была прежде всего культура, а в ней — культура городская. Во-вторых, триада русских городов раскрывается принципиально по-разному, хотя во всех трех случаях

характерна главенствующая роль лирического «я», соотносящего свою жизнь с Петербургом-Ленинградом, Москвой и Воронежем. В-третьих, во всех лирических комплексах, связанных с названными русскими городами, присутствует тема гибели, обреченности, неизбежности смерти, но в каждом из них она решается по-особому, не повторяясь и не смешиваясь. Очевидно, что в мандельштамовской урбанистике присутствуют устойчивые мотивы, образующие своеобразные коды: в петербургских стихах это мотив призрачности (прозрачности), холода, структурообразующий образ воды. В московских стихах — изображение города с точки зрения едущего (в санях или в трамвае), пищевой код, проявляющийся в метафорике («аптечная малина», пахнущий яблоком мороз, и сама столица представляется салатом «из дерева, стекла и молока»), код технологический (арматура новостроек, трамвай, телеграф, самолет и др.). В стихах о Воронеже, особенно написанных весной 1937 г., значимы коды: птичий (образы щегла, сокола, снегиря) и растительный (дубки, клены, подснежники, цветущие груша и черемуха).

В этой статье речь пойдет об оксюморонности образа Воронежа в шести стихотворениях, написанных в первый месяц ссылки и — зимой 1937 г. Как пишет А. Б. Ботникова, «немного найдется русских городов, которым, как Воронежу, довелось найти себе высокое поэтическое воплощение <...> ...история русской поэзии не знает ни тамбовских, ни орловских, ни костромских тетрадей. А вот “Воронежские тетради” — цикл замечательных стихов, созданных в нашем городе, есть. И это уже история всемирной литературы»<sup>2</sup>.

В лирике Мандельштама Воронеж начался внезапно и очень интенсивно: в апреле 1935 г. написаны «Чернозем», «Я должен жить, хотя я дважды умер...», «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...», «Я живу на важных огородах...», «Наушнички, наушники мои!..», «Это какая улица?..», «За Паганини длиннопалым...», «От сырой простыни говорящая...», начаты «День стоял о пяти головах...» и цикл «Кама».

Воронежские впечатления начались с весеннего разлива и пахоты. Широта, простор, буйство талой воды определили первые впечатления поэта, порою очень не схожие между собой. Его ополоумевший от воды город, с одной стороны, заставляет вспомнить пушкинские строки: «С окрестных гор уже снега / Сбежали мутными ручьями / На потопленные луга» — и «Вешние воды» Тютчева, а с другой — полоумный город грозен и опасен. В формуле «А город от воды ополоумел» уже слились противоположности — прием, характерный для обрисовки Воронежа, и найдено первозданное слово для определения весны в Черноземье.

Современным жителям и гостям Воронежа не представить того, что увидел Мандельштам в 1935 году. Неширокая, но тогда полноводная река по весне заливала всю пойму, разлив был равен ширине современного водохранилища. Такого поэт не мог видеть ни в Петербурге, ни в Москве, где реки ограничены брунею набережных и парапетов. О воронежских весенних разливах написал в очерке «Побег» Б. М. Эйхенбаум: «Эта улица («Большая Дворянская» — *Е. Т.*) — как спина зверя. Вниз с одного бока идут крутые спуски, а внизу река. В марте по этим спускам как оголтелая несется вода и наполняет весь город журчащим шумом»<sup>3</sup>.

Прибавьте яркое, почти южное небо, гомон грачей, оглушительное чириканье воробьев. Город, действительно, мог показаться радостно полоумным, особенно поэту, прошедшему через Чердынь.

В апрельских стихах 1935 г. Воронеж представлен широко и обобщенно — под первозданным небом, будто сошедшим с потолка Сикстинской капеллы, расписанного Микельанджело, в окружении пахотных степей, когда чернозем на отвале лоснится и отблескивает, как полоса металла. В стихотворении «Чернозем» лемех плуга и его след в земле отражаются друг в друге... Это схвачено «хищным глазомером» художника, пораженного увиденным внове, и закреплено в слове навсегда. В стихе «Как на лемех приятен жирный пласт» земля под плугом — словно масло на ноже.

Город не отделен, неотделим от природы. *Апрельский проворот степи* — та же пахота: почва вывернута, перелицована, освежена, готова к вечному обновлению сева:

Переуважена, перечерна, вся в холе,  
Вся в холках маленьких, вся воздух и призор,  
Вся рассыпаючись, вся образуя хор —  
Комочки влажные моей земли и воли...<sup>4</sup>

Мандельштам опознает и признает в воронежских черноземных пахотах и «безоружную» работу под знаком весеннего обновления, и *проворот* в собственной жизни, словно бы начинающейся наново.

Обновление главенствует и в стихотворении «Я должен жить, хотя я дважды умер...». В шестистрочной миниатюре доминирует восторг возрождения — восхищение размахом не столько города, сколько весенней мощи: *ополоумевший от воды город* молод и полон жизни: «Как он хорош, как весел, как скуласт...». Два стиха: «Как на лемех приятен жирный пласт, / Как степь лежит в апрельском провороте» — повторены в «Черноземе», где они заканчиваются восклицанием, за которым идет приветствие *чернозему*: «будь мужествен, глазаст...». *Чернозему*

еще предстоит мучать, наблюдая жизнь. Отдельной строкой идет номинативное предложение: «Черноречивое молчание в работе».

В стихотворении «Я должен жить...» апрельский проворот создает картину акмеистически точную и в то же время символическую. Образы жизненно достоверны, а их мощь и масштабность рождают впечатление сиюминутно сотворенного мира и его творца: Бога и человека, почти равного Богу. «Небо Буонарроти» — одновременно и синева над Воронежем, и фрески Микеланджело на сюжет сотворения мира.

В обоих текстах подспудно звучит тема созидания, жизни как творчества, преодолевающего разрушительное начало существования.

В первом же стихе «Я должен жить...» утверждается преодоление смерти, *дважды* приближавшейся к поэту. В «Черноземе» роскошная свежевспаханная земля остается силой угрожающей:

И все-таки земля — проруха и обух... <...>  
Гниющей флейтою настраживает слух,  
Кларнетом утренним зазывает ухо (211).

В «Воронежских тетрадах» поэт постоянно раскачивает впечатление читателя между осознанием гибельности бытия и приятием его же созидательной — творческой и витальной — силы. Жизнеутверждающее начало в его стихах, пластическое и яркое, сродни тютчевскому дню («День и ночь») — златотканому покрову, под которым — бездна «с своими страхами и мглами». Преодоление, разрешение экзистенциальной сращенности жизни и гибели возможно лишь в творчестве. А оно у Мандельштама — труд (см. «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма, / За смолу кругового терпенья, за советный деготь труда»), роднящий «Тысячехолмие распаханной молвы» и «Комочки влажные моей земли и воли». Молва — первооснова поэзии, и ее нужно подготавливать для поэтического преображения, подчинять, вовлекать в дарующую значимость работу, погружать в «черноречивое молчанье».

Поэт выносит это словосочетание в последний стих «Чернозема» как итог весенних трудов землепашца, и начальную (до-словесную) готовность поэта к творческому акту. «Черноречивое молчание в работе» контрастно красноречию, зато сродни концовке «Невыразимого» В. А. Жуковского:

Горе душа летит.  
Все необъятное в единый вздох теснится,  
И лишь молчание понятно говорит<sup>5</sup>.

В контексте же лирики Мандельштама финал «Чернозема», скорее, отступление от принципа возвращения слова в первоначальный

бытийный синкретизм («Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись...» или «Быть может, прежде губ уже родился шепот...») и выход к классической традиции Слова как обретения и воплощения истины.

В двух первых («эйфорических») стихотворениях город вписан в «безокружную окружность», то есть имеет выходы во все стороны, и поэт должен не существовать в нем на правах ссыльного, а жить по-весеннему полнокровно и широко. Но уже в следующем за ними четверостишии стихотворении *Воронеж* обретает зловещие смыслы.

Играя созвучиями, поэт дает ему три определения: «Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож». *Блажь* — с выраженным негативным оттенком: «блажной», капризный, неуправляемый, неразумный. Ворон — и в фольклоре, и в литературе — вестник смерти; нож — оружие, несущее смерть.

«Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» — реплика в диалоге с городом, в котором поэт уже ощущает себя пленником, угадывает в нем силу не познанную, но несущую угрозу. Судьба поэта неясна, его отношения с городом напоминают отношения Герды и маленькой разбойницы в «Снежной королеве» своей непредсказуемостью: от города можно ждать чего угодно.

В этом тексте важная пространственная позиция поэт по отношению к городу, как великану, удерживающему его на весу и не очень озабоченному, что произойдет в следующую минуту: *уронишь... или проворонишь, выронишь или вернешь*. Отсюда требование или мольба в первом стихе: «Пусти меня, отдай меня...». Воронеж не столько жесток и коварен, сколько равнодушен, и спасение представляется маловероятным.

Такого тесного, физически ощутимого взаимодействия города и лирического «я» нет ни в петербургско-ленинградских, ни в московских стихах. Там было пространство города, по которому можно передвигаться, можно его наблюдать вычлняя реалии-маркеры: Неву, Дворцовую площадь, Адмиралтейство (в петербургской лирике) — и Кремль, бульвары, новостройки первой пятилетки (в московской). Там действующим лицом был человек и город оставался объектом его наблюдения, осмысления, изображения. В четверостишии 1935 года роли поменялись: Воронеж предстает одушевленным существом, в чудовищном сращении смертельной опасности и блажи удерживающим поэта. Блажь дает лишь зыбкую надежду на избавление.

Повышенно личностное ощущение связи с городом очевидно и в другой апрельской миниатюре «Это какая улица?», которую можно рассматривать как вариацию в традиции поэтического памятника.

Самый мощный ее извод — нерукотворный памятник Горация (ода «К Мельпомене»), в русской литературе со времен Ломоносова тема известна в «позитивном» варианте (Державин, Пушкин и др.) и в «негативном» — у Баратынского, Батенькова и др., вплоть до Бродского.

Улица имени поэта утверждает ценность его творчества для потомков, не только как эквивалент монумента, но и как связь между творцом и читателями во времени. И если монумент теоретически предполагает портретное сходство с поэтом, то улица, носящая его имя, в идеале должна соответствовать сущности того, кто дал ей имя.

С точки зрения биографической, в тексте обнаруживается явный парадокс. В первый же месяц пребывания в Воронеже Мандельштам связывает свое имя с новым для него городом да еще — местом ссылки:

Это какая улица?  
Улица Мандельштама.

Ни в петроградских, ни в московских стихах об увековечивании имени речь не шла. Здесь же возникает сразу, более того: объясняется, почему улица получила это имя. Комментаторы, указывая адрес второй квартиры, которую снимали Мандельштамы в Привокзальном поселке, связывают стих «Мало в нем было линейного» с названием Второй Линейной улицы, где в доме № 14 и была эта квартира<sup>6</sup>. Дом на самом деле расположен в распадке (*яма*). В стихотворении *улица — яма*. Человек, давший ей имя, конгениален такому месту жительства, поскольку «нрава он не был лилейного», а вдобавок обладал чертовой фамилией: «Как ты ее ни вывертывай, / Криво звучит, а не прямо». И улица (*Это какая, эта улица, эта яма*), и герой (*Этого Мандельштама*) охарактеризованы одним и тем же указательным определением, которое наполняется особым, отнюдь не комплиментарным, смыслом, звучащим с горькой иронией:

И потому эта улица  
Или, верней, эта яма  
Так и зовется по имени  
Этого Мандельштама... (213).

Остается добавить, что о герое говорится в прошедшем времени: *этот* Мандельштам *был*, а Линейная существует и в наши дни, и дом в войну уцелел. И хотя улицы Мандельштама в Воронеже до сих пор нет, зато она есть в стихах как частное проявление вечной темы нерукотворного памятника поэту.

Облик третьего русского города и отношение к нему, переживания и устремления поэта, с ним связанные, чрезвычайно многообразны. Главное впечатление — противоречивость образа Воронежа в стихах



поэта: почти оксюморонность: сила, молодость, простор, многокрасочность и — темень, одиночество, отсутствие читателя, почти физически ощущаемая обреченность, близость к гибели. Эти контрастные проявления, в их предельности, рассмотрим на примере двух стихотворений 1937 года: «Куда мне деться в этом январе...» (1 февраля) и «На доске малиновой, червонной...» (6 марта).

В подробном реальном комментарии к первому стихотворению Н. Е. Штемпель упоминает водокачку на стыке Поднабережной улицы, параллельной реке, и спускавшихся к ней правобережных улиц, внизу сходящихся вместе. Это Мясная Гора, Семинарская гора, ул. Дубницкая. Там же она говорит о «Суконовках (левой и правой), Венецкой и Мало-Чернавской, узнавая в этих запутанных и кривых улочках, чулки переулков»<sup>7</sup>. Лай — реалия абсолютно достоверная: в частных домах держали цепных собак, которые сопровождали прохожих хоровой эстафетой.

Январский Воронеж у Мандельштама подобен страшному сну, это воплощенный оксюморон, овеществленный парадокс. «Открытый город» на поверку оборачивается «замкнутыми дверями», «замками, скрепками». Он одновременно и отгораживается от поэта, и удерживает его. *Сумасбродная цепкость* города напоминает *блажь* как исконную суть *Воронежа* в четверостишии 1935 г. Город заставляет поэта *пьянеть* и *задыхаться*, кормит «мертвым воздухом» (одышка, духота — один из сквозных мотивов в «Воронежских тетрадах»), лишает собеседников и читателей.

*В этом январе* в городе лед и скользель, жуткая «бородавчатая» темь, строения и жилье теряют привычные очертания и свойства. *Улицы перекошены* и видятся глухими беззаконными *чуланами*, в которых, как черти в табакерках, прячутся, чтобы тотчас *выбежать, угланы*. В комментариях: «углан» — диалектное слово, означающее «парень», «повеса», «баловник»<sup>8</sup>. Но теснота мандельштамовского «стихового ряда», сгущенность его звукописи:

И переулков лающих чулки,  
И улиц перекошенных чуланы —  
И прячутся поспешно в уголки  
И выбегают из углов угланы (257), —

дешифруют *угланов* как уголовников на освоенной ими территории.

*Чулок переулка* — почти удавка. Протяжное «у» в сочетании с «ч», «г» и «л» (переулков, чулки, улиц, чуланы, прячутся, уголки, выбегают, углов, угланы) сливаются то ли в вой, то ли улюлюкание, которые гонят лирического субъекта в «яму, в бородавчатую темь», в какой-то

«мерзлый деревянный короб». Звуковые характеристики города в этом *январе* нечеловеческие: лай и крики грачей. Сращение метафоры и метонимии создает образ ожившего, *лающего чулка*<sup>9</sup>. Переулочек превращается в чудовище, оставаясь топографической частью города. В стихе: «И разлетаются грачи в горячке» слышится карканье перепуганных птиц. Вот, казалось бы, еще один птичий образ, связанный с Воронежем. Но январские грачи лишь орнитологическая реалья: в несуровые зимы грачи остаются в центральном Черноземье. Хотя грач — птица дневная: ночью, да еще зимней, грачей не увидеть.

*Деревянный короб* в яме в фантазмагорической картине города превращается и в подобие ямки, вырыв которую, брадобрей царя Мидаса пытался избавиться от тяготящей его тайны, и в дикий первоизданный рупор: поэт выкрикивает в него свое заветное требование, свое вечное право на слушателя, собеседника:

— Читателя! советчика! врача!  
На лестнице колючей разговора б! (257).

Воронеж не просто пространство ссыльного, но пространство, возведенное в степень гиперболы: оно ощутимо, пластично, достоверно в своей реальности и почти невообразимо по фантастически античеловечной сути. Это одна его сторона.

Но есть и другая. Через пять недель после «Куда мне деться в этом январе?» Мандельштам, подобно живописцу, создает иной портрет города — в реальности это панорама Воронежа конца 1930-х годов, увиденная, как отмечает Н. Я. Мандельштам, с берега «приблизительно там, где жила Наташа»<sup>10</sup> (Н. Е. Штемпель жила на ул. Каляева, 21).

В тексте «На доске малиновой, червонной...» 16 стихов. 8 начальных имеют сквозную рифму, вторая половина построена на чередовании двух рифм. Она из них продолжает первую часть, вторая вводит иной звуковой комплекс. Первая, заканчивающаяся на «уный» с его вариантом (уна), повторяется 11 раз и создает акустический эффект звона: город пронизан этой чуть монотонной, но торжественно праздничной музыкой. Пять остальных слов («рая», «кривая», «стая», «смушная», «убегая») сохраняют женскую рифму, но вносят в текст иную, приглушенную, хочется сказать — затухающую, ноту. Звуковая организация текста (кроме концевых рифм, есть внутренние) придает ему спаянность, слитность, даже монолитность, и вместе с тем отмечает смысловой поворот во второй половине произведения.

Стихотворение по-мандельштамовски замысловато и даже загадочно. Оно подчинено не рациональному замыслу, а прихоти авторского видения, как, например, в концовке:

Срежь рисунок мой, в дорогу крепкую влюбленный,  
Как сухую, но живую лапу клена  
Дым уносит, на ходулях убегая...

Обращение-предложение к *влюбленному в дорогу срезать рисунок*, как кленовую ветку, уподобляет действия странника и дыма. Первый «срезает» взглядом портрет города на своем безостановочном пути, а дым, «убегающий на ходулях», то есть не соприкасающийся с землей, заслоняет, вбирает в себя «сухую, но живую лапу клена». Лапа остается на месте, она — последняя (данная сверхкрупным планом) примета зимнего воронежского пейзажа, своеобразный постскрипtum к основному панорамному образу города.

Воронеж не назван по имени и не описан как самостоятельно существующий объект, что характерно для ленинградско-петербургских и московских стихотворений. Это с первой же строки — дубликат: портрет города, в концовке прямо названный рисунком. По существу этот портрет не графичен, а живописен, но это живопись особого рода. Фон, основа портрета — доска, материал, на котором издревле писались иконы и который использовался в декоративно-прикладных изделиях (расписных прялках, сундуках и пр.). Мандельштамовский город приобретает черты сказочные, фольклорные, как некое подобие фантастических созданий вроде кентавров, грифонов и сфинксов: «Полугород, полуберег конный» — сразу создание и человеческих рук, и часть природы: верх — от людей, береговая часть — от коня. Конь — огненный символ, символ солнца — средоточие и оправдание теплой, даже горячей палитры живописца в этом тексте: доска *малиновая, червонная*, то есть красно-золотая, сбруя конного берега-города из *красных углей*, далее появляется *желтая мастика-утеплитель* и, наконец, *сахар жженный*. Леденец пережженного сахара — красновато-коричневый или золотисто-коричневый в зависимости от степени очистки самого сахара. Город полуконь-полуогонь, город-леденец — масленичная солнцеворотная радость и улада. Но от масленицы и снега — вторая составляющая «портрета». Город «санный, сонный», «втридорога снегом напоенный», город еще не пробудившийся от зимней спячки. «Сбруя красных углей» — огоньки в окнах, *малиновая, червонная доска* — вечерний, догорающий закат, на котором рисуется западный правый (высокий) берег реки и довоенный город на нем.

Мандельштам точен в воспроизведении реалий Воронежа, увиденного с нижней, приречной точки зрения. Отсюда открываются холмы и спуски (вдоль них селились, по ним проезжали конные упряжки; зимой, разумеется, санные) и на высоком берегу — центральная часть

Воронежа, «высокого занесшегося» «на кон горы». И вместе с тем город сказочен, как палехская композиция.

Вторая половина текста (стихи 9–16) акцентирует мотив рукотворного создания — картины, портрета города. В контрпараллель к своей «малиновой червонной доске» Мандельштам ставит голландскую живопись, широко обращавшуюся к зимним пейзажам<sup>11</sup>.

Не ищи в нем зимних масел рая,  
Конькобежного голландского уклона,  
Не раскаркается здесь веселая, кривая,  
Карличья, в ушастых шапках стая... (247)

На «стыке» первой и второй частей текста как двух «портретов» города появляются «пищевые» образы: «сахар жженный» и «масла рая»<sup>12</sup>. Первый — итоговая суть города, сливающая воедино все составляющие, вторые — Воронежу и его «портрету» чужды: на досках писали не маслом, а темперой. «Жженный сахар» — импрессионистская метафора, а «масла рая» — технологически оценочная метонимическая реалья. Голландские художники писали маслом, в том числе и зимние пейзажи с замерзшими каналами и толпою, передвигающейся на коньках.

Достаточно вспомнить «Охотников» П. Брейгеля, где перед спускающейся под небольшим уклоном к жилию группой людей раскрывается последовательная панорама расчищенных каналов, заполненных мужчинами, женщинами и детьми на коньках. Площадки катков уходят вглубь картины, создавая пространственную перспективу, а толпы народа все уменьшаются в размере. Уже на ближайшем к зрителю катке люди изображены в совершенно ином масштабе, нежели выходящие из леса охотники, а чем дальше план, тем меньше масштаб<sup>13</sup>. Зоркий и хорошо знакомый с живописью, Мандельштам импрессионистски субъективно и акмеистически точно воспроизвел опорные моменты (тематические, композиционные, эмоциональные) этого жанра голландской живописи.

Голландский веселый и вместе с тем «карличий» рай — контрастирует и переключается с Воронежем, а Мандельштам, на словах отказываясь состязаться с голландскими живописцами (и «не смущать» его сравнением с ними), на деле вводит замечательный экфрасис, включая свой «портрет» Воронежа в галерею мировой живописи.

Можно сказать, что Воронеж для Мандельштама — предмет постоянно обновляющихся впечатлений, и образ этого «пространства неволи» не повторяет ни петербургско-ленинградских, ни московских урбанистических мотивов. Если говорить схематично, Петербург-Ленинград у Мандельштама — город-миф, с выраженными доминанта-

ми петербургского текста (по В. Н. Топорову); с Москвою поэт связывает представление о времени, эпохе и своем месте в них. А Воронеж, в первую очередь, природен, фольклорен, лишен временных примет (современность там есть, но не она — главное), он вписан не столько в «гудки советских городов», сколько в мировое единство «молодых воронежских холмов» и вечных холмов Тасканы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Предлагаемая статья продолжает мои работы, посвященные образу города в лирике Мандельштама. В 1990 г. в книге «Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама» (Воронеж, 1990) была опубликована статья «Петербург в лирике Мандельштама»; через 20 лет в сб. «Универсалии русской литературы – 2» (Воронеж. ун-т, 2010) появилась статья о мандельштамовской Москве, год спустя в выпуске 3 того же издания — статья «Воронеж — третий русский город в лирике О. Мандельштама (Птичий и растительный коды)».

<sup>2</sup> «На доске малиновой, червонной...»: Прогулки по мандельштамовским местам Воронежа. Воронеж, 2011. С. 3–4.

<sup>3</sup> Эйхенбаум Б. М. Мой временник. СПб., 2001. С. 35.

<sup>4</sup> Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 211. Далее в тексте цит. по этому изд. с указанием страниц.

<sup>5</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 1. С. 288.

<sup>6</sup> Дом, принадлежавший агроному Вдовину, чудом сохранился, во всяком случае, существовал в 1990 г., о чем говорится в комментариях А. Д. Михайлова и П. М. Нерлера к указ соч. Мандельштама (Т. 1. С. 541).

<sup>7</sup> Штемпель Н. Е. Мандельштам в Воронеже // Новый мир. 1987. № 10. С. 225.

<sup>8</sup> Михайлов А. Д., Нерлер П. М. Комментарии // Мандельштам О. Указ. соч. Т. 1. С. 559.

<sup>9</sup> Ср.: «Это странно, как во сне. Когда разбойник занес над тобой нож, ты еще можешь спастись. Разбойника убьют, или ты ускользнешь от него... Ну, а если нож разбойника сам бросится на тебя? И веревка его поползет к тебе, как змея, чтобы связать по рукам и ногам?» (Шварц Е. Дракон // Шварц Е. Клад. Снежная королева. Голый король [и др.]. М.; Л., 1962. С. 377).

<sup>10</sup> Мандельштам Н. М. Книга третья. Париж, 1987. С. 245.

<sup>11</sup> См., напр., «Зимний пейзаж с конькобежцами» Х. Аверкампа; «Зимний вид в окрестностях Гааги» и «На льду близ Дордрехта» Я. ван Гойена; «Деревня Нойскооп зимой. Похороны ребенка» Я. А. Беертстрайтена; наконец, «Охотники» П. Брейгеля.

*Е. В. Воскобоева*

НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ И ЕВГЕНИЙ ШВАРЦ:  
К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ  
(биографический и творческий аспекты)



«Мой страшный друг и враг <...>»<sup>1</sup>, — так пишет Евгений Львович Шварц о близком друге Николае Олейникове в своем дневнике. Случайная встреча в 1923 году перерастает в теплую, нежную, но в то же время эмоционально напряженную дружбу. Личные взаимоотношения естественным образом накладывают отпечаток на творчество каждого из авторов. В данной статье мы обратимся к истории знакомства Н. Олейникова и Е. Шварца, к формированию их эстетических программ, а также затронем некоторые аспекты совместного творчества.

Весной 1923 года под Бахмут<sup>2</sup> приезжают Евгений Шварц и Михаил Слонимский: отец Шварца, Лев Борисович, трудится в то время хирургом в больнице соляного рудника им. Карла Либкнехта, и Шварц решает погостить у родителей.

В редакции газеты «Всероссийская кочегарка», куда Слонимский и Шварц отправляются для знакомства с местными литераторами, они встречают Николая Олейникова: «В редакции газеты “Кочегарка” за секретарским столом сидел молодой белокурый, чуть скуластый человек. Он выслушал мои объяснения молча, вежливо, солидно, только глаза его светились как-то загадочно»<sup>3</sup>. Дружба продлилась вплоть до 30-х годов.

Николай Олейников с 1923 года занимается организацией литературно-художественного журнала «Забой», и Слонимский со Шварцем привлекаются к его созданию: Слонимский на тот момент был членом литературной группы «Серапионовы братья» и активно печатался, Шварц безрезультатно привлекался К. И. Чуковским к литературной деятельности. В Бахмуте Евгений Львович назначается секретарем «Забоя», начинает печатать под псевдонимами Щур и Дед Сарай<sup>4</sup> несколько фельетонов и сатирических обозрений. Первый номер журнала выходит в сентябре 1923 года: сразу завоевывает признание читателей и получает широкую известность за пределами Дона. Так, именно во «Всероссийской кочегарке» и «Забое» Олейников и Шварц начинают печататься<sup>5</sup>.

В 1925 году Олейников получает направление ЦК ВКП(б) на работу в газету «Ленинградская правда» и переезжает в Ленинград; затем начинает сотрудничать с редакцией журнала «Новый Робинзон»<sup>6</sup>, где работает вместе со Шварцем.

В 1928 году Олейников назначается ответственным редактором журнала «ЕЖ» (*Ежемесячный Журнал*), выпускавшегося отделом Госиздата (1928–1935). Журнал выходит один-два раза в месяц и ориентируется на школьников пионерского (среднего) возраста. Авторами «ЕЖа» были Борис Житков, Михаил Зощенко, Евгений Шварц, Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Заболоцкий. Официально «ЕЖ» считался «органом Центрального бюро юных пионеров СССР»<sup>7</sup>.

С января 1930 года в качестве приложения выпускается журнал «ЧИЖ» (*Чрезвычайно Интересный Журнал*) для дошкольников. Позже он становится самостоятельным изданием вплоть до июня 1941 года.

Детский отдел Госиздата часто называют «Академией Маршака»<sup>8</sup>, здесь импровизируют, жизнь превращается в игру, в постоянное веселье, сотрудники устраивают розыгрыши. Особенно отличаются Шварц и Олейников: по воспоминаниям Л. Пантелеева, они встретили его с Григорием Белых в редакции, топая на четвереньках и играя «в верблюдов». Также Л. Пантелеев отмечает, что Олейников со Шварцем были неразлучны: «Много лет в наших литературных кругах “Шварц и Олейников” звучало как “Орест и Пилад”, “Ромул и Рем”, “Ильф и Петров” <...>»<sup>9</sup>.

Неразлучными Олейников и Шварц были не только в жизни: совместно ими написано пять стихотворений (в период с 1929 по 1936 года): «Залетела в наши тихие леса...» (1929), «Улица Чайковско-го...» (1931), «На именины хирурга Грекова» (<1933>), «Перечень расходов на одного делегата» (август 1934), «От Нью-Йорка и до Клина...» (1936).

Заметим, что все пять текстов не входят в последний, изданный в 2011 году, сборник стихотворений и поэм Николая Олейникова «Прочь воздержание».

Текст «Залетела в наши тихие леса...» написан в 1929 году, то есть во время наиболее плодотворной редакторской и творческой деятельности поэтов.

Залетела в наши тихие леса  
Полосатая, усатая оса.  
Укусила бегемотицу в живот.  
Бегемотица в инфаркте — вот умрет.  
<...>  
Искусала бы оса, всех не жалея,  
Если б не было здесь автора Корнея.

Образно, стилистически и ритмически стихотворение-пародия отсылает к тексту К. И. Чуковского «Доктор Айболит» (1929):

И пришла к Айболиту лиса:  
«Ой, меня укусила оса!»  
<...>  
А рядом бегемотики  
Схватились за животики:  
У них, у бегемотиков,  
Животики болят.

В тексте Шварц и Олейников пародируют рабочую атмосферу редакции: авторы четко обозначают пространство (к слову, один из редких случаев использования топонима у Олейникова) — Невский проспект (аллюзия на гоголевские тексты), именуя редакцию «нашим тихим лесом» в противопоставление пространству «дикого леса», из которого прилетает оса. Реакция сотрудников на появление осы в редакции — детская:

Маршаку всадила жало в ягодицу.  
И Олейников от ужаса орет,  
Убежать на Невский Шварцу не дает.

Соответственно образы авторов снижены, взрослые, серьезные люди напоминают своим поведением детей, побег от осы воспринимается как очередной розыгрыш. И неудивительно, что прогоняет осу именно К. И. Чуковский:

Искусала бы оса всех не жалея,  
Если б не было здесь автора Корнея.  
Он ногами застучал,  
На осу он закричал:  
«Улетай-ка вон отсюда ты, оса,  
Убирайся в свои дикие леса!»

Сниженный образ литератора появляется и в стихотворении «Улица Чайковского...», где спародирован С. Я. Маршак: *злой, как аллигатор, укатил домой*. Снижение образа происходит за счет бытовой лексики (коньяк, укатил) и «детского» сравнения (злой, как аллигатор).

На улице Чайковского Маршак не жил и не работал<sup>10</sup>.

«Кабинет Домбровского» — образ весьма загадочный. «Канцелярское», советское слово «кабинет» звучит достаточно официально и ассоциативно ориентирует на связь с официальным зданием. Не случаен и финал стихотворения:

И всю ночь один сидел  
Старичок наркоминдел.



*Наркоминдел* — это сотрудник Народного Комиссариата иностранных дел (с 1946 года — Министерство иностранных дел). Образованный при НКВД в 1906 году, Отдел печати с 1918 стал исключительно информационным центром ведомства (лишившись при этом пропагандистской направленности). В 1921 году при отделе был образован Литиздат, который первоначально курировал публикации материалов международных конференций (например, «Вестник НКВД» и «Международная жизнь»), а впоследствии контролировал переводческую деятельность печатных изданий<sup>11</sup>.

С. Я. Маршак редакторской и переводческой деятельностью был связан с иностранными авторами и, видимо, неоднократно вызывался сотрудниками Отдела печати НКВД на допрос.

Лишь в финале текста сюжет выстраивается последовательно и детально: Маршак был вызван в кабинет (Домбровского) и к ночи отпущен:

В очень поздний час ночной  
Злой, как аллигатор,  
Укатил к себе домой  
Бедный литератор.

За сниженным, на первый взгляд, образом литератора скрывается литератор трагический, и пародийные форма и язык стихотворения маскируют действительный контекст.

«На именины хирурга Грекова» созданы Олейниковым и Шварцем после знакомства с хирургом Иваном Ивановичем Грековым: в октябре 1933 года в Театре юного зрителя состоялась премьера постановки «Клад» по одноименной пьесе Е. Шварца. Он же приглашает на премьеру хирурга с дочерью Натальей (с которыми был знаком с осени 1932 года) и представляет их Олейникову и Хармсу.

Как отмечает исследователь А. А. Кобринский, стихотворение должно было быть датировано июнем 1933 года, поскольку на этот месяц приходились и день рождения, и именины хирурга, но Евгений Шварц не мог точно вспомнить, на какую из дат писалось стихотворение<sup>12</sup>.

Название текста ориентирует читателя в первую очередь на жанр послания/посвящения (наиболее предпочитаемого Н. Олейниковым). Обращения к хирургу выдержаны в одическом стиле: *исцелитель чело-веков, хирургии властелин*. Но язык стихотворения в целом, его ритмическая организация и синтаксис апеллируют к песенному:

Вдруг профессор в залу входит  
С острым ножиком в руке,  
Лучевую кость находит  
Локтевой невдалеке.

Наряду с прозаизмами (*вдруг, ножик*) текст насыщен научными (медицинскими) терминами:

Лучевую удаляет  
И, в руке ее вертя,  
Он *берцовой* заменяет,  
Улыбаясь и шутя.

Медицинскими мотивами можно назвать мотив замены (кости) и исцеления<sup>13</sup>.

Мотив замены (вариант: подмены/смены) характерен для творчества Н. Олейникова: смена/перемена имени, например, влекла за собой перемену/изменение судьбы («Перемена фамилии», <1934>); также мотив смены сближен с мотивом поворота, в текстах поэта связанного с изменениями физического характера:

И мир повернется  
Другой стороной,  
И в тело вопьется  
Червяк гробовой.

Исцеление — тоже физическое изменение: в стихотворении «О нулях» (1934?) больной излечивается прикосновением к нулю:

Нули — целебные кружочки,  
Они врачи и фельдшера <...>

«Перечень расходов на одного делегата» (август 1934) внешне похож на текст-план, текст-отчет (перечень). Впервые стихотворение появляется в рукописном альманахе К. И. Чуковского «Чукоккала»: оно записано рукой Николая Олейникова и подписано обоими авторами. Год создания при этом не указан<sup>14</sup>.

В 1930-е годы у писателей — сотрудников Детгиза — было затруднительное материальное положение, тем не менее они умели брать взаймы, используя при этом формулу из стихотворения<sup>15</sup>:

Руп –  
На суп.  
Трешку –  
На картошку.  
Пятерку –  
На тетерку.  
Десятку –  
На куропатку.  
Сотку –  
На водку.  
И тысячу рублей –  
На удовлетворение страстей.

Бытовая ситуация мотивировала и использование авторами бытовой лексики: *руп, суп, трешка, картошка, пятерка, десятка, сотка*. В тексте наличествует мотив удовлетворения страстей, не связанный с материальным, бытовым удовольствием (пищевое удовлетворение), — это физиологическое удовлетворение, эротическое. У Николая Олейникова понятия «любовь» и «страсть» всегда антиномичны: герои переживали духовную близость, романтическую любовь, позже переходящую в физическую близость, страсть. В контексте с пищевыми образами, необходимыми для нормального функционирования организма-механизма<sup>16</sup>, страсть также материализуется, обывляется, поскольку включается в перечень (эротическое удовольствие также необходимо).

Возникающий соответственно мотив последовательных чисел: *руп — трешка — пятерка — десятка — сотка — тысяча* — характеризует размер денежного оборота, и мотив числа в целом, являющийся одним из ключевых в творчестве Олейникова и связанный с научной тематикой, также обывляется: **перечисление**, перечень денежных знаков, пересчет.

Стихотворение «От Нью-Йорка и до Клина...» написано Н. Олейниковым и Е. Шварцем в 1936 году. Исследователи неоднозначно определяют жанр текста: А. Н. Олейников назвал текст «хвалебной одой»<sup>17</sup>, М. Шапиро — шуточной поэмой. Добавим также, что М. Шапиро в своих воспоминаниях не указывает соавтора — Николая Олейникова: Шварц читает стихотворение на творческом юбилее Я. Б. Жеймо, читает «серьезно и торжественно, и зал очень смеется. <...> Жеймо в то время “специализировалась” на ролях трагедии <...>»<sup>18</sup>:

Люди плачут и смеются,  
Жадно глядя на экран.  
Ростом с маленькое блюдце,  
А талантище с Монблан.

К 1936 году на экраны советских кинотеатров выходят художественные фильмы «Леночка и виноград» (1934) и «Разбудите Леночку» (1936), в которых роль главной героини — Леночки — исполняет актриса Янина Жеймо.

Авторами сценариев к фильмам выступают Николай Олейников и Евгений Шварц, и этот факт готовит почву для изучения иной художественной стороны совместного творчества друзей. Вместе они пишут шесть киносценариев, три из которых были экранизированы (помимо упомянутых «Леночка и виноград» и «Разбудите Леночку» в 1936 году была поставлена картина «На отдыхе»).

Киноповесть о приключениях пионерки Леночки задумывалась как первый советский сериал для детей. К выходу на экран в 1930-х годах готовились художественные фильмы «Леночка выбирает профессию» и «Леночка и лев», — но зрители этих постановок не увидели.

Современники Е. Шварца вспоминают, что Евгений Львович был блестящим импровизатором и на ходу, сочиняя сценки и пьесы, разыгрывал их: «<...> сочинял сценарии и пьесы, которые потом разыгрывались под его предводительством в одной из гостиных Дома искусств<sup>19</sup> <...> боевики: “Фамильные бриллианты Всеволода Иванова”<sup>20</sup> — замысловатая пародия на авантюрные фильмы, “Женитьбы Подкопытина” <...>»<sup>21</sup>.

По сведениям Э. Паперной, Шварц организовывал импровизированные спектакли-миниатюры: «В эти спектакли он втягивал и меня, и Олейникова: расскажет нам приблизительную тему и слегка наметит мизансцену, а каждый из нас должен сам соображать, что ему говорить на сцене»<sup>22</sup>.

Видимо, Шварц «втягивает» Николая Олейникова и в создание киносценариев. Ранее Олейников также делал тексты «капустников» для детских театров и по просьбе композитора Д. Шостаковича, задумавшего сочинить оперу «Карась» для Ленинградского Малого театра оперы, написал ее либретто<sup>23</sup>.

К одному из фильмов, «Леночка и виноград», Н. Олейников пишет четыре текста-песни: «Песня юных пионеров», «Песня юннатов», «Песня цыгана», «Марш юных натуралистов», — и только лишь последняя из них сохраняется в окончательной редакции фильма:

Глупец дрожит от страха и трясется,  
Коровку божью трогая рукой.  
Юннат спокоен, он весело смеется.  
Он рад, встречаясь даже со змеей.

Жанр киноповести о Леночке — приключения пионерки — оправдывается творческими и эстетическими установками авторов: оба раньше работали в этом стиле («Приключения Макара Свирепого» Н. Олейникова и «Приключения мухи» Е. Шварца), который был приближен к научной сказке (мотив познания, изучения, научного открытия и форма сказочного повествования)<sup>24</sup>, — оба любили и последовательно изучали серьезные и научные исследования по орнитологии и энтомологии.

Таким образом, мы обозначили основные черты творческого взаимодействия Николая Олейникова и Евгения Шварца: соавторство при создании поэтических текстов и киносценариев, и всякий раз каждый

из авторов привносил в текст что-либо, характерное именно для его творческого мира (погружение сюжета в определенный топос, апелляция к определенным сюжетным формам и т. д.).

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Шварц Е. Позвонки минувших дней: Из дневников // Шварц Е. Позвонки минувших дней. М.: Вагриус, 2008. С. 233.

<sup>2</sup> Бахмут — ныне Артёмовск (назывался Бахмут до 1924 года) — город областного значения в Донецкой области Украины, административный центр Артёмовского района, расположен на реке Бахмут, в 89 километрах к северо-востоку от Донецка.

<sup>3</sup> Слонимский М. Книга воспоминаний. М.; Л., 1966. С. 179.

<sup>4</sup> Там же. С. 182–183.

<sup>5</sup> Произведения бахмутского периода обоих авторов ныне недоступны, поскольку издания были уничтожены.

<sup>6</sup> Журнал «Новый Робинзон» первоначально называется «Воробей», но летом 1924 года название меняется на более романтическое.

<sup>7</sup> Кобринский А. А. Даниил Хармс. М.: Мол. гвардия, 2008. С. 150.

<sup>8</sup> Там же. С. 140.

<sup>9</sup> Пантелеев Л. «Имя Шварца я впервые услышал...» // Мы знали Евгения Шварца. М.; Л.: Искусство, 1966. С. 50.

<sup>10</sup> Хотя С. Я. Маршак долгое время проживал в Центральном районе Санкт-Петербурга: Потемкинская улица, 10 (где он жил с 1922 по 1927 год) и проспект Володарского (ныне Литейный проспект), 21-11 (в здании доходного дома Маршак жил с 1944 по 1964).

<sup>11</sup> Подробнее об этом см.: Романов А. С. Информационная деятельность Народного Комиссариата по иностранным делам, 1917–1923 гг.: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2009. – 24 с.

<sup>12</sup> Кобринский А. А. Даниил Хармс. С. 292.

<sup>13</sup> Мотив замены кости в поэтическом тексте возможно напрямую связать с медицинскими заслугами профессора И. И. Грекова, который занимался оперативным лечением переломов (обширная резекция коленного сустава). В медицине понятие «замена» также сблизено с научным термином «пересадка» (операция Ру-Герцена по созданию искусственного пищевода из тонкой кишки, свободная пересадка широкой фасции бедра).

<sup>14</sup> Чукоккала: Рукописный альбом К. И. Чуковского. М.: Премьера, 1999. С. 306.

<sup>15</sup> Подробнее об этом см.: Кобринский А. А. Даниил Хармс. С. 142.

<sup>16</sup> Уподобление организма механизму отчасти, по-видимому, мотивировано всеобщим настроением эпохи: идея механизации и подчинения строгой иерархии господствовала во всех областях жизнедеятельности.

<sup>17</sup> Олейников А. Н. Страницы жизни поэта // Олейников Н. М. Прочь воздержание. СПб., 2011. С. 35.

<sup>18</sup> Шапиро М. «От Нью-Йорка и до Клина...» // Мы знали Евгения Шварца. С. 223.

<sup>19</sup> В романе О. Форш «Сумасшедший Корабль» (1930) Е. Шварц прячется за маской Гени Чорна (Шварц в переводе с нем. означает «черный»), является любимцем публики: «Геня Чорн — импровизатор-конферансье, обладавший даром легендарного Крысолова <...> Геня Чорн организовал недомерков мужского и женского пола из всех кают Сумасшедшего Корабля» (Форш О. Сумасшедший Корабль. М.: АСТ; Астрель, 2011. С. 45).

<sup>20</sup> Вариант: «Бриллианты пролетарского писателя Фомы Жанова» (Там же. С. 179).

<sup>21</sup> Слонимский М. Вместе и рядом. Евгений Шварц // Слонимский М. Книга воспоминаний. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. С. 173.

<sup>22</sup> Паперная Э. В редакции «Всероссийская кочегарка» // Житие сказочника. Евгений Шварц: Из автобиографической прозы; Письма о Евгении Шварце. М.: Книжная палата, 1991. С. 193–194. Также см. об этом: Макарьев Л. В начале двадцатых годов... // Мы знали Евгения Шварца. С. 189–190; Добин Е. Добрый волшебник // Нева. 1988. № 11. С. 205.

<sup>23</sup> Олейников А. Н. Страницы жизни поэта... С. 35.

<sup>24</sup> Подробнее см. об этом: Цимбал С. Л. Евгений Шварц: Критико-биографический очерк. Л.: Сов. писатель, 1961. С. 44–45.

*И. Б. Корман*

## ЧУДО КАК ПАРОДИЯ



На рассказ А. Грина «Происшествие в улице Пса» (1909), впрочем, его иногда называют психологической новеллой [1], критики особого внимания не обращают. В нем вроде бы никаких загадок нет. Есть иронический эпиграф в начале; есть гневно-иронический «голос автора» в конце — комментирующий и «ставящий точки над i». Ну, а поскольку рассказ откомментирован «самим автором», то и говорить вроде бы не о чем.

Попробуем всё же порассуждать. Прежде всего, согласно «автору» (и критикам), налицо конфликт между одаренной личностью — и «обывателями». Тут возразить нечего; можно только добавить, что «одаренная личность» психологически близка Грину, что подчеркивается созвучием имен: Александр Гольц — Александр Грин.

Далее, стоит присмотреться к улице Пса — ведь она дала название рассказу. По этой улице ходят зеленщики и тряпичники; ходят пьяные из пивной; ходит «угольщик с огромной корзиной» — всё это *люди заземленные, заземленных профессий, заземленного поведения*. А вот Александр Гольц — артист балагана, и он покажет представление, пародийное представление.

Да; но только начнется это представление — без объявления, даже сам Гольц этого не заметит. В сцене разрыва-прощания, произносятся какие-то неловкие и неуместные слова, производя неловкие движения

и жесты, — он еще не знает, что уже участвует в сцене-пародии, что РАЗРЫВ есть пародия на БРАК.

На брак?! На какой такой брак? Но чуть позже, открывая дверь ресторана, он уже это знает. Имея пистолет и предсмертную записку в кармане, можно не мелочиться. На БРАК В КАНЕ ГАЛИЛЕЙСКОЙ!

И, превращая водку в воду, — то есть пародируя превращение воды в вино, — он действует совершенно сознательно.

Второе чудо, в хлебопекарне (если следовать версии мясника), труднее поддается истолкованию. Первое, что приходит в голову, — это евангельский призыв «искусителя» обратить камни в хлебы: «Если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами» (Мтф. 4, 3). То есть в данном случае наоборот: хлебы (сухари) делаются камнями, приобретая при этом дополнительный вес. Но тогда чашка с сухарями-камнями должна была бы опуститься вниз, а этого не происходит.

Правильную интерпретацию можно построить на основе другого евангельского эпизода — о чудесном насыщении (Мтф. 14, 19–21): «И велел народу возлечь на траву и, взяв пять хлебов и две рыбы, воззрел на небо, благословил и преломив дал хлебы ученикам, а ученики — народу. И ели все и насытились; и набрали оставшихся кусков двенадцать коробов полных; А евших было около пяти тысяч человек, кроме женщин и детей». То есть, в нашем случае, фунтовая гиря на чашке весов превращается чудесным образом в гирию многопудовую, способную уравновесить огромное количество «хлебов», потребное для насыщения пяти тысяч человек, «кроме женщин и детей». Вот почему эта чашка весов остается неколебимо внизу, а другая чашка, с сухарями — соответственно, вверх.

Ну, а третье чудо (с золотой монетой, извлекаемой из яйца) пародирует сказку «Курочка-ряба». Гольц как бы демонстрирует обывателям, что способен творить чудеса не меньшие, чем творятся в христианском каноне и в русских сказках.

Не меньшие, но как бы с обратным знаком. Пародирующее чудо меняет замкнутое пространство на открытое, и наоборот. Эпизод в ресторане (замкнутое пространство) пародирует эпизод под открытым небом Каны Галилейской; эпизоду в хлебопекарне соответствует евангельский эпизод в «пустынном месте»; эпизоду на углу улицы Пса и переулка Слепых соответствует сказочный эпизод в избе. Иными словами, чудеса Гольца противоположны чудесам, на которых обыватели воспитаны (плохо воспитаны) и выросли; противоположны не только в плане моральном, но и в плане организации пространства.

Что Гольц носит шляпу с пером, мы узнаём в сцене разрыва-прощания: «Она повернула лицо к нему и в упор безразличным дви-

жением глаз окинула его пестрый галстук, шляпу с пером...». Но что и она носит шляпку с пером, мы узнаём много позже — в сцене его самоубийства: «Светлое перо шляпки, скрывшейся за углом, преследовало его. Он нажал спуск». Стало быть, они оба — с перьями. Несколько странная парность. Странная, но не единственная. Приведем список парностей, или — выражаясь несколько иначе — удвоений:

— в рассказе даны *два* топографических наименования: улица Пса и переулок Слепых (после прощания с Гольцем она свернула за угол; не в переулок ли Слепых?);

— она купила *второй* зонтик;

— своими чудесами Гольц пародирует два культурных слоя: религиозный (то есть официальный) и фольклорно-сказочный (неофициальный: «народный»). Иными словами, пародируются *все* основы жизни обывателей);

— и Гольц, и его возлюбленная носят шляпы с перьями;

— существуют два свидетеля происшествия — историк и мясник;

— над трупом Гольца произносятся две «надгробные речи».

Проанализируем топографические наименования. Если предположить, что бывшая возлюбленная Гольца свернула именно в переулок Слепых, то это можно интерпретировать следующим образом: порвав с Гольцем (то есть «проявив *слепоту сердца*»), она отправляется в переулок *Слепых*. Больше того: можно даже установить смысловую связь между названиями *Слепых* и *Пса*. Для этого достаточно предположить, что *Пёс* в названии улицы есть *пёс-поводырь*. Тогда напрашивается такая интерпретация: идя по улице *Пса* во главе толпы обывателей, Гольц играет роль *пса-поводыря слепых*. Любопытно, что и толпа обывателей за спиной Гольца уподобляется стае собак: «Истерическое любопытство, разбавленное темным испугом непонимания, тянуло их по пятам, как стаю собак». Видимо, слово «Пса», содержащееся в заголовке, индуцирует сходный образ в основном тексте.

В тексте рассказа разбросаны штрихи, судя по которым, можно назвать его антихристианским. Во-первых, два из трех чудес Гольца явно пародируют чудеса евангельские. Во-вторых, в рассказе дается нелестная характеристика некоторым горожанам: «Некоторые набожно вспоминали черта; маленькие мозги их, запуганные всей жизнью, отказывались дать объяснение, не связанное с преисподней». В-третьих, стоит присмотреться к тому, как «я»-повествователь делает выбор одной из двух версий.

Историк (со слов которого записал я все выше- и нижеизложенное) с момента выхода Гольца на улицу сильно противоречит показаниям мясника.

Мясник утверждал, что странный молодой человек направился в хлебопечкарню и спросил фунт сухарей. Историк, имени которого я не назову по его просьбе, но лицо, во всяком случае, более почтенное, чем какой-то мясник,



божится, что он стал торговать яйца у старухи на углу улицы Пса и переулка Слепых.

Противоречие это, однако, не вносит существенного изменения в смысл происшедшего, и потому я останавливаюсь на хлебопекарне.

Что же получается? Историк — «лицо... более почтенное, чем какой-то мясник», но предпочтение отдается версии мясника. Почему же? Да потому, что историк *божится*. В чем божится, в том ему веры нет.

В-четвертых, самоубийство решительно осуждается христианством. Совершаемое публично, оно становится дерзким вызовом «обществу» (всё той же толпе обывателей) «и его идеалам». «На миру и смерть красна», — говорит пословица. Но старая пословица не имела в виду ни такого «мира», ни такой смерти. Не о пословице здесь надо говорить, а о «Постороннем» Альбера Камю. Ибо, как это ни странно, Гольц оказывается предшественником Мерсо:

Для полного завершения моей судьбы, для того, чтобы я почувствовал себя менее одиноким, мне остается пожелать только одного: пусть в день моей казни соберется много зрителей и пусть они встретят меня криками ненависти.

Такая смерть тоже «красна», если уж ничего другого не остается.

Итак, эти штрихи, эта пародийная — в адрес Евангелия — направленность чудес Гольца, — всё это позволяет назвать рассказ Грина антихристианским. Другое дело, что антихристианская направленность рассказа не выставляется напоказ; она подлежит обнаружению и «выводу на чистую воду».

Да, но во имя чего всё это делается? И что означают заключительные слова рассказа:

И, подобно тому, как в деревянном строении затапывают тлеющую спичку, гасили в себе мысль: «А может быть... может быть — ему было нужно что-нибудь еще?»

Что это за «что-нибудь еще», которого, может быть, не хватало Гольцу? Конечно, речь здесь идет о возвышенной, «гриновской» любви — той любви, которую Грин еще не научился изображать, она появится позже — например, в «Алых парусах». Той «гриновской» любви, без которой Александр Гольц не соглашался жить, — а «мир» без нее прекрасно обходился.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Сергеева Наталья. Безумный Эдгар и Безумный Александр: Сравнительная характеристика новелл Эдгара По и А. С. Грина. — Режим доступа: <http://frgf.utmn.ru/last/No11/text18.htm>
2. Грин А. Происшествие в улице Пса // Грин А. Блистающий мир. Алые паруса. Рассказы. Ярославль: Верхне-Волжск. книжн. изд-во, 1982. С. 284–288.

*В. В. Химич*

**МИФОЛОГЕМА «ТРИДЦАТЬ СЕРЕБРЕНИКОВ»  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЕЙ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

А вы как думали!  
Тридцать монет  
В нашем городе приличная сумма.  
Да за такую цену  
Я продам тебе не то, что голодранца,  
А и собственную совесть.

*Сальвадор Эсприу*

Общекультурное и собственно литературное пространство представляет собой безмерно развернутое, динамически активное поле семантически пульсирующих знаков. Многие из них, подчиняясь устойчивому закону сближения-отталкивания, вступают в контактные связи друг с другом, образуя устойчивые сквозные мотивы и «вечные» сюжеты, сберегая от забвения важные гуманитарные смыслы. Заметной активностью в XX веке отмечена сема «Иудина греха», вновь и вновь входящая в диапазон творческой рефлексии многих писателей от Л. Андреева, М. Волошина, А. Ремизова и В. Розанова до М. Булгакова, И. Бродского, Г. Бакланова, Ю. Нагибина и других. При напоминании о реально бывшем авторы в каждом отдельном случае трансформировали первоисточник, ценностно корректируя смыслы в соответствии со своим представлением о событии.

Обращает на себя внимание то, что уже в начале XX века в содержательно специфическом поле значений от общего сюжета обособилось, «отпочковалось» в самостоятельно функционирующую данность одно звено из предметных составляющих — «тридцать серебряников», плата за предательство. Причем эта частность не просто отъединилась, она, преодолев конкретность, укрупнилась: весь библейский сюжет сконцентрировался, свернулся в ней, как туго закрученная пружина. И в пространстве литературы она зажила самостоятельной жизнью, на правах мифологемы став ключевым знаком новых сюжетов. В ней сопряглись в прочном синтезе логическая определенность знака и способность к эстетической подвижности образа. Сохранение памяти и потенциальная готовность к формированию новых смыслов вывели ее в новое время на творчески продуктивные позиции.

Процессы реформирования искусства на рубеже XIX–XX веков, отразившие сомнения в традиционных формах мышления, протекали

под весомым воздействием идеи «нового видения», осуществляемого ничем не ограниченной субъективностью. Отсюда — стратегически неоспоримым направлением мыслилось «остранение» как отражение индивидуального типа творческой рефлексии. При таких установках и безусловном ощущении катастрофичности рубежного состояния реальности естественной стала восприимчивость художников к поэтике «чрезвычайного» и экспрессионистическим формам письма. Стремление по-своему взглянуть на устоявшиеся представления о вещах резко обновило и писательскую технологию. Исследователи, в частности, отмечают своеобразную реализацию «перспективной оптики жизни» экспрессионизма, а также устойчивую реализацию концепта *смотрение*: все явления и предметы, населяющие мир, подлежат тщательному рассматриванию, перспективированию, все заслуживают самого пристального внимания и попадания в фокус зрения: «Вдруг стали важными и крошечные вещи»<sup>1</sup>. Как можно понять, они тоже перемещались в «новую систему мира» (К. Эдшмид), предназначенную для «внутреннего глаза».

В свете подобных устремлений показательной смотрится новизна ракурса, предложенного в повести Андреева «Иуда Искариот», где авторская субъективность становится, по существу, доминирующим фактором. Подвижка значения «платы» происходит вследствие того, что резко отклонен от канона образ самого Иуды. Этот «сдвиг» входил в творческое задание Андреева, намеревающегося написать «нечто по психологии и практике предательства» и склоняющегося к форме парадоксального опрокидывания привычного. Разрушается библейская фабульная схема. Иуда, любя Христа, предпринимает отчаянную попытку через крайнюю, гибельную ситуацию, «заставив ужаснуться», вернуть людей к пониманию светлого учения. В связи с этим в особо значительные функциональные связи был введен и предметный образ не существенной по стоимости платы за жизнь Христа. Столько давали за убитого раба или слугу. Андреев укрупняет смысловое наполнение знака, ставя его в фокус внимания, в сильную позицию, вводя с этой целью в действие повести самостоятельный эпизод «горячего и бешеного торга». Автор именно *всматривается во внутренний смысл* предметного образа, поручив Иуде своеобразную *аналитику* его. Услышав сказанное Анной «с наслаждением»: «Тридцать серебряников — вот сколько мы дадим», — Иуда «весь затрепыхал»:

— За Иисуса? Тридцать серебряников? — закричал он голосом дикого изумления, порадовавшим Анну. — За Иисуса Назаряя! И вы хотите купить Иисуса за тридцать серебряников? И вы думаете, что вам могут продать Иисуса за тридцать серебряников?

*Духовная суть обнажается* в процессе страстного расчленения понятия:

— Тридцать серебряников! Ведь это одного оболы не выходит за каплю крови! Половины оболы не выходит за слезу! Четверть оболы за стон! А крики! А судороги! А за то, чтобы его сердце остановилось? А за то, чтобы закрылись его глаза? Это даром? — вопил Искарот, наступая на первосвященника, всего его одевая безумным движением своих рук, пальцев, крутящихся слов<sup>2</sup>.

Крайняя степень душевной потрясенности проступает в особом способе организации речевого потока с чрезмерностью риторических фигур и интенсивной напряженностью ритмико-интонационного рисунка. Напор экспрессии доводится до крайней степени авторским жестовым комментарием к «раскаленным словам» Иуды, который выкрикивает их, «*упиваясь странным восторгом\**», бегая, вертясь... *вопя*». Он «закричал голосом *дикого изумления*», «...повернулся к стене и *захохотал* в ее белое плоское лицо, поднимая длинные руки: — Ты слышишь? Тридцать серебряников! За Иисуса!». В совокупности такая текстовая структура с ее пламенной риторикой переводит смысл происходящего в зону подлинно трагического. Новый ракурс, выбранный Андреевым, позволяет видеть за горстью денег немислимое преступление, совершаемое злостными врагами Иисуса, и в соответствующем месте он напишет: «Это был тот, кого они *купили* за тридцать сребреников».

Мифологема «тридцать сребреников» представляет собой узел, который не только вяжет воедино внешний и внутренний планы действия, но являет собой конструктивную логическую опору самостоятельного микрсюжета, отмечая завязку, кульминацию и развязку его и обнаруживая подлинную суть конфликта. В этом русле формируется особая двигательная энергия, проистекающая из взаимодействия традиционного представления о получении Иудой денег за предательство и новообразованного, возвышенно-трагического, отмеченного «голосом правды» человека, бросившего вызов: «Вы убили невинного». А. Блок был прав, когда говорил, что тут видна «душа автора — открытая рана». Создавая эмоционально выразительный образ, Андреев мстительно «остраняет» ситуацию, наизнанку выворачивая ход событий и давая возможность «предателю» совершить неожиданный нравственный поступок. Сбросив «то притворство, которое так легко носил он всю жизнь», Иуда безбоязненно овладевает ситуацией. «Наливаясь темным бешенством», он кричит:

Иуда обманул вас — вы слышите! *Не его он предал, а вас, мудрых, вас, сильных, предал он позорной смерти, которая не кончится веками. Тридцать*

---

\* Курсив везде наш. — В. Х.

*серебренников!* Так, так. Но ведь *это цена вашей крови*, грязной, как те помои, что выливают женщины за ворота домов своих. Ах, Анна, старый, седой, глупый Анна, наглотаившийся закона, — зачем ты не дал одним серебренником, одним оболлом больше! Ведь в этой цене пойдешь ты вовеки! (259).

Не нажива влекла андреевского Иуду. Полученные деньги он не отнес в дом, а спрятал их под камнем. И когда Анна предположив, что Иуду волнует именно малость платы, бросает ему «что-то, звякнувшее резко», тут же звук, «другой, похожий, странно продолжал его». «Странно» относительно евангельской легенды, но вполне закономерно в логике андреевского замысла.

...это Иуда горстью бросал серебренники и оболочки в лица первосвященника и судей, возвращая плату за Иисуса. Косым дождем криво летели монеты, попадая в лица, на стол, раскатываясь по полу... Иуда, стараясь попасть в Анну, бросил последнюю монету, за которую долго шарила в мешке его дрожащая рука, плюнул и гневно вышел (260).

Не просто бросил деньги в храме, но бросал их «в лица», а это уже другое. Выстроенный таким образом микросюжет емко представил самую важную для Андреева проблему и вывел образ Иуды из круга только библейских мифов, обогатив его смыслами нового времени. Как можно видеть, в тексте андреевского рассказа привычный референтный знак «тридцать серебренников», вписанный автором в специфический образный контекст, именно вследствие выбранного ракурса «внутреннего зрения», обогатился концептуально значимым для автора нравственно-обобщенным смыслом и предстал уже весомо обновленной мифологемой.

Особым типом острого «видения» этого, во многом эмблематичного знака отличается творческая рецепция Сигизмунда Кржижановского. Свою новеллу, написанную в 1927 году, он прямо называет «Тридцать сребренников», оставляя без внимания любые предикаты, и такое обозначение внятно несет с собой весь комплекс неизнашиваемых, вечных смыслов. Именно такого рода заглавие, которое согласно систематике, предложенной Кржижановским-теоретиком, относится к группе «Ante-Scriptum» и *предваряет* текст, «*тянет за собой всю книгу*». О сути такого рода зачина можно сказать словами самого автора: «Заглавная строка... возникающая в сознании писателя как некий императив, постепенно в процессе работы привлекает к себе главу за главой, ищет их на разных путях, как локомотив, собирающий свой подвижный состав»<sup>3</sup>. «Тридцать сребренников» в роли заглавия поистине «сжимают тела и смыслы слов до емкости и точности алгебраических знаков»<sup>4</sup>. А за знаком Кржижановский всегда хочет видеть метафизику. «Целеустремление» следующего за этим эпиграфа, пред-

ставляющего собой развернутую цитату из Библии, каждым стихом очерчивает разные грани темы, подводя читателя к тому судьбоносному для произведения моменту, где обозначен слом, дерзкий шаг из сферы привычно-безусловного, отвердевшего в памяти культуры в область неожиданно нового, своего собственного ракурса. Эта точка в тексте обозначена словами повествователя:

...я, обойдя стих кругом, вошел в него через «купили» и *выбрал в герои тридцать сребреников*: это не романтично, звонко, доступно счету и относительно нетленно<sup>5</sup>.

Экстравагантная новизна среза и формирует двигательную энергию текста. Автор так мотивирует странный выбор неодоушевленного предмета на роль главного действующего персонажа произведения:

Ведь в самом деле, кто и что осталось от евангельской истории о смертях: одного распяли, другой повесился, третьих, говорю о странниках, одного за другим врыли в землю крови. В обращении остались лишь тридцать звонких монет: за ними, куда бы ни покатались сребреники, пойдет мой рассказ. Начинаю (99).

Живость новелле придает оригинальный стиль рассказывания, создающий иллюзию непосредственного и заинтересованного размышления не только над темой, но над способом выстраивания самого дискурса. Обычными являются обороты такой конструкции: «Но так как я не сочиняю, а рассказываю подлинную правду, то мне придется ограничиться сообщением...» — или: «Ну, это уж будет зависеть от того, реалист, символист или романтик возьмется за разработку темы» — и подобные.

В три строки вмещает автор пересказ известной по Евангелиям судьбы денег, полученных за предательство Христа: от Каиафы — к Иуде, затем безуспешно в сокровищницу Каиафы, которая их не приняла, а после — к горшечнику. Ошарашивающе непредсказуемой смотрится собственно авторская завязка действия. Креативный дар Кржижановского находит уникально провокационный ход к теме: тридцать сребреников наделяются им особым свойством:

Сребреники, купившие успокоение странникам, сами были странниками, не знавшими успокоения, — вчekanенный в них серебряный зуд отдергивал их от пальцев к пальцам, перебрасывая из кошельков в кошельки, пока не... но давайте по порядку (100).

С образом «вчekanенного в них серебряного зуда» согласовался активно используемый писателем и в других произведениях композиционный прием нанизывания на единую нить темы разнородных эпизодов. Новелла состоит из семи, отмеченных цифрами главок, которые

позволяют автору расширить пространство изображения, объем привлекаемого материала и увеличить степень обобщения.

С выбором на главную роль «тридцати сребреников», наделенных потенциальной динамикой, связан и основной стилиевой способ развития действия — его метафоризация. Она позволяет писателю не только достичь эффекта живой образной убедительности, но и обеспечить интеллектуальную энергетику поиска истины. Выстраивая сюжет, Кржижановский акцентирует прежде всего сатанинскую природу платы. Именно в этом аспекте в повествовании формируется специфическое концептуальное поле. Сребреники номинируются «нечистыми деньгами», «опоганенным серебром», «сребреной нечистью», «Иудиным серебром», «серебряными дисками», «звонкими катышами». В их контексте естественно смотрятся игровые «дьявольские» затеи: «запутаться в сребреной груди», «сыграть с ним плохую шутку». Автор не раз акцентирует именно это значение:

Монеты прыгали из пальцев в пальцы, стукались о столы и скоро, спутавшись — чистые с нечистыми, — в бешеной сребреной пляске кружили от стен к стенам (101).

Неугомонные сребреники в пространстве новеллы становятся дьявольскими носителями Зла: «Все тридцать, весело звеня о прилавок, перекатились от горшечника к трактирщику», а затем к «беспорочному мытарю», и везде с ними шли беда и смерть: разбил свою голову о стенку несчастный трактирщик, «привязав к шее камень, бросился в колодезь» добрый мытарь. Сребреники наделяются автором особыми свойствами — прилипчивостью и изворотливостью, от них трудно избавиться. Тщетно пытается трактирщик выбрать их из монетной груды: «Прибирая монету к монете, несчастный получал коллекцию то в двадцать девять, то в тридцать один сребреник: те или не те, как докажешь?» (102). Семантика «иудиных денег» актуализируется автором в неразрешимом конфликте чистого с нечистым. Трактирщик вынужден поздно ночью выбрасывать деньги на дорогу, не видя иного способа избавиться от них, ибо «нищие, знавшие, откуда к трактирщику пришли сребреники, отказывались принять подаяние», «он отнес деньги блуднице, но и та не захотела продать ночь за цену крови». насыщая текст прямыми и перифрастическими номинациями: «растроченные монеты», монеты, на которых «никогда не бывает ржавчины», «сребреники Иуды», «крохотные металлические диски», «серебряные диски», — Кржижановский, играя приемом метафорического одушевления, подчас заменяет иносказательный смысл буквальным, наделяя монеты физической юркостью. Повествование наполнено такими заметами как:

Один из сребреников прыгнул в церковную кружку и тотчас же стал бить о ее стенки тревожно. В ответ, грохоча латами, поднялось рыцарство: начались крестовые походы. Другой пролез в карман к ученому-экономисту, и тотчас же из кармана в голову проникла идея, разработанная в так называемую теорию денежного обращения» (106).

На первых порах повествователь уклоняется от прямого дидактизма изложения. Он так поясняет свой способ письма:

Тут, соблюдая традиции легендописцев, легко было бы сочинить, что горшечник спрашивал белого вина, но ему приносили красное с привкусом крови и т. д., и т. д., — но так как я не сочиняю, а рассказываю подлинную правду, то мне придется ограничиться сообщением, что <...>

Выстраивая череду эпизодов, зримо, в слове и событиях представляя драматические судьбы различных людей, Кржижановский внутренне без назидания связывает все эти единичности общим смыслом «цены крови», звучащим одновременно обыденно и остро трагедийно. Событийно целостность повествованию придает ключевая метафора: «Посев Иуды обнаруживал некую всхожесть», смысл которой рассеивается затем по всему тексту. Счет отдельным погубленным жизням остановлен автором на пятой главке. В последних парадоксально обозначенный образ «беспокойных, вечно убегающих от себя самих тридцати сребреников» выводится автором в беспредельное пространство социальной и исторической жизни. Интеллектуальный тип дискурса запечатлевает устремленность авторской рефлексии к философским обобщениям. Если Андреев создавал чрезмерность экспрессии прямым, обличающим, страстно полемическим словом монолога Иуды, то Кржижановский достигает такого эффекта созданием расширяющейся смысловой перспективы на основе принципа дополнительности, путем фиксации множества новых примет неостановимой агрессии. Дьявольские монеты расползаются по игорным столам и притонам разврата, попадают в государственное казначейство Рима и, наконец, «покатились по всей земле, ища рынков и территорий». В ровном тоне перечисления вдруг, как огромный восклицательный знак возмездия, смотрится сообщение:

Не прошло и несколько десятков лет, как они, ведя за собой армию Тита, вернулись в Иерусалим, свалили ему стены и бросили их в прах, как некогда бросили их, сребреники. Тогда преданный огню и мечу город пророков и ростовщиков познал наконец цену крови (105).

При всей выразительности конкретностей, представленных писателем, логика его замысла ведет к алгебре темы. Повествователь сам сообщает, что ему «приходится, отбросив образы, просить помощи



у длинноногих сухих схем». Раскатившиеся сребреники стали причиной крестовых походов и империалистических войн, все народы и континенты охвачены их зудом и беспокойством. На пике этого перечисления автором в тексте выставлена своего рода метафорическая эмблема, укрупняющая и обобщающая смысл. *Сама История*, по словам повествователя, «похожа на колесо о тридцати спицах», которое при движении «сливается в сплошной металлический диск, как бы в громадный сребреник» (106). Подобный условный «мыслеобраз», созданный Кржижановским, венчает важную составляющую амбивалентной авторской концепции. Другая ее часть, завершающая целостность философского суждения, представлена в финале произведения.

Повествователь оригинально замыкает тему, возвращая ее к судьбе отдельного, «этого» человека, неожиданно — читателя и самого себя. Неуловимость и неразличимость иудиных сребреников, когда «любой из тридцати можно принять и за франк, и за марку, и за лею, и за шиллинг», ставит под удар каждого, распространяя и на него грязь «иудина греха». Новелла заканчивается парадоксальным «остранением», наводящим на размышления вопросом: «Стоит ли обменивать эту вот итоисётину на построчную плату, а вдруг за мою историю о сребрениках заплатят... сребрениками?» (107).

Устойчивая мифологема в осмыслении Кржижановского поворачивается к читателю раскрывшимся в ходе повествования неочевидным смыслом. Автор обнажает необратимость ближайших и отдаленных последствий иудина «торгового дельца», представляя их как бессрочную и всеобъемлющую мировую катастрофу.

В оригинальной стилиевой манере потенциальные смыслы мифологемы разворачиваются и в художественном мире Михаила Булгакова, где она предстает неким транскультурным феноменом, относящимся и к библейским временам, и к XVII веку, времени правления Людовика XIV, и к началу XIX века, и к новому времени. Когда-то Б. Гаспаров в работе о мотивной структуре романа «Мастер и Маргарита» отдельный параграф под названием «Валюта» посвятил теме денег, охарактеризовав некоторые важные аспекты ее и вместе с тем подчеркнув важность не только общего смысла, связанного с деньгами, но и значимость «более конкретных деталей, в которых идет разработка этого смысла»<sup>6</sup>. В связи с нашей темой это касается прежде всего и по преимуществу функционирования анализируемой семантической фигуры.

В 1930-е годы писатель неоднократно вводит в тексты ее опознавательный знак, соотнося его с чрезвычайно актуальной в ту пору темой доноса и включая в действие смысловые ответвления евангельского сюжета о предательстве Иуды. При этом весь названный

комплекс по большей части функционирует в поэтике, сложившейся в русле карнавального мышления. Так, в пьесе «Кабала святош», где доносительство представлено как принятый в обществе тип поведения, «иудин грех», по существу, совершают многие, поощряемые архиепископом Шарроном. Придворному шуту доверено Булгаковым произнести опасное: «Великий монарх, видно, королевство без доносцов существовать не может». А на отклик Людовика: «Помалкивай, шут, чини башмак. А ты не любишь доносчиков?», — Справедливый сапожник отвечает: «Ну, чего же в них любить? Такая сволочь, ваше величество»<sup>7</sup>. На роль Иуды поставлен, по сути, хлипкий еще Муаррон, запуганный и запутавшийся в сетях кабалы и под ее давлением сделавший подлое дело навета. Свой приговор предателю автор оформляет весьма специфически: его со скрытой издевкой произносит король: «Объявляю вам благоприятное известие. Ваш донос подтвержден следствием. Какое вознаграждение хотите получить от короля? Денег хотите?».

«Тридцать сребреников», внезапно появившиеся в недвусмысленном контексте, мгновенно угаданы Муарроном и заставляют его «вздрогнуть». Автор беспощаден и идет до конца. Людовик произносит: «Зачем вам эта сомнительная профессия актера... Если желаете, вас примут на королевскую службу, в сыскную полицию». А чтобы не было недоговоренности, Справедливый сапожник вслед уходящему Муаррону проворчит: «На осину, на осину...», — и Лагранж аттестует его Иудой.

Без иносказания «иудины деньги» появляются в пьесе Булгакова «Александр Пушкин». Автор развенчивает всех приставленных к поэту подслушивающих и подглядывающих. Он избирает рупором своей мести лицо значительное — шефа жандармов Дубельта. Когда шпик Битков, донеся ему о своих сыскных успехах, просит о жалованье, Дубельт отвечает: «Я приказал выписать *тридцать рублей*». Битков спрашивает добавить: «Что же тридцать рублей, ваше превосходительство? У меня детишки...», — Дубельт отвечает прямым текстом первоисточника: «Иуда искаримотский иде к архиереям, они же обещаша сребреники дати... И было этих *сребреников*, друг любезный, *тридцать*. В память его всем так и плачу» (З; 488). Автор в таком же ключе выстраивает и следующий разговор Дубельта уже с более образованным, но несущим ту же службу Богомазовым. Выслушав с одобрением доклад, Дубельт сам предлагает: «Деньжонок не надобно ли, Иван Варфоломеевич?». На слова Богомазова: «Да рубликов двести не мешало бы», — Дубельт «выравнивает» до оценочного номинала: «А я вам триста выпишу для ровного счета, *тридцать червонцев*».

В романе «Мастер и Маргарита», где широко развернут концепт денег, «тридцать сребреников» в соответствии с особенностями сюжета занимают ключевое место. Давно замечено, что Булгаков переакцентировал составляющие евангельской легенды о предательстве Иуды, связав вину с действиями таких крупных игроков, как Каифа и Пилат. При этом читатель узнает, что сам «горбоносый красавец» даже и после того, как казнь уже совершилась, *пока еще и не получил деньги* за то, что «так радушно принял у себя этого безумного философа». Об этом сообщает всеведущий Афраний: «Он получит эти деньги сегодня вечером, это я знаю. Его сегодня вызывают во дворец Каифы» (5; 298). Автор изобразил Иуду не алчным злоумышленником, а красавцем и молодым повесой, который любит деньги и Низу. Именно весеннее чувство влечет его к Гефсиманским воротам, где «гремят и заливаются хоры соловьев».

Пилат же самым невероятным образом перемещен писателем на место его врага Каифы. Теперь он, страстно обсуждая коварный план о том, как посчитаться с первосвященником, и намеками предлагая «перебросить деньги через забор» с запиской: «Возвращаю проклятые деньги!..», — сам *вносит плату Афранию* за его немислимую понятливость и готовность к убийству. Он предпринимает эти шаги с удовлетворением, едва ли не единственный раз в романе «улыбаясь» и даже «рассмеявшись». Изображенное желание прокуратора, не останавливаясь перед кровью, снять с себя тяжесть вины за казнь Иешуа, наполняет образ денег неискоренимым темным смыслом, исходно присущим данной мифологеме. Здесь Булгаков, однако, ставит преграду на пути агрессивного движения нечистых денег. На предложение Пилата поступить к нему на службу Левий отвечает отказом:

— Нет, потому что ты будешь меня бояться. Тебе не очень-то легко будет смотреть в лицо мне после того, как ты его убил.

— Молчи, — ответил Пилат, — возьми *денег*.

Левий отрицательно покачал головой <...> —

отвергая нечистую плату.

Иуда же изображается участником другой сцены: убийцы преграждают ему путь: «Сколько получил сейчас? Говори, если хочешь сохранить жизнь!». Надежда вспыхнула в сердце Иуды. Он отчаянно вскричал: «*Тридцать тетрадрахм! Тридцать тетрадрахм!* Всё, что получил, с собою. Вот деньги! Берите, но отдайте жизнь!» (5; 307). Цена жизни невинного философа, казненного по доносу, выкрикнута, и она оскорбляющим клеймом пойдет в вечные времена. А Булгаков напишет: «За спиной у Иуды взлетел *нож*, как молния, и ударил *влюблен-*

ного под лопатку». Не «предателя», а «влюбленного». И лицо убитого представилось смотрящему на него «каким-то одухотворенно красивым». Такой подбор слов применительно к «зарезанному» высвечивает оценочность, идущую вразрез с фундаментальным значением библейского мифа. Деталь «заскорузлый от крови кошель» перекликается с уже бывшей «безделицей» — «кожаным мешком», врученным Пилатом Афранию, и с описательным разъяснением последнего: «Чтобы зарезать человека с помощью женщины, нужны *очень большие деньги*». Все эти частности повязаны между собой нитью общего смысла, описанием преступной продажности убийц и обесценивания человеческой жизни. В отличие от Леонида Андреева Булгаков рисует всё это без какой-либо чрезвычайной риторики: при напряженности внутреннего действия внешне очень сдержанно:

- Сколько там, интересно? — спросил Пилат, наклоняясь к мешку.
- Тридцать тетрадрахм.
- Прокуратор усмехнулся и сказал:
- Мало.
- Афраний молчал (5; 311).

Интересно проявлены авторские интенции в пространстве нового времени, в контексте «нестранных странностей» московской жизни. Здесь нечистые деньги представлены писателем в вольном скрещении мистики и балагана игрово меняющимися маски. «Тридцать монет» являются то в образе червонцев, то тридцати рублей, то тридцати копеек, но всегда со значением нечистых денег. Философская сентенция Воланда: «Они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота», — буквально разыграна в эпизоде «денежного дождя» посредством театрализованной развернутой метафоры: «Деньги с неба падают». Зрители Варьете проводятся автором через искушение дармовыми деньгами. Сатанинское лицедейство просматривается в особой капризной вертлявости «червонцев». Повествование строится на веселой путанице «червонцев» и «бумажек». «Из-под купола... начали падать в зал *белые бумажки*», — настойчиво пишет автор, — «зрители стали *бумажки* ловить», «зрители сквозь *бумажки* глядели на освещенную сцену». И при этом — «всюду гудело слово “червонцы, червонцы”» (5; 122). Гаерское лукавство сквозит в словах «клетчатого Фагота»: «*Бумажки, граждане, настоящие!*».

Если Кржижановский воссоздавал апокалиптическую агрессию сребреников путем гиперболизированной одновекторной причинно-следственной экспрессии, то Булгаков добивается подобного эффекта

многочисленными приемами разыгрывания карнаваловых подтасовок. Порой «тридцать сребреников» как бы выскакивают из-под прикрытия, вступают в действие под своим именем, не теряя важного цифрового знака: «тридцать». «Магические червонцы», «гипнотизерские червонцы» с рассветом, о котором возвестил «горластый дрессированный петух», становятся деньгами, дающими обезумевшему Римскому надежду на спасение жизни. Именно такую сумму обещает он за билет: «Первую категорию, один, *тридцать дам* — комкая, он вынимал из портфеля червонцы, — нет первой — вторую, если нету — бери жесткий. Человек с бляхой, оглядываясь на светящиеся часы, рвал из рук у Римского червонцы» (5; 155).

В логике карнаваловой стилистики Булгаков по-особому организует веселую, чурающуюся меры игру с коварным числом. Цифра «тридцать» порой травестийно «укорачивается» им до просторечной вертлявой «*трёшки*». Автор намеренно привлекает внимание читателя чрезмерностью употребления в тексте числа «три» и его производных. В описании поездки бухгалтера Василия Степановича в Комиссию зрелищ и увеселений облегченного типа читаем:

Лишь только шоферы *трех* машин увидели пассажира, спешащего на стоянку с туго набитым портфелем, как *все трое* из-под носа у него уехали пустыми <...>

*Минуты через три* подкатила пустая машина...

Увидев червонец в руках бухгалтера, шофер перебивает его:

— *Трёшки есть?*

Совершенно сбивый с толку бухгалтер вынул из бумажника *две трёшки* и показал шоферу

— *...третий случай* со мною сегодня. Да и с другими тоже было. Дает какой-то сукин сын червонец, я ему сдачи — четыре пятьдесят... Вылез, сволочь! Минут через пять смотрю: вместо червонца бумажка с нарзанной бутылки! — Тут шофер произнес несколько непечатных слов. — Другой — за Зубовской. Червонец. Даю сдачи *три рубля*. Ушел! Я полез в кошелек, а оттуда пчела — тяп за палец! Ах ты!.. — шофер опять вклеил непечатные слова, — а червонца нету (5; 182).

Травестийный комический эффект от подобной нумерологии входит в расчет писателя и возникает порой из самых мельчайших текстовых вкраплений.

Подобный цифровой морок смотрится как частное проявление всеобъемлющей дьяволиады. Так, бойко, как на подлинно карнаваловой площади, «валютная» тема разыграна в пространстве лицедейского Торгсина. «Полный примус валюты» олицетворяет абсолютный верх ее. У подножья же на потеху читателю, следуя принятому правилу, автор расписывает цифровой канкан. Лукавое «подмигивание», например,

видится в, казалось бы, нейтральном обмене репликами. На вопрос Коровьева: «Почем мандарины?» — следует ответ: *«Тридцать копеек кило»*, а затем идет сообщение о *«третьем мандарине»*, проглоченном Бегемотом, после — фраза Коровьева: «Вся-то цена этому мандарину *три копейки*», во рту у Бегемота оказывается «хвост *третьей селедки*», а старичок покупает *«три миндальных пирожных»*. Специфически закодированный текст служит формой не прямой авторской оценки измелъчавшей копеечной жизни, которой «сам человек и управляет».

Подчас из веселой сатанинской круговерти, в которой мешаются червонцы, доллары, рубли, золотые десятки и прочая «валюта», в мгновение обесценивающаяся и оборачивающаяся нарзанными этикетками и резаной бумагой, вдруг возникают неотменяемые «тридцать сребреников», сопровождаемые темой цены жизни. Таким путем поучительно ведет автор прибедающегося буфетчика Сокова, сколотившего себе на брызге зеленого цвета и осетрине второй свежести сбережение «в двести сорок девять тысяч в пяти сберкассах». Выстраивая повествование в форме веселого «остранения» и разыгрывая на карнавальном манере тему крови («опрокинул себе на брюки полную чашу красного вина»), автор оставляет его наедине со страшным известием о том, что тот умрет через девять месяцев. В кривозеркальном отражении появляется сумма *«Тридцать рублей»*. Именно столько как плату за сохранение жизни выкладывает буфетчик на стол перед профессором Кузьминым. Булгаков с усмешкой, можно сказать, разрушает чистоту жанра, добавляя: «...а затем неожиданно мягко, как будто кошачьей лапкой оперируя, положил сверх червонцев звякнувший столбик в газетной бумажке». Жестовая деталь человека, привыкшего давать и получать взятки, опустошает серьезность ситуации, так же как и авторский комментарий к словам доктора: «Уберите ваше золото, — сказал профессор, *гордясь собой...*». Исходно трагическое смешно наталкивается автором на бытовую банальность рецепта: «Завтра же дайте мочу на анализ, не пейте много чаю и ешьте без соли совершенно». И, наконец, вся значительность момента сводится автором на нет знакомой цифровой редукцией: «...профессор глянул на то место, где буфетчик оставил червонцы, и увидел, что никаких червонцев там нет, а лежат *три этикетки* с бутылок «Абрау-Дюрсо»».

Фактически в действии романа все виды денег, будь то тысяча долларов или двадцать золотых десятков, обычные четыреста рублей или заманчивая «валюта», несут в себе свойства, которые отпечатались когда-то в «тридцати сребрениках»: алчность, продажность и дьявольское искушение. По сути, в трагикомическом балагане современной жизни погибельный смысл первообраза расплылся кривозеркаль-

ными осколками. Выстраивая веселое развенчание «выжиги и плута» Никанора Ивановича, спрятавшего полученные от Коровьева доллары в вентиляции и уверяющего, что их «подбросили враги», а «пачка сама вползла к нему в портфель», Булгаков, дает обыкновенное объяснение явлений необыкновенных. В какой-то момент домоуправ, крестясь и приговаривая: «Господь меня накажет за скверну мою», — признается: «Брал! Брал, но брал нашими, советскими! Прописывал за деньги, не спорю, бывало. <...> Прямо скажем, все воры в домоуправлении».

В комментарии к рассказу Кржижановского Вадим Перельмутер обращает внимание на полемику, которая велась по поводу того, велика ли была плата Иуде и что имеется в виду в Евангелии под «сребренником», и заключает, что «монета, которую Матфей и Марк именуют сребренником, скорее всего была тетрадрахмой» и что «общий вес полученных горшечником монет — без малого 500 грамм» и, следовательно, они могли быть «замотаны в тряпицу»<sup>8</sup>. Подобные уточнения представляют определенный интерес в плане достоверности факта, для нас же важнее было показать эстетически продленные нравственно-философские смыслы. В соответствии с собственно литературным законом «семиотические следы» (Лотман) рассмотренных индивидуальных рецепций существуют в пространстве не информационном, плоскостном, а в креативном, где смыслы не хранятся, а регенерируются. Именно вследствие этого мифологема «тридцать сребренников» обретает значимость в общем процессе формирования культурной памяти.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Пестова Н. В. Философские основы и эстетические принципы экспрессионизма: опыт немецкоязычного экспрессионизма // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Екатеринбург, 2005. Кн 1. Новые художественные стратегии. С. 167.

<sup>2</sup> Андреев Л. Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 235. Далее текст цит. по этому тому с указанием страницы.

<sup>3</sup> Кржижановский С. Собр. соч.: В 5 т. СПб.: Symposium, 2001–2010. Т. 4. С. 30.

<sup>4</sup> Там же. С. 42.

<sup>5</sup> Там же. Т. 3. С. 99. Далее текст цит. по этому тому с указанием страницы в тексте.

<sup>6</sup> Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1989. № 12. С. 110.

<sup>7</sup> Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит, 1989–1990. Т. 3. С. 310. В дальнейшем произведении М. Булгакова цит. по этому изд. с указанием в тексте тома и страницы.

<sup>8</sup> Перельмутер В. Комментарии // Кржижановский С. Указ. Собр. соч. Т. 3. С. 614.

А. А. Чевтаев

## Психологическая функция пространственной границы в ранней поэзии Анны Ахматовой



Художественный универсум, конструируемый в ранней поэзии Анны Ахматовой, основывается на детальной репрезентации психологических движений лирической героини. Эмоционально-чувственный мир субъекта или лирического персонажа в стихотворениях, включенных поэтом в первые стихотворные книги «Вечер» (1912) и «Четки» (1914) реализуется через подробное вскрытие мельчайших нюансов ментального поведения субъектного «я», погруженного преимущественно в сферу любовных переживаний. Лирическая героиня А. Ахматовой предстает в принципиальной конкретике собственного эмоционального облика, явно соотносимого с психологией другого — персонажа и (или) адресата, в отношении к которому разворачивается жизнь ее души.

Детализация и конкретизация чувственной сферы человеческого «я», являющиеся одним из ведущих параметров ранней ахматовской поэтики, явно оппозиционны символистскому мировидению и утверждающие акмеистический взгляд на бытие человека, вместе с тем отмечены опосредованным раскрытием психологических черт лирического субъекта. Как отмечено в статье В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм», А. Ахматова «...не говорит о себе непосредственно, она рассказывает о внешней обстановке душевного явления, о событиях внешней жизни и предметах внешнего мира, и только в своеобразном выборе этих предметов и меняющемся восприятии их чувствуется подлинное настроение»<sup>1</sup>. Подобный перенос эмоциональных акцентов во внешнюю, внеположную лирическому «я», сферу в ранней лирике А. Ахматовой способствует принципиальной актуализации смыслообразующих функций пространства изображаемого мира<sup>2</sup>.

Ключевыми ситуациями, образующим событийные узлы сюжетного развития, в ранних ахматовских стихотворениях оказываются магистральные точки любовных отношений: встреча, свидание, расставание, потеря возлюбленного, воспоминание об утраченном чувстве. Данные в динамике психологических движений лирической героини, эти ситуации способствуют смещению высказывания из области «чистой», суггестивной лирики в пограничные сферы миромоделирования,



наделяя текст «новеллистическими», повествовательными характеристиками<sup>3</sup>. Конкретизация поведения субъекта и персонажей, придающая «автобиографический» эффект изображаемым событиям<sup>4</sup>, репрезентирует сознание «частного» человека, явленного в привычном, обыденном пространстве, аксиологический статус которого повышается за счет интенсивности и максимальной значимости переживаемых чувств. Именно бытовой хронотоп определяет самополагание лирической героини в художественном мире А. Ахматовой. «Частное» пространство (комната, усадьба, парк, сад и т. д.) формирует универсум в котором разворачивается эмоционально-ценностный диалог лирического «я» и принципиального Другого (как правило, носителя мужской системы ценностей).

Однако пространственная упорядоченность ахматовской лирики неоднородна. Бытовое пространство в стихотворениях «Вечера» и «Четок» оказывается максимально градируемым. Так как внутреннее (психологическое) и внешнее (объективированное в подробностях действительности) начала взаимообусловлены, то нюансы ментальных процессов коррелируют с детализацией окружающего пространства, разделяемого целым рядом границ, по отношению к которым осуществляется сюжетный маршрут лирической героини. Согласно Ю. М. Лотману, «пересеченность семиотического пространства многочисленными границами создает для каждого движущегося в нем сообщения ситуацию многократных переводов и трансформаций, сопровождающихся генерированием новой информации, которое приобретает лавинообразный характер»<sup>5</sup>. Этот универсальный принцип художественного смыслообразования в раннем творчестве А. Ахматовой получает своеобразную реализацию, вскрывая аксиологические доминанты ее поэтического мира.

В предлагаемой статье мы рассмотрим специфику пространственной градации универсума в ранних стихотворениях А. Ахматовой, акцентируя внимание на ценностно-смысловом значении знаков, маркирующих пространственные границы, в пределах которых происходит сюжетное развертывание текста.

Пространство изображаемого мира традиционно разделяется на два базовых сегмента: внутреннее и внешнее, где первое является собой упорядоченность замкнутой действительности (интерьер), а второе — разомкнутой реальности (пейзаж). Это формальное противопоставление, как правило, образует семантическую оппозицию: «свое — чужое», и, соответственно, действия, поступки и ментальные движения субъекта и персонажей интерпретируются в данной системе ценностных координат.

В ранней поэзии А. Ахматовой внутреннее пространство прежде всего определяется домашним локусом, предстающим в качестве точки пространственного пребывания лирической героини. Как отмечают Л. Г. Кихней и М. В. Галаева, «дом» в ахматовских контекстах создается двумя способами: эксплицитным и метонимически-имплицитным. В первом случае *дом* непосредственно обозначается лексическими инвариантами — *дом* и *комната* (а также их семантико-стилистическими вариантами — *спальня, столовая, светлица, келья* и т. п.); а во втором случае его можно воссоздать по разного рода метонимическим образам, имеющим отношение к дому, домашнему быту и интерьеру, например, *стены, стол, окно, шторы, дверь, порог, карниз, крыльцо, лестница, ступени, перила, ворота* и т. п.»<sup>6</sup>. Как видно, среди знаков, обозначающих домашнее пространство, обнаруживается широкий спектр бытовых реалий, с одной стороны конкретизирующих изображаемый универсум, а с другой — отмечающих его границы.

Итак, рассмотрим пространственные параметры, в которых задается граница между внутренним и внешним топосами мира лирической героини. Безусловно, центральным и наиболее устойчивым знаком градирования противоположных сегментов реальности в ранней поэзии А. Ахматовой является «окно»<sup>7</sup>. Как известно, «окно» в качестве маркера семиотической границы является одной из наиболее древних и универсальных координат пространства. Так, В. Н. Топоров указывает, что «символическая значимость и особая напряженность образа окна в мифопоэтической традиции <...> определяется тем, что через этот образ реализуются такие общие семантические противопоставления, как “внешний — внутренний” и “видимый — невидимый”, и формируемое на их основе другое противопоставление “открытости — укрытости”, соответственно опасности (риска) — безопасности (надежности, гарантированности), имеющее самое непосредственное отношение к человеку, т. е. к тому, кто связан с окном как элементом наиболее освоенной части окружающего мира (жилища) и с образом окна как элементом знаковой системы»<sup>8</sup>.

В художественном мире А. Ахматовой «окно» приобретает различную семантику. Как правило, оно маркирует границу домашнего пространства, в котором находится лирическая героиня, и соотносится с ее эмоциональным смятением. В этом случае акцентируется определенная психологическая несвобода, связанная с любовными переживаниями, и невозможность преодоления барьера между героиней стихотворения и ее возлюбленным. «Окно» здесь оказывается закрытым, что реализуется в целом ряде атрибутов, указывающих на непроницаемость внешнего пространства: «штора», «ставни», «ткань», «решет-

ки», «плющ». Ср., например: «Я в эту ночь не спала, / Поздно думать о сне... / Как нестерпимо бела / Штора на белом окне. / Здравствуй!»<sup>9</sup> («Два стихотворения», 1909); «И комната, где окна слишком узки, / Хранит любовь и помнит старину» (45) («Вечерняя комната», 1911); «В доме у дороги непроезжей / Надо рано ставни запирать. / Тихий дом мой пуст и неприветлив, / Он на лес глядит одним окном, / В нем кого-то вынули из петли / И бранили мертвого потом» (96) («Здесь все то же, то же, что и прежде...», 1912); «Навсегда забиты окошки: / Что там, изморозь или гроза? / На глаза осторожной кошки / Похожи твои глаза» (113) («Все мы бражники здесь, блудницы...», 1913); «Ты пришел меня утешить, милый, / Самый нежный, самый кроткий... / От подушки приподняться нету силы, / А на окна частые решетки» (123) («Ты пришел меня утешить, милый...», 1913).

Эмоциональное напряжение лирической героини здесь переносится на деталь интерьера, наделяемую самостоятельным психологическим смыслом<sup>10</sup>. Не раскрываемые напрямую чувства отчуждаются в подробности бытового хронотопа и становятся источником внутреннего надлома лирического «я». «Окно» как носитель такой отчужденной эмоции может обозначать завязку лирического сюжета, маркируя трагичное несовпадение «я» героини и персонажа. Например, в стихотворении «Протертый коврик под иконой...» (1912) «окно», обозначенное в первой строфе, сигнализирует о распаде чувственных отношений героев: «Протертый коврик под иконой, / В прохладной комнате темно, / И густо плющ темно-зеленый / Завил широкое окно» (107). Далее эта граница между внутренним и внешним пространствами сюжетно раскрывается в утрате любовного чувства: «И у окна белеют пальцы... / Твой профиль тонок и жесток. / Ты зацелованные пальцы / Брезгливо прячешь под платок» (107). Соответственно, «окно», завитое плющом, становится знаком ценностного разобщения персонажей, что в финале стихотворения констатируется психологическим состоянием лирической героини, причем ее эмоциональный облик здесь дается посредством метонимических образов, способствующих своеобразному удваиванию ее «точки зрения» («я» проживающее любовную драму и «я» наблюдающее себя извне): «А сердцу стало страшно биться, / Такая в нем теперь тоска... / И в косах спутанных тaitся / Чуть слышный запах табака» (107) (курсив наш. — А. Ч.). Такая двойственность видения создает фабульное напряжение в развертывании текста, подчеркивая динамику переживаний лирической героини.

«Окно» может быть представлено в качестве индекса неизвестности, как например, в стихотворении «Бессонница» (1912): «Окна тканью белою завешены, / Полумрак струится голубой... / Или дальней

вестью мы утешены? / Отчего мне так легко с тобой?» (90). Закрытое внешнее пространство эксплицирует смятение лирической героини от проживаемого эмоционального растворения в другом человеке и указывает на ее добровольную любовную несвободу.

В ряде стихотворений А. Ахматовой «окно», обозначая границу домашнего пространства, получает семантику ожидания встречи с возлюбленным, стремления к другому «я», пребывающему в ином, внешнем мире. Такое стремление может быть осложнено внешними перипетиями, мешающими единению героев, и тогда домашний локус и внешнее пространство ценностно перекодируются: «дом» становится «чужим», а окружающий мир, где находится возлюбленный лирической героини, «своим». Так, в стихотворении «Муж хлестал меня узорчатым...» (1911) «окно» становится буквальным барьером между лирической героиней и ее любимым: «Муж хлестал меня узорчатым, / Вдвое сложенным ремнем. / Для тебя в окошке створчатом / Я всю ночь сижу с огнем» (85). Эта семантическая инверсия ценностного статуса пространства в финале стихотворения акцентирована знаком проникновения внешнего пространства во внутреннее («своего» в «чужое»): «Как мне скрыть вас, стоны звонкие! / В сердце темный, душный хмель, / А лучи ложатся тонкие / На несмятую постель» (85). «Луч» здесь является своеобразным посредником между «я» героиней и миром героя, намечая еще один пространственный рубеж в изображаемом универсуме: пространственный «верх» («солнце», «небо»), значение которого является возможность освобождения, выхода в безграничный мир (в ахматовской идеологии — мир чувственного единения с Другим).

Подобная ситуация взаимодействия двух пространственных границ, маркированных знаками «окно» и «луч» и продуцирующих идеологему ожидания встречи и единения с возлюбленным, предстает в диптихах «Два стихотворения» (1909) («Сквозь стекло лучи дневные / Известь белых стен пестрят... / Свежих лилий аромат / И слова твои простые» [25]) и «Алиса» (1911) («Луч утра на черное платье / Скользнул, из окошка упав... / «Он мне открывает объятия / Под кленом, таинственный граф» [47]).

Посредством «окна» также может «показывать» внешнее пространство, нарушающее эмоциональный покой героини и несущее ей трагичные вести («А за окном шумят тополя: / “Нет на земле твоего короля...”» (41) – «Сероглазый король», 1910) или эксплицирующее ценностное несовпадение женской и мужской аксиологий («Все как раньше: в окна столовой / Бьется мелкий метельный снег, / И сама я не стала новой, / А ко мне приходил человек» (166) – «Гость», 1914; «Я пришла к поэту в гости. / Ровно в полдень. Воскресенье. / Тихо в комнате просторной,

/ А за окнами мороз / И малиновое солнце / Над лохматым сизым дымом...» (167) – «Я пришла к поэту в гости...», 1914).

Как видно, в большинстве случаев, когда граница между домашним и внешним пространствами маркируется посредством данного знака, лирическая героиня остается в пределах замкнутого локуса. Пересечение границы здесь осуществляется только ментально, но не физически. Единственный случай, где «окно» является индексом покинутого пространства, представлен в стихотворении «Песня последней встречи» (1911): «Это песня последней встречи. / Я взглянула на темный дом. / Только в спальне горели свечи / Равнодушно-желтым огнем» (78). Ценностная градация сегментов мира здесь трансформируется: некогда «свое» становится «чужим», на что указывает эпитет в структуре метонимически представленного «окна»: «равнодушно-желтый».

Если «окно» как маркер пространственной границы в ранней поэтике А. Ахматовой всецело связано с психологическим состоянием лирической героини и воплощает ее ценностно-эмоциональное отношение с окружающим миром, то семантика «дверь», также обозначающей рубеж домашнего локуса, смещается в сферу поступков и поведения героя-мужчины. Так как «дверь» является знаком пространства, усиливающим динамику взаимодействия различных локальных сегментов мира, то в этом случае повышается сюжетно-фабульная интенсивность лирического высказывания. Так, в стихотворении «Дверь полукрыта...» (1911) граница между домашним и внешним пространствами оказывается пересеченной персонажем, и именно этот фабульный факт (уход возлюбленного) вызывает рефлексию лирической героини: «Дверь полукрыта, / Веют липы сладко... / На столе забыты / Хлыстик и перчатка. / Круг от лампы желтый... / Шорохам внимаю. / Отчего ушел ты? / Я не понимаю...» (53). В стихотворении «Белой ночью» (1911), напротив, в основе нарративного развертывания текста оказывается ожидание возвращения персонажа, и «дверь» предстает как знак возможного примирения расставшихся возлюбленных: «Ах, дверь не запирала я, / Не зажигала свеч, / Не знаешь, как, усталая, / Я не решалась лечь» (49).

Особое значение в структуре художественного универсума А. Ахматовой приобретают пограничные локусы связанные с выходом за пределы домашнего пространства и пересечением пороговой зоны «своего» и «чужого». Как указывает М. М. Бахтин, в системе художественных хронотопов особой «эмоционально-ценностной интенсивностью» обладает такой «хронотоп, как *порог*», который «может сочетаться с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение — это хронотоп *кризиса* и жизненного *перелома*»<sup>11</sup>. У А. Ахматовой

эмоциональный надрыв фиксируется посредством таких пограничных знаков, как «лестница» (и ее метонимических производных — «перила», «ступени»), «передняя», «крыльцо», «ворота»<sup>12</sup>. Самополагание лирической героини в точке «порога» продуцирует повествовательную динамику сюжетного развития и, как следствие, выход за пределы «личного», «родного» пространства. Универсум здесь подвергается множественности сегментаций, которые преодолевает или пытается преодолеть героиня лирического нарратива.

Так, в стихотворении «Сжала руки под темной вуалью...» (1911) героиня оказывается в пограничной зоне бытового хронотопа: «Как забуду? Он вышел, шатаясь, / Искривился мучительно рот... / Я сбежала, перил не касаясь, / Я бежала за ним до ворот» (44). Стремительность фабульного действия, усиленная анафорически выраженным движением, обнаруживает пространственную градацию. Одна граница (между «домом» и «двором»), воплощенная в образе «перила» (деривате знака «лестница»), преодолевается, причем акцентировано движение сверху — вниз («сбежала»), указывающее на трагизм переживаний героини и ее «падении» в своего рода эмоциональный ад, вызванный уходом возлюбленного. Но тут же возникает следующий барьер, за которым лежит безграничное внешнее пространство («ворота») — мир, куда уходит герой стихотворения, и этот рубеж оказывается непреодолим, в силу ценностного разрыва между персонажами: «Задыхаясь, я крикнула: “Шутка / Все, что было. Уйдешь, я умру”. / Улыбнулся спокойно и жутко / И сказал мне: “Не стой на ветру”» (44). Такая многомерность пограничного пространства продуцирует психологические нюансы переживаний субъектного «я» и выявляет эмоциональные колебания во взаимодействии женского и мужского начал.

Этот же принцип множественности границ реализуется в стихотворении «Песня последней встречи». Овеществленное смятение лирической героини в начале стихотворения («Так беспомощно грудь холодела, / Но шаги мои были легки. / Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки» [78]) далее разворачивается в пересечении пограничного хронотопа («лестница»), индексирующем выход из «родного» пространства в открытый универсум: «Показалось, что много ступеней, / А я знала — их только три!» (78). Однако здесь также возникает еще один пространственный рубеж — деревья в парке, эксплицирующий идеологему смерти: «Между кленов шепот осенний / Попросил: “Со мною умри”» (78). Единение с другим «я» в желании смерти мыслится способом преодолеть личную драму: «Я ответила: “Милый, милый! / И я тоже. Умру с тобой...”» (78). Таким образом, событие расставания замещается событием встречи ценностно объеди-

няемых сознаний, и в силу этого меняется отношение к своему месту в универсуме: «близкое» («домашнее») становится «чужим», тогда как «враждебное» («внешнее») принимается в качестве своего: «Это песня последней встречи. / Я взглянула на темный дом. / Только в спальне горели свечи / Равнодушно-желтым огнем» (78). «Окно» в ценностном кругозоре лирической героини предстает как знак утраченного счастья, но обретение «союзника» в смерти позволяет справиться с эмоциональной катастрофой.

Таки образом, движение лирической героини в многомерном пространстве способствует усилению как эмоционального, так и сюжетно-фабульного напряжения лирического текста. Умножение пограничных зон универсума в ранней поэзии А. Ахматовой способствует смещению поэтического высказывания в сферу иных принципов художественного миромоделирования, где «чистая» эмоция опосредуется через фабульные действия и овеществление психологических жестов субъектного «я»<sup>13</sup>.

Этот принцип объективирования лирической эмоции воплощается и в случаях градации внешнего (пейзажного) пространства, в котором находится субъект или которое он наблюдает. В ахматовской поэзии среди знаков, маркирующих границы условно бесконечного универсума, наиболее характерны локусы, задающие оппозицию «живого» и «мертвого» сегментов мира, а также указывающих на точки соединения божественного и мирского: «кладбище» («У кладбища направо пылил пустырь» (16) – «Читая «Гамлета», 1909), «могила» («Я места ищу для могилы» (75) – «Похороны», 1911), «склеп» («И резкий крик вороны в небе черной, / И в глубине аллеи арка склепа» (34) – «Весенним солнцем это утро пьяно...», 1910), «костел» («Высокие своды костела / Синеи, чем небесная твердь... / Прости меня, мальчик веселый, / Что я принесла тебе смерть...» (139) – «Высокие своды костела...», 1913), «лед» («Как я рада, что нынче вода / Под бесцветным ледком замирает» (114) – «Столько просьб у любимой всегда!...», 1913). Мортальная семантика, эксплицированная в этих пространственных координатах, порождает идеологему гибельности любовных чувств, демонстрирующую тотальное желание эмоционального (и шире — онтологического) единения с возлюбленным и принципиальное несовпадение женской и мужской систем ценностей, что является одним из фундаментальных параметров художественной концепции в раннем творчестве А. Ахматовой<sup>14</sup>.

Амбивалентность любовного чувства как единства божественного и inferнально-разрушительного начал реализуется и в ряде периферийных топосов, попадающих в фокус «точки зрения лирической героини»

ни, с одной стороны организующих структуру сельского (умиротворенного, почти «идиллического») пейзажа, а с другой — обнаруживающих имплицитно заданную семантику гибели: «кузница», «мельница». Так, «кузница» в мифопоэтической символике означает «активную мужскую производящую и изменяющую силу в соединении с пассивной восприимчивой терпеливой женской»<sup>15</sup>, а «мельница» — «наказание, тяжкую ношу, дробление, твердость, мученичество»<sup>16</sup>. Это мучение оказывается одним из периферийных значений данных топосов, формально обозначающих пейзажное пространство, но соотносимых с любовными страданиями лирической героини (ср.: «Рассветает и над кузницей / Подымается дымок. / Ах, со мной, печальной узницей, / Ты опять побыть не мог» (85) — «Муж хлестал меня узорчатым...»; «Я пришла сюда, бездельница, / Все равно мне, где скучать! / На пригорке дремлет мельница. / Годы можно здесь молчать» (56) — «Я пришла сюда, бездельница...», 1911)<sup>17</sup>.

Итак, в ранней поэзии А. Ахматовой пространственные границы мира способствуют раскрытию ценностных параметров «точки зрения» лирической героини. Бытовое пространство, в котором находятся персонажи ахматовских стихотворений, подвергается многомерным градациям, и преодоление пространственных пределов, во-первых, обуславливает специфику сюжетно-фабульного развертывания текста, а во-вторых, определяет идеологический вектор поэтического универсума. Обозначение пограничных зон личного пространства лирической героини четко соотносится с эмоциональными колебаниями и нюансами психологического состояния ее «я». Как видно, домашний локус, границы которого маркированы такими знаками, как «окно», «дверь», «лестница» и их производными, прежде всего сопряжен с центральными точками развития любовных отношений (ожиданием встречи, расставанием и воспоминанием о былом чувстве), вскрывающими столкновение женского и мужского начал.

В свою очередь внешнее пространство, как правило, отмеченное противопоставлением «живого» и «мертвого» («божественного» и «земного»), приобретает мортальную семантику в самоощущении лирической героини и порождает идеологему гибельности любовных чувств, эксплицируя одновременное желание эмоционального (и шире — онтологического) единения с возлюбленным и психологический диссонанс женского и мужского «я», вызванный принципиальным различием их ценностного отношения к бытию. Таким образом, очевидно, что пространственная градация художественного мира в ранней лирике А. Ахматовой является одним из центральных способов выражения аксиологических представлений поэта.



## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 378.

<sup>2</sup> См., напр.: Цивьян Т. В. Наблюдения над категорией определенности — неопределенности в поэтическом тексте (поэтика Анны Ахматовой) // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. С. 169–183; Давиденко О. С. «Все мы немного у жизни в гостях...» (художественное пространство и время в лирике Анны Ахматовой) // Вестник Евразии. М., 2005. № 1. С. 5–17.

<sup>3</sup> О специфике повествования в поэтике А. Ахматовой см.: Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 140–145; Кихней Л. Г. Лирическая новелла у Бунина и Ахматовой // Филологические записки. Воронеж, 2003. Вып. 20. С. 51–62; Шевчук Ю. В. Специфика «сюжета» в ранних стихотворениях А. Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2004. Вып. 2. С. 38–44; Чевтаев А. А. Специфика событийности в ранней лирике А. Ахматовой: о художественной идеологии нарратора и героя // Некалендарный XX век. М., 2011. С. 267–278.

<sup>4</sup> Б. М. Эйхенбаум указывает, что в поэзии А. Ахматовой «никаких особых тем, никаких особых отделов и циклов нет — перед нами как будто сплошная автобиография, сплошной дневник» (Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа. С. 87).

<sup>5</sup> Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004. С. 265.

<sup>6</sup> Кихней Л. Г., Галаева М. В. Локус «дома» в лирической системе Анны Ахматовой // Восток — Запад: Пространство русской литературы. Волгоград, 2005. С. 238.

<sup>7</sup> Как отмечено в коллективной работе, посвященной русской семантической поэтике, в творчестве А. Ахматовой и О. Э. Мандельштама «один и тот же элемент может насыщаться разными смыслами, функциями, приобретать способность к окказиональным склеиваниям и членениям» (Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта: Материалы науч. конф. М., 2001. С. 309).

<sup>8</sup> Топоров В. Н. К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования. 1983. М., 1984. С. 164.

<sup>9</sup> Ахматова А. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 1. С. 24. Далее при цитировании текстов А. Ахматовой в скобках указан номер страницы.

<sup>10</sup> По наблюдениям Л. Г. Кихней, «мир в стихах Ахматовой неотделим от воспринимающего сознания. Поэтому картина реальности все время двоятся: реалии внешнего мира самоценны и содержат информацию о внутреннем состоянии героини» и, соответственно, «вещные образы... выступают не только как элементы пейзажа, но и как самоценные феномены» (Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. М., 1997. С. 34).

<sup>11</sup> Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 182.

<sup>12</sup> Данные знаки организуют художественное пространство в таких стихотворениях, как, например, «Сжала руки под темной вуалью» (1911), «Песня последней встречи» (1911), «Хочешь знать, как все это было?..» (1911), «Проводила друга до передней...» (1913), «...И на ступеньки встретить...» (1913).

<sup>13</sup> Как известно, вопрос о жанрово-родовых соответствиях ахматовской лирики решается по-разному. Достаточно привести полярные суждения Б. М. Эйхенбаума, утверждающего, что творчество поэта представляет собой «мозаичные частицы, которые сцепляются и складываются в нечто похожее на большой роман» (Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа. С. 140) и В. В. Мусатова, находившего, что «по своей жанровой природе лирика Ахматовой тяготеет не к роману, а к драме», так как ее «целостность <...> основана на единстве драматической коллизии» (Мусатов В. В. К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой // «Царственное слово»: Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 1. С. 107).

<sup>14</sup> Как было отмечено Н. В. Недоброво в рассуждениях о специфике лирической героини А. Ахматовой, «искусством до чрезвычайности разработанная поэтика мужского стремления и женских очарований, и, напротив, поэтика женских волнений и мужских обаяний почти не налажена. <...> В разработке поэтики мужественности, которая помогла бы затем создать идеал вечномужественности и дать способ определять в отношении к этому идеалу каждый мужской образ, — путь женщины к религиозной ее равноценности с мужчиной, путь женщины в Храм». По мысли Н. В. Недоброво, именно жажда такого аксиологического равновесия, еще не достигнутого, в поэзии А. Ахматовой разворачивается в ситуации «несчастной любви». Взаимодействие женского и мужского «я» осмысляются как драматичный диалог, так как их ценностные константы образуют принципиально нетождественные парадигмы (Недоброво Н. В. Анна Ахматова // «Ты выдумал меня...» Анна Ахматова: сайт. — URL: <http://www.akhmato.org/articles/nedobrovo.htm> (дата обращения: 24.01.2012).

<sup>15</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995. С. 167.

<sup>16</sup> Там же. С. 202.

<sup>17</sup> В ранней поэзии А. Ахматовой к подобным знакам пространственной границы, задающих параметры ценностных «верха» и «низа», следует отнести и образ тополя. Как отмечено В. В. Короной, «тополь в мире лирической героини — особое дерево. Он появляется в переломные, критические моменты жизни» (Корона В. В. Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций. Екатеринбург, 1999. С. 187). В целом ряде ахматовских стихотворений «тополь» маркирует точку пространства, в которой лирическая героиня или персонаж испытывают интенсивное эмоциональное напряжение, связанное с двойственным отношением к повествуемой ситуации: одновременное ощущение счастья, вызванного любовным чувством (аксиологический «верх»), и тоски из-за невозможности единения с возлюбленным (ценностный «низ»). Ср. напр.: «Вход скрыл серебрящий тополь / И низко спадающий хмель. / «Багдад или Константинополь / Я вам завоюю, ma belle!» (35) («Маскарад в парке», 1910); «А за окном шелестят тополя: / Нет на земле твоего короля...» (41) («Сероглазый король», 1910); «А еще так недавно, недавно / Замирали вокруг тополя, / И звенела и пела отравно / Несказанная радость твоя» (101) («Как вплелась в мои темные косы...», 1912). Отметим, что подобная амбивалентность «тополя» заложена в его мифопоэтической символической, согласной которой он представляет собой «символ двойственности в Китае, из-за того, что листья белого тополя — темные с верхней (солнечной) стороны и светлые с нижней (лунной). Древние греки пытались объяснить это явление в мифе о Геракле (в римской мифологии Геркулесе) тем, что герой надел венок из тополиных веток перед тем, как спуститься в подземное царство. Дым закоптил верхнюю сторону листьев, а потом высветлил нижнюю. Тополь <...> обычно нес траурный символизм» (Тресиддер Дж. Словарь символов. М., 1999. С. 371).

*А. В. Дубовец*

## ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ» А. А. АХМАТОВОЙ



Романтическая традиция в «Поэме без героя» А. А. Ахматовой неоднократно привлекала к себе внимание литературоведов, однако в подавляющем большинстве работ данная проблема освещена в контексте диалога Ахматовой с пушкинской поэтической традицией. Например, к проблеме «Ахматова — Пушкин» обращаются такие ученые, как В. В. Мусатов, А. К. Жолковский, Л. Г. Кихней, М. В. Серова и др.<sup>1</sup> Однако, сосредотачивая внимание на пушкинском варианте романтизма, исследователи, как правило, либо вовсе не останавливаются на проблеме взаимодействия текста поэмы с литературой западноевропейского романтизма, либо рассматривают данную традицию через призму творчества А. С. Пушкина. Единственная известная нам работа О. Е. Рубинчик, целиком посвященная вопросу влияния европейского романтизма на «Поэму без героя», сосредотачивает свое внимание на именах Байрона и Шелли, игнорируя отсылки к литературе французского романтизма, тесно примыкающим в тексте поэмы к многочисленным байроновским реминисценциям<sup>2</sup>.

Обращение к литературе европейского романтизма в поэме открывается образом «Столетней чаровницы», занимающем значительное место в пространстве «Поэмы без героя». Ахматова отводит ему пять строф, завершающих вторую часть поэмы «Решка». Данные строфы привлекают нас своей насыщенностью многочисленными и тесно сконцентрированными вокруг центрального образа «Столетней чаровницы» отсылками к литературе западноевропейского романтизма, необыкновенно ярко иллюстрирующими интертекстуальные связи как всей поэмы, так и анализируемого нами фрагмента в отдельности.

К «столетней чаровнице» А. Ахматова дает комментарий — «романтическая поэма»<sup>3</sup>. Однако ни в истории русского, ни европейского романтизма мы не находим поэмы с подобным названием. Следовательно, можно предположить, что Ахматовой важно подчеркнуть жанровую природу вымышленного ею произведения, созвучную с жанровым определением «Поэмы без героя». К схожему выводу приходит и Л. Г. Кихней:

Ахматова в своей Поэме воспроизводит не только архетипы «людей и положений», но ставит перед собой гораздо более масштабную задачу: смоделировать жанровый архетип поэмы. Не случайно Ахматова выносит жанровое имя в заглавие и рассуждает о генезисе своей Поэмы в метаописательных фрагментах «Решки». А поскольку архетип — это всегда инвариант, то Ахматова разворачивает в «Триптихе» целую парадигму жанровых вариантов поэмы, относящихся к разным периодам и национальным культурам. Эти варианты, разумеется, обозначены метонимически: в Поэме либо воспроизводится структура жанровых аналогов, либо делаются цитатные отсылки к источнику, послужившему жанровым эталоном. Однако в метаописательной части Поэмы она прибегает к парадоксальному приему, логическому оксюмору. Так, с одной стороны, она утверждает, что в Поэме реанимирован жанр «романтической поэмы». <...> Однако, когда «говорит» сама Поэма, она отрицает следование литературной традиции<sup>4</sup>.

Противоречивость, отмеченную Л. Г. Кихней, усиливает противительный союз «а». Находясь в начале строфы, он заставляет нас воспринимать поэму, вымышленную Ахматовой, как нечто принципиально противоположенное самой «Поэме без героя».

Во второй редакции поэмы мы находим более развернутое примечание Ахматовой: «Столетняя чаровница — романтическая поэма, вроде “Беппо” Байрона». Попробуем сравнить тексты поэмы Байрона и Ахматовой. Поэма «Беппо» имеет подзаголовок «Венецианская повесть»<sup>5</sup>, что соответствует одному из подзаголовков «Поэмы без героя» — «Петербургская повесть». Напомним, что Петербург и Венеция тесно связаны в культурном сознании. К тому же оба города обладают семантикой зеркальности, присущей поэме «Без героя»: «Но сознаюсь, что применила / Симпатические чернила... / Я зеркальным письмом пишу <...>».

Как в поэме Ахматовой, так и в поэме Байрона, центральное место занимает события маскарада. Отметим, что тему Маскарада Ахматова также соотносит с пространством Венеции:

«Вы ошиблись: Венеция дождей  
Это рядом... Но маски в прихожей,  
И плащи, и жезлы, и венцы  
Вам сегодня придется оставить.  
Вас я вздумала нынче прославить,  
Новогодние сорванцы».

Сравним у Байрона:

Средь оживленья праздничной картины  
Костюмы всех времен и стран блестят;  
Здесь видны янки, буффы, арлекины,  
Там римляне и греки тешат взгляд <...>

Мотив маски, значимый для Ахматовой, задан Байроном уже в эпиграфе к поэме, взятому из Шекспира: «чуть-чуть не упрекайте

Бога за то, что он создал вас не с каким-нибудь другим лицом. Иначе я с трудом поверю, что вы плавали в *Гондолах*». Но масками у Байрона являются не только экзотические образы, но и сами имена героев: «Одна из дам Венеции. Открыть / Ее не мог я имени. С цезурой / Не ссорясь, назову ее Лаурой».

Таким образом, на уровне имени можно условно обозначить поэму Байрона как «поэму без героини». Однако Байрон не ограничивается игрой с одним именем, обозначив центрального героя поэмы следующим образом: «Купец-моряк, что торговал с Алеппо, / Джузеппе назывался или Беппо». Два варианта имени расшатывают его семантическую определенность и размывают образ, который, если следовать логике названия поэмы, должен был стать центральным. Но Байрон сознательно удаляет главного героя из пространства поэмы в самом ее начале, а в конце герой по авторской воле действует под маской турка. Можно заключить, что байроновские игры с вытеснением героев и многочисленными масками А. А. Ахматова доводит до логического предела как в названии, так и на образном уровне «Поэмы без героя».

Доведением до логического предела мысли Байрона можно объяснить и эпитет «столетняя», который одновременно с подтверждением байроновского определения возраста героини (ввиду предельной абстрактности цифры сто в русской языковой традиции) противоречит ему:

Синьора та была «известных лет»,  
Не молода и не стара. Что значит  
Определенье это? Средства нет  
Решить вопрос. Везде вас озадачит  
На тот вопрос уклончивый ответ.  
Пускай мужчина сердится иль плачет,  
Все жгучей тайны не узнает он,  
Хоть, сознаюсь, такой прием смешон.

Романтической числовой неопределенности Байрона Ахматова дает конкретное числовое значение, отсылающее, как нам кажется, к эпохе западноевропейского романтизма, примерно на сто лет предшествующей эпохе Серебряного века, и объединенного с ней стремлением к преодолению грани между жизнью и творчеством. В этой связи нетрудно увидеть общее между творческими установками современников Ахматовой и современников Ахматовой. Так, у Новалиса мы находим:

Роман есть жизнь, принявшая форму книги. Каждая жизнь имеет эпитафию, заглавие, издателя, предисловие, введение, текст, примечания и т. д. или же может их иметь. Ничего нет романтичнее того, что обычно именуется миром и судьбой. Мы живем в огромном (и в смысле целого и в смысле частных) романе<sup>6</sup>.

В «Конце Ренаты» Вл. Ходасевича утверждается та же мысль: «Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история<sup>7</sup>.

Конкретную числовую определенность образа можно объяснить и тем, что на рубеже веков часто можно встретить мысль о вечном неизменном возрасте поэта. Обратимся к воспоминаниям О. Арбениной о Н. Гумилеве: «Разговор о возрасте. Он считал, что каждый человек имеет свой, коренной и иногда вечный, возраст. Так, у Ахматовой был возраст 15, перешедший в 30»<sup>8</sup>. Вполне возможно, что «столетней чаровнице» А. Ахматова сообщает определенный вечный возраст как своему двойнику, тем более, что логика двойничества при прочтении поэмы подсказана самим автором: «Поэма опять двоится. Все время звучит второй шаг. Что-то идущее рядом — другой текст, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой, поэтому она так вместительна, чтобы не сказать бездонна»<sup>9</sup>.

Логике двойничества, на наш взгляд, подчиняется и следующая строка поэмы: «Кружевной роняет платочек, / Томно жмурится из-за строчек / И брюлловским манит плечом». «Кружевной платочек» столетней чаровницы — преломление кружевной шали, в которой героиня и появляется в пространстве поэмы: «Но мне страшно: войду сама я, / Кружевную шаль не снимая <...>».

Слова «Томно жмурится из-за строчек» можно соотнести с началом первого из посвящений, открывающих поэму:

...А так как мне бумаги не хватило,  
Я на твоём пишу черновике.  
И вот чужое слово проступает  
И, как снежинка на моей руке <...>

«Столетняя чаровница» проявляется здесь уже не только как двойник лирической героини поэмы, но и как носитель иного «чуждого» слова, и следующая строка: «И брюлловским манит плечом» — отсылает нас к этому чуждому слову, слову Байрона в поэме «Беппо», ввиду того, что Ахматова, как и Байрон, использует экфрасис как принцип создания женского образа. У Байрона:

Когда венецианка на балконе  
Красуется, сравнишь невольно с ней  
Картины, что писал Джиорджоне.

Экфрасис как принцип изображения героя эксплицирует романтическую тенденцию сближения жизни и творчества, нашедшую свое предельное выражение в эстетике символизма.

Однако подобная эстетическая установка «столетней чаровницы» не соответствует принципам близкой к автору героини:

Я пила ее в капле каждой  
И, бесовскою черной жаждой  
Одержима, не знала, как  
Мне разделаться с бесноватой.  
Я грозила ей звездной палатой  
И гнала на родной чердак,

Желание «разделаться с бесноватой» есть, по нашему мнению, акмеистическое стремление разграничить жизнь и творчество. Так «Звездная Палата» — в примечании к поэме — «тайное судилище в Англии, которое помещалось в зале, где на потолке изображено звездное небо» — воплощение единства реальной действительности и действительности творческой. «Родной чердак» предстает здесь вариантом романтического двоемирия, которому придаются уже не бытийственные, а бытовые черты, снимающие романтическую возвышенность. Интересно, что «родной чердак» Ахматова снабжает следующим примечанием: «место, где, по представлению читателей, рождаются все поэтические произведения». Данное примечание дает нам понять, что по мнению самой Ахматовой поэтические произведения рождаются в ином месте. Таким образом, здесь можно отметить преодоление двоемирия как категории эстетики романтизма, а в последующем и эстетика символизма.

«Родной чердак» обретает в поэме пространственную и временную бесконечность, но если пространственная бесконечность задана прямо в строке: «Разрывали бездну эфира», то временная бесконечность задана имплицитно через отсылку к «Манфреду» Байрона в строке: «В темноту, под Манфредовы ели». Остановимся на этом подробнее. В тексте драмы Байрона «Манфред» ели не встречаются, но если вспомнить, что действие «Поэмы без героя» происходит в Новый год, то ель может выступать как атрибут времени, а одной из основных, связанных с временем, проблем байроновского Манфреда является бессмертие, то есть — временная бесконечность:

Я говорю — я прожил много лет,  
И долгих лет, но что все это значит  
Пред тем, что суждено мне: я столетья,  
Я вечность должен жить в неугасимой  
И тщетной жажде смерти!

Отметим также некоторые черты, сближающие поэму Ахматовой и драму Байрона. Во-первых, действие в обоих произведениях происходит в полночь, во-вторых, в обоих случаях действие начинается с появления в тексте духов или теней. Так же, как и в случае с «Беппо», Ахматова разрешает вопросы, оставленные без ответа Байроном. «Манфред» заканчивается следующими словами: «Он отошел — куда? — страшусь подумать — / Но от земли он отошел навеки». Место, куда отправился Манфред, по Байрону оказывается непостижимым для простого смертного как нечто сверхчеловеческое, у Ахматовой обретает бытовую конкретику в образе чердака. На этом же поэтическом «чердаке» Ахматова помещает не только самого Байрона (вспомним строку «И факел Георг держал»), но и его друга, английского поэта-романтика Шелли. Эпитет «мертвый» отсылает нас к биографическому факту смерти поэта. Нетрудно заметить, что смерть Шелли напоминает смерть царевича в поэме Ахматовой «У самого моря». В «Поэме без героя» сходство становится практически абсолютным. Сравним: «И на берег, где мертвый Шелли / Прямо в небо глядя, лежал <...>» и в поэме «У самого моря»: «Смуглый и ласковый мой царевич / Тихо лежал и глядел на небо». Тесную связь этих образов отмечает в своей работе и Л. Г. Кихней: «Эти литературно-биографические переклички включают раннюю поэму Ахматовой в источники «Поэмы без героя». Отсюда следует, что Ахматова актуализирует в «Триптихе» не только традицию английских романтических поэм (как принято считать), но и отсылает читателей к собственному раннему опыту романтической поэмы»<sup>10</sup>.

В сравнении с поэмой «У самого моря» становятся более ясными и образы жаворонков, если обратить внимание на то, как царевич реагирует на героиню:

Он застонал и невнятно крикнул:  
«Ласточка, ласточка, как мне больно!»  
Верно, я птицей ему показалась.

Сама А. Ахматова источником образов жаворонков обозначает знаменитое стихотворение Шелли «К жаворонку». Но подобная отсылка не опровергает, а напротив, подтверждает правомерность сравнения текста «Поэмы без героя» с поэмой «У самого моря». Сравним, например, характеристику песни жаворонка Шелли и героини поэмы Ахматовой:

Я прошептала: «Знаешь, Лена,  
Ведь я сама придумала песню,  
Лучше которой нет на свете».



И у Шелли:

Кто ты, дух чудесный?  
Кто тебя нежней?  
Радуги небесной  
Красота — бледней,  
Чем лучезарный дождь мелодии твоей<sup>11</sup>.

Абсолютное эстетическое совершенство обеих песен делает их несовместимыми с жизнью как таковой, результатом чего и является обретение ими своего места на «чердаке».

Также являясь эстетическим идеалом романтизма, «столетняя чаровница» отнюдь не стремится разделить свою участь с творениями Байрона и Шелли, отрицая близость к ним. Однако парадокс подобного отрицания заключается в том, что отрицание оборачивается утверждением романтических принципов бытия:

Но она твердила упрямо:  
«Я не та английская дама  
И совсем не Клара Газюль,  
Вовсе нет у меня родословной,  
Кроме солнечной и баснословной.  
И привел меня сам Июль».

Обратимся к «Театру Клары Гасуль» П. Мериме. Автор пишет о Кларе Гасуль следующее: «Родословную она себе выдумала по своему вкусу. Не притязая на происхождение от древнего христианского рода, она считала себя мавританской крови и правнучкой нежного мавра Гасуля, столь известного по старинным испанским романсам»<sup>12</sup>.

Отрицая свое происхождение от образа Клары Гасуль и придумав себе новую родословную, «Столетняя чаровница» тем самым повторяет судьбу Клары Гасуль, что способствует сближению этих образов. Но поэтизация своей родословной характерна не только для Гасуль и столетней чаровницы, но и самой Ахматовой:

Быть поэтессой считалось для дворянской девушки не вполне приличным, и отец просил ее не срамить его имени. «И не надо мне твоего имени», — ответила ему дочь и стала печатать свои стихи под псевдонимом, о котором замечательно сказал Бродский в своем эссе «Муза плача»: «...пять открытых “а” обладали гипнотическим эффектом и естественно поместили имени этого обладательницу в начало алфавита русской поэзии. В каком-то смысле это имя оказалось ее первой удачной строчкой, запоминающейся тотчас своей акустической неизбежностью...».

Однако юная поэтесса выбрала псевдоним «Анна Ахматова» не только из-за его магического звучания. С этим псевдонимом обретала силу и другая магия: магия мифа. «Что касается псевдонима, выбор его был подсказан тем обстоятельством, что со стороны матери линия Горенок восходила к последнему хану Золотой Орды, Ахмату, прямому потомку Чингисхана “Я — чингизидка”, — го-

варивала Ахматова не без гордости...» Здесь Бродский повторил получивший большое распространение миф, бытовавший в семье Ахматовой или, что вероятнее, созданный ею самой<sup>13</sup>.

Теперь разберем подробнее родословную «столетней чаровницы». По нашему мнению, ее можно проинтерпретировать в двух планах, во-первых, как наличие определенных родственных связей, а, во вторых — в плане космогоническом. В первом случае Столетняя чаровница возводит себя к роду Юлиев («И привел меня сам Июль») и этим актом совершается удачная в своей неудаче попытка отстранить себя от Клары Гасуль, которая «не притязала на происхождение от древнего христианского рода». В космогоническом плане рождение «столетней чаровницы» есть совершение всего мироздания в целом, поэтому особую значимость здесь обретает характеристика родословной как «солнечной», а Июль, как срединный месяц самого солнечного времени года, служит лишь наиболее уместным временным периодом для космогонического события.

Носительница романтического мировоззрения, «столетняя чаровница» становится субъектом не этического, но эстетического искушения героини:

А твоей двусмысленной славе,  
Двадцать лет лежавшей в канаве,  
Я еще не так послужу;  
Мы с тобой еще попируем  
И я царским моим поцелуем  
Злую полночь твою награжу.

Временное определение «двадцать лет» отсылает нас к роковому для Ахматовой 1921 г., так как данная часть поэмы датирована 1941 г. Но если для героини это — события жизни и потому не подлежат в поэме прямому описанию, то для «столетней чаровницы» жизнь — лишь материал для творчества, принципиально не воспринимаемый в нравственно-этических категориях.

Таким образом, данный фрагмент поэмы можно определить как акмеистическую попытку Ахматовой повернуть вспять романтическое и символистское стремление к отождествлению жизни и творчества. Данная попытка реализуется в создании системы двойников, находящихся в оппозиции друг другу: Близкая к автору героиня — столетняя чаровница, «Поэма без героя» — поэмы Байрона, Петербург — Венеция, Брюллов — Джорджионе, Царевич — Шелли.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века: От Анненского до Пастернака. М.: Прометей, 1992. – 220 с.; Жолковский А. Структура и цитация: К интертекстуальной технике Ахматовой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=196> (дата обращения: 27.01.2012); Кихней Л. Г. «Родословная» «Поэмы без героя» Анны Ахматовой: к мотивации интертекстов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=239> (дата обращения: 27.01.2012); Серова М. В. Анна Ахматова: Книга судьбы (феномен «ахматовского текста»: проблема целостности и логика внутривидовых взаимодействий). Ижевск: УдГУ; Екатеринбург: Урал. гос. ун-т., 2005. – 437 с.

<sup>2</sup> Рубинчик О. Е. Шелли и Байрон в «Поэме без героя»: изобразительный подтекст [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.akhmatova.org/readings/krum/sbornik\\_6/rubinchik17.htm#1](http://www.akhmatova.org/readings/krum/sbornik_6/rubinchik17.htm#1) (дата обращения: 27.01.2012).

<sup>3</sup> Здесь и далее тексты поэм Ахматовой цит. по изд.: Ахматова А. А. Собр. соч.: В 6 т. / Сост., подгот. текста, коммент. С. А. Коваленко. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 3. Поэмы. Pro domo mea. Театр. – 765 с.

<sup>4</sup> Кихней Л. Г. «Родословная» «Поэмы без героя» Анны Ахматовой...

<sup>5</sup> Здесь и далее произведения Байрона цит. по: Байрон Дж. Г. Стихотворения, поэмы, драматургия. М.: РИПОЛ Классик, 1997. – 827 с.

<sup>6</sup> Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Общ. ред., вступ. ст. А. С. Дмитриев. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 94–107.

<sup>7</sup> Ходасевич Вл. Конец Ренаты // Серебряный век: Мемуары. М.: Известия, 1990. С. 179–188.

<sup>8</sup> Гильдебрандт-Арбенина О. Гумилев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gumilev.lit-info.ru/gumilev/vospominaniya/gumilev-gildebrandt-arbenina.htm> (дата обращения: 05.02.2011).

<sup>9</sup> Петербургские сны Анны Ахматовой: «Поэма без героя» (опыт реконструкции текста) / Сост. С. А. Коваленко; Вступ. ст. С. А. Коваленко; Коммент. С. А. Коваленко. СПб.: Росток, 2004. С. 189.

<sup>10</sup> Кихней Л. Г. «Родословная» «Поэмы без героя» Анны Ахматовой...

<sup>11</sup> Шелли П.-Б. Великий Дух: Стихотворения / Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. М.: Летопись, 1998. – 411 с.

<sup>12</sup> Мериме П. Избранные драматические произведения. М.: Искусство, 1954. – 428 с.

<sup>13</sup> Рубинчик О. Анна Ахматова. Жизнь и текст [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/rubinchik8.htm> (дата обращения: 05.02.2011).

*М. В. Серова*

Структурно-семантическая функция эпиграфов  
цикла А. Ахматовой «Шиповник цветет»  
в системе сквозных мотивов

...я думал, что больнее  
Увидать пустыми тайны слов...

*И. Ф. Анненский*

Цикл «Шиповник цветет» принадлежит к вершинам поздней любовной лирики Ахматовой. Однако на сегодняшний день мы не знаем таких работ, где бы он оказался объектом целостного и подробного описания, хотя без этого произведения немислимо представить себе достоверное изложение творческого пути поэта, который захватил в своих стихах «всю сферу женских переживаний» (Н. Гумилев)<sup>1</sup>. А. Хейт<sup>2</sup> и В. Мусатов<sup>3</sup> закономерно отвели в своих монографиях данному циклу специальные страницы. В первом случае он был охарактеризован как важный этап жизненной биографии, во втором — как эмоциональная кульминация творческой эволюции. В. Кудасова убедительно проанализировала функцию знаменитого Посвящения, однако вне контекста художественного целого<sup>4</sup>.

Во всех работах, включая фундаментальный коллективный труд Л. Копылова, Т. Поздняковой, Н. Поповой<sup>5</sup>, «Шиповник цветет» прочно встроен в контекст созданного Ахматовой поэтического мифа об английском дипломате Исайте Берлине как о главном адресате ее поздних любовных стихов, как герое легендарного Третьего Посвящения «Поэмы без героя», где он возведен в статус «Гостя из Будущего».

Однако, с элементарной, собственно человеческой точки зрения, не только восхищают, но и обескураживают духовные усилия Ахматовой, которая на века обеспечила таким ореолом человека, бесцеремонно вторгшегося в ее очень непростое поднадзорное существование, не подумав о репутации (как женской, так и идеологической), а потом малодушно отрекшегося от спровоцированного им «любовного» сюжета: «Ну что она со мной сделала — Эней, Эней... ну какой же я Эней»<sup>6</sup>. После трагических для Ахматовой последствий случившегося это звучит, на наш взгляд, в высшей степени недостойно и неблагоприятно. Будучи дипломатом, Берлин не мог не понимать, какому риску он повергал своими «порывистыми» визитами женщину, у которой «муж в могиле, сын в тюрьме» в преддверии второй волны сталинского

террора. Печальный парадокс в том и состоит, что мы и помним сейчас этого английского сэра в большей степени, если не сказать исключительно, благодаря одухотворенным ахматовским стихам. Хотя, как известно, особенность ахматовской поэтики заключается в том, что ее лирическое высказывание имеет даже не двойное, а «тройное» дно, то есть хорошо скрытый эмоционально-психологический подтекст.

Попробуем вскрыть этот подтекст в цикле «Шиповник цветет», сосредоточив внимание на функциональной значимости эпиграфов и осмыслив ее в системе сквозных мотивов.

«Шиповник цветет» представляет центральное звено в поздней ахматовской трилогии, которую дополнительно формируют «Cinque» и «Полночные стихи». Мы уже осуществили попытку их целостного описания, в некотором смысле демифологизировав пресловутый «магистральный» сюжет о сэре Исайте<sup>7</sup>.

Как мы выяснили, цикл «Cinque» — это «теза» межличностных отношений героя и героини, которая для последней воплотилась в трагическую «фазу озарения». В «Полночных стихах» синтезировался опыт не только данного конкретного сюжета, но и всей прожитой жизни, результатом которой стала «фаза просветления» как выстраданный духовный итог.

«Шиповник цветет» в данной сюжетной структуре и хронологически, и семантически представляет собой антитезу, то есть самый драматический этап в эволюции лирической героини, обернувшийся для нее на психофизическом уровне «фазой прозрения».

Тем не менее, все критики видят в этом цикле безусловный апофеоз любви и гимн поэтическому слову, к чему действительно побуждает и название цикла с семантикой «цветения», которую метафорически легко распространить на эмоциональный тон, и ее метафорическое развертывание, нашедшее свое выражение в строках, построенных по характерному для Ахматовой принципу психологического параллелизма:

Шиповник Подмосковья  
Увы! При чем-то тут...  
И это все любовью  
Бессмертной назовут<sup>8</sup>.

К семантической многозначности и потенциальной эмоциональной амбивалентности как заглавия цикла, так и содержания «Первой песенки» мы еще вернемся. Прежде всего следует еще раз заострить внимание на текстологической проблеме публикации поздних ахматовских стихов, к которой не раз привлекала интерес Н. И. Крайнева.

В популярном ахматовском двухтомнике 1996 года, составленном М. Кралиным по материалам рабочих тетрадей автора, цикл «Шиповник цветет» опубликован в составе шестнадцати стихотворений. В собрании сочинений А. Ахматовой «Победа над судьбой», которое подготовила Н. И. Крайнева, данный цикл опубликован в соответствии с «последней авторской волей» — в составе тринадцати фрагментов:

Восстановить последнюю волю автора во многом позволяют два экземпляра рукописного «Бега времени», сохранившегося в архиве Л. К. Чуковской <...> «рукопись “Б <ега> в<ремени>” — тоже издательский экземпляр, откуда многие стихи были вынуты», то есть рукописи книги подверглись авторской цензуре, которая предваряла цензуру правительственную<sup>9</sup>.

На наш взгляд, данное текстологическое расхождение принципиально меняет взгляд как на творческую историю произведения, так и на цельный психологический эффект, который оно призвано произвести на читателя.

«И увидел месяц лукавый...», «Дорогой ценой и нежданной...», «Ты напрасно мне под ноги мечешь...» (4, 5 и 13 в варианте М. Кралина) — это стихи о неизбежном забвении и цене поэтического слова, проникнутые откровенным отчаянием, а в последнем случае и высокомерной обидой, прямо выраженной в сторону собеседника, то есть известного биографического адресата стихотворения:

Ты напрасно мне под ноги мечешь  
И величье, и славу, и власть.  
Знаешь сам, что не этим излечишь  
Песнопения светлую страсть.

Разве этим развеешь обиду?  
Или золотом лечат тоску?  
Может быть, я и сдамся для виду.  
Не притронусь я дулом к виску.  
.....  
Что ж, прощай. Я живу не в пустыне.  
Ночь со мной и всегдашняя Русь.  
Так спаси же меня от гордыни.  
В остальном я сама разберусь<sup>10</sup>.

Открыто сформулированный намек на суицидальный порыв, обусловленный известными трагическими последствиями роковой для Ахматовой встречи 1945 года, перекрывается иронической саморефлексией, звучащей в эпиграфе из пушкинской сказки — «Вижу я, лебедь тешится моя», — при помощи которого автор психологически дистанцируется от героини, якобы потерявшей голову от встречи с гостем «оттуда». Не гордыня, а чувство человеческого и женского достоинства

отстаивается в семантически противоречивом, на первый взгляд, финальном аккорде:

Так спаси же меня от гордыни,  
В остальном я *сама разберусь*  
(курсив здесь и далее мой. — М. С.)

Странно, что в этом стихотворении, потенциально и долгое время фактически занимающем в ахматовском «любовном» цикле место тринадцатого фрагмента, читатели и критики не уловили прямо противоположной эмоции. Возможно, именно эта прямооценочная «гневливость» стала для Ахматовой дополнительным поводом для авторской цензуры, предваряющей цензуру правительственную. Очевидно, чувство собственного достоинства не позволило ей уронить достоинство своего «ночного собеседника», хотя подлинное эмоциональное состояние автора, корректирующее психологическую позицию лирической героини, обнажается в «подцензурном» эпиграфе к пятнадцатому (в кралинском варианте) стихотворению «Через много лет» («*Последнее слово*»), которое Н. И. Крайнева представила без обозначенного паратекста. Это 30 строфа «Чистилища» Данте: «Men che drama / Di sangue m'è rimasto, che non tremi» («Меньше, чем на драхму, осталось у меня крови, которая бы не содрогалась»). Первые две строки начального четверостишия вновь прямо выражают суть истинного отношения к «несостоявшемуся Ромео» и содержат поэтический перевод дантовской фразы:

Ты стихи мои требуешь прямо...  
Как-нибудь проживешь и без них.  
Пусть в крови не осталось ни грамма  
Не впитавшего горечи их.

Кстати, соответствующий эпиграф («Ромео не было, Эней, конечно, был»), вновь проникнутый женской самоиронией и предваряющий четырнадцатый фрагмент (в варианте М. Кралина — «Не пугайся, — я еще похожей / Нас теперь изобразить могу»), снят по вышеупомянутым причинам в варианте, представленном Н. Крайневой, хотя к этому стихотворению составитель самого авторитетного в текстологическом смысле издания сохраняет второй (по расположению первый) эпиграф из «Энеиды»: «Против воли я твой, царица, берег покинул», функция которого очевидна. Слова Энея и его легендарный статус «человека судьбы» реабилитируют биографического адресата, из-за которого героине пришлось разделить удел Дидоны:

Был недолго ты моим Энеем, —  
Я тогда отделалась костром.

Друг о друге мы молчать умеем.  
И забыл ты мой проклятый дом.

И, наконец, обратим внимание на последнее структурное расхождение варианта Кралина с вариантом Крайневой. К стихотворению «Другая песенка» существует «дополнительный» эпитаф, который представляет самодостаточный ахматовский текст:

Несказанные речи  
Я больше не твержу.  
Но в память той невстречи  
Шиповник посажу.

Семантическое содержание данной фразы во всей его полноте нам еще предстоит понять, осмыслив не только структурные расхождения двух публикаций известного текста, но и выявив логику «консервативного» паратекста, то есть прокомментировать эпитафы, оставленные самой Ахматовой для «издательского варианта» «Бега времени». Отметим пока то, что в жанровом варианте это четверостишие воспроизводит ритуальный жест, смысл которого выражает обет молчания.

Чем обусловлена замена слова жестом? Не является ли это семантической тавтологией, ведь, как известно, «шиповник» в мировом поэтическом универсуме — возвращенное к своему первородству слово?

Обратимся в этой связи к заглавному эпитафу, задающему смысловую перспективу всему циклу. Это второй, по логике нашего описания, эпитаф на иностранном языке. Но если итальянский, благодаря Данте, из «Божественной комедии» которого был взят эпитаф к стихотворению «Через много лет», Ахматова знала в совершенстве, несмотря на то, что выучила этот язык в зрелом возрасте, то с английским у нее дела обстояли гораздо хуже, о чем неделикатно намекнул Берлин в своих воспоминаниях о встречах, которые легли в основу стихов, по праву считающихся шедевром русской любовной лирики XX века:

Потом она спросила меня, хочу ли я послушать ее новые стихи. Но перед тем, как прочитать их, она хотела продекламировать отрывки из «Дон Жуана» Байрона, имеющие, как она считала, непосредственное отношение к ее последним произведениям. Хотя я хорошо знаю эту поэму, я не мог понять, какие именно строки Ахматова декламирует: она читала по-английски, и из-за ее произношения я мог различить лишь несколько слов. Она закрыла глаза и декламировала по памяти с глубоким чувством. Я же поднялся и стал смотреть в окно, чтобы скрыть замешательство<sup>11</sup>.

Тем не менее ключевой эпитаф к циклу «Шиповник цветет» взят из английской поэмы Джона Китса «Изабелла, или Горшок с базиликом», в чем удостоверяют комментаторы: «And thou art distant



in humaniti». Однако по этому поводу мы вновь сталкиваемся с существенными текстологическими расхождениями, которые в данном случае связаны с проблемой перевода. Широкому читателю много лет был хорошо известен перевод этой фразы, сделанный М. Кралиным: «И ты далеко в человечестве». В соответствующем «космическом» масштабе воспринимался духовный статус героя-адресата, который в «Поэме без героя» назван «Гостем из Будущего». Н. И. Крайнева, очевидно воспользовавшись переводом поэмы, сделанном Галиной Гампер в 1973 году, перевела эту фразу иначе: «А ты среди живых в толпе людской». В данном варианте ощущается явное «заземление» центрального образа, разросшегося в ахматоведении до мифологемы. И, наконец, существует еще один известный поэтический перевод романтической поэмы Китса — это перевод Е. Витковского, осуществленный в 1975 году. В системе художественного единства поэтической строфы эта фраза выглядит следующим образом:

Я — призрак! Я навеки обездолен,  
Я мессу в одиночестве пою  
И звуки жизни слышать приневолен  
У бытия земного на краю:  
Гуденье пчел и звоны колоколен  
Безмерной болью ранят грудь мою, —  
Я сплю, печаль великую скрывая,  
*И ты чужда мне тем, что ты живая*<sup>12</sup>.

Смысловая перверсия «мужского» и «женского» в цикле Ахматовой вне контекста поэмы неудивительна, так как в английском в данной языковой позиции существует только значение грамматического рода, но нет грамматически выраженной категории. Кроме того, как мы знаем, Ахматова могла весьма произвольно обращаться с такими грамматическими нюансами, приспособляя их к своей поэтической необходимости. В «Полночных стихах», великолепно владея французским языком с юности, строку Ж. де Нерваля «...toi qui m'as consolée» («ты, которая меня утешила») она трансформировала в соответствии со спецификой личного субъекта поэтического высказывания: «Ты, который меня утешил».

Существенность смыслового расхождения перевода Е. Витковского, содержание которого напрямую связано с конкретикой сюжета произведения Дж. Китса, с произвольным переложением М. Кралина и отчасти альтернативным переводом Г. Гампер заключается в дополнительном значении «отчуждения» от адресата речи. Смысловая и грамматическая перверсия «мужского» и «женского» провоцирует и потенциальную перестановку в оппозиции «живое» и «мертвое», то есть

адресат поэтического послания «далеко» для лирической героини ахматовского цикла в силу того, что он духовно мертв.

Однако для того, чтобы проиллюстрировать и аргументировать последний тезис, необходимо напрямую обратиться к содержанию поэмы Китса, которая является переложением одноименной новеллы Боккаччо. А. Попович в общем виде охарактеризовал это произведение следующим образом:

Индустриализация английского общества, романтическое неприятие действительности заставили молодого поэта искать любовь и красоту в античной и ренессансной Италии, а средневековый сюжет о любви и убийстве как нельзя лучше отвечает желанию Китса показать силу *истинного чувства* (курсив здесь и далее мой. — М. С.), противопоставленного социальным условностям и *ханженской морали*. <...> Однако сюжет Дж. Боккаччо получает у Дж. Китса иное, романтическое воплощение: на первый план выступают любовь и развитие чувства, проблемы совести, внутренней жизни героев. Из краткой, проникнутой духом средневекового практицизма, истории о братьях, скрывших стыд сестры убийством ее любовника, Дж. Китс творит романтическую поэму о «любви сильнее смерти», сочетающую *иррациональные мотивы с гневными социальными инвективами*. <...>

Сюжетная схема, лежащая в основе жанра «romance», проста: зарождение чувства, разлука влюбленных, которые в стремлении обрести друг друга переживают различные опасные приключения и, наконец, счастливо воссоединяются. В поэме Дж. Китса, как и в новелле Боккаччо, сохраняется первая часть традиционного сюжета, но воссоединения влюбленных не наступает даже после смерти. <...>

Таким образом, основным отличием романтической поэмы от ее средневекового источника становится противопоставление идеального и материального, высокого чувства Любви меркантильности окружающего мира, а также повышенная психологизация персонажей<sup>13</sup>.

Вышеприведенная характеристика поэмы Китса вполне согласуется с содержанием цикла Ахматовой «Шиповник цветет», в котором также речь идет о противопоставлении истинного чувства социальным условностям и ханжеской морали. И в нем тоже сочетаются «иррациональные мотивы с гневными социальными инвективами».

Однако, если учесть не только общую схему, но и содержание китсовского сюжета, заложенного в психологический подтекст «Шиповника», то в эмоциональном тоне ахматовского цикла проявится хорошо скрытый посредством чисто английского юмора откровенный женский сарказм.

В поэме Китса, действительно, бедный юноша влюбился в свою госпожу. Она ответила ему взаимностью. Но злые братья убили Лоренцо и зарыли его тело в лесу. Во сне Изабелла услышала зов своего жениха (см. цит. выше фрагмент со строками, которые Ахматова вынесла в эпиграф) и, найдя могилу, вырыла тело. Далее она отрубила мертвому Лоренцо голову, закопала ее в горшок с базиликом, который

стал для нее утешением в ее безутешной печали. Но коварные братья разгадали и эту тайну. Они похитили у Изабеллы горшок. И вот это действительно стало для нее трагедией, которую Изабелла не смогла пережить до конца своих дней:

Она скончалась в одинокой спальне,  
Похищенный цветок вернуть моля.  
Со смертью девы сделалась печальней  
Прекрасная тоскливая земля;  
Судьбу ее и ближний знал, и дальний.  
И до сих пор напев поют поля:  
«О сколь жесток в безумии великом  
Похитивший горшок мой с базиликом».

С точки зрения здорового цинизма, ситуация, когда похищенный горшок с цветком переживается горше утраты самого возлюбленного, смотрится не драматично, а почти комично и вполне выражается словами Ахматовой, которые мы уже приводили выше. Теперь эту фразу легко вписать в авторский иронический дискурс, в котором реализуется истинное отношение лирической героини к герою:

Шиповник Подмосковья,  
Увы! При чем-то тут...  
И это все любовью  
Бессмертной назовут.

А эпиграф к «Другой песенке» («Несказанные речи / Я больше не твержу. / Но в память той невестречи / Шиповник посажу») в контексте поэмы Китса воспринимается как краткий пересказ ее сюжета. С его помощью автор опять же дистанцируется от героини, которая поверила в «сияние чуда» взаимопроникновения двух душ, при этом уже подспудно понимая, что «говорила с кем не надо», то есть, в подтексте, с тем, кто не в состоянии ее понять. Это и стало ее «психическим обольщением», которое она отрефлексовала уже в «Cinque»<sup>14</sup>. Напомним, что мотив «отрубленной головы» в системе позднего творчества Ахматовой является символом несмываемого женского позора<sup>15</sup>. В этой связи название ахматовского цикла «Шиповник цветет» можно принять как «вольный перевод» названия поэмы Китса с английского на русский.

Кстати, проблему языковой игры, связанную с механизмом перевода, обозначил сам Китс в прямом обращении к автору итальянского первоисточника:

Прости меня, Боккаччо, и тогда  
Рассказ пойдет спокойно, как пристало,  
Прости, на строки этого труда  
Взирая благосклонно с пьедестала;

Ты в рифмы облачен — и не беда,  
Что проза старая поэмой стала,  
Что ты стихом английским зазвучал,  
Что ветер севера тебя помчал.

Мимо такого автометаописания Ахматова прошла вряд ли, тем более что, судя по всему, она переводила Китса сама, так как: «...по свидетельству Е. Витковского, “покуда в 1938–1941 годах в «Литературной газете», «Литературном обозрении» и в «Огоньке» не появилось несколько переводов Бориса Пастернака и Вильгельма Левака, «русский Китс», пожалуй, еще не начинался» <...>»<sup>16</sup>. Стало быть, известные сейчас поэтические переводы «Изабеллы» Ахматова знать не могла. Это подтверждает наше предположение о том, что, работая со словарем, ей приходилось сталкиваться с естественной многозначностью слова, обусловленной смысловым контекстом.

Таким образом, мощный смыслопорождающий механизм эпиграфа в цикле Ахматовой запускается при помощи контекста художественного целого, из которого он оказался изъят. В совокупности эпиграфы представляют самостоятельную художественную систему, построенную на взаимодействии парадигматических, ассоциативных, связей, которая по отношению к тексту выполняет функцию надстройки. Именно посредством надстройки реализуется позиция автора, подавившего в стихах собственное *эго* и преодолевшего всё «человеческое, слишком человеческое», то есть то, что не должно быть занесено на скрижали истории.

В рамках этой системы эпиграф к стихотворению «Сон», взятый из блоковских «Шагов Командора»: «Сладко ль видеть неземные сны?» в контексте вопроса: «Анна, Анна, сладко ль спать в могиле?» — моделирует идею духовного омертвления самой героини, пережившей результат «невстречи» не в событийном, а в сущностном, экзистенциальном, «цветаевском» смысле. Контекст «Шагов Командора» порождает семантику «любви-искушения», «любви-измены», «любви-преступления», а также вводит в эмоциональный тон цикла чувство раскаяния субъекта переживания.

Эпиграф из Ин. Анненского — «Ты опять со мной, подруга осень!» — к стихотворению «Пусть кто-то еще отдыхает на юге...», где лирическая героиня вполне прозрачно определяет свое внутреннее состояние («Может быть, я умерла...»), в полноте своего содержательного контекста эксплицирует истинный трагедийный итог сюжета, который Бродский охарактеризовал как «Ромео и Джульетта в исполнении королевской семьи»<sup>17</sup>:

Ты опять со мной, подруга осень,  
Но сквозь сеть нагих твоих ветвей  
Никогда бледней не стыла просинь,  
И снегов не помню я мертвей.

Я твоих печальнее отребий  
И черней твоих не видел вод.  
На твоём линияло-ветхом небе  
Желтых туч томит меня развод.

*До конца все видеть, цепenea...  
О, как этот воздух странно нов...  
Знаешь что... я думал, что больше  
Увидать пустыми тайны слов...<sup>18</sup>*

Именно этот итог обеспечил не только автору, но и лирической героине цикла «Шиповник цветет» путь к прозрению и преодолению самой болезненной для поэта драмы — драмы опустошения и выхолащивания слова.

С этой драмой связан мотив «сожженной рукописи» (уничтоженных стихов), заданный циклу подзаголовком («Из сожженной тетради»), вступлением и посвящением. Этот же мотив, но уже в другой, мажорной тональности звучит в финальном четверостишии «осеннего» ахматовского стихотворения, о котором выше шла речь:

Сюда принесла я блаженную память  
Последней невесты с тобой,  
*Холодное, чистое, легкое пламя  
Победы моей над судьбой.*

Однако «победа над судьбой» далась непросто. Это и для героини, и для автора был именно путь, воплотившийся в цикле в таких мотивах, как «отчаянье», «надежда» и «дар», которые в системе художественного сознания Ахматовой получили органичное христианское осмысление.

Следует сразу сказать, что первые два мотива в семантической структуре цикла, так же, как и в системе позднего ахматовского творчества, формируют единый лейтмотив. В стихотворении, оснащенном вариациями на тему Энея, как виргилиевскими, так и самопроизвольными, всплывает образ «окаянной надежды», которая вменяется в прямой упрек адресату: «Ты забыл те, в ужасе и в муке, / Сквозь огонь протянутые руки / И надежды окаянной весть». Причем, «весть» этой «окаянной надежды» выразительно рифмуется со словом «лесть», что отражает содержание вины адресата, великодушно возведенного автором в статус легендарного Энея:

Ты не знаешь, что тебе простили...  
Создан Рим, плывут стада флотилий.  
И победу славословит лествь.

Словосочетание «окаянная надежда», представляющее собою оксюморон, становится понятным посредством любимого афоризма Н. И. Пунина, который Ахматова выбрала эпиграфом к одному из своих поздних стихотворений («При музыке», 1958): «Не теряйте отчаянья». В фильме Д. Томашпольского «Луна в зените», посвященном мифологизированной биографии Ахматовой, эта фраза обросла комментирующим контекстом: «После отчаянья наступает покой, а надежда сводит с ума». Достоверный же контекст этой фразы обнаруживается в одном из пунинских писем:

Я не хочу быть трагедией и никого не зову к героической смерти. Смерть Пушкина, Лермонтова, Маяковского — это крайние выходы и не вполне удачные. Видимо, они не могли жить с отчаяньем в сердце, как будто можно жить с пулей в сердце. Наше время научило нас жить с отчаяньем — и это вершина вершин. Не теряйте отчаянья, уже давно говорю я, для того, кто потеряет отчаянье, только один путь: пропасть. Нести в себе отчаянье — это значит не только беречь себя, но и чувствовать ответственность за всех и за все. На вершине отчаянья живут наиболее чистые чувства и любовь<sup>19</sup>.

Этот новейший императив вполне согласуется с традиционным соотношением данных понятий. По мысли С. Аверинцева, именно их диалектика представляет собой суть противопоставления христианской этики языческому обольщению «чудом»:

Ибо чудо по определению направлено не на общее, а на конкретно-единичное, не на «универсум», а на «я» — на спасение этого «я», на его извлечение из-под вещной толщи обстоятельств и причин. Надежда на то, чтобы быть «услышанным» сквозь всю космическую музыку сфер и не быть забытым в таком большом хозяйстве, надежда не потеряться («...а у вас и волосы на голове все сочтены...»), — эта надежда в корне исключает философское утешение Марка Аврелия, призывавшего принять как благо именно затерянность в безличном ритме природы. Против стоической максимы «стремление к невозможному безумно» стоят слова апостола Павла: «сверх надежды надежда» <...> это напряженно кризисное состояние «горящего» сердца — чаяние того, чего нет и в чем нельзя удостовериться. <...> Сам библейский Бог может быть назван «надеждой» для верующего; и Павел, по преданию <...> следует ветхозаветной традиции, когда называет своего бога «бог надежды». Отсюда вытекает новозаветное учение о надежде как одной из трех верховных («теологических») добродетелей, сформулированное в конце 13-й главы «I Послания к коринфянам». «Бог есть надежда» <...> или, что то же самое, он есть страх — «страх Господень». <...> К страху и надежде как двум универсалиям христианской жизни относятся два новозаветных текста: «со страхом совершайте свое спасение» и «мы спасены в надежде». Оба раза понятия «страх» и «надежда» сопряжены с понятием «спасение». Конечно, страх, о котором идет речь, есть именно страх за «спасение», и надежда есть именно надежда на «спасение», но этим сказано

не все, ибо страх составляет условие «спасения», а надежда, если это полная, совершенная надежда, содержит в себе уже как бы обладание «спасением» еще до этого обладания: не говорится «спасаемся в надежде», но: «спасены в надежде» <...> И это, несмотря на то, что надежда *по самой сути своей относится к еще не данному, еще не выявившемуся*: «надежда же, когда видит, не есть надежда: ибо если кто видит, на что ему и надеяться?» (курсив мой. — М. С.)<sup>20</sup>.

Таким образом, в христианской рефлексии идея «прозрения» предполагает отказ от надежды, очевидно искупаемый *верой* в духовное спасение.

Для лирической героини цикла «Шиповник цветет» эта вера неразрывно связана с осознанием своего поэтического дара.

Мотив дара задается в цикле лирической медитацией на тему неуместного подношения (подарка) как символа духовного несоответствия героев. Об этом несоответствии прямо сказано в стихотворении «Разбитое зеркало», в названии которого заявлен символ горя. Предзнаменованием этого горя стал для героини «гостинец», привезенный ей «заморским гостем»:

Ты отдал мне не тот подарок,  
Который издалека вез.  
Казался он пустой забавой  
В тот вечер огненный тебе.  
А он был мировой славой  
И грозным вызовом Судьбе.  
И он всех бед моих предтеча, —  
Не будем вспоминать о нем!..

Во вступлении, которое определяет статус данного мотива как ключевого в цикле, автор также преподнесет адресату «ненужный дар» своей «жесткой жизни»:

Вместо праздничного поздравленья  
Этот ветер, жесткий и сухой,  
Принесет вам только запах тленья,  
Привкус дыма и стихотворенья,  
Что написаны моей рукой.

Таким образом, «фаза прозрения» с самого начала сопрягается для героини «Шиповника» с переживанием уже «испепеленного» чувства, воплотившегося в слово, которое в поэтическом мироотношении Ахматовой неизменно квалифицируется как Божественный дар — залог спасения от всех бед. По отношению к этому дару в цикл вплетается мотив благодарности, связанный с пониманием необходимости творческой самоотдачи всем событиям судьбы, какими бы трагическим содержанием они ни были наполнены лично для поэта:

Чем отплачу за царственный подарок?  
Куда идти и с кем торжествовать?  
И вот пишу, как прежде без помарок,  
Мои стихи в сожженную тетрадь.

Именно этой «фигурой благодарности» разворачивается главный «риторический и метапоэтический дискурс»<sup>21</sup> ахматовского текста. В обозначенном дискурсе «каждая строчка прочитываемой жизни <...> говорит и о глубине испытанного горя, и о поэтическом даре, порожденном этим горем. <...> Таким образом, сама структура риторического жеста передает суть размышлений поэта о замене биографии поэтическим текстом. <...> Благодарность здесь тоже обращена к высшей инстанции, но теперь ей становится не Бог (“небожитель”), а сам поэтический текст. <...> Благодарность поэта вызвана светом Рима (“Создан Рим” — А. А.), включающим и буквальный свет солнца и буквенный свет поэтического текста»<sup>22</sup>.

Именно этот жест задает стихам Ахматовой «тональность молитвы, в которую облечена благодарность»<sup>23</sup>. «Затем жест благодарности переходит в общее размышление о статусе поэтического слова в “глухонемой вселенной”, и таким образом отношения автора и адресата переносятся в область метафизических представлений»<sup>24</sup>.

И именно здесь конституируется представление о любви как о даре из Даров Святого Духа. В этой иерархии «Любовь — высший из даров, объединение и условие всех других»<sup>25</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Николай Гумилев: краткая литературно-биографическая хроника. – Режим доступа: <http://lib.ru/GUMILEW/biblio.txt>.

<sup>2</sup> Хейт А. Анна Ахматова: Поэтическое странствие: Дневники. Воспоминания. Письма. М., 1991. С. 178–182.

<sup>3</sup> Мусатов В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. М., 2007. С. 448–453.

<sup>4</sup> Кудасова В. Посвящение к циклу «Шиповник цветет. Из сожженной тетради» // Кудасова В. Волшебный хор поэтов. Владимир, 2006. С. 102–109.

<sup>5</sup> Копылов Л., Позднякова Т., Попова Н. «И это было так». Анна Ахматова и Исайя Берлин. СПб., 2009.

<sup>6</sup> См. об этом: Серова М. В. «Вот отчего вокруг заря...»: Структурно-семантическое единство цикла Ахматовой «Cinq» // Кормановские чтения. Ижевск, 2010. Вып. 9. С. 362.

<sup>7</sup> Серова М. В. «Вот отчего вокруг заря...»: Серова М. В. Жанр и структура цикла Анны Ахматовой «Полночные стихи» // Кормановские чтения. Ижевск, 2008. Вып. 7. С. 275–290.

<sup>8</sup> Ахматова А. Победа над Судьбой: В 2 т. / Сост., подгот. текстов, предисл. и примеч. Н. И. Крайневой. М., 2005. Т. 1. С. 190.

<sup>9</sup> [Коммент. Н. И. Крайневой] // Там же. С. 427.

<sup>10</sup> Ахматова А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 274.



<sup>11</sup> Берлин Исая. Встречи с русскими писателями в 1945 и 1956 годах. – Режим доступа: [http://lib.ru/FILOSOF/BERLIN\\_I/russkie\\_pisateli.txt](http://lib.ru/FILOSOF/BERLIN_I/russkie_pisateli.txt).

<sup>12</sup> Китс. Дж. Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 168. Далее текст поэмы Китса в переводе Е. Витковского цитируется по этому изданию.

<sup>13</sup> Попович А. Романтическая интерпретация декамероновской новеллы в поэме Дж. Китса «Изабелла, или Горшок с базиликом». Статья первая. – Режим доступа: [www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Pafn/2010\\_49/Pdf/79-84.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Pafn/2010_49/Pdf/79-84.pdf).

<sup>14</sup> Серова М.В. «Вот отчего вокруг заря...»...

<sup>15</sup> Там же. С.372.

<sup>16</sup> Попович А. Указ. работа.

<sup>17</sup> См. об этом: Серова М. В. «Вот отчего вокруг заря...»... С. 362.

<sup>18</sup> Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 91–92.

<sup>19</sup> Кожевникова Н. Как древний эпос: О письмах и взаимоотношениях людей исчезнувшей навсегда страны // Независимая газета. 2001. 25 окт. – Режим доступа: [http://www.ng.ru/style/2001-10-25/12\\_epos.html](http://www.ng.ru/style/2001-10-25/12_epos.html).

<sup>20</sup> Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 74–75.

<sup>21</sup> Херлт Й. Иосиф Бродский: поэтика благодарности // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. науч. трудов. Тверь, 2003. С. 79.

<sup>22</sup> Там же. С. 81–87.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же. С. 89.

<sup>25</sup> Христианство: Энцикл. словарь: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 465.

## *Н. И. Онуфриева*

### Зеркальность как смыслопорождающий принцип в цикле И. Бродского «Венецианские строфы»



Бродский вписал заметную страницу в Венецианский текст мировой культуры. Венеция для него — особый город. Живя в Америке, практически каждый год Бродский приезжал в Венецию зимой, во время студенческих каникул. Этому городу он посвящает ряд стихотворений и эссе «Набережная неисцелимых» («Watermark»). В эссе Бродский сравнивает Венецию с раем, некоей идеальной эстетической вселенной. Венецианский текст у него тесно связан с Петербургским, что имеет своим основанием разработанную литературную традицию. Как пишет Н. Е. Меднис,

Петербургский и Венецианский тексты русской литературы, в чем-то перекликаясь, в чем-то решительно расходясь, должны взаимно дополнять друг друга, и это в значительной мере подтверждается всем строем русской литературной венецианы, в которой на уровне пространства и имени, в системе зеркальных

проекций и в ощущении жизни и смерти обнаруживаются специфические черты венецианского мира, фоново отсылающие читателя к миру петербургскому, но в глубинном значении не повторяющие его. В этом смысле Венецианский текст сам по себе оказывается способным... уравнивать противоположные начала даже вне эмпирического соприкосновения с Венецией.

Такому чуткому к образам чужой культуры художнику, как Бродский, уже а priori было понятно, как по существу непохожи Венеция и Петербург. Родным ощущается скорее некий кумулятивный образ Венеции, венецианский текст, воспринимаемый с детства в контексте родной культуры [11].

Но, обращаясь к анализу цикла «Венецианские строфы», отметим, что Венецианский текст здесь комплементарно сопряжен не только с Петербургским, но и с Московским (прежде всего во втором стихотворении цикла). И объяснимо это, думается, в известной степени влиянием Цветаевской Венецианы. У Цветаевой образ Венеции связан, с одной стороны, с мотивом сладострастия, греха, воплощенным в образе Казановы, с другой — с мотивом идеального города в ее поэме-сказке «Егорушка». Таким образом, Венеция для Бродского — это некая культурная вселенная, аккумулирующая Восток и Запад, включающая в себя и родное российское измерение. Так, в стихотворении «В Италии» есть следующие строки:

...Закат;  
голоса в отдалении, выкрики типа «гад!  
уйди!» на чужом наречьи. Но нет ничего понятней.  
И лучшая в мире лагуна с золотой голубятней [2; 442].

В последней строчке появляется цитата из стихотворения Ахматовой «Венеция» (1912). Но в ощущении Иосифом Бродским эмоциональной и фонетической близости итальянской речи родной русской ближе ему Мандельштам:

Слаще пенья итальянской речи  
Для меня родной язык,  
Ибо в нем таинственно лепечет  
Чужеземных арф родник [10; 114].

Особое отношение Бродского к Венеции объясняется многими моментами. Один из важных — своеобразие архитектуры города, которую гармонично дополняет водное пространство, многочисленные каналы и мосты. В эссе «Набережная неисцелимых» Бродский пишет:

В любом случае, я всегда считал, что раз Дух Божий носился над водою, вода должна была его отражать. Отсюда моя слабость к воде, к ее складкам, морщинам, ряби и — раз я с Севера — к ее серости. Я просто считаю, что вода есть образ времени... Чудо, что город, глядя ее по и против шерсти больше тысячи лет, не протер в ней дыр, что она прежняя H<sub>2</sub>O... Она действительно похожа на нотные листы, по которым играют без перерыва. В сущности, весь город, особенно ночью, напоминает гигантский оркестр [1; 236].

И сама архитектура города, по мысли Бродского, — окаменевшие, оплотневшие формы стихии, так как «стихия услышала итальянскую речь» [1; 249], отсюда особая музыкальность облика города.

Н. Е. Меднис отмечает характерный для поэтики Бродского музыкальный принцип контрапункта. Этому принципу отвечает в первом стихотворении одновременное подключение через систему аллюзий и ассоциаций нескольких культурных кодов с национальной маркировкой: русский, английский и — итальянский как медиатор, их соединяющий. Причем, сопряжение этих культурных миров осуществляется в первых же строках стихотворения в пространстве языка через звукопись, взаиморефлексию слов и, в частности, прием паронимической аттракции, соответствующий принципу зеркальных отражений. Говоря о Венеции в эссе «Набережная неисцелимых», Бродский подчеркивает именно этот принцип в организации городского пространства. Думается, зеркало для Бродского есть механизм культурных связей. Ключом к такому пониманию отношения между культурными мирами могло стать для него стихотворение Г. Иванова:

Друг друга отражают зеркала,  
Взаимно искажая отраженья.  
Я верю не в непобедимость зла,  
А только в неизбежность пораженья [5; 168].

Венеция — и воспринимается как материальное воплощение этого принципа. *Магическим* преобразующим *зеркалом* становится вода. На эту метафору в творчестве поэта обратила внимание в своей работе финская исследовательница Майя Кононен, связывая ее с Петербургским мифом Бродского [6; 38]. Известно, что принцип зеркала реализован и в архитектуре Венеции. Так, верхняя часть Дворца Дожей тяжелее нижней, в чем обнаруживается изначальный расчет на отражение собора в воде, меняющее соотношение частей.

В первом стихотворении, где важно передать именно музыкальное восприятие Венеции, фонетическая игра часто не только реализуется в тексте, но и создает (через систему аллюзий и ассоциаций) своеобразный семантико-фонетический подтекст, активизирующийся в сознании читателя благодаря суггестивности поэтической речи. «Семантика слов у Бродского неотделима от фонетики (Бродский так это объяснял: “Фонетика это и есть семантика, звуковой эквивалент осязания”), этимологии и разных экстралингвистических факторов, например, визуального восприятия предмета, названного данным словом» [11; 76].

Уже в первой строфе Бродский расставляет акценты, позволяющие увидеть созвучия русского слова *коновязь* и итальянского *гондола*.

Мокрая коновязь пристани. Понурая ездовая  
машет в сумерках гривой, сопротивляясь сну.  
Скрипичные грифы гондол покачиваются, издавая  
вразнобой тишину [2; 485].

Метафорическое сближение *гондолы* — *кони* подкрепляется фонетическим, музыкальным. Образ гондол приобретает ассоциативную связь с образом черного коня — в мифологии символом смерти и хаоса. Вспомним стихотворения Бродского «Ты поскачешь во мраке» и «Черный конь». В. Куллэ связывает этот образ не только с «Лесным царем» Жуковского, но и с «Заговоренным конем» — стихотворением польского поэта Галчинского, переведенным на русский язык Бродским [8; 77].

Текст рождает и другие ассоциации, общекультурные и литературные. Вспоминается известная квадрига на фасаде собора Сан-Марко, которая проделала путь от Малой Азии в Константинополь, Венецию, Париж. А с 1815 года, после падения Наполеона, снова украшает вход в собор. Думается, у русского читателя этот образ может вызывать ассоциации и с *птицей-тройкой* Гоголя. Вообще, гоголевские образы и мотивы актуальны для поэзии Бродского 70–80-х. Напомним, «надцатого мартабря» из его цикла «Часть речи» — явную реминисценцию из «Записок сумасшедшего» («Мартобря 86 числа» [3; 171]). Описание маскарада у Бродского вызывает ассоциации с «Невским проспектом»:

...Как посреди панели  
здесь превращались юбки и панталоны в щи!  
Где они все теперь — эти маски, полишинели,  
перевертни, плащи? [2; 485].

Важны также биографические отсылки к итальянскому периоду в жизни Гоголя, утверждавшего, как известно, что «вся Европа для того, чтобы смотреть, а Италия для того, чтобы жить» [4; 95].

Черная лодка-гондола восходит и к архетипическому образу переправы как перехода в инобытие. В диаде жизнь — смерть появляется третье измерение: скрипка — музыка — искусство. Венеция, райский город для Бродского, — воплощенная утопия культуры. Эта мысль развита в первом стихотворении цикла, представляющем собой развернутую метафору «город — оркестр» со всеми музыкальными атрибутами: скрипками, нотным станом, пюпитрами. Даже звезда издает звук, как бы оживший с нотной тетради, — «фальцет звезды». Думается, этот образ навеян «Временами года» венецианца Антонио Вивальди, которого в эссе «Набережная неисцелимых» Бродский называет рыжим клириком, подчеркивая его внешнее сходство с собой.

Паронимические сближения у Бродского, подсказанные созвучиями и смысловыми связями, могут уходить в подтекст:

Чем доверчивей мавр, тем чернее от слов бумага,  
и рука, дотянуться до горлышка коротка,  
прижимает к лицу кружева смятого в пальцах Яго  
каменного платка [2; 485].

Носовой платок в руках Отелло спонтанно-ассоциативно подсказывает читателю созвучие: *слов — слез*, приобретающее в контексте произведения (через отсылку к Дездемоне — дочери знатного венецианца) концептуальное значение, близкое к фрейдовской теории единства и борьбы Эроса и Танатоса. Культура есть порождение и жертва борьбы этих природных комплексов, поэтому Венеция, образ которой и в стихотворениях, и в эссе окрашен особой эротичностью, воспринимается как символ трагической обреченности культуры, губительной силы времени. Образ мавра, возможно, ассоциируется и с двумя «маврами»-звонарями на часовой башне Торре дель Оролоджо.

Романтически-музыкальный образ Венеции в первом стихотворении ассоциируется и с байроновским мифом в культуре, возникающим в стихотворении как вторичное отражение — через стихи «русского Байрона» Лермонтова:

Рука с рукой, свободу дав очам,  
Сидят в ладье и шепчут меж собою;  
Она вверяет месячным лучам  
Младую грудь с пленительной рукою,  
Укрытые досель под епанчою [9; 77].

Сравним у Бродского:

Как здесь били хвостом! Как здесь лещами вились!  
Как, вертась, нерестясь, шли косяком в овал  
зеркала! В епанче белый глубокий вырез  
как волновал! [2; 485]

Русская «епанча» неожиданна в венецианском контексте, и, думается, отсылает именно к этим строчкам Лермонтова в стихотворении «Венеция», где содержится явный намек на венецианскую любовную историю Байрона: история Чичисбея и Мелины отражает реальные отношения поэта и итальянки Терезы Гвиччиоли.

Другим импульсом к созданию произведения Бродского являются уже упомянутые «Времена года» Антонио Вивальди. В «Набережной неисцелимых» Бродский вспоминает историю, рассказанную скрипачкой Ольгой Радж, устроившей в Венеции первый фестиваль Вивальди «за несколько дней до начала Второй мировой войны»:

Исполняя какую-то пьесу, она заметила краем глаза, что в зал вошел человек и стал у дверей, поскольку все места были заняты. Пьеса была длинная, и она начала беспокоиться, потому что приближалась к пассажиру, где требовалось перевернуть страницу, не прерывая игры. Человек, которого она видела краем глаза, передвинулся и исчез из поля зрения. Пассаж приближался, беспокойство росло. И вот ровно в ту секунду, когда ей надо было перевернуть страницу, слева от нее возникла рука, протянулась к пюпитру и медленно перевернула лист. И она продолжала играть, а когда трудное место кончилось, взглянула налево, чтобы выразить благодарность. «Вот так, — рассказывала Ольга Радж моему другу, — я впервые увидела Стравинского» [1; 246].

Так утверждается почти мистическая связь между русским композитором Стравинским и «рыжим клириком» венецианцем Вивальди. «Рыжесть» — качество, сближающее, почти роднящее и самого автора с великим венецианцем, что подчеркивает Бродский в своем эссе. И. Стравинский похоронен в Венеции, как и Дягилев, о могиле которого упоминает Бродский:

Только фальцет звезды меж телеграфных линий —  
там, где глубоким сном спит гражданин Перми.  
Но вода аплодирует, и набережная — как иней,  
осевший на до-ре-ми [2; 485].

Это неожиданный, казалось бы, метонимический перифраз — *гражданин Перми* (Дягилев), рифмующийся с *до-ре-ми*, думается, несет в подтексте каламбурно-паронимическую рифму: итальянское *Перми* — *per te* (для меня), — логичную в итальянском топосе избражаемого. Свое и чужое как бы сливаются в музыке венецианской архитектуры, но единение это осознается перед лицом смерти.

Процитированные строки Бродского являются, на наш взгляд, эмоциональной и смысловой кульминацией текста, точкой пересечения горизонтالي (могила, телеграфные линии — земной, бренный мир, смерть) и вертикали (звезда — вечность). Это пересечение и рождает музыку: «фальцет звезды». Мы слышим здесь и мандельштамовскую тему — творчество как преодоление смерти. Но для Бродского оно не снимает трагичности существования личности и самой культуры, обреченных на смерть и разрушение, как и любимая поэтом Венеция. Стихотворение завешается стихотворения мотивом *нежности*, обостренной осознанием хрупкости и конечности всего земного, в том числе — красоты, искусства. Эротический образ *горячего зеркала* в последних строках — думается, еще одна метафора творческого акта как результата конфликта между рассудком и чувством — логическое развитие и преодоление романтической темы, запечатленной в атмосфере города-оркестра:

И питомец Лоррена, согнув колено,  
спихивая, как за борт, буквы в конец строки,  
тщится рассудок предохранить от крена  
выпитому вопреки.  
Тянет раздеться, скинуть суконный панцирь,  
рухнуть в кровать, прижаться к живой кости,  
как к горячему зеркалу, с чьей амальгамы пальцем  
нежность не соскresti.

В конце стихотворения появилось имя французского живописца Клода Лоррена, прожившего почти всю сознательную жизнь в Италии и знаменитого своим пейзажами, построенными на контрастах света и тени. Упоминание его в данном контексте, на наш взгляд, связано еще с одним культурным опосредованием-отражением. Версильов в романе Достоевского «Подросток», вспоминая посещение дрезденской картинной галереи, называет картину Лоррена «Ацис и Галатя» «Золотым веком», видя в ней воспоминание о рае, но и в то же время «как бы последний день человечества. И люди вдруг поняли, что они остались совсем одни, и разом почувствовали великое сиротство <...> Осиротевшие люди тотчас же стали бы прижиматься друг к другу теснее и любовнее; они схватились бы за руки, понимая, что теперь лишь они одни составляют всё друг для друга...» [6; 318].

Бродский мыслит веками, культурными эпохами, продолжая традиции акмеистической поэзии. И в первом стихотворении цикла облик Венеции осмыслен через «романтическое зеркало», нарциссический миф, отраженный в ее топографии и архитектуре.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бродский И. А. *Fondamenta degli incurabili* // Бродский И. Поклониться тени: Эссе. СПб., 2001. С. 229–296.
2. Бродский И. А. Стихотворения. Эссе. Екатеринбург, 2001.
3. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1977. Т. 1.
4. Гоголь Н. В. Письмо Данилевскому А. С., 15 апреля (н. ст.) 1837 г. Рим // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937. Т. 11.
5. Иванов Г. В. Белая лира: Избр. стихи. 1910–1958. М., 1996.
6. Достоевский Ф. М. Подросток: Роман. М., 1987.
7. Könönen M. «Four Ways of Writing the City»: St. Petersburg–Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky. Helsinki, 2003.
8. Куллэ В. А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1958–1972): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1996.
9. Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1999. Т. 1.
10. Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1991.
11. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://raspopin.den-adnem.ru/index\\_e.php?text=405](http://raspopin.den-adnem.ru/index_e.php?text=405) (дата обращения: 01.10.2012).
12. Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2004.

Т. Е. Автухович

«Я могу молчать. Но лучше мне говорить. О чем?»:  
о смыслах и подтекстах  
стихотворения И. Бродского «Натюрморт»



В одном из интервью И. Бродский, отвечая на вопросы Анн-Мари Брамм, коснулся своего стихотворения «Натюрморт» (1971). Приведем фрагмент интервью с некоторыми купюрами:

— *Ваши последние стихи кажутся мне очень сложными и загадочными. Особый интерес у меня вызывает то, которое называется «Натюрморт». Можете его прокомментировать?*

— <...> Мне тоже нравится «Натюрморт». <...> В общем, оно о том, что в некотором смысле Христос — это натюрморт. Застывшая жизнь.

— *Вы хотите сказать, что христианство статично.*

— Нет, оно не статично. В этом стихотворении у меня там люди и предметы. И я пришел к выводу, что люди мне опротивели — прошу прощения за это — и что я предпочитаю предметы. В стихотворении это выражено лучше, но Христа я представляю одновременно и предметом, и человеком<sup>1</sup>.

Авторский комментарий (который в свою очередь герметичен, при кажущейся его прозрачности) и читательское восприятие позволяют сделать вывод, что в стихотворении Бродский попытался сформулировать свое отношение к христианству и к миру. В этом же направлении истолковал стихотворение Л. Лосев, который связал его смысл с мировоззренческими («мерцающая — то вера, то агностицизм — религиозность Бродского») поисками поэта, которые приобрели особую остроту в связи с тем, что в 1971 г. (22–29 июня) Бродскому пришлось провести около недели в Ленинградской областной больнице у Финляндского вокзала с подозрением на злокачественную опухоль. Подозрение не оправдалось, однако пережитые сомнения, считает Л. Лосев, привели Бродского к утверждению веры, что и отразилось в написанном в это время стихотворении «Натюрморт»<sup>2</sup>.

В соответствии с этим толкованием Л. Лосев предложил и анализ композиции стихотворения, которая, по его мнению, является важнейшим его смыслообразующим элементом: *симметрия/асимметрия* проявляется в десяти равных, по три катрена в каждой, пронумерованных частях, где первые девять представляют авторский монолог, сфокусированный на теме смерти, а последняя — квазиевангельскую сцену



(навеянную ахматовским «Реквиемом»), диалог распятого Христа с Марией как утверждение таинства воскресения, победы над смертью<sup>3</sup>.

Однако, на мой взгляд, данное толкование не в полной мере раскрывает интерпретационный потенциал произведения, который в значительной мере расширяется, если в анализ вовлекаются такие значимые структурные элементы текста, как заглавие, эпиграф, а также мотивная система, которые отсылают к жанру экфрасиса и поэтике экфрастичности и позволяют поставить вопрос о ее функциях и специфике в творческой реализации И. Бродского. Именно к этой проблеме мы и обратимся в данной статье.

Начнем с эпиграфа. Строки «Придет смерть, и у нее будут твои глаза» — название сборника крупнейшего итальянского поэта и писателя XX века Чезаре Павезе, который покончил с собой в 1950 г. из-за неразделенной любви к американской актрисе Констанс Даулинг<sup>4</sup>. Эпиграф — в контексте пережитой Бродским аналогичной любовной драмы, которая усугублялась опытом утраты дружеских и человеческих, а также профессиональных связей (ср.: констатация «люди мне опротивели» в интервью), последовавшей после печально знаменитого суда и ссылки, — расширяет смысл переживаемой Бродским в этот период духовной драмы до уровня экзистенциального отчаяния и сомнения в справедливости мироустройства. Отсылка к судьбе Ч. Павезе позволяет допустить, что моменту утверждения веры (если таковое имело место) предшествовали мысли Бродского о самоубийстве как самом достойном именно в силу проявления подлинно человеческой свободы выборе<sup>5</sup>. Кроме того, слова итальянского поэта, фигурирующие не только в эпиграфе, но и в монологе лирического героя, и даже замыкающие его, что подтверждает их отмеченность в контексте художественного целого, по существу утверждают роль любовной катастрофы в качестве едва ли не главной причины крушения всей системы мироздания в сознании поэта.

Если данное предположение верно, то истоки катартического переживания, обусловившего появление «Натюрморта», не могут быть сведены только к метаниям поэта между верой и безверием, хотя, безусловно, такой акцент допустим и важен. Обретение веры или утверждение в безверии — это только ответ на вопрос о *смысле/бессмысленности* бытия и смысле пребывания человека в этом бытии. Соответственно пребывание в больнице с подозрением на страшный диагноз — только одна из причин того всеобъемлющего ценностного кризиса, который переживает в это время Бродский.

Этот ценностный кризис имел своим итогом не столько обретение веры в ее традиционном понимании, сколько начало формирования

метафизической позиции мужественного и ответственного пребывания в мире, лишенном бога, в мире, утратившем все накопленные предшествующей культурой аксиологические основания. От эмоционально переживаемого отчаяния и ощущения «онтологической неуютности» (И. Е. Данилова) к приятию экзистенциального отчаяния как непреложной принадлежности бытия человека в мире — этот момент духовного становления личности отразило произведение Бродского.

В этом плане знаменательно название стихотворения — «Натюрморт». Известно много толкований жанра с семиотической точки зрения, каждое из которых высвечивает определенную смысловую грань стихотворения Бродского и предполагает соответствующее направление интерпретации.

В. Подорога подчеркивает, что натюрморт (наряду с пейзажем и портретом) — самый антропоморфный жанр живописи. Натюрморт фиксирует промежуточное состояние между жизнью и смертью, момент зарождающегося «апофеоза смерти», миг, предшествующий катастрофе. «Еще мгновение... и все будет кончено, но это мгновение не прекращает длиться. <...> Невозможно возвращение к жизни, но и время распада еще не пришло, на этой черте и балансирует натюрморт. <...> это <...> застывшее миг-время <...> Натюрморт автобиографичен, это тот же портрет вещи, повернутый наиболее пластически ясной для зрителя стороной»<sup>6</sup>. Иными словами, натюрморт визуализирует внутреннее состояние его создателя.

В этом аспекте «Натюрморт» Бродского может быть воспринят как своеобразный поток сознания лирического героя, отражающий — через ассоциативно связанные друг с другом метонимические метафоры — его состояние в пограничной ситуации между жизнью и смертью, как эмоциональный (или точнее — подчеркнуто безэмоциональный) монолог о мире и своем отношении к нему.

Я сижу на скамье  
в парке, глядя вослед  
проходящей семье.  
Мне опротивел свет.

Это январь. Зима.  
Согласно календарю.  
Когда опротивеет тьма,  
Тогда я заговорю<sup>7</sup>.

Короткие, почти телеграфные, строки передают ощущение страшной опустошенности и усталости лирического героя, нежелания и неспособности говорить. Указание на январь как время действия (напомним: стихотворение написано летом) можно воспринимать либо

как метафору душевного состояния (январь, зима — время умирания природы), в таком случае следующая строка «Согласно календарю» выступает как эллиптическая, оборванная фраза, которая, будучи завершенной, уточнила бы подлинное время года, либо как знак универсализации психологического состояния лирического героя, как указание на его вневременной характер.

Развитие лирического сюжета в стихотворении во многом определяется оппозициями *свет/темнота* и *бытовое (реальное)/бытийное (метафорическое)*. С ними коррелирует оппозиция *внешнее зрение/внутреннее видение*, благодаря которой происходит переключение двух планов и их взаимное соотнесение. Стихотворение строится как сменяющие друг друга картины реального пейзажа, среди которых скамейка в парке, проходящая мимо сидящего семья (взгляд на нее вызывает у лирического героя желание закрыть глаза — «мне опротивел свет» — и этого достаточно, чтобы понять, как много остается несказанного, но вполне очевидного, в подтексте этих двух коротких фраз), дерево, глина, земля, камни и, при мгновенной смене фокализации и взгляде на себя со стороны, «человек в тени, словно рыба в сети» (425), и возникающие перед внутренним взором лирического героя предметные образы, которые тут же метафорически переосмысливаются.

Перед нами осциллирующая образность, в которой каждое слово «зависает» между прямым и метафорическим значением. Так, строки:

Кровь моя холодна.  
Холод ее лютей  
Реки, промерзшей до дна (422–423) —

могут быть восприняты как описание «симптомов анемии, которой сопровождалась болезнь» Бродского, — именно так трактовал их Л. Лосев. В то же время завершающая строфу строка: «Я не люблю людей» — допускает их метафорическое понимание: в этом случае «холодная кровь» выступает как метонимическое замещение целого — охладившего к людям и жизни в целом человека.

Осцилляция значений обуславливает параллельное движение двух сюжетов стихотворения. Если реально-психологический сюжет развивается благодаря внешнему зрению, то бытийно-метафорический — благодаря внутреннему видению, тому потоку сознания, который строится прежде всего на ассоциативной связи как прямых, так и метафорических значений. Иногда эти сюжеты пересекаются, как в строфах:

Старый буфет извне  
Так же, как изнутри,

напоминает мне  
Нотр-Дам де Пари.

В недрах буфета тьма.  
Швабра, епитрахиль  
пыль не сотрут. Сама  
вещь, как правило, пыль

не тщится перебороть,  
не напрягает бровь.  
Ибо пыль — это плоть  
времени; плоть и кровь (423–424).

Мерцающий смысл метафорических переосмыслений: пыль, с одной стороны, — это прах вещного мира; с другой стороны, плоть времени — делает возможным, во-первых, объединение в одном контексте швабры и части церковного облачения священника, во-вторых, фантастическое предположение об их использовании с целью уборки. Характерная для Бродского игра прямого и метафорического смыслов очерчивает круг размышлений лирического героя/автора о бренности вещного мира, превращающегося в прах под воздействием времени; о времени, которое обнаруживает (опредмечивает) себя в том числе и в пыли-прахе некогда бывшего; о пыли, которая покрывает вещи, и том «внешнем», которое, как пыль, скрывает истинную, внутреннюю суть вещей; о церкви (и религии в целом), которая не в состоянии помочь человеку проникнуть в непостижимую сущность мироздания, и времени как одной из важнейших его координат.

В то же время дефиниция «пыль — плоть и кровь (времени)» благодаря евангельской ассоциации «запускает» следующий виток сюжета стихотворения, в котором вновь параллельно развиваются реальная (бытовая) и метафорическая (бытийная) линии. Сложная цепь сопряженных образных метаморфоз (свет-тьнь, жизнь-смерть, тело живое и телесность скульптурного изображения, вещь как «место» в пространстве и вещь как предмет, камень как деталь пейзажа и метафорический «камень на душе» как груз вины и ответственности, тень дерева и тень как сеть, в которую попадает человек) подготавливает заключительный микросюжет стихотворения, в котором антиномии смыкаются:

Мать говорит Христу:  
— Ты мой сын или мой  
Бог? Ты прибит к кресту.  
Как я пойду домой?

Как ступлю на порог,  
не узнав, не решив:

ты мой сын или Бог?  
То есть мертв или жив?

Он говорит в ответ:  
— Мертвый или живой,  
разницы, жено, нет.  
Сын или Бог, я твой (425).

Смыкаются в том числе и в результате неизбежного в контексте стихотворения и кощунственного по своему внутреннему содержанию смыслового «эха» между матерью (Христа) и тем же словом в ругательстве, которое воспроизводится в конце седьмой части.

Смысл целого ускользает от читателя, он только просвечивает, угадывается в том пространстве, которое очерчивают метафоры. Поэтому вернемся к работе В. Подороги. В своей интерпретации натюрморта ученый опирается на значимое и для нас высказывание П. Клоделя, в котором акцентируется способность данного жанра отразить катастрофическую сущность времени: «Голландский натюрморт — это некий **порядок, начавший разваливаться**, это нечто, переживающее испытание временем»<sup>8</sup> (выделено мной. — Т. А.). Голландский натюрморт — натюрморт эпохи барокко, которая была культурно и ментально близка Бродскому. В данном случае на первый план выходит типологическое сходство переживаемых эпох — барокко и начинавшегося постмодерна как эпох «конца времени». Прекрасно знавший историю живописи, Бродский, несомненно, учитывал семиотический подтекст натюрморта, когда давал название своему стихотворению. «Порядок, начавший разваливаться» — глубинное ощущение катастрофичности любой переходной эпохи, которому натюрморт дает пластическое выражение.

И в этом отношении стихотворение Бродского всеми своими семантическими подстановками и метаморфозами, объединенными понятием «натюрморт», выявляет крушение мироздания, распавшегося на не связанные друг с другом сферы быта и Бытия, тела и духа, вещи и слова, и состояние сознания человека, утратившего веру в Христа как Бога. Поэтому последнюю часть стихотворения можно интерпретировать не только как теодицею по Бродскому, но и, прежде всего, как отражение кризисного сознания, для которого неразрешимой оказывается проблема: Христос — Бог или человек? Он — мертв или жив? В этом контексте название стихотворения «Натюрморт», отнесенное к Христу, фиксирует мировоззренческий кризис не только отдельного человека (в частности, автора, который, вспомним, в интервью, вполне определенно сказал: «Христа я представляю одновременно и предметом, и человеком»), но и человечества в целом.

В этом отношении безусловный интерес представляет еще одно высказывание. Сравнивая функцию и принципы взаимосвязи вещи в натюрморте XVIII и XIX веков, А. В. Михайлов отмечал, что вещь в искусстве до XIX в. обладает трехмерностью смысла, отражая «отношение между вещью и тем, что **за** ней, между вещью и тем, что **в** ней, между вещью и тем, что, в духовном смысле, **над** ней»<sup>9</sup> (выделено мной. — Т. А.). В отличие от реалистического пейзажа или натюрморта XIX в., вещь в натюрморте, например, эпохи барокко, всегда несет с собой свое бытийное место, «коренящееся в высшем и смыслопроводящем бытии»<sup>10</sup>, и в таком понимании выступает скорее как топос (в аристотелевском смысле), как материальный знак некоей идеи. Поэтому вещь в натюрморте (в целом в живописи) барокко всегда «незримыми линиями синтаксической связи соединена со смысловым верхом и низом, с порождающим ее началом, с направляющим ее верховным принципом, с материальностью земного мира и, наконец, со всем тем иным, что эта вещь означает в своем бытии самой собою»<sup>11</sup>.

Рассуждения А. В. Михайлова представляют для нас интерес в двух отношениях. Во-первых, они проясняют возможный смысл, который вкладывал Бродский в формулу «Христос — одновременно и вещь, и человек». Христос — вещь именно в платоновско-аристотелевском смысле — как идея и как топос, как место в пространстве культуры. И в то же время Христос — человек, страдания которого определяют его значимое место в этом пространстве. Это натюрморт, застывшая жизнь, говорит Бродский в интервью, имея, очевидно, в виду знаковый характер изображений Христа. При этом именно пространство человеческой культуры определяет смысл «вещи» = Христа — так, на мой взгляд, следует понимать строки «Вещь есть пространство, вне / коего вещи нет» (424). Поэтому «вещь» как идея, как часть пространства семиозиса не поддается однозначному определению, она включает в себя совокупность смыслов, и «суммой своих углов <...> выпадает из / нашего мира слов» (424).

Во-вторых, размышления А. В. Михайлова побуждают рассмотреть стихотворение Бродского как условный, имажинативный экфрасис картины или серии сменяющих друг друга картин, представляющих перед внутренним взором лирического героя. Безусловно, это натюрморт(ы), причем именно в барочном их воплощении, когда соединение фрагментов-картин подчиняется барочному принципу антиномического соединения реального и условного (метафорического). Как и в барокко, ключевые предметные образы стихотворения (буфет, пыль, кровь, дерево, земля, глина, камень, сеть) — это именно «вещи», знаки определенной идеи, культурного смысла. Вещь, изображенная

на «полотне» и описанная в экфрасисе Бродского, несет с собой, повторим блестящую формулу А. В. Михайлова, «свое бытийное место».

Осцилляция образов-«вещей» в стихотворении Бродского между предметным и метафорическим значением, мысль о несовпадении слова и вещи позволяет утверждать, что сюжет «Натюрморта» включает и метапоэтический подтекст. И это не случайно. Ю. М. Лотман писал, что «интерес к натюрморту, как правило, совпадает с периодами, когда вопрос изучения искусством своего собственного языка становится осознанной проблемой»<sup>12</sup>. Таковыми, по Лотману, были эпоха барокко и начало XX века. Добавим: рубеж XX–XXI вв. тоже является временем интенсивной рефлексии над художественным языком. Творчество И. Бродского является самым убедительным тому подтверждением.

Поиск нового художественного языка, каким он видится при анализе метапоэтического подтекста «Натюрморта», был сопряжен для Бродского с определением иных соотношений между словом и вещью, вещью в ее предметном и бытийном понимании. Этот поиск приведет Бродского к поэтике взгляда, к основанной на метонимических метафорах поэтике экфрастичности, которая будет определять его последующее творчество.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Брамм А.-М. Муза в изгнании / Пер. Л. Бурмистровой // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. 2-е изд., испр. и доп. М., 2000. С. 28–29.

<sup>2</sup> Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М., 2008. – Режим доступа: [http://imwerden.de/pdf/losev\\_iosif\\_brodsky\\_2008.pdf](http://imwerden.de/pdf/losev_iosif_brodsky_2008.pdf).

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М., 2003. С. 342–343.

<sup>5</sup> См. приведенные Г. Чхартишвили слова Ж.-П. Сартра: «Отличие человека от животного состоит в том, что человек может покончить жизнь самоубийством» (Чхартишвили Г. Указ. соч. С. 17).

<sup>6</sup> Подорога В. Что такое nature morte? // Синий диван. 2006. Вып. 9. – Режим доступа: <http://sinijdivan.narod.ru/naturemorte.htm>.

<sup>7</sup> Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 2001. Т. 2. С. 424. Далее текст приводится по этому тому с указанием страниц в скобках.

<sup>8</sup> Клодель П. Глаз слушает. Харьков, 1995. С. 49.

<sup>9</sup> Михайлов А. В. Судьба вещей и натюрморт // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 53–54.

<sup>10</sup> Там же. С. 54.

<sup>11</sup> Там же. С. 50–51.

<sup>12</sup> Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 348.

*Т. В. Зверева*

## В ПОИСКАХ «Я»: КУШНЕР И РЕМБРАНДТ

Когда б не живопись, я был бы мрачен тоже...  
*А. Кушнер*

Интерес к живописи сопровождает поэзию Александра Кушнера на всем ее протяжении («Как Святой Себастьян у Беллини в саду...», «Зачем Ван-Гог вихреобразный...», «Какая разница, чем мы развлечены...», «Рисунок», «Ваза», «Поклонение волхвов», «Сирень», «Мужчина с розой», «Фреска» и др.). Если говорить о художественных пристрастиях поэта, то это в первую очередь имена Леонардо да Винчи, Тинторетто, Рафаэля, Беллини, Джотто, Гуго ван дер Гуса, Жан Батист Шардена, Рембрандта, Пиранези, Курбе, Сезанна, Мане, Ван-Гога, Модильяни...<sup>1</sup> В стихах Кушнера обнаруживается неизменная тяга к живописному модусу бытия, опыт кисти зачастую предшествует опыту поэтического слова. Не случайно на протяжении всего своего творчества Кушнер постоянно обращается к Державину, Батюшкову, Мандельштаму, Фету, Бродскому — поэтам, располагающим самым богатым оптическим арсеналом в русской литературе.

Подобное внимание к живописи обусловлено не только, по Мандельштаму, «тоской по мировой культуре», хотя именно мандельштамовской традицией поэт дорожит более всего и за поэзией Кушнера прочно утвердился статус «неоакмеистической» [11; 320–327]. Действительно, мир культуры для Кушнера если и не первичен (учитывая последние поэтические опыты), то вездесущ. В его ранней лирике бытие почти всегда наделено двойственным статусом — это и некая объективная реальность, и одновременно реальность, ставшая рисунком, музыкой или словом («Рисунок», «Ваза», «О здание главного штаба!» и др.). Поэт видит очертания известных полотен в настоящем, как, например, в стихотворении «Сирень», где ищущее верную краску слово вдруг вспоминает о том, что разноцветные «вспышки» и «блестки» ранее уже привиделись другому художнику:

Фиолетовой, белой, лиловой,  
Ледяной, голубой, бестолковой  
Перед взором предстанет сирень.  
Летний полдень разбит на осколки,  
Острых листьев блестят треуголки,  
И, как облако, стелется тень.

.....



Но взглядишь в эти вспышки и блески:  
Здесь уже побывал Кончаловский,  
Трогал кисти и щурил глаза [10; 51].

Окружающий поэта мир на мгновение замыкается в рамке живописного полотна только лишь для того, чтобы вновь заявить свои исконные права на выход из рамы. Этот же сюжет развернут в стихотворении «Поклонение волхвов», где бытовая ситуация (рождение ребенка) соотнесена с бытийной (Рождество):

Как будто Гуго ванн дер Гус  
Нарисовал все это:  
Волхвов, хозяйкой с ниткой бус,  
В дверях полоску света [10; 44].

Поэзия Кушнера вообще тяготеет к созданию неких устойчивых визуальных образов. Именно этим ее свойством обеспечивается та утраченная современной культурой уравновешенность стиха, о которой писал И. Бродский: «Кушнер поэт гораццианский, то есть в его случае мы сталкиваемся с темпераментом и поэтикой, пришедшей в мировую литературу с появлением Квинта Горация Флакка и опосредованной в русской литературной традиции. Это поэзия равновесия и наблюдения, равновесия, полученного от природы и на протяжении жизни все с большим трудом сохраняемого». «Поэтика равновесия» по самой своей природе неизбежно тяготеет к живописным образам, потому что кисть художника — это всегда вызов времени, попытка преодолеть исходную текучесть мира. Примечательно, что именно Иосиф Бродский, определявший себя как «человека зрения» [4; 611], одним из первых уловил «оптический» вектор кушнеровского стиха.

Само понимание сущности поэзии у Кушнера неразрывно связано с «видением», потому что его стих — это, прежде всего, особый ракурс (зрительный и слуховой), новое ритмическое и оптическое преломление бытия:

В ресницах — радуга и жизни расслоенье.  
Проснешься: блещет мир, засвеченный с углов.  
Ты перечтешь меня за этот угол зренья.  
Все дело в ракурсе, а он и вправду нов [10; 98];

Мне дорог жизни крупный план,  
Неровности, озноб  
И в ней увиденный изъян,  
Как в сильный микроскоп [10; 128];

Хлебом меня не корми, но позволь заглянуть  
В стеклышко, линзу, подзорную даль, что-нибудь [10; 218];

Пристальный мир! Прислонись же к нему, улыбнись.  
Может быть, смерть — это смена оптических линз? [10; 219];

Паутина дрожит, как оптический чудный прицел  
Для какого-то тайного, явно нездешнего глаза [10; 274].

Не случайно один из поэтических циклов Кушнера назван «В новом ракурсе», а обостренное чувство зрения проявляет себя в сквозном для лирической системы мотиве глаза/зрачка («Как на снимках круглы у детей и огромны зрачки» [10; 188], «По эту сторону мне лезет в глаз ресница» [10; 197]; «Лишь в глазах у нас всё те же красноватые прожилки» [10; 223]; «Глядит во тьму зрачок незрячий» [10; 241]; «Кому отдал хрусталик чудный свой» [10; 245]; «Как на экране глаза голубеют белками» [10; 294] и т. д.). В одном из стихотворений, вошедших в сборник «Перебои смысла», автор дает метонимический образ мира — «соринку», попавшую в глаз:

Чья-то нежность, и наша гримаса...  
«Потерпи еще, — просят, — стой!»  
Этот мир, как соринку из глаза,  
Вынут нам с набежавшей слезой [10; 355].

В такой, казалось бы, беспримечной для русской литературы рас творенности поэтического слова в визуальной стихии, выделяется особый пласт, восходящий к Рембрандту. Безусловно, Кушнера, для которого оптическое измерение реальности является первичным, Рембрандт привлекает как художник, познавший тайну взгляда<sup>2</sup>. Однако этого предположения недостаточно, есть более веские причины, влекущие русского поэта к творчеству голландского художника. Сосредоточимся же на вопросе, почему именно Рембрандт «жизненно близок» поэту.

В истории русской культуры системный интерес к фигуре Рембрандта возникает довольно поздно — в 1910-е гг.<sup>3</sup>, что, по-видимому, связано с первыми переводами на русский язык знаменитой книги Эжена Фромантена «Старые мастера»<sup>4</sup>. Необычные суждения Фромантена в сфере искусства сделали его исследование ярким явлением духовной жизни России начала XX века. Упоминания имени Рембрандта встречаются в творчестве В. Брюсова, Вяч. Иванова, А. Белого, А. Ахматовой, О. Мандельштама и др.

К этому времени относятся и первые попытки поэтической интерпретации судьбы художника. «Нищее величие» Рембрандта, одинокий путь сквозь мрак к свету, непонятность своим временем, — всё это делало фигуру художника близкой и узнаваемой для «некалендарного» XX века. Судьба Рембрандта осмыслялась как прообраз трагической

судьбы художника вообще. Так, Н. Я. Мандельштам считала, что в стихотворении «Рембрандт» Мандельштам говорит о себе<sup>5</sup>. Размышляя о перипетиях человеческой судьбы, Анна Ахматова однажды заметила: «Нищета еще никогда никому не мешала. Горе тоже. Рембрандт все свои лучшие картины написал в последние два года своей жизни, после того, как у него все умерли: жена, сын, мать» [19; 102]. И в дальнейшем русские поэты не раз обращались к имени голландского художника<sup>6</sup>. Однако только у Кушнера имя Рембрандта порождает особый сюжет, проходящий через всю его поэзию.

Одно из самых ранних «рембрандтовских» стихотворений А. Кушнера — «Ночной дозор» (1966) в сборнике с одноименным названием, что не только обращает внимание читателя к едва ли не самому знаменитому полотну художника, но и вводит важнейшую тему творчества поэта — тему *зрения* (см.: «дозор» — ‘доглядывать’, ‘досматривать’, ‘наблюдать’, ‘надзирать’, ‘надсматривать’, ‘осматривать’, ‘высматривать’, ‘примечать’ [6; стб. 1128]).

По мысли Д. С. Лихачева, Кушнер использует прием «живого портрета»: «В этом стихотворении, оживляющем картину Рембрандта “Ночной дозор”, рамка условная превращается в рамку вполне реальную: это рама, в которой изображенное, как в “Портрете” Гоголя, становится действительностью, перемешивается с ней, и оказывается возможным разговор автора с персонажем картины» [12; 8]. Созданная по мотивам «Ночного дозора» поэтическая «картина» живет своей жизнью: из мглы возникают силуэты предметов, отсутствующих на живописном источнике, но различимых в пространстве поэтического текста («голубые тени башен», «сапожная вывеска», «старая каланча», «ненадежная шторка»). Кушнер как бы высвечивает невидимый фон рембрандтовского полотна.

Важнейшей составляющей этого текста является претворенная в нем авторская игра «точками зрения». Под руководством капитана Коха осуществляется дозор: ночной невидимый город находится во власти многочисленных «взглядов» героев. Одновременно сам капитан и его рота оказываются под «надзором» Художника, «чудный» глаз которого волен отбирать материал для будущей картины: «Никогда не знаешь сразу, / Что он выберет сейчас: / То ли окорок и вазу, / То ли дерево и нас» [10; 27]. При этом ни сам Кох, ни остальные участники ночного действия не ведают, что они оказались в фокусе зрения художника и стали персонажами его картины.

Невидимый Художник, чья свеча освещает ночь, — образ, восходящий одновременно и к фигуре Рембрандта, и к самому поэту. Интересно, что когда-то взгляд художника привлек «окорок» (картина

«Освежеванный бык»), а взор поэта остановился на «вазе» (стихотворение «Ваза»). Теперь и художник, и поэт одновременно смотрят на роту капитана.

Однако этим оптический сюжет не исчерпывается. Картина «Ночной дозор» по праву считается не только самым значимым, но и самым загадочным произведением Рембрандта. О тайнах, которые скрывает это полотно, говорится в специальной литературе ([3], [7], [18]). Мы же обратим внимание лишь на одну его особенность, как нам представляется, оказавшую воздействие на Кушнера. По общепринятому на сегодня мнению, в композиционном центре «Ночного дозора» (между фигурой в каске и знаменосцем) расположен глаз самого художника: Рембрандт смотрит на зрителя почти в упор.

«Глаз художника» изменяет статус реальности — еще мгновение, и мы сами превратимся в персонажей неведомой картины. Вследствие подобного композиционного решения зритель оказывается одновременно и субъектом, и объектом наблюдения. Принципиальное различие между субъектом и объектом зрелища порождает ощущение призрачности не только происходящего, но и призрачности мира как такового. У Кушнера это чувство неопределенности бытия передано через ряд повторяющихся синтаксических конструкций, несущих в себе формальное противопоставление, а по существу указывающих на принципиальную слитность противопоставленных элементов: «знахарь *или* художник», «*то ли* окорок и вазу, *то ли* дерево и нас», «*то ли* мы — ночная стража в этих стенах, *то ли* он».

Таким образом, поэту оказывается чрезвычайно близким зыбкий и неопределенный образ мира, запечатленный на полотне Рембрандта. Важно, что подобное ощущение действительности рождается в лирике Кушнера в 1960-е гг. — эпоху, нацеленную на воссоздание ясных и четких форм реальности. В «Ночном дозоре» возникает несвойственное официальной советской поэзии чувство ненадежности и хрупкости мира. Подобное утверждение не противоречит той линии «равновесия и наблюдения», о которой писал И. Бродский. Стремление к «равновесию», как правило, неразрывно связано с пониманием того, что мир не уравновешен в своей основе. Кроме того, сфера зрительного могла мыслиться поэтом и как сфера относительной свободы от прямого высказывания, на которое была ориентирована советская эпоха (в самом широком смысле — свободы от диктата языка вообще).

После «Ночного дозора» Кушнер на какой-то период расстается с живописью Рембрандта, но в поэтических сборниках 1980-х гг. присутствие художника уже угадывается, а в 1990-е — имя его обретет для поэта особый статус, наряду с другими важнейшими именами-

символами (Батюшков, Баратынский, Тютчев, Мандельштам). Рембрандтовская тема не оставляет Кушнера: словно «блудный сын», он постоянно возвращается к сумрачным полотнам, соразмеряя собственное видение реальности с видениями великого живописца («Молодой Рембрандт с кошачьими усами...», «Художник женщину в мужской напишет шляпе...», «Достигай своих выгод, а если не выгод...», «Художник в бархатном кафтане и берет»)). Кроме того, в ряде текстов имя художника не названо, но отдельные детали позволяют идентифицировать их как принадлежащие «рембрандтовскому пласту». Прежде чем подробнее поговорить о развитии данного экфразистического сюжета, остановимся на некоторых важнейших составляющих художественного опыта Рембрандта.

Основная тема художника — поиск своего «Я». Главным образом речь идет об автопортретах как заметной стороне творчества Рембрандта. Даже сегодня искусствоведы затрудняются дать точное число оставленных художником автопортретов. Безусловно, эта серия может быть прочитана как единый текст, точнее, как один автопортрет, создаваемый Рембрандтом на протяжении всей его жизни.

Поиск собственного лица нашел отражение и в «костюмных» картинах, где Рембрандт облачается в различные наряды, словно испытывая себя в разных культурах и временах («Блудный сын в Таверне», «Автопортрет в восточном костюме», «Автопортрет в виде Зевксия», «Избиение камнями Св. Стефана», «Охотник с выпью», серия «Апостолы» и др.). Художник «особым образом обрабатывает свое “Я”, то сознательно повышая или снижая свои личные качества, то огрубляя или, наоборот, украшая или облагораживая свой облик» [5; 379–380]. Вследствие этого «театральность» становится неотъемлемым свойством рембрандтовской живописи, что запечатлено во множестве стихотворений Кушнера:

Почему одежды так темны и фантастичны?  
Что случилось? Кто сошел с ума?  
То библейский плащ, то шлем. И вовсе неприличны  
Серьги при такой тоске в глазах или чалма!

Из какого сундука, уж не из этого ли, в тщетных  
Обручах и украшеньях накладных?  
Или все века, художник, относительны — и бедных,  
Нас то в тогу наряжают, то мы в кофтах шерстяных? [10; 223];

Дайте мне, дайте башмаки пурпурные с загнутыми носками  
И одеяние, шитое золотом, с брильянтами и аметистами;  
Сколько можно ходить в пижаме, пробавляться тусклыми мазками  
Повседневной живописи, с ее красками водянистыми? [10; 340]

Она бы, думаю, понравилась Рембрандту,  
Он тоже странности и вольности любил,  
Чалму турецкую, неравнодушен к банту,  
К халату, помнится, к стальному шлему был [10; 507].

Однако вопреки всем мыслимым и немыслимым преобразованиям Рембрандт так и не смог преодолеть «тоски в глазах». Б. Р. Виппер отметил, что уже в автопортретах конца 1630-х годов появляется «отте-нок какой-то грустной неуверенности, какие-то черты недоговоренности и зыбкости, свидетельствующие о симптомах внутреннего кризиса, переживаемого мастером» [5; 344], а на портретах 1650-х — возникает тот испытующий, недоверчивый взгляд, которым будут отмечены все поздние картины великого художника.

С течением времени его палитра становится все более мрачной (уже современники называли живопись Рембрандта «темной»). Предельное сгущение тьмы осуществится в знаменитом «кёльнском» автопортрете 1688 года, изображающем глубокого старика: «Ситуация картины похожа на сновидение, где зыбкость и недоговоренность сочетаются с навязчивой, устрашающей достоверностью <...> Только Рембрандт способен был показать с такой беспощадной откровенностью свою старческую немощь и сделать из этого призрака безмерного одиночества художественное произведение...» [5; 434]. Между ранними и поздними автопортретами — бездонная пропасть, между молодым художником и немощным стариком нет точек соприкосновения, за исключением имени, их связующего.

Этот общий смысловой вектор живописи Рембрандта нашел свое воплощение в стихотворении Кушнера «Молодой Рембрандт с кошачьими усами...», которое можно отнести к «жанру портрета». Первая и последняя строфы, обращенные к внешнему описанию, образуют своеобразную рамку, внутри которой дан «психологический» портрет Рембрандта и очерчены вехи его судьбы.

В основании кушнеровского текста лежит система жестких оппозиций: «солнце»/«мрак», «доверчивость»/«подозрительность», «кошка»/«мышка», «жизнь»/«смерть», «сейчас»/«потом»:

Молодой Рембрандт с кошачьими усами  
Хорошо относится к себе и к жизни тоже.  
Ничего плохого в этом нет, судите сами:  
Разве кто-то хуже был, когда он был моложе?

Разве завтра на небо опять не выйдет солнце?  
Разве жизнь закончится на нас, судите сами.  
Жаль, что подозрительность с годами разовьется.  
Хороша доверчивость с горячими глазами!

Этот цвет коричневый, вот именно, табачный,  
И еще не ясно, кто тут мышка, кто тут кошка.  
Разве осмотрительность не надоела, мрачность?  
«Поиграй, судьба, со мной, — просил, — еще немножко» [10; 342].

Даже композиционно текст распадается на две равные части — в их противопоставлении. В результате возникает образ мира, как бы разъятого на противоположные полюса<sup>7</sup>. «Начало» и «конец» жизни Рембрандта трагически не связаны между собой, и в художественное задание автора не входит очерчивание причин и следствий. Подобное построение текста порождает ощущение зыбкости человеческой судьбы, ее «разорванности» и «бессвязности». Причем речь идет не только о Рембрандте, но и о жизни как таковой. Показательно, что в четвертой строфе «портрет» превращается в «автопортрет», а разговор о *Другом* становится разговором о собственном Я («хочется проститься с жизнью...» [10; 342]).

Движение цветового сюжета отражает основную смысловую линию текста и включает в себя переход от «солнца» к «мраку» («солнце» — «коричневый» — «табачный» — «мрачность» — «мрак»). Вместе с тем, в стихотворении все же ощутим выход к свету. «Разорванное» время человеческой судьбы противопоставлено непрерывному времени бытия («Разве завтра на небо опять не выйдет солнце? / Разве жизнь закончится на нас, судите сами»).

«Молодой Рембрандт с кошачьими усами» связан с конкретным живописным источником — «Автопортретом с Саскией». «Кошачьи усы», «горячие глаза» и «бархатная шляпа», — детали, указывающие именно на эту картину Рембрандта, а она в первую очередь — об иллюзиях человека, преждевременно празднующего победу над Судьбой. Трагизм личного существования не отменяет общего движения жизни, властно втягивающей в свой «солнечный» круговорот и самого поэта, и «мрачную» фигуру Рембрандта.

Среди искусствоведов распространено еще одно название этого полотна — «Блудный сын в Таверне». В связи с двойной атрибуцией смысловое пространство картины оказывается неустойчивым, оно рождается на пересечении двух сюжетов — светского (художник, поднимающий тост за здоровье) и библейского (блудный сын, расторгнувший «имение свое с блудницами»). Думается, что в стихотворении Кушнера находят отражение обе интерпретации, более того, внутренним сюжетом текста становится переход от одного видения картины («Автопортрет с Саскией») к другому («Блудный сын в Таверне»).

Разворачивая в дальнейшем творчестве рембрандтовский сюжет, Кушнер создает одно из самых пронзительных своих стихотворений:

Достигай своих выгод, а если не выгод,  
То Небесного Царства, и душу спасай...  
Облака обещают единственный выход  
И в нездешних полях неземной урожай,  
Только сдвинулось в мире и треснуло что-то,  
Не земная ли ось, — наклонюсь посмотреть:  
Подозрительна мне куполов позолота,  
Переделкинских роц отсыревшая медь.

И художник-отец приникает к Рембрандту  
В споре с сыном-поэтом и учится сам,  
Потому что сильней, чем уму и таланту,  
В этом мире слезам надо верить, слезам.

И когда в кинохронике мальчик с глазами,  
Раскаленными ужасом, смотрит на нас,  
Человечеством преданный и небесами, —  
Разве венчик звезды его желтой погас?  
Видит Бог, я его не оставлю, в другую  
Веру перебежав и устроившись в ней!  
В христианскую? О, никогда, ни в какую:  
Эрмитажный старик не простит мне, еврей.

Припадая к пескам этим желтым и глинам,  
Погибая с тряпичной звездой на пальто,  
Я с отцом в этом споре согласен, — не с сыном:  
Кто отречься от них научил его, кто?

Тянут руки к живым обреченные дети.  
Будь я старше, быть может, в десятом году  
Ради лекций в столичном университете  
Лютеранство бы принял, имея в виду,  
Что оно православия как-то скромнее:  
Стены голы и храмина, помнишь? пуста...  
Но я жил в этом веке — и в том же огне я  
Корчусь, мальчик, и в небе пылает звезда<sup>8</sup>.

Стихотворение написано в 2000 году — перед нами так называемый «пороговый», или «рубежный», текст. В историко-литературной перспективе всякая ситуация «рубежа» (подчас вне прямой зависимости от авторской воли) связана с чувством раздробленности времени («повалась связь времен») и с осмыслением предшествующего столетия.

Исключительность данного стихотворения заключается также в том, что среди «рембрандтовских» текстов Кушнера это единственный, в котором появляется лирическое «Я». Смысловая же динамика текста порождается взаимодействием нескольких сюжетов (рембрандтовского, тютчевского, мандельштамовского и пастернаковского), образующих сложную «равнодействующую».

Ситуация напряженного порогового состояния веры является общей для всех перечисленных имен: путь каждого связан с самоо-



пределением в пространстве человеческой культуры, в том числе и в религиозном пространстве. Прежде чем перейти к анализу текста, обратимся к комментарию.

Об отношении Рембрандта с верой известно крайне мало. Голландия XVI века — страна, освободившаяся от влияния католичества и переживающая торжество протестантства. Имеются не совсем подтвержденные сведения, что молодой Рембрандт первым из семьи перешел из католичества в кальвинизм, и его венчание прошло по реформатскому обряду. Однако во второй половине своей жизни, потеряв почти все, художник поселяется в бедном еврейском квартале и проживает здесь самые мрачные свои дни. Именно в этот период кисть его достигает высшего совершенства. Для портретов он выбирает жителей этого старинного квартала — испанских и португальских евреев, вынужденных когда-то покинуть свои родовые земли (их лица запечатлены на картинах «Раввин», «Портрет рабби», «Мужчина с длинной бородой», «Портрет старого еврея» и др.). Протестантизм не мешает Рембрандту оставаться преданным избранной теме. «Художнику удастся воплотить в своих портретах трагедию гонимой нации, более того, его личная судьба оказывается неотделимой от судеб этих людей»<sup>9</sup>.

Уже в XX веке Леонид Пастернак (о нем еще пойдет речь) скажет, что «на протяжении времен и поныне не было еще ни в еврействе, ни вне его среди воспевших еврейство более “еврейского” художника, чем великий Рембрандт». В стихотворение А. Кушнера Рембрандт входит не только своим именем и судьбой, но и живописными полотнами — «Возвращением блудного сына», «Портретом старого еврея», «Старым евреем», быть может, «Давидом и Саулом».

Вхождение Ф. И. Тютчева в пространство кушнеровского текста означено следующими строчками:

Я лютеран люблю богослуженье,  
Обряд их строгий, важный и простой, —  
Сих голых стен, сей храмины пустой  
Понятно мне высокое ученье.

Не видите ль? Собравшись в дорогу,  
В последний раз вам Вера предстоит:  
Еще она не перешла порогу,  
Но дом ее уж пуст и гол стоит, —

Еще она не перешла порогу,  
Еще за ней не затворилась дверь...  
Но час настал, пробил... Молитесь Богу,  
В последний раз вы молитесь теперь [17; 53].

Вопрос о состоянии веры в современном мире для Тютчева важнейший. Отсюда характерное для поэта обостренное восприятие «часа»: «Следует определить, какой час дня мы переживаем в христианстве. Но если еще не наступила ночь, то мы узрим прекрасные и великие вещи» (ср. также: «Я поздно встал — и на дороге / Застигнут ночью Рима был!» [17; 36]). Как известно, тютчевская историософия восходит к мысли об исчерпанности западного мира, в том числе и протестантства<sup>10</sup>. Не останавливаясь специально на этом вопросе, отметим лишь те моменты тютчевского стихотворения, которые, по всей вероятности, востребованы поэтическим словом Кушнера. Значимым видится нам пороговое состояние субъекта, переживающего чувство утраты веры. Опустошенность обжитого пространства культуры («пустая хранина») переживается как онтологическая утрата, в результате которой человек оказывается перед лицом пустоты. Тема дороги, осмысляемая как тема бесконечного духовного поиска, сопряжена в «лютеранском» стихотворении Тютчева с «последней молитвой» — последним словом, удерживающим мир над пропастью будущего. Так «высокое ученье» обнаруживает свою временную природу, свое трагическое несоответствие с «часом дня». Именно это переживание временной природы вечного ученья порождает эмоциональное напряжение текста. Чтобы не быть застигнутым «ночью», тютчевский человек обречен на беспрестанный поиск веры, созвучной «дню».

Безусловно, первичным для стихотворения «Достигай своих выгод, а если не выгод...» является имя О. Мандельштама — текст в буквальном смысле слова пронизан реминисценциями из его стихов. Кроме того, событийный сюжет связан с конкретным фактом биографии поэта — принятием христианства в 1911 г. Именно в этот период поэт «решал мучительную для себя проблему нормативного самоопределения в единстве эстетического и религиозного опыта» [15; 69]. Уход из «отчего дома» (переход в «лютеранство») мыслился самим поэтом как уход в мировую (прежде всего европейскую) культуру<sup>11</sup>.

Стихотворение «Лютеранин», написанное, как и многие другие стихи Мандельштама, вслед Тютчеву, станет временным, но не окончательным духовным «прибежищем» поэта. Его позиция не могла быть ограничена конфессиональными рамками, и уже в 1913 году поэт будет говорить о «незрячем» духе Лютера («И кряжистого Лютера незрячий / Витает дух над куполом Петра» [14; 26]), а в 1917-м вновь осознает неотделимость своего «Я» от «иудейской ночи» («Ночь иудейская сгушалась над ним, / И храм разрушенный угрюмо создавался» [14; 70]). «Иудейский шум» на протяжении всей жизни сопровождал Мандельштама, осознавшего свою сопричастность общехристианской

культуре. Как поэт он изначально ощущал себя в Большом времени человеческой культуры, отсюда — призвание лирического «я» «склеить» собой «позвонки» не только двух столетий, но и тысячелетий: дохристианскую и христианскую эры.

Едва ли не самой острой для Кушнера оказывается «пастернаковская тема». Сквозной для Рембрандта сюжет «отца и сына» преломляется в стихотворении через биографический сюжет взаимоотношений Леонида Пастернака с Борисом Пастернаком: «И художник-отец приникает к Рембрандту / В споре с сыном-поэтом и учится сам...».

Имя художника Леонида Осиповича Пастернака в истории русской культуры связывается с его преданностью отческой вере. В 1894 году ему предложили должность профессора Московского училища живописи, ваяния и зодчества при условии, что он примет православие. Но художник отказался от столь выгодного предложения: «Я вырос в еврейской семье и никогда не пойду на то, чтобы оставить еврейство для карьеры или вообще для улучшения своего социального положения». Интерес к родовой истории определяет духовные поиски Л. Пастернака в 1920–1930-е гг. Его внутренний духовный путь — в Испанию XIII века, с которой, по преданию, связан род художника. (Здесь, в этой точке, пересекаются пути Л. Пастернака и любимого им Рембрандта, рисовавшего испанских переселенцев.) В 1923 году в Берлине выходит знаменитое эссе Леонида Пастернака «Рембрандт и еврейство в его творчестве» с обоснованием сквозной для живописи художника еврейской темы.

Отношения Бориса Пастернака с отцом были сложными: молодой поэт выбрал иной путь. И живой интерес отца к Рембрандту, воспевшему изгнанный народ, и дружба отца с еврейским поэтом Х. Бяликом, и публикации художником своих альбомов с текстами на иврите, — все это крайне раздражало поэта [9]. В 1928 году в письме М. Горькому Борис Пастернак с горечью сказал, что ему «не следовало бы родиться евреем» [16; 288]. В письме к своей сестре О. М. Фрейденберг о начале работы над новым романом он открыто полемически формулирует позицию: «Я в нем свожу счеты с еврейством, со всеми видами национализма (и в интернационализме), со всеми оттенками антихристианства и его допущениями, будто существуют еще после падения Римской империи какие-то народы и есть возможность строить культуру на их сырой национальной сущности. Атмосфера вещи — мое христианство...» [16; 453–454]. Уход от родовой истории достигает своего апогея в романе «Доктор Живаго», написанного уже после смерти отца. Выход романа был встречен неоднозначно не только официальной советской критикой (что само по себе понятно), но той

частью интеллигенции, которая не отрекалась от своих национальных корней (например, негативные оценки Б. Слуцкого и И. Эренбурга).

Известно, что Леонид Пастернак до конца своих дней поддерживал отношения с «отрекшимся» сыном, трагически осознавая невозможность былого единения. Визуально данный эпизод восходит к рембрандтовской картине, но на этой картине отсутствует фигура сына...

В сюжет поиска истинной веры Кушнер включает и самого себя. Стихотворение «Достигай своих выгод, а если не выгод...» — знак его самоопределения в пространстве культуры, своеобразное «возвращение» к истокам родовой истории.

Тема возвращения в тексте задана на «картинном уровне»: во второй строфе это «Возвращение блудного сына», затем — эрмитажный «Старик еврей» и в четвертой строфе — вновь «Возвращение». Смена картин создает самостоятельный микросюжет, благодаря которому лирический субъект оказывается в фокусе двойного зрения: он предстает и перед фигурой всепрощающего Отца, и перед лицом «не прощающего» старика-еврея, взгляд которого изменяет смысловую перспективу текста. Именно в пространстве этого взгляда лирическое «Я» открывает свою принадлежность к вере отцов. Проследим основные этапы его «возвращения».

В начале текста говорится о переживании утраты целостности бытия («сдвинулось» и «треснуло»). Сдвиг земной оси связывается с метаморфозами мировой истории, и даже «золотые купола» перестают быть для лирического «Я» гарантом устойчивости мира («*подозрительна мне куполов позолота...*»<sup>12</sup>). Если в 1970-е гг. поэт декларировал принципиальное единство всех времен («Что ни век, то век железный...»), то в «рубежном» стихотворении 2000-го года он вынужден признать исключительность уходящего века, породившего Освенцим<sup>13</sup>.

Трагические события истории не изображены прямо, а втянуты в пространство кинокадра, в результате чего поэт предстает не непосредственным участником происходящего, а зрителем, удаленным от «раскаленного ужаса» во времени и пространстве. При этом граница, отделяющая «мальчика» от «автора», абсолютна — отсюда чувство оставленности, определяющее эмоциональную тональность стихотворения.

Сюжет соединения с жертвой — наиважнейший для автора. Связь с историей своего народа осознается как онтологическая, самая сокровенная и сущностная. Возвращение к вере отцов символически означает возвращение к истокам собственной истории, в результате чего пространственная и временная дистанция между «мальчиком» и лирическим субъектом преодолевается. Огненное кольцо истории

ощущается как единое («в том же огне я»). Кушнер напоминает читателю о позиции Мандельштама 1930-х гг. (трагическая неизбежности быть внутри истории).

Символом обретенной целостности мира является «пылающая» в небе звезда. Если прежде речь шла об ее угасании («венчик звезды его желтой погас»), затем — о смерти («погибая с тряпичной звездой на пальто»), то возникающая одновременно и над мальчиком, и над лирическим Я пылающая звезда завершает собой сюжет. Воскрешение звезды-Бога возможно лишь вследствие осознания личной сопричастности «Я» к огню истории.

Кушнер не дистанцируется от опыта своих великих учителей («Будь я старше, быть может, в десятом году, / Ради лекций в столичном университете / Лютеранство бы принял...»). Авторская позиция в данном случае заключается не в том, чтобы противопоставить правых и неправых, верных и неверных, а в том, чтобы обнажить сложнейшую диалектику истории. «Согласие» поэта с художником («Я с отцом в этом споре согласен — не с сыном») мотивировано тем, что поэт живет в постапокалипсическую эпоху, и после ужаса Второй мировой войны подобное «отречение» нравственно невозможно («Писать стихи после Освенцима — это варварство», — заметил Т. Адорно, указав на границу между «поэтической» и «непоэтической» эпохой).

Последнее стихотворение, обращенное к Рембрандту, написано Кушнером в 2011 году:

Художник в бархатном кафтане и берете  
Спиною к зрителю сидит на табурете,  
Рисует девушку с венком на голове,  
Венок разлапистой принадлежит листве,  
Должно быть, сорванной поблизости, у дома.  
А как он выглядит, художник, — не узнать.  
Века смыкаются, нам эта тьма знакома,  
Мгла анонимная, безвестность, благодать!

Мы тоже, зрители, в её пучину канем,  
В лицо художнику заглядывать не станем,  
Да он бы этого, поверь, и не хотел,  
Ему приятнее наш разделить удел,  
А слава, видимо, его не волновала,  
Она придет к нему лишь через триста лет,  
А жизнь таинственна, а краска не устала,  
Вобрав печаль в себя, и пристальность, и свет<sup>14</sup>.

В первую очередь описываемое полотно соотносится с «Аллегорией живописи» Яна Вермеера Делфтского. Однако в контексте рассматриваемой нами темы, ведущей для позднего творчества Кушнера, эта

картина «редуцируется»: на ней появляются мазки кисти Рембрандта. Вследствие этого «бархатный сюжет» и «берет» воспринимаются как атрибуты, принадлежащие фигуре Рембрандта, а «девушка с венком на голове» ассоциируется с излюбленной моделью художника — Саскией. Именно в венке из еловых веток («веночек разлапистый») с многочисленными цветами предстает Саския в одной из самых известных рембрандтовских картин «Флора». Наконец, о присутствии кисти Рембрандта красноречиво говорят образы «тьмы» и «мглы». Высветленная фигура Флоры (как, впрочем, и все фигуры в картинах художника) рождается из мрака, ее окружающего<sup>15</sup>. Таким образом, сквозь вермееровское полотно просвечивает еще один живописный сюжет. Соединение двух имен — Рембрандта и Вермеера — порождает обобщенный образ художника, лицо которого неминуемо скрыто от зрителя. Пучина времени обращает в «безвестную» мглу лица и имена, и только «краска» художника способна высветить исходную тьму мира.

Именно это движение от тьмы к свету и становится основной темой стихотворения. Можно говорить и о сюжете воскрешения имен. Намеренно не названные в тексте, они как бы растворяются в анонимной мгле, но узнавание описываемых картин выводит к называнию Имени. Венчающий последнюю строку «свет» «высвечивает» лицо художника и обращает его к зрителю. Подлинный путь человека — это всегда выход из тьмы, разрыв с тьмой, его поглотившей.

По справедливому замечанию Т. Е. Автухович, «цель читателя поэтического экфрасиса отнюдь не сводится к тому, чтобы представить описываемый артефакт или познакомиться с его интерпретацией поэтом, — как идеальный итог чтения экфрасиса выступает экспликация его потаенного метафизического (авторского представления о бытии), экзистенциального и металитературного содержания» [1; 127]. Тексты, включающие в себя фигуру экфрасиса, могут быть прочитаны и в аспекте культурного диалога, и в аспекте внутренней драмы самого поэта. Как во всяком портрете таится автопортрет (Н. Евреинов), так во всяком изображении Другого скрывается изображение «Я».

Итак, с именем Рембрандта в творчестве Александра Кушнера связана внутренняя биографическая тема. Через Рембрандта поэт возвращается к самому себе, к истокам своего «Я». При этом великий художник осуществил функцию проводника не только к «старинному еврейскому кварталу», но и к тому свету, который и есть конечная цель всякого подлинного слова:

Разумеется, временный, как же земной этот рай  
Ослепительно высвечен, если пойти напролом! [10; 509].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Автухович Т. Е. Поэтический экфрасис: риторика чтения // Чтение: рецепция и интерпретация: Сб. науч. ст.: В 2 ч. Гродно, 2011. Ч. 1. С. 126–133.
2. Альфонсов В. Н. Слова и краски. СПб., 2006.
3. Бонафу П. Рембрандт. М., 2004.
4. Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000.
5. Виппер Б. Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640–1670). М., 1962.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994. Т. 1.
7. Декарт П.-В. Рембрандт. М., 2000.
8. Кантор В. Иная Европа Федора Тютчева // Вестник Европы. 2004. № 12.
9. Кацис Л. Еврейские эпизоды в «Апеллесовой черте» и эпистолярный Б. Пастернака // Вестник еврейского университета. М.; Иерусалим, 2006. № 11. С. 151–194.
10. Кушнер А. Таврический сад: Избранное. М., 2008.
11. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX в.: 1950–1990-е годы: В 2 т. М., 2008. Т. 2.
12. Лихачев Д. С. Кратчайший путь [о поэзии А. С. Кушнера] // Кушнер А. С. Стихотворения. Л., 1986. С. 3–12.
13. Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М., 1999.
14. Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 1.
15. Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века: От Анненского до Пастернака. М., 1992.
16. Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 5.
17. Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1966. Т. 1. (Лит. памятники).
18. Фромантен Э. Старые мастера. М., 1966.
19. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 1.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Интересно, что еще в сборнике 1962 г. «Первые впечатления» поэт иронически обыграл свою склонность к живописи: «И критик шелковый / Обозначал мой крен: / Ларец с защелками / И Жан Батист Шарден» [10; 40].

<sup>2</sup> Об этой стороне рембрандтовской живописи упоминают почти все пишущие о нем: «Рембрандт — мастер луча, взгляда, всего того, что оживляет и открывает путь к задушевым признаниям, шепотам и крикам...» (Поль Клодель «Голландская живопись» — цит. по [3; 152]); «Он знает все, что может знать художник. И прежде всего (наконец, быть может?) то, что художник — весь во взгляде, что простирается от предмета к холсту» (Жан Жене «Секрет Рембрандта» [3; 155]) и др.

<sup>3</sup> XIX столетие знает лишь единичные примеры обращения к имени Рембрандта: А. С. Пушкин «Возрождение», М. Ю. Лермонтов «На картину Рембрандта», В. К. Кюхельбекер «Путешествие»...

<sup>4</sup> Первый перевод (1913) осуществил Г. Кепинов, второй (1914) принадлежит Н. Соболевскому.

<sup>5</sup> «Тема мученичества повторилась в «Рембрандте», где О.М. прямо говорит о себе — «резкость моего горящего ребра» — и о своей Голгофе, лишенной вся-

кого великолепия. Рембрандтовская маленькая Голгофа, как и греческая керамика черно-красного периода, — остаток богатств Дерптского университета — находились тогда в воронежском музее, куда мы постоянно ходили» [13; 345].

<sup>6</sup> См., напр., Д. Кедрин «Рембрандт», Н. Матвеева «Рембрандт», И. Бродский «Рембрандт. Офорты», А. Городницкий «Рембрандт» и др., по-разному оцениваемые в критике (так, В. Н. Альфонсов полагал, что у Новеллы Матвеевой «имя художника вписывается в мотив, который сам по себе — уже литературный штамп, даже при верной общей идее <...> еще один книжный Рембрандт: и бессмертная кисть, и дрожащая старческая рука, протяннутая за подающим» [2; 258]).

<sup>7</sup> Попутно заметим, что контрастное видение вообще-то не характерно для Кушнера, поэзия которого в большей степени ориентирована на обнаружение «общих точек» и на некую «синтетическую» позицию.

<sup>8</sup> Знамя. 2000. № 7.

<sup>9</sup> Особо следует указать на тесную связь Рембрандта со знаменитым амстердамским раввином и ученым Менаше бен-Исраэлем. Отметим также, что близость к еврейскому быту, общение с еврейскими Мудрецами приводит к переосмыслению новозаветной истории. В уникальной по замыслу картине «Воздвижение креста» художник рисует самого себя, распинающего Христа, как бы подчеркивая и свою виновность в распятии. Символична стоящая у подножия креста толпа фарисеев и солдат в одеждах разных времен и культур. В понимании Рембрандта вся человеческая история становится историей распятия, и в этом вина каждого. Художник говорит не о вине нации, а о вине *каждого*, принадлежащего человеческому роду. В этом ключе путь Рембрандта — это осознание собственной причастности к мировой истории, путь возвращения к «личной вине» и «личной ответственности», это прямой выход к идее осуществления бытия через единичность человеческого «Я».

<sup>10</sup> Более подробно об этом — исследование Владимира Кантора «Иная Европа Федора Тютчева» [8].

<sup>11</sup> Этот факт не может быть интерпретирован однозначно: одновременно он связан и с духовным поиском, и с конкретными жизненными обстоятельствами. По мнению Г. Струве, С. Аверинцева и др., принятие протестантства Мандельштамом было знаком вхождения в европейскую культуру. Об этом также см.: «...вряд ли справедливо считать крещение Мандельштама в 1911 году “формальным актом”. Оно вытекало не только из желания поступить в Петербургский университет, но и из особенностей той духовной коллизии, которая переживалась им как поэтом» [15; 68].

<sup>12</sup> Отметим также, что строка «Подозрительны мне куполов позолота / Переделкинских роц отсыревшая медь» непосредственно связана с пастернаковским контекстом. Из окна переделкинского кабинета поэта была видна церковь Преображения. Именно в этом кабинете будут написаны основные главы «Доктора Живаго», в которых Пастернак «обратится» в христианскую веру.

<sup>13</sup> См. упоминания об Освенциме в другом стихотворении А. Кушнера: «И сам я столько раз ловил себя, томясь, / На раздвоении и верил, что Незримый / Представит доводы нам, грешным, устыдись / Освенцима и Хиросимы» (Звезда. 1995. № 3).

<sup>14</sup> Знамя. 2011. № 2.

<sup>15</sup> См. в этой связи другой кушнеровский комментарий «Флоры» Рембрандта: «Не из той ли жаркой тьмы приводят за руку в накидке, / Жгучих розах, говорят, твоя жена. / Ненадежны наши жизни, нерасчетливы попытки / Задержаться: день подточен, ночь темна» [10; 223].



И. С. Кадочникова

ЦИКЛ Д. САМОЙЛОВА «ПЯРНУСКИЕ ЭЛЕГИИ»  
КАК ИТОГ АВТОРСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ



«Пярнуские элегии» Д. Самойлова (1976–1981) вписываются в контекст его поздней лирики<sup>1</sup>. Можно говорить об итоговом характере этого цикла, венчающего «демонстративно программную», по словам А. Немзера<sup>2</sup>, книгу «Залив» (1978–1981), отмечая рубеж между двумя вехами биографии автора — *вторым перевалом* («Сорок лет. Жизнь пошла за второй перевал...»<sup>3</sup>) и *третьим*, представленным в книге «Голоса за холмами» («Я уже за третьим перевалом...» [316]).

Этот цикл осмыслен в критике и литературоведении с точки зрения ситуации «бытия-на-пороге», утраты внутренней гармонии<sup>4</sup>. Открытым, однако, остается вопрос о собственно итоговом его характере в творчестве Д. Самойлова — «поэта по сей день должным образом не прочитанного и не оцененного»<sup>5</sup>. Сводим ли смысл цикла к фиксации распада и утраты человеком внутренней целостности? Почему автор венчает им финал «Залива», вынося этот цикл в сильную позицию?

Композиция «Пярнуских элегий» определяется соотносительностью начала и конца как одним из признаков циклической структуры. При этом финальную позицию занимает не один текст, а два, связанные темой *творчества* («Расположение на листе...» и «Чёт или нечет?...»). Эта тема вводится в цикл стихотворением:

Когда-нибудь и мы расскажем,  
Как мы живем иным пейзажем,  
Где море озаряет нас,  
Где пишет на песке, как гений,  
Волна следы своих волнений  
И вдруг стирает, осердясь (300).

Выбор субъектной формы «мы» определяется наличием адресата цикла, посвященного Г.М. (жене поэта Галине Медведевой). В этой связи строка «как мы живем иным пейзажем» отражает ситуацию переезда Самойловых в Пярну. Существование в *ином пейзаже*, противопоставленном родному с детства подмосковному локусу, и становится темой для *рассказывания*, субъектом которого в цикле является форма «мы». Показательно, что синонимом слова в лирике Самойлова является *рассказ*: «Для посторонних глухо слово / И утомителен рассказ» (205).

Как замечает Р. Д. Тименчик, «всякое стихотворение, как известно, прописано поверх другого стихотворения (а то, в свою очередь, процарапано на доске своего предшественника, и так дальше — к самым истокам лирики и драмы)»<sup>6</sup>. Для поэтики Самойлова весьма характерен этот принцип палимпсеста<sup>7</sup>. Лирический герой «Пярнуских элегий» соотносит собственное слово о том, «как мы живем иным пейзажем», с чужим словом, о чем говорит усилительная частица («Когда-нибудь **и** мы...»). Речь идет о традиции рассказывать о бытии в «другом» пространстве, подчеркнуто противопоставленном тому, которое берется за точку отсчета. Традиция восходит к «Скорбных элегиям» Овидия (собственно, как и поэтика элегического цикла). Но у Самойлова биографически цикл связан не с ситуацией изгнания. Отъезд Самойлова с семьей в 1976 г. из Москвы в Пярну был личным выбором поэта, тяготеющего «к воплощению пушкинской мечты о *победе* в "обитель дальнюю трудов и чистых нег". Это была форма "внутренней" эмиграции, которая, в отличие от внешней, не означала окончательного перелома судьбы и явилась определенным компромиссом <...> Прибалтика как окраина тогдашней советской империи была притягательна закрепившимся за ней ореолом дозволенной свободы, провинциального и, вместе с тем, европейского вольномыслия (что поддерживалось, безусловно, деятельностью тартуской семиотической школы во главе с Ю. М. Лотманом)»<sup>8</sup>.

*Иной пейзаж* — место, изначально связанное с представлением о блаженном локусе, об абсолютно гармоничном пространстве: «Я сделал свой выбор, / Я выбрал залив, / Тревоги и беды от нас отдалив. / А воды и небо приблизив, / Я сделал свой выбор и вызов» (275). Здесь осуществлено пушкинское представление о поэте, которого коснулся *божественный глагол*, и он «Бежит... дикий и суровый, / И звуков и смятенья полн, / На берега пустынных волн, / В широкошумные дубровы...». В таком пейзаже и разворачивается бытие лирического героя «Пярнуских элегий»: «Красота пустынной рощи / И ноябрьский слабый свет», «Но под ветром встрепенется / Нетекучая вода» (300).

Кроме того, как пишет М. М. Гельфонд, биографические обстоятельства Самойлова, обусловившие возникновение цикла, проецируются на сюжет, развернутый И. Бродским в «Письмах римскому другу»: «приморский городок в Эстонии представлял собой вождевленную "провинцию у моря"»<sup>9</sup>, — чем обнаруживается еще один вектор поэтического влияния. Сам тип пейзажа в «Пярнуских элегиях» генетически близок тому, что свойствен Бродскому: «пейзаж Балтики зимой, пейзаж монохромный, в котором преобладают краски серые и пасмурные, что есть попросту верхний свет, сгустившийся до темноты»<sup>10</sup>.

Ср. у Самойлова: «Ноябрьский слабый свет» (300), «Залива снежная излука!» (302), «А у моря снег лежит / Свежим берегом вселенной» (303), «Дождь. Ветер. Запах моря. Тьма» (303), «О эти сумрачные дни!» (303)<sup>11</sup>.

Наконец, строки: «Когда-нибудь и мы расскажем, / Как мы живем иным пейзажем», — с их продолжением во втором стихотворении цикла, отсылают к ахматовскому: «Все мне видится Павловск холмистый...»<sup>12</sup> (см.: «Красота пустынной рощи...»). *Иной пейзаж* связывается у Самойлова с идеей остановленного времени: там, где утрачивается его ощущение («недвижны», «нетекучая»), «совсем по-иному живешь». В точке уравниваемости прозревается суть бытия, словно обнажающаяся перед взором героя. Графичность художественной образности (ср. также у Ахматовой: «В белом инее черные елки / На подтаявшем снеге стоят»<sup>13</sup>), в основе которой — вертикаль линий («пустынная роща», «грубые колонны» сосен, «нежные персты» вязов) несет семантику «онтологического предела». За ним бытие оказывается абсолют-но «чистым», далее не разложимым: «ничего на свете прощсе...».

Таким образом, начальная строка цикла предугадывает принципиальную особенность слова Самойлова: оно пропущено сквозь призму поэтических влияний, благодаря чему поэт вырабатывает собственную позицию в культуре слова, которое для Самойлова и составляет непреходящую ценность: «Тогда и скажется: “Они / Из поздней пушкинской пляды”. / Я нас возвысить не хочу. / Мы — послушники ясновидца... / Пока в России Пушкин длится, / Метелям не задуть свечу» (256).

*Пушкин* здесь не только имя поэта, но и имя русской традиции в лирике, которая прежде всего — пушкинская. Диалог с традицией для Самойлова и поэтов его поколения («мы», «они», «нас») — это возможность противопоставить хаосу суеты гармонию творчества, какофонии времени — музыку сердца. Отказ от традиции сродни богоборчеству, и он по определению оборачивается отказом от Слова — того, которое «было у Бога, и было от Бога, и было Бог». Именно об этом говорит Самойлов, отозвавшийся на смерть Ахматовой: «Тянем, тянем слово залежалое, / Говорим и вяло и темно. / Как нас чествуют и как нас жалуют! / Нету их. И все разрешено» (212).

По мысли В. Куллэ, «никто из критиков еще не обращал внимания на очевидную переключку самоейловского “все разрешено” с “если Бога нет... все дозволено” Достоевского»<sup>14</sup>.

Следование традиции для Самойлова — нравственный выбор, определяющий его творческую позицию как бытие в Слове-Боге.

Заданная начальной строкой цикла и осмысленная сквозь призму традиции, тема творчества определяет концептуальный план первого

стихотворения. *Море* у Самойлова не только пейзажная деталь, но и источник вдохновения: «озарить» значит и «осветить», и «вдохновить». Полагаем, что второй смысл более актуален для поэта: в его лирике *море* связано в большей мере семантикой сумрака, тьмы, ночи, а не света (ср. «И моря равномерный гул / мешался с ним [ветром] во тьме крошечной», «Звуки шторма / Возле самого окна. / Ночь безумна и просторна» [298], «И речь *вечерних волн*» [200]).

Море вдохновляет, поскольку оно само «вдохновенно» и обладает словом («и речь *вечерних волн*», «моря слог» [489], «пело море» [226]).

Стихи и море — две стихии, которые переливаются одна в другую, катя по всему мирозданию упругие волны. Поэзию отличает от всякой другой речи упорядоченное, равномерное чередование ударных и безударных слогов, периодическое повторение одних и тех же созвучий (рифмы, ассонансы, аллитерации), и эта соразмерность поэтической речи находит свой прообраз в природе — в волнении моря...<sup>15</sup>

«Волна» у Самойлова, безусловно, больше, чем волна. В конце книги «Дни» образ волны прямо соотносится с темой творчества: «Тогда началась работа / Характера и ума <...> И мука простого помола / Под тяжким, как жернов, пером, / И возле длинного мола — / Волны зеленой излом... // И солоно все, и круто, / И грубо стало во мне» (153). Осмысление поэтом «волны» как творческого начала одновременно есть саморефлексия. В первом стихотворении «Пярнуских элегий» волна — метафора поэта, который, пытаясь запечатлеть в слове «свои волнения», испытывает «муку творчества», «стирает, осердясь» слова, если «мысль изреченная» оказывается «ложью». Такое переживание свойственно лирическому герою Самойлова: «Вдруг странный стих во мне рождается, / Я не могу его поймать. / Какие-то слова и лица. / И время тает или длится. / Нет! Невозможно научиться / Себя и ближних понимать!» (206).

Начальный текст «Пярнуских элегии» в действительности не отсылает читателя к далекому «когда-нибудь»: *рассказ* творится в плоскости настоящего, в *это мгновенье*. Для Самойлова важным оказывается осуществление речи, воплощенность душевного «волнения» в слове. Но драматизм переживания творческого поступка связан с осознанием своего бессилия в поиске единственно верного Слова («и вновь стирая, осердясь»), что становится предметом авторефлексии, усиленной тем, что собственное «неверное» слово он сравнивает с вечным словом великих поэтов. Чужое слово проступает, как палимпсест, сквозь поэтическое письмо, обнажая бессмертие классической традиции для автора и его героя, переживающего драму собственной творческой недоволощенности.

В статье «О назначении поэта» А. Блок определяет поэта как сына гармонии, выявляя следующие смыслы:

Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни. Порядок — космос, в противоположность беспорядку — хаосу. Из хаоса рождается космос, мир, учили древние. Космос — родной хаосу, как упругие волны моря — родные гудам океанских валов <...> Три дела возложены на него [поэта]: во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в третьих, — внести эту гармонию во внешний мир<sup>16</sup>.

Эти три задачи определяют смысл бытия и лирического героя Самойлова.

Первое дело, которое требует от поэта его служение, — бросить «заботы суетного света» для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину <...> Дикий, суровый, полный смятенья [поэт] потому, что вскрытие духовной глубины так же трудно, как акт рождения. К морю и в лес потому, что только там можно в одиночестве собрать все силы и приобщиться к «родимому хаосу», к безначальной стихии, катящей звуковые волны<sup>17</sup>.

В цикле жизнь лирического героя напрямую связана с «иным пейзажем» — морем и лесом как идеальным локусом поэтической свободы и как воплощением хаоса первородного: «...море озаряет нас», «Красота пустынной рощи», «И все тревожит. Все тревожно. / Дождь. Ветер. Запах моря. Тьма» (303). Хаос тревожит, поскольку он должен быть преображен в космос, а для этого необходимо предельное внутреннее усилие, вслушивание «в бездонные глубины духа»<sup>18</sup>.

Вторая задача поэта, обозначенная Блоком, также поставлена перед лирическим героем Самойлова: «Второе требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию»<sup>19</sup>. Этот этап зафиксирован в стихотворении XV: «Расположение на листе / печальной строчки стихотворной» (304). Единственно верное Слово найдено, «наступает очередь для третьего дела поэта: принятые в душу и приведенные в гармонию звуки надлежит внести в мир»<sup>20</sup>: «И слезы на твоём лице, как на иконе чудотворной» (304).

«Ты» в этом стихотворении — и реальный человек (Г.М.), и возлюбленная лирического героя, и читатель. Слово *печально* рождается из желания силой творчества преодолеть трагедийную суть человеческого бытия. Как пишет Л.С. Выготский,

если бы стихотворение о грусти не имело никакой другой задачи, как заразить нас авторской грустью, то это было бы очень грустно для искусства. Чудо искусства скорее напоминает другое евангельское чудо — претворение воды в вино, и настоящая природа искусства всегда несет в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство, и тот же самый страх, и та же самая боль, и

то же волнение, когда они вызываются искусством, заключают в себе еще нечто сверх того, что в них содержится. И это нечто преодолевает эти чувства, просветляет их, претворяет их воду в вино, и таким образом осуществляется самое важное назначение искусства. Искусство относится к жизни, как вино к винограду, — сказал один из мыслителей, и он был совершенно прав, указывая этим на то, что искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится<sup>21</sup>.

Сверхзадача лирического героя Самойлова — в просветлении и религиозном преображении читателя и мира. Фраза: «И слезы на твоём лице, / Как на иконе чудотворный», — отсылающая к преображающей функции творчества, имеет скорее смысл заклинания и звучит как перформатив. Сам же герой переживает мучительную рефлексию: «И не умею передать / То, что со мною происходит: / Вдруг горний свет в меня нисходит, / Вдруг покидает благодать» (304). Его тревожит не только сам «родимый хаос», но и — прежде всего — собственное смятение перед ним и перед задачей «освобождения звуков из родной безначальной стихии». В стихотворении XII имплицирован тот же внутренний конфликт, что и в начальном тексте «Пярнуских элегий»: «Но чистой высоты ума / Достичь нам тоже невозможно. / И все тревожит. Все тревожно. / Дождь. Ветер. Запах моря. Тьма». Это не риторика — разговор о «чистой высоте ума» следует традиции предельной творческой воплощенности в лирике Пушкина, Бродского, Ахматовой. В начальной строке стихотворения V есть противопоставление, принципиально важное для понимания психологии героя-поэта: «Здесь великие сны не снятся, / А в ночном сознании теснятся / Лица полузабытых людей — / Прежних ненавистей и любвей» (301).

И. Шайтанов заметил присутствие ахматовской интонации в этом тексте<sup>22</sup>. Ритмика стихотворения соотносится с ритмикой «Поэмы без героя» (добавим также метрико-строфическую ориентацию на «Поэму...» стихотворения Самойлова «Ночной гость»), в чем видится нам скрытое родство «великих снов» с ахматовской исторической ретроспективой и противопоставление им «будничных» снов частного человека.

С другой стороны, мотив «великих снов» можно соотнести не только с «Поэмой без героя», но и с историей его создания. По словам Ахматовой, «в течение 15 лет эта поэма неожиданно, как припадки какой-то неизлечимой болезни, вновь и вновь настигала меня (случалось это всюду — в концерте при музыке, на улице, даже *во сне*)»<sup>23</sup>. Ср. также в одном из поздних набросков поэмы: «Вышли замуж те, что родились / В ночь, когда ты *приснилась мне*»<sup>24</sup> (курсив мой. — И. К.).

«Великие сны» для лирического «я» — это сны о великом замысле как предназначении подлинного художника в противопоставлении будничности жизни «среднего» человека, с которым он тоже себя соотносит.

Но подлинная концептуальность темы творческой недоволощенности, составляющей смысловое ядро «Пярнуских элегий», состоит в том, что она решается Самойловым не столько в связи проблемой личного самоопределения по отношению к традиции, сколько в связи с проблемой самоопределения целого поколения. «Мы» в лирике Самойлова, как правило, подразумевает поэтов его круга: «Мы — послушники ясновидца», «Пусть нас увидят без возни», «Как нас чествуют и как нас жалуют». Таково же его преобладающее значение в «Пярнуских элегиях»: «Когда-нибудь и мы расскажем...», «Но чистой высоты ума / достичь нам тоже невозможно...». Здесь речь не только о личной рефлексии, но о рефлексии поколения военных поэтов, чье творчество пришлось на 1960–70-е гг.

См. об этом в письме В. В. Мусатова к исследовательнице творчества А. Тарковского Е. В. Верещагиной:

Я понял, что Тарковский — хороший поэт, но это «младшая ветвь», а не «ствол». Как, например, Кузмин. То есть автор хороших стихов, но не создатель личного поэтического «космоса», как Блок или Мандельштам. Таков, кстати, Самойлов, которого я тоже очень люблю. Просто это «минориты», «младшие». У них узкий объем грудной клетки и короткое дыхание. Они дышат горным воздухом, когда им удастся «выпрыгнуть» в эту сферу. А<нна> А<хматова> или О<сип> М<андельштам> в этой сфере живут и дышат постоянно, там — среда их обитания. Тарковский или Самойлов (можно назвать и другие имена) — гости там, где Анна Ахматова и Осип Мандельштам — постоянные обитатели<sup>25</sup>.

Не эта ли мысль звучит в строчках Д. Самойлова: «Вдруг горний свет в меня нисходит, / Вдруг покидает благодать»...

Но трагическая рефлексия автора «Пярнуских элегий» по поводу места поэтов его поколения (и собственного места) в пространстве русской лирики уравнивается мыслью о личной причастности к высокому делу искусства. Заключительное стихотворение цикла утверждает значение искусства как единственно возможной для него формы бытия:

Чет или нечет?	Правда ль, нелепый
Вьюга ночная.	Маленький Шуберт,
Музыка лечит.	Музыка — лекарь?
Шуберт. Восьмая.	Музыка губит.

Снежная скатерть.  
Мука без края.  
Музыка насмерть.  
Вьюга ночная (304).

Это стихи — о спасительной силе музыки, несущей в себе абсолютную гармонию и потому способной преобразить человека. Поэт говорит о конкретном музыкальном произведении — Восьмой симфонии

Ф. Шуберта, хотя, как Самойлов признавался Ю. Киму, подразумевается не Восьмая («Неоконченная»), а незавершенная Седьмая, которую Самойлов особенно любил. Но на вопрос Ю. Кима: «почему же в стихах восьмая?» — он отвечал: «Для благозвучия»<sup>26</sup>.

А. Немзер видит причину замены номера в желании поэта акцентировать идею чёта как символа жизни<sup>27</sup>. В мировой культурной традиции 8 — «визуальное выражение космического равновесия, циклического обновления, возрождения и вечного блаженства»<sup>28</sup>. К этим смыслам и обращает Седьмая симфония Шуберта:

...в глубокой, настороженной тишине, низко в басах возникают чуть слышные голоса виолончелей и контрабасов. Они в унисон интонируют тему вступления — немногословную, угрюмо-сосредоточенную. От нее веет мрачной суровостью и трагизмом... появляется главная тема первой части симфонии — печальная и протяжная, словно крик подстреленной птицы. В ней боль и щемящая грусть <...> И тогда на легкой зыби синкопированного, чуть колышущегося аккомпанемента всплывает побочная тема. Прославленная побочная тема «Неоконченной» симфонии. Виолончели своим низким, грудным голосом поют песнь несказанной красоты. Она плавна и царственно величава. Она лучится светом, ровным, спокойным, заливающим все вокруг. Это то светлое и непреодолимое, то животворное и жизнеутверждающее, что борется со смятением и тоской, гнетущими человека <...> Анданте «Неоконченной» — вдохновенная песнь природе, пропетая многими голосами. Она проникнута жизнеутверждением. Конфликт художника с окружающей средой находит здесь в отличие от первой части свое положительное разрешение<sup>29</sup>.

Для Самойлова эта музыка — воплощенная гармония, возрождение, жизнеутверждение. Обращение к имени Шуберта, с одной стороны, определяется эстетическими вкусами поэта, а с другой — очевидным влиянием Мандельштама, противопоставившего живую музыку страху небытия: «Жил Александр Герцович, / Еврейский музыкант, — / Он Шуберта наверхивал, / Как чистый бриллиант. <...> Нам с музыкой-голубою / Не страшно умереть»<sup>30</sup>. У Мандельштама разговор о музыке Шуберта венчается разговором о музыке как искусстве вообще, в том числе — поэзии, что выражает субъектная форма. У Самойлова — та же смысловая трансформация: от конкретного музыкального произведения — к творчеству вообще и к цене всякого подлинного творчества: «Правда ль, нелепый / Маленький Шуберт, / Музыка — ледярь? / Музыка губит».

Д. Самойлов посвятил Шуберту также одноименное стихотворение, где фигура композитора осмыслена как воплощение великой радости творчества: «Шуберт Франц не сочиняет — / Как поется, так поет. / Он себя не подчиняет, / Он себя не продает» (93). Свобода творчества Шуберта противопоставлена «тщеславью, зависти и праху»: «Жаль, что дорог каждый талер, / Жаль, что дома неуют. / Впрочем — это все детали, / Жаль, что песен не поют!... // Но печали неуместны! / И тоска не



для него!.. / Был бы голос! Ну а песни / Запоются! Ничего!» (93). В контексте темы «чѐта и нечѐта» творческое бессмертие Шуберта для Самойлова — основа надежды на возможность собственного бессмертия.

В портрете Шуберта у Самойлова обратим внимание на повторяющуюся деталь, важную для понимания психологии героя «Пярнуских элегий» («Знает Франц, что он кургузый / И развязности лишен, / И, наверно, рядом с музой / Он немножечко смешон» [93], «нелепый / Маленький Шуберт» [304]), в глубине души чувствующего себя смешным рядом с музой. Но само сближение с «нелепым маленьким» Шубертом в точке их причастности к «великим снам» нейтрализует драматизм саморефлексии лирического «я»: «Когда тайком колдует плоть, / Поэзия — служанка праха». «Музыка — лекарь», но музыка и «губит»: там, где она кончается, кончается жизнь художника: «Снежная скатерть. / Мука без края. / Музыка насмерть. / Вьюга ночная».

Лирика Давида Самойлова — это глубокое осмысление особого места поэтов его поколения в истории русской лирики. Это место «младших», «миноритов», тех, в кого, в сравнении с великими, «горный свет» нисходит только «вдруг». Но их осуществление как подлинных поэтов было бы невозможно вне этого света. Итог творческого самоопределения поэта сформулирован им в «Стансах»:

Начнем с подражания. Ведь позже  
Придется узнать все равно,  
На что мы похожи и гожи  
И что нам от бога дано (253).

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Казарин Ю. Давид Самойлов // Последнее стихотворение 100 русских поэтов XVIII–XX вв.: Антология-монография / Авт.-сост. Ю. В. Казарин. Екатеринбург, 2011. С. 519–523.

<sup>2</sup> Немзер А. Две Эстонии Давида Самойлова // Блоковский сборник – XVIII. Россия и Эстония в XX веке: диалог культур. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2010. С. 183.

<sup>3</sup> Самойлов Д. Избр. произведения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. Стихотворения. С. 60. Здесь и далее тексты цит. по этому тому с указанием страниц в скобках.

<sup>4</sup> См. об этом: Гельфонд М. М. «Пярнуские элегии» Давида Самойлова: поэтика жанра и цикла // Новый филол. вестник. 2008. № 2(7). С. 50–61; Аннинский Л. Давид Самойлов: «Выпало счастье...». Из цикла «Мальчики державы». – Режим доступа: <http://zavtra.ru/denlit/121/81.html>.

<sup>5</sup> Куллэ В. Апофеоз неактуальности // Новый мир. 2007. № 5. С. 96.

<sup>6</sup> Тименчик Р. Д. О «Старых эстонках (Из стихов кошмарной совести)» Иннокентия Анненского // Большой город. 2011. 23 дек. – Режим доступа: <http://www.bg.ru/opinion/9866/?chapter=12>.

<sup>7</sup> Шайтанов И. О времени слышнее весть... // Самойлов Д. С. Указ. соч. С. 9. Ср. также с коммент.: Немзер А. Пушкин в стихотворении Д. Самойлова «Ночной

гость» // Пушкинские чтения в Тарту – 4. Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария: Материалы междунар. конф. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007. С. 152–190.

<sup>8</sup> Гельфонд М. М. «Пярнуские элегии» Давида Самойлова... С. 53.

<sup>9</sup> Там же. С. 52.

<sup>10</sup> Бродский И. Пoesия как форма сопротивления реальности // Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб, 2001. Т. 7. С. 128 (цит. по: Медведева Н. Г. «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И. Бродского и О. Седаковой. Ижевск, 2006. С. 41).

<sup>11</sup> О семантике балтийского пейзажа в лирике Самойлова см.: Немзер А. Две Эстонии Давида Самойлова. С. 162–184. В связи с вопросом о влиянии Бродского на лирику Самойлова отметим очевидную отсылку на «Большую элегию Джону Дону» в стихотв. «Ночной гость».

<sup>12</sup> Ср. в стихотв. «Смерть поэта», посвященном Ахматовой, очевидную отсылку к этому тексту:

Ведь она за свое воплощенье  
В снегиря Царскосельского сада  
Десять раз заплатила сполна.  
Ведь за это пройти было надо  
Все ступени и рая и ада,  
Чтоб себя превратить в певуна.

Все на свете рождается в муке —  
И деревья, и птицы, и звуки.  
И Кавказ. И Урал. И Сибирь.  
И поэта смежаются веки.  
И еще не очнулся на ветке  
Зоревой Царскосельский снегирь (149).

<sup>13</sup> Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 93.

<sup>14</sup> Куллэ В. Апофеоз неактуальности. С. 98.

<sup>15</sup> Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 12–13.

<sup>16</sup> Блок А. А. О предназначении поэта // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т. 4. С. 414.

<sup>17</sup> Там же. С. 415–416.

<sup>18</sup> Там же. С. 415.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1987. С. 232–233.

<sup>22</sup> Шайтанов И. О времени слышнее весть... С. 9.

<sup>23</sup> Ахматова А. А. Проза о поэме // Ахматова А. А. Указ соч. С. 351.

<sup>24</sup> Цит. по: Тименчик Р. Д. Заметки о «Поэме без героя» // Поэма без героя: В 5 кн. / Вступ. ст. Р. Д. Тименчика. М., 1989. С. 3.

<sup>25</sup> Мусатов В. В. «Тарковским я переболел в юности...» (Письмо Е. Верещагиной О. С. Бердяевой; письмо В. В. Мусатова Е. Верещагиной) // «Свет мой канет в бездну. Я вам оставлю луч...»: Сб. публикаций, статей и материалов, посвящ. памяти В. В. Мусатова. Великий Новгород, 2005. С. 240.

<sup>26</sup> Немзер А. Примечания // Самойлов Д. Стихотворения. СПб., 2006. С. 696.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Трессидер Дж. Словарь символов. М., 1999. С. 50.

<sup>29</sup> Кремнев Б. Франц Шуберт. – Режим доступа: [http://www.modernlib.ru/books/kremnev\\_boris\\_g/franc\\_shubert/read/](http://www.modernlib.ru/books/kremnev_boris_g/franc_shubert/read/).

<sup>30</sup> Мандельштам О. Э. Выпрямительный вздох. Ижевск, 1990. С. 111–112.

Поэтическая функция местоимения Я в детских стихах  
(на примере творчества Михаила Яснова)



Изучение художественных функций грамматических явлений позволило Р. О. Якобсону причислить личные местоимения к числу эстетически релевантных<sup>1</sup>. Не случайно местоименная поэтика стала предметом целого ряда исследований, среди которых назову статью Г. О. Винокура «Я и Ты в лирике Баратынского»<sup>2</sup>, монографию И. И. Ковтуновой с отдельным разделом «Местоименная поэтика»<sup>3</sup>, а также адресую к работам, указанным в комментариях и обзоре М. И. Шапира<sup>4</sup>. В научном наследии Б. О. Кормана нет специальных работ о поэтической функции личных местоимений, но существенные соображения, упоминания и размышления о их роли неизменно и органично сопрягаются с разными аспектами главной исследовательской проблемы ученого — проблемой автора. Они касаются то субъектной сферы произведения (образа «я» автора — носителя концепции, функций «я» в лирике Жуковского)<sup>5</sup>, то «абсолютной ценности» «я» в лирической системе романтизма и проявления нового ценностного начала в реалистической лирике<sup>6</sup>; и, конечно, присутствуют в концепте «эмоциональный тон», о котором идет речь во многих статьях Кормана<sup>7</sup>. Все названные исследования основаны на «взрослой» лирике и не касаются детского стиха (имеются в виду стихи для детей дошкольного и младшего школьного возраста)

Между тем частотность употребления личного местоимения «я» в детской поэзии несоизмеримо выше в сравнении с «взрослой» лирикой<sup>8</sup>. И это отнюдь не внешнее обстоятельство, а психологически обусловленное. Открытие «Я», развитие в ребенке «чувства Я» известный психолог И. С. Кон назвал одной из ключевых проблем детства<sup>9</sup>. С ним солидаризирен американский психолог и этнограф Э. Эриксон, считающий, что от ранних проблесков самосознания, когда появляется «чувство базового доверия» к окружающему миру, ребенок идет к осознанию своей индивидуальности («Я сам!» «Я лучше всех!», «Я сильнее всех!»)<sup>10</sup>. Закономерности языкового развития чувства «я», сопровождающего это осознание; формирование уже в «речевой стадии» ребенка личных местоимений как категории языковой системы, выражающей «осознание своей личности как активно действующего

субъекта», — предмет специального изучения лингвиста Н. И. Лепской в работах, посвященных проблеме онтогенеза речи<sup>11</sup>. Ощущение своей идентичности, собственной ценности, своей самости, «когда ребенок начинает относительно свободно владеть языком», лежит в основании «Я-концепции» Р. Бернса: «...показателем растущего чувства собственной индивидуальности служит употребление ребенком местоимений “я”, “мне”, “меня”, “ты”...»<sup>12</sup>. Такое словоупотребление выдающиеся психологи Л. С. Выготский и Ж. Пиаже назвали «эгоцентрической речью», выражаемой повторениями (эхолоалиями) или монологами<sup>13</sup>.

Художественная функция «эгоцентрического слова» («я» в поэзии) состоит в том, что оно является носителем и транслятором детского сознания, чувств ребенка, его мыслей, его модели мира и своего места в нем, иначе, перефразируя слова Л. Я. Гинзбург, «раскрытой точки зрения»<sup>14</sup> детства. *Раскрытая точка зрения детства* — это отражение «совокупности всех представлений индивида о себе, сопряженная с их оценкой»<sup>15</sup>, его говорящее лицо. Это не зависит от того, кто его выражает, кто является субъектом речи: автор ли, «перевоплощающийся в героя и говорящий за него»<sup>16</sup>, или маленький герой, или даже предмет, как, например, в «Мойдодыре» К. Чуковского: «Я — великий умывальник».

*Раскрытая точка зрения детства* существует и в тех стихах, где субъект речи — автор не обозначен местоимением «я», но выражает детское восприятие всего сущего, детскую логику, детский строй речи, детское удивление и восторг:

Сосны до неба хотят дорости,  
Небо ветвями хотят подмести,  
Чтобы в течение года  
Ясной стояла погода.

И. Токмакова. Сосны

Другой распространенный вид «раскрытой точки зрения» в стихах для детей связан с рассказом от первого лица, когда лирическое «я» ребенка в качестве субъекта речи тождественно лирическому «я» автора. Это возможно, когда автор обладает даром перевоплощения, способностью вжиться и раствориться в детском романтизме и детском мифотворчестве, в оправдании всех сближений и связей, выражающих одно сознание — детское.

У меня уже готов  
Для тебя букет котов,  
Очень свежие коты!  
Они не вянут, как цветы.

Вянут розы и жасмин,  
Вянут клумбы георгинов,  
Вянут цветики в саду,  
На лугу и на пруду.

А у меня — букет котов  
Изумительной красы,  
И, в отличие от цветов,  
Он мяукает в усы.  
<...>

Я несу букет котов,  
Дай скорее вазу.  
Очень свежие коты —  
Это видно сразу!  
Ю. Мориц. Букет котов

Спектр непосредственных воплощений местоименного «я» субъекта речи — ребенка довольно широк: 1) «я» рассуждает; 2) «я» играет; 3) «я» рисует; 4) «я» общается с детьми, взрослыми, животными; 5) «я» мечтает; 6) «я» испытывает страх.

Эти многообразные функции «я» отражены в стихах Михаила Яснова, одного из наиболее талантливых современных поэтов, автора более 60 книг для детей. Самый яркий пример — стихотворение-песенка «Я» с подзаголовком «Про себя самого»:

Я у мамы!	Я родился!
Я у мамы!	Есть!
У моей! У этой самой!	И буду!
Я! Не кто-нибудь другой!	Вот
Я! Вот этот! Сам собой! <...>	какое
Я! Из всех моих друзей!	в мире
Я у мамочки моей!	чудо!

Размышление маленького героя в его ощущении счастья материнской любви (этим чувством наполнено и стихотворение «Спасибо!»: «“Спасибо!” ей [маме] сказал / За то, что я родился! / За то, что я живой! / За то, что вместе с папой / Идем сейчас домой!»), вызывает восторг, эмфатически переданный восклицаниями и анафорическим «я»<sup>17</sup>. В другом стихотворении Яснова «Утренняя песенка» фантазия лирического героя «я» превращает процесс одевания в игру: в вымышленной им словотворческой стране все предметы одежды оказываются антропонимами — *Пижамя, Туфляндия, Свитерляндия, Шляпляндия, Пальтония, Шарфанция*. Психологическая и лингвистическая достоверность такой *игры в страну* (имеется в виду типовая модель, по которой образованы придуманные слова) подтверждается многочисленными примерами<sup>18</sup>. Вот еще один: стихотворение И. Токмаковой «Голубая страна»:

А **я** рано утром залез на сосну,  
**Я** видел вдали голубую страну,  
Голубых людей,  
Голубых лошадей,  
Голубых-голубых индюков...

В постоянстве повторяемости «я» героя в стихах М. Яснова проявляются цельность и подлинность детского мировидения, жизнеощущения — того сверхчувства, или закона эмоциональных реакций, кото-

рый, по определению Б. О. Кормана, составляет в лирике «основной эмоциональный тон»<sup>19</sup>. Известно: ребенок рисует то, что видит; то, что его окружает. И в этом смысле он реалист. Но воспроизведение увиденного не бывает буквальным, просто зрительным, фотографическим, а по преимуществу оно одухотворенным фантазией. Логику детского рисунка Ж. Пиаже назвал «интеллектуальным реализмом»: ребенок создает новую, «некую воображаемую реальность»<sup>20</sup>. Ею и определяется эмоциональная атмосфера стихотворения М. Яснова, называемого по первой строке:

Вот как я семью нарисовал:	По бумаге перышком вожу,
Мама — круг,	То туда вожу им
А бабушка — овал,	То обратно я —
Папа — треугольник,	Получилось что-то непонятное:
Младший братик —	Уголки,
Этот замечательный квадратик.	Неровные края...
Как же я себя изображу?	Мама, неужели это я?

Рассуждения, «философствования» «я»-ребенка в стихах Яснова выражены в форме разговора с самим собою, для себя, как если бы он думал вслух: «Я взрослею» (близкое к нему «Я расту» А. Барто), «У меня есть все!», «Что такое счастье?»: «Вот я уже / Дорос до лета, / Я прожил дней — / Не сосчитать. / Теперь я знаю: / Счастье — / Это / Приткнуться к маме / И читать!».

В тонкой, неназойливой форме сквозь сознание ребенка (в качестве основного субъекта речи) автором поэтически выражена дидактическая мысль.

«Я» в деятельности — всегда игра: либо предметами — стихотв. «Я помогаю на кухне» («Ну-ка, мясо, в мясорубку!), либо игра словами — стихотв. «Мы с бабушкой» («Сначала я обсупился, / А бабушка — / Насупился...»). Психологически точно передается преобладающее ощущение, чувство «я» — лирического героя по отношению к животным — это счастье близости, даже обладания ими — «Мой тигренок», «Фотоослик», «Горести-печалести».

Пахнет варёжка лошадкой.  
Я в нее уткнусь украдкой  
И припомню, как с лошадкой  
Поделится шоколадкой —  
Сладкой, маленькой и хрупкой:  
На, пожалуйста, похрумкай!  
«Пахнет варёжка лошадкой...»

Природа почти никогда не воспринимается «я»-героем объектно, в виде изображения. Это обычно выражение эмоции: восторга, радости или, напротив, ужаса или страха:

За окном гремит гроза. Съедено повидло. Бабушка, открой глаза, — Мне тебя не видно! <...>	Я теснее к ней прижмусь, Сяду рядом на пол. Я не плачу. Спи, бабушь! Это дождь накапал. ( <i>В грозу...</i> )
---	---

Самые фантастические желания и предпочтения в мечтах «я»-героя остаются в границах детского мироощущения и видения жизни:

Когда я стану папою И будет дел по горло, Тогда отдам я сыну Все винтики и свёрла.	Когда я стану голубем И буду прыгать всюду, — Я дам себя потрогать И улетать не буду! («Когда я стану школьником...»)
---	---

Таким образом, поэтическая функция «я», являясь *раскрытой точкой зрения детства*, служит самоутверждению ребенка и его убежденности «в праве быть первым лицом»<sup>21</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961. S. 397–417.

<sup>2</sup> Винокур Г. О. Я и Ты в лирике Баратынского (Из этюдов о русском поэтическом языке) // Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 241–249.

<sup>3</sup> Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М, 1986.

<sup>4</sup> Шапир М. И. Приложения // Винокур Г. О. Филологические исследования... С. 358.

<sup>5</sup> Корман Б. О. Заметки о проблеме автора // Корман Б. О. Избр. труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 111–136.

<sup>6</sup> Корман Б. О. Проблема личности в реалистической лирике // Там же. С. 337–361.

<sup>7</sup> Корман Б. О. О соотношении понятий «автор», «характер» и «основной эмоциональный тон» // Там же. С. 94–98; Корман Б. О. Избр. труды. История русской литературы. Ижевск, 2008. С. 514–557.

<sup>8</sup> Материалом для рассмотрения — сборник: Лучшие стихи для детей / Сост. М. Д. Яснов. СПб., 2005. — 672 с. В нем из 494 стихотворений в 160 — речь идет от имени «я», в 46 — первый стих начинается местоимением «я»: «Я сижу себе на лавочке» (М. Моравская. Рыболов), «Я люблю свою лошадку» (А. Барто. Лошадка), «Я ненавижу Тарасова» (И. Токмакова. Я слышал), «Я забрался на кровать» (О. Григорьев. Напугал), «Я видела чудо!» (В. Лунин) и др. Из 17 опубликованных в этом сборнике стихотворений М. Яснова в 14 — местоименное «я».

<sup>9</sup> Кон И. С. Открытие «Я». М., 1978. С. 47. Автор использует следующие термины: «идея – Я», «образ – Я», «понятие – Я».

<sup>10</sup> Эриксон Э. Детство и общество / Пер. и науч. ред. А. А. Алексеева. СПб., 1996.

<sup>11</sup> Лепская Н. И. Личные местоимения в языке детей (становление, функции, семантика) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1987. № 4. С. 48–54; Лепская Н. И. Детская речь в свете теории коммуникации // Вопросы языкознания. 1994. № 2. С. 82–90.

<sup>12</sup> Бернс Р. Развитие Я-концепции и воспитание / Пер. с англ. В. Я. Пилиповского. М., 1986. С. 74, 78.

<sup>13</sup> Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. М., 1994. С. 17, 20, 22; Выготский Л. С. Проблема речи и мышления ребенка в учении Ж. Пиаже // Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. С. 403–460.

<sup>14</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л., 1964. С. 5.

<sup>15</sup> Бернс Р. Развитие Я-концепции и воспитание. С. 30.

<sup>16</sup> Корман Б. О. Избр. труды: Теория литературы. С. 35.

<sup>17</sup> Анафорическое «я» частотно в детских стихах С. Я. Маршака («Мастер-ломастр»), Е. Благиной («Посидим в тишине», «Эхо»), Ю. Владимирова («Самолет»), В. Берестова («Пузырь»). Я. Акима («Друг») и др.

<sup>18</sup> См.: Лойтер С. М. Игра в страну-мечту // Лойтер С. М. Русский детский фольклор и детская мифология. Петрозаводск, 2001. С. 134–172.

<sup>19</sup> Корман Б. О. Избр. труды. Теория литературы. С. 333.

<sup>20</sup> Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. С. 146.

<sup>21</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 85.

*Д. В. Зеленуго*

## ТЕМПОРАЛЬНЫЕ НОМИНАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОСМЫСЛЕНИИ В. РАСПУТИНА



Сегодня ученые-лингвисты пришли к мнению, что концептуальная картина мира богаче языковой, поскольку в ее создании участвуют различные типы мышления, в том числе невербальные. Несомненно, что текст отражает и репрезентирует фрагмент языковой картины мира автора. Понимание же текста возможно благодаря наличию общего фрагмента в языковых картинах мира автора и читателя. Можно говорить о частичном эксплицировании индивидуальной картины мира средствами языка, что позволяет на основе языковых репрезентаций построить модель картины мира индивида.

Концептуализация мира в художественном творчестве вызывает двойкий интерес: с одной стороны, мы имеем дело с созданием чего-то нового, уникального как отражением творческого сознания личности, а с другой — творец не оторван от окружающей среды, от социума, он — носитель определенной культуры, языковой ментальности, и концепт как результат мировоззрения автора является «результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека» [1; 29].



Индивидуально-авторская картина мира — часть общезыковой в той мере, в какой творческое сознание является частью общенародного сознания. Степень совпадения в каждом случае разная и зависит от творческой манеры автора. Кажущаяся простота способов и форм отражения действительности может быть свидетельством особенностей его сознания автора, а вовсе не упрощенного, примитивного понимания жизни.

На основе когнитивного анализа художественного текста возможна реконструкция модели концептуальной картины мира автора или — выявление фрагментов ее содержания — концептов. Толкование текста представляет собой раскрытие национально-культурной информации, которая эксплицируется в художественном произведении посредством «опорных точек» — словах, в которых зашифрованы наиболее значимые концепты [2; 9]. Важность культурно маркированных лексических единиц обосновывается частотностью их использования в тексте, употреблением в качестве заглавия, а также особым смыслом, которым они наделяются сверх своего лексического значения. Таким особым смыслом обладает категория времени — базовый концепт культуры.

В нашей статье мы ставим целью проследить взаимосвязь русской временной картины мира и индивидуально-авторской картины мира В. Распутина на примере концептуализации темпоральных номинаций в прозе писателя. В качестве иллюстративного материала мы использовали лексемы с временным значением, отобранные методом сплошной выборки из повестей «Живи и помни», «Прощание с Матерой», «Пожар», «Последний срок», «Деньги для Марии». Выбор произведений В. Распутина неслучаен, это — глубоко национальный писатель, творчество которого опирается на народническое начало, отразившееся в языке его произведений. Вербализация концепта *время* на лексическом уровне представлена темпоральными номинациями — лексемами с разными его значениями: *время, день, ночь, час, утро, вечер* и др.

Наиболее широко в нашей выборке представлены такие номинации, как *собственно время, день, ночь, годы, утро, вечер, час, минута*. Авторское представление о времени встраивается в его цикличное восприятие: *Все звуки, все шумы большого поселка, казалось, удалялись, будто осторожно сносило их той же течью властительного времени; остановят Ангару — время не остановится*. В русском языковом сознании время ассоциируется с живыми существами, что в языке представлено посредством метафорических выражений типа *время пролетело, время бежит* и др.: то есть внешним его атрибутом часто выступают *ноги и крылья*. Так, у Распутина находим: *Текла солнеч-*

ном сиянии Ангара... текло под слабый верховик с легким шуршанием время.

Время у писателя выступает как ценность: *со временем все наладится; подошло время выписки, время, которого с таким нетерпением он ждал и ради которого чуть не лизал раны*. Об этом говорят единицы с общим значением нехватки времени: *как же выкроить время, чтобы косить; у меня тоже лишнего времени нет* и др., это видно и на основе перцептуального восприятия времени человеком (то есть через призму собственной жизни): *он всякий раз поражался тому, с какой готовностью смыкается вслед за ним время*. Номинации с лексемой *время* выстраиваются в систему оппозиции *счастливый/несчастливый*. Здесь мы наблюдаем у Распутина двойственный характер времени: с одной стороны, идею о лечебном свойстве времени: *они молодые, со временем все наладится; должна поправиться — у тебя время есть*; однако представлены также номинации с пейоративным восприятием: *уж больно неподходящее было время; да ишло по нынешним беспокойным временам*; и с открыто отрицательным восприятием: *такое теперь время, что и нельзя поверить, да приходится*. Свойственная русскому языковому сознанию персонификация времени тоже нашла отражение в прозе Распутина: *сейчас время такое живое; теперь и время наступило непутевое* и др.

Широко в его прозе представлен *год*. Как временной отрезок, он выступает единицей отсчета жизни, особенно в сочетании с числительным: *мы с тобой четыре года прожили — или этого мало?; за три года Гуськов успел повоевать и в лыжном батальоне; летом 44-ого года его ранило. Год может встраиваться также в представление о цикличности жизни: берег, намываясь год от года, лег широко и богато; с годами Семеновна свыклась с Настеной*. Наблюдаем также перцепционное восприятие течения лет: *какие мои годы: тридцать лет — полжизни еще не наступило; хотелось, чтобы каждая из встреч вмещала в себя годы жизни; вот так худо-бедно и жила деревня, встречая и провожая годы, как воду, одна утеха, что годы твои на исходе*. Восприятие лет может сопровождаться постоянными эпитетами (*тяжелые годы, переломные годы*) или индивидуально-авторскими (*оборванные годы* и др.).

Концептуальное содержание *дня* в текстах Распутина шире, чем словарная дефиниция, так как за этим словом у него закреплен пласт культурной информации. *День* выступает как отчет о жизни, как временной отрезок, заполненный деятельностью: *сообщили, что на несколько дней должны отпустить домой; она была как во сне, не чувствуя усталости за день* и др. *День* предстает в прозе писателя и как

особая ценность: *А я выдюжу, мне этого дня надолго хватит; не ждать со страхом завтрашнего дня; настолько горек и настолько радостен был этот последний, поданный из милости день.*

В русской временной картине мира *день* связан, с одной стороны, с возрождением, красотой, счастьем, светом, а с другой — с заботами; поэтому в языке закрепилось его двоякое восприятие дня, что мы наблюдаем и у Распутина: *надежда — а рассветет, белый день выйдет — ишо потопчемся; не стоит все время перед глазами это убожество и не пугает завтрашним днем.* Положительное восприятие дня раскрывают лексемы со значением цвета: *белый день, ясный день, светлый день.* Пример единицы с негативным восприятием — *волчий день.*

Смена дней воспринимается писателем через призму человеческой жизни: *и дальше дни пойдут без запинки мимо, все мимо и мимо; дальше дни пойдут уже без Матеры-деревни,* — что восходит к русскому языковому сознанию, которому свойственно вести отсчет времени именно *днями.* День в прозе писателя — не только вместилище событий, но и нечто неотделимое от человеческой жизни: *дни, ставшие заметно короче, но не потерявшие силы и мощи, казались до предела полными и тугими, вобравшими в себя больше, чем они могут свезти; так терпеливо и молча пойдут они до последнего, конечного дня.*

*Ночь* в русской языковой картине мира воспринимается как провал жизни, мрак, интервал между днями, то есть небытие, что восходит к культурной традиции, в которой это — время наибольшей активизации злых, темных сил. В языковом материале повестей В. Распутина много примеров следования этой традиции: *ночь была жутковатая — глухая, темная до крайней темноты; прибегу середь ночи — кому это понравится; ночь была жутковатая — глухая, темная до крайней темноты; прибегу середь ночи — кому это понравится.* Однако у него немало примеров, в которых *ночь* несет в себе и положительные коннотации: *и мы с тобой всю-то ноченьку одни барствовали. Ночь* предстает и как отсчет жизни, в связи с идеей цикличности времени: *буду я по ночам шастать; по ночам...он слышал ее шепот, лунные ночи стали его беспокоить.*

*День* и *ночь*, объединенные в *сутки*, в свою очередь тоже включаются в идею круговорота времени. Распутин вводит в свой текст известную пословицу *день да ночь — сутки прочь*; можно найти и другие примеры неразделимости дня и ночи: *день и ночь думая: как жить; уйдет под воду Матера — все так же будет сиять и праздновать ясный день и ясную ночь небо.* Менее традиционно маркируются *утро*, *вечер*, названия *сезонов*, а также номинации с неопределенным значением временной длительности — *пора*, *срок*, *момент*, *миг.*

Таким образом, выявлена и дифференцирована очевидная связь авторского видения темпоральных номинаций в прозе В. Распутина и русской временной картины мира. Когнитивное содержание временных отрезков в его повестях намного шире словарной дефиниции, так как за ними закреплена национально-культурная информация, раскрывающаяся в темпоральных единицах. Профиль концепта *время* может быть представлен в виде таблицы.

Фасеты	Время
Внешний вид	Предположительно имеет ноги и крылья
Субъект (поведение)	Смыкается, бьет, бежит, летит, подходит
Объект	Время провожают, ждут, теряют, боятся
Свойства	Властительное, живое, непутевое, волчье, горькое, радостное
Корреляции	День-ночь, утро-вечер, день-годы, время-вода
Локализация	Время, несмотря на объективность и независимость протекания, может принадлежать человеку

Несмотря на объективность и независимость от сознания человека, время имеет судьбоносный для человека характер. Временные отрезки отсчитывают его жизнь и воспринимаются через призму всей жизни, что позволяет говорить о перцептуальном восприятии времени. В целом же произведения В. Распутина — лингвокультурологический код, в котором время выступает как модель мира, сформировавшаяся под влиянием русской временной картины мира и языкового сознания автора.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность: антология / Под ред. В. П. Нерознака. М., 1997. С. 28–37.
2. Балаш Т. В. Лингвоконцептуальный анализ художественного текста. Минск, 2005. – 113 с.
3. Яковлева Е. С. Время и пора в оппозиции линейного и циклического времени // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991. С. 45–52.
4. Распутин В. Г. Повести. М., 1978. – 528 с.
5. Бартминский Е., Небжеговска С. Когнитивное определение, профилирование понятий и субъектная интерпретация мира // Когнитивная лингвистика конца XX века: Материалы междунар. науч. конф. Минск, 1997. Ч. 1. С. 4–7.

*Е. В. Никольский*

СЕМЕЙНЫЕ ХРОНИКИ И РОМАНЫ-РЕКИ:  
сходства и различия близкородственных типов романа



Появление в XIX–XX вв. многочисленных семейных романов, с большей или меньшей точностью определяемых как «семейные хроники», или «романы-реки» («Будденброки» Томаса Манна, «Сага о Форсайтах» Голсуорси, «Семья Тибо» Мартен дю Гара, «Хроника Паскье» Дюамеля), общеизвестно. Между тем в современном литературоведении, в западноевропейской и отечественной компаративистике, пока не сложилось общепринятого определения и типологии жанра семейной хроники, ее своеобразие остается одной из менее разработанных проблем. В научно-критической литературе терминологическое сочетание (или близкие ему синонимические определения) время от времени **встречаются уже более полувека**<sup>1</sup>. Семейная хроника, соединяя истории жизни человека и общества, формирует художественное изображение закономерностей общественных изменений — через становление героя и особенности его социального бытия и психологии. Отличительная особенность семейной хроники — движение (смена) поколений в контексте смены исторических эпох. Время измеряется продолжительностью жизни поколений, а история представлена через призму частной жизни. Сужение семейной тематики в перв. пол. XIX в. и, напротив, ее последующее распространение имеют причины социально-исторического и типологического порядка.

Существуют различия между романами *семейными хрониками* и *романами-реками*. Цель нашей статьи — выявить основные различия и охарактеризовать их.

Для четкой дефиниции такого романного субжанра, как семейная хроника, мы рассмотрим специфику отображения времени в произведениях этого типа. Традиционно хроника определяется как литературный жанр, произведение, содержащее изложение исторически достопримечательных событий в их временной последовательности. Хроника призвана запечатлеть факты времени для потомства; в центре ее — время как субъект исторического процесса.

Отличительной особенностью семейной хроники является движение (смена) поколений в контексте соответствующих исторических эпох. При этом время измеряется продолжительностью жизни поколений, а историческая эпоха представлена через призму частной жизни. В развитии художественной семейной хроники, как отмечает И. П. Видуэцкая, «обычно действуют представители трех последних поколений, а история рода в более отдаленные времена в сжатом виде сообщается в начале. Она создает своеобразный зачин, являющийся знаком того, что перед нами семейная хроника» [1; 207].

Для этого жанра характерны соблюдение принципа четкой хронологии и господство линейного принципа, что текстуально оформляется датировкой событий (Т. Манн), обозначением действия глав (К. Маккалоу), соотносением событий романа и событий истории, а также естественными принципами старения или взросления персонажей. Этим черты семейной хроники отличаются от романов поколений.

Линейный принцип определяет «хронику», в то время как история поколений может быть представлена иными способами: ретроспекция и воспоминания, как в романах В. Шишкова «Угрюм-река» и Дж. Стейнбека «Гроздь гнева» (в них действие не протянуто во времени и составляет меньший временной отрезок).

В семейной же хронике художественное время представлено жизнью 2–4 поколений и занимает значительный период в истории общества, что формирует еще одну специфичную черту жанра — соотношение истории страны с историей семьи. Историзм семейной хроники своеобразен: крупные события, изображенные в романе, как правило, интересуют автора не сами по себе, но как имеющие значение для данной семьи (в формировании характера подрастающего или же в изменении взглядов взрослого поколения). Авторы предлагают несколько иной взгляд на историю, как бы снижая ее собственные масштабы и очеловечивая ее. Художественное время может расширяться за счет сведений о родословии героев (вплоть до XVI в. и далее вглубь, при том что само действие происходит в XIX–XX вв.).

Говоря о специфике этого жанра, важно рассмотреть семантику определения жанра — «семейная». Этот аспект ориентирует на изу-

чение своеобразной проблематики, сюжетно-фабульных сторон произведений и связанных с ними категорий времени и пространства. В аспекте проблематики можно отметить, что роман — семейная хроника исследует (в различной степени) традиции семьи, ее микроклимат, проблемы отцов и детей. Этот жанр предполагает также изучение конфликтов и социальных связей семьи (проблема индивида и общества не является сугубой прерогативой этого жанра, но и она здесь важна).

Роман рассматривает судьбу двух и более поколений<sup>2</sup>, но, в отличие от биографического романа, где в центре стоит судьба одного человека, любое поколение здесь для автора самоценно, хотя акцент всё же делается, как правило, на одном поколении. Задачи биографического романа и романа — семейной хроники различны, отсюда и вытекает их проблемное и жанровое своеобразие.

В качестве жанрообразующего критерия литературоведы иногда выделяют объем произведения, примерно одинаковый для обоих жанров, чем подкрепляются суждения об их идентичности.

Как известно, особой разновидностью многотомной прозы является «роман-река» [roman-fleuve] — метафора, введенная Р. Ролланом для характеристики всего его многотомника «Жан-Кристоф» [3]. Ныне в западном литературоведении это термин для обозначения серии романов, каждый из которых — самостоятельное произведение, но все они связаны общностью героев или сюжета, например, «Национальные эпизоды» Переса Гальдоса (1873–1912, 46 т.). В XIX столетии наблюдается расцвет «романа-реки»: Р. Роллан «Очарованная душа» (1922–33, 7 кн.); М. Пруст «В поисках утраченного времени» (1913–27, 7 кн.); Ж. Дюамель «Жизнь и приключения Салавена» (1920–32, 5 кн.), а также его «Хроника семьи Паскье» (1933–44, 10 кн.); Ж. Ромен «Люди доброй воли» (1932–46, 27 т.), Ч.-П.Сноу «Чужие и братья» (1940–70, 11 т.) [5, 6, 7].

Истоки романов-рек мы находим в западноевропейской и американской словесности девятнадцатого века, в том числе и в творчестве таких романистов, как Дж.-Ф. Купер и Э. Треллоп.

Еще в 1820 г. Купер написал серию романов из американской жизни («Пионеры», 1823; «Последний из могикан», 1826; «Степи» — иначе «Прерия», 1827; «Открыватель следов», иначе — «Следопыт», 1840; «Охотник за ланями» — иначе «Зверобой, или Первая тропа войны», 1841), в которых изобразил борьбу пришельцев-европейцев с американскими индейцами. Героем этих романов является охотник Натти (Натанэль) Бампо, выступающий под различными именами (Зверобой, Следопыт, Соколиный Глаз, Кожаный Чулок, Длинный Карабин),

энергичный и симпатичный, вскоре сделавшийся любимцем европейской публики. Идеализирован у Купера не только представитель европейской цивилизации, но и некоторые образы индейцев (Чингачгук, Ункас).

Распространение и развитие эта традиция получила в творчестве малоизвестного в России английского писателя Энтони Троллопа (1815–1882) — одного из наиболее успешных и талантливых романистов викторианской эпохи, отразившего проблемы его времени — политические, социальные и семейные. Наиболее известны шесть его романов из серии «Барсетширские хроники»<sup>3</sup>, действие которых развивается в вымышленном графстве на западе Англии и его главном городе Барчестере. Эти романы изображают жизнь, быт и нравы духовного сословия, играющего, наряду с помещиками (ленд-лордами), ведущую роль в жизни провинциальной Англии, где единственным и главным местом событий является собор, а главными действующими лицами — англиканские священники, их жены и дети. Каждый из романов представляет собой законченное произведение, и, за исключением двух первых, они между собой тесно не связаны, но хронологически продолжают друг друга, так что многие герои переходят из книги в книгу. В Барсетшире царят мир, всеобщее уважение и своеобразная простота нравов. Самые разные типы священников и светских героев населяют Барчестер, административный центр графства и резиденцию епископа.

Параллельно и чуть позже Э. Троллоп начал еще одну серию романов — из парламентской жизни, всего шесть книг: «Простишь ли ты ее?» (*Can You Forgive Her?*, 1864), «Финиас Финн» (*Phineas Finn*, 1869), «Бриллианты Юстасов» (*The Eustace Diamonds*, 1873), «Финиас возвратившийся» (*Phineas Redux*, 1874), «Премьер-министр» (*The Prime Minister*, 1876) и «Дети герцога» (*The Duke's Children*, 1880). Автор попытался воплотить свои общественно-политические воззрения. Обе романские серии имели успех и были переведены на основные европейские языки.

Во французской литературе XIX в. мы тоже находим истоки «романов-рек»: знаменитая «Человеческая комедия» (1830–48) Бальзака. В этом жанре Гюго создал «Отверженных», монументальное эпическое полотно позднего романтизма, в годы вынужденной эмиграции из бонапартистской Франции на чужбине. Идея животворной любви, милосердия, торжества добра над злом — вот стержень его «романа-реки». Среди «отверженных» и Жан Вальжан, осужденный на 20 лет каторги за то, что воровал хлеб для своей голодающей семьи, и маленькая замарашка Козетта, превратившаяся в очаровательную девушку, и дитя



парижских улиц Гаврош... В романе много сюжетных линий, дана широкая панорама низов французского общества.

Самым значительным явлением прозы конца века был 20-томный роман Э. Золя «Ругон-Маккары» (1871–93) [2], создававшийся в прямой зависимости от «Человеческой комедии». Потребовалось, однако, некоторое время, чтобы зависимость эта писателем была осознана.

Каждый из романов, входящих в эпическое полотно Золя, воспринимается как самостоятельный и заверченный, со своим объектом, своим героем и своей частной историей. Но Золя — автор не просто многих романов, но трех больших циклов<sup>4</sup>.

В многотомности — эпическая природа искусства Золя [2], его своеобразии как писателя «позитивного» XIX в., вдохновленного идеей научного прогресса и устремленного к всеохватывающему познанию природы и общества. Как и Бальзак, он отправлялся от общей идеи, общего плана, такой объект и такой метод предполагавшего.

Традиции Золя во многом определили развитие французского романа в XIX и XX столетиях, но со временем меняется проблематика «романов-рек» [2], чему примером является «Жан-Кристоф» Р. Роллана. После многих странствий, разочарований в любви и дружбе, творческих озарений и неудач в заключительной части романа автор приводит своего героя-бунтаря к вере, к возможности разрешить социальные конфликты мирным путем, к идее внесоциального всемирного братства интеллигенции — интернационалу Духа («Грядущий день»). Смерть Жана-Кристофа Роллан изображает символической картиной: герой, переходя бурный поток, выносит на своих плечах младенца — Грядущий день. После века сочувствия «маленькому человеку» с его немощами и слабостями Роллан здесь воплотил мечту о «большом человеке». Его герой — это олицетворенная мощь, но не сверхчеловеческая, не ницшеанская, а созидательная творческая мощь гения, который бескорыстно отдает себя искусству, а через это служение — всему человечеству. Роман «Жан-Кристоф» — роман идей, в нем мало примет быта, мало событий, основное внимание сосредоточено, как и затем в «романе-реке» А. Франса «В поисках утраченного времени» [4], на внутреннем мире героя и его духовной эволюции.

Значительным явлением послевоенной эпохи стало творчество патриарха английского критического реализма Ч.-П. Сноу (1905–1980), цикл романов которого под названием «Чужие и братья» охватывает огромный пласт времени (длиной в полвека) и описывает широкий спектр британского общества: политиков, ученых, университетских преподавателей. Повествование объединено фигурой главного героя — юриста и ученого Льюиса Элиота, который берет на себя основ-

ную роль в постановке и разрешении многих морально-этических конфликтов, связанных с расширением человеческих знаний. Конфликт «двух культур», «физиков» и «лириков», — это главная тема, волновавшая Сноу на протяжении всей жизни: его беспокоило, с чем человек науки войдет в новый век.

Эпопея «Чужие и братья» во многом перекликается с романном циклом Э. Пауэлла «Танец под музыку времени» в 12 томах (завершен в 1975 г.). Это одно из крупнейших полотен нраво- и бытописания в современной английской литературе. Автор разворачивает перед читателем картину жизни высшего английского общества и артистической богемы. Повествование охватывает четыре десятка лет (цикл создавался в течение четверти века). Наряду с высокой степенью правдивости в обрисовке характеров, его творческий метод стал воплощением своеобразной философии, подразумевающей наличие в человеческой жизни двух неразрывных сторон: видимой, повседневной, и — скрытой, альтернативной. Автор размышляет о проблеме достижения гармонии между видимым и воображаемым, между реальным и идеальным. Школьные друзья случайно встречаются через сорок лет, или кто-то размышляет о картине, написанной неким художником, а через считанные минуты — по случайному совпадению — знакомится с этим художником, и др. Человеческий опыт, по мысли Пауэлла, — лишь сновидение некоего высшего существа, о бытии которого мы ничего не знаем. Жизнь как текст, человек как романист, создающий этот текст, — такая идея, отчасти сблизжает Пауэлла с постмодернизмом.

Из нашего обзора следует, что «роман-река» — собрание мини-романов, расположенных в хронологическом порядке и составляющих единое целое. Но сам термин «роман-река» носит не строго сциентистский, а ярко выраженный метафорический характер. Проблематика рассмотренных нами произведений весьма широка и многообразна: от нравоописания и изображения быта (англиканское духовенство или парламент Британской империи у Энтони Троллопа), освоения новых пространств и «диалога культур» у Фенимора Купера, широких панорам жизни французского общества (Виктор Гюго, Оноре де Бальзак и Эмиль Золя) — до подробного биографического повествования («Жан-Кристоф» Ромена Роллана). К этому типу романов зарубежные литературоведы порой относят и «Сагу о Форсайтах» Джона Голсуорси и «Семью Тибо» Роже-Мартен дю Гара.

Однако всё, что объединяет эти произведения, — их многотомность, а не общность композиции и проблематики.

Поэтому выскажем предположение, что семейная хроника и «роман-река» — все же разные жанры романной прозы, тем более что

сам по себе объем произведения, как выше отмечено, не может быть ведущим критерием. Семейные хроники могут быть однотомными («Буденброкки» Т. Манна, «Дело Артамоновых» М. Горького, «Проклятый род» И. Рукавишников, «Дети Ванюхина» Г. Рязжского, как и ряд хроник советского периода литературы), могут состоять из нескольких частей («Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси, «Московская сага» В. Аксенова, «Хроника четырех поколений» В. Соловьева). Но только во втором варианте можно говорить (притом весьма условно) о них, как о романах-реках. Ввиду размытости критериев и образной дефиниции термина мы не считаем целесообразным его использование при описании и анализе семейных романов-хроник.

**Выводы.** Основное различие «романа-реки» и семейной хроники состоит в их разнонаправленности. «Роман-река» *центробежен* (семья, судьбы героев выступают в качестве фона — или средства — для развертывания событийного полотна — отображения объективной реальности социума). В линейном времени — четкая связь с метафорой реки, когда автор ставит цель показать само течение жизни, а не вписывать ее в рамки сюжетно-композиционных и повествовательных структур. Семейная хроника отличается *центростремительностью*. Здесь семья — это основной фокус, точка преломления и видения социально-исторического процесса. В «романе-реке» превалирует стремление к максимальной объективизации, отсюда привлекательность жанра для писателей-натуралистов второй половины XIX века. А центростремительность семейной хроники заведомо тяготеет к субъективности и определению места индивида в историко-социальных и политических процессах.

Если использовать терминологию классического советского литературоведения, то «роман-река» ближе к эпическому жанру, собственно, упомянутые нами произведения часто и именовались в русскоязычных работах преимущественно эпопеями. А семейная хроника, где в центре проблематика концепция личности (и, как правило, не одной) тяготеет к собственно романической прозе.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Видуэцкая И. П. Пошехонская старина в ряду семейных хроник русской литературы // Салтыков-Щедрин. 1826–1976: Статьи. Материалы. Биография. Л.: Наука, 1976. – 330 с.
2. Владимирова М. М. Романский цикл Э. Золя «Ругон-Маккары»: Художественное и идейно-философское единство. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. – 265 с.
3. Зарубежная литература XX века: Учебник / Под ред. Л. Г. Андреева. М.: Высш. шк., 1996. – 385 с.

4. Фрид Я. Анатолий Франс и его время. М.: Худож. лит., 1975. – 285 с.
5. Phelps Gilbert. A Short Guide to the World Novel: From Myth to Modernism. London: Routledge, 1988. – 270 p.
6. Bickert Madeleine Edna. Laurent Pasquier: étude psychologique de l'évolution d'une âme moderne / Éditions Oberlin College, 1942. – 188 p.
7. Prince Gerald. Guide du roman de langue française: 1901–1950. University Press of America, 2002. – 190 p.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Порохняк Н. Роман-сімейка хроника з погляду літературознавчої антрології // Питання літературознавства. Чернівці, 2010. Вип. 79. В такому контексті стоїть обозначити монографію: Lu Yi-Ling. The family Novel. Toward a generic definition. New York: Peter Lang Publishing Ins., 1992. P. 215.; а також: Dell Kersin. The Family Novel in North America for Post — war to Post — Millennim: A study in Genre [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://ubt/opus.hbz-nrw.de/volltexte/2005/330pdf/diss\\_dell.pdf](http://ubt/opus.hbz-nrw.de/volltexte/2005/330pdf/diss_dell.pdf); и, конечно: Furst L.-R. The Ironic Little Dark Chasms of Life: Narrative Strategies in John Galsworthy's Forsyte Saga and Thomas Mann's Buddenbrooks // LIT: Litcrature Interpretation Theory. 2006. Vol. 17. Issuc 2. P. 157–177. Такой подход мы находим и в книге Dell Kersin «The Family Novel in Norh America from Post — war to Post — Millennium: A sludy in Genre» (p. 33–35).

<sup>2</sup> Подробнее см. в наших статьях: Истоки и развитие жанра «семейная хроника» в русской литературе: от Нестора до наших дней // Традиции в русской литературе. Нижний Новгород, 2011. С. 11–23; К вопросу о специфике жанра романа — семейной хроники и его зарождении в русской классической литературе // Вопросы языка и литературы в современных исследованиях: Кирилло-Мефодиевские чтения. М., 2009. С. 314–320.

<sup>3</sup> «Смотритель» (1855, The Warden); «Барчестерские башни» (1857, Barchester Towers); «Доктор Торн» (1858, Doctor Thorne); «Фремлейский приход» (1861, Framley Parsonage); «Домик в Оллингтоне» (1864, The Small House at Allington); «Последняя Барсетширская хроника» (1867, Last Chronicle of Barset)

<sup>4</sup> «Ругон-Маккары» состоят из следующих романов: «Карьера Ругонов» (1871), «Добыча» (1871), «Чрево Парижа» (1873) «Завоевание Плассана» (1874), «Проступок аббата Муре» (1875), «Его превосходительство Эжен Ругон» (1876), «Западня» (1877), «Страница любви» (1878), «Нана» (1880), «Накипь» (1882), «Дамское счастье» (1883), «Радость жизни» (1884), «Жерминаль» (1885), «Творчество» (1886), «Земля» (1887), «Мечта» (1888), «Человек-зверь» (1890), «Деньга» (1891), «Разгром» (1892), «Доктор Паскаль» (1893). Позже были написаны еще два цикла: «Три города» («Лурд», 1894; «Рим», 1896; «Париж», 1898) и «Четвероевангелие» («Плодовитость», 1899; «Труд», 1901; «Истина», 1903. Четвертая часть написана не была).

Автор, повествователь и герой в романе Йозефа Шкворецкого «История инженера человеческих душ»



Многовекторное творчество чешского писателя Йозефа Шкворецкого (1924–2012) продолжает лучшие традиции чешской и мировой литературы. В англоязычном культурном пространстве этого писателя считают одним из лучших современных прозаиков, о чем свидетельствуют не только многие литературные премии, но и интерес славистов всего мира к его творчеству. За границей были опубликованы несколько монографий, посвященных наследию чешского автора (переведены на чешский язык). Без преувеличения можно констатировать, что Й. Шкворецкий — один из немногих писателей, которые приобрели известность и стали своими в нескольких национальных литературах. 3 января текущего года писатель умер в Торонто, и это печальный повод еще раз обратиться к его творчеству.

Йозеф Шкворецкий работал в разных жанрах. Писал стихи, сценарии к фильмам, литературную критику, рецензии на кинофильмы, публицистику, выступил как автор пьесы. Но главное в его биографии — проза, а из прозаических жанров наибольшее предпочтение он отдавал роману и рассказу. Самые знаменитые его романы — «Малодушные» (1958), «Миракль» (1972), «История инженера человеческих душ» (1977), которые можно воспринимать как триптих, поскольку их сближают интенсивное использование историко-биографических пластов и повествование от первого лица, связанного с авторским двойником Данни Смиржицким. Хотя элементы автобиографизма можно заметить и в романе «Танковый батальон», повести «Львенок» и других произведениях, но в них скорее речь идет о псевдобιοграфизме, о фантасии. В триптихе даже действие происходит в городе на севере Чехии, Костельце. Это фиктивное название родного города писателя, Находа.

Большое значение в художественном пространстве Шкворецкого имеет фигура повествователя. Заметим, что XX столетие вновь поставило фигуру повествователя в центр внимания. XIX век не выделял нарратора так сильно: обычно текст повествования был безличным. Читательская перспектива, как правило, ограничивалась описаниями

действующих лиц, их диалогами, показом панорамных картин и др. В XX столетии проблема повествователя усложнилась, стала комплексной и более интересной, что романы чешского писателя демонстрируют в полной мере.

Цель нашего исследования — анализ места, роли и отношения автора и повествователя в творчестве Шкворецкого вообще и в романе «История инженера человеческих душ», в частности. В чешской литературе второй половины XX века в творчестве многих прозаиков (М. Кундера, Б. Грабал, Й. Шкворецкий, Л. Фукс, Л. Вацулик и др.) присутствие автора занимает значительное место в тексте: он может становиться одним из героев, вмешиваться в происходящее, высказывать свои субъективные идеи, иметь двойника, описывать события личной жизни и др. Чтобы яснее определить, в какой мере сам Й. Шкворецкий «присутствует» в художественном поле своих романов, обратимся к некоторым фактам его биографии.

Родился писатель в г. Находе (который становится местом действия практически всех романов). В 1943 г. окончил реальное училище. После войны учился на медицинском факультете Карлова университета, затем перевелся на философский факультет, который закончил по специальности английский язык и философия. С 1948 г. Шкворецкий входит в группу пражской интеллигенции, с которой были связаны писатель Б. Грабал, поэт и художник-авангардист И. Коллар, композитор и автор первой чешской книги по теории джаза Я. Рыхлик, писательница-экспериментатор Вера Лингартова, теоретик современной живописи И. Халупецкий. Шкворецкий часто посещает встречи группы пражских сюрреалистов на квартире художника М. Медека и обретает известность среди неофициальных литераторов начала 1950-х гг. Кстати, сам Шкворецкий сильно увлекался джазом и впоследствии написал нескольких книг по истории джаза. В его романы и рассказы активно входит джазовая и вообще музыкальная тема; именно джазу посвящены многие внутренние монологи его двойника и «второго я» — Динни Смиржицкого. Джаз становится не только предметом музыковедческих исследований Шкворецкого, но и главной темой в его произведениях, например, в знаменитой новелле «Бас-саксофон». Кстати, Шкворецкий был джазовым саксофонистом в любительском ансамбле и пробовал издавать в Чехословакии джазовый альманах, первый же номер которого был запрещен.

В начале 1950-х гг. Шкворецкий работал в средней социальной женской школе учителем; впоследствии написал комедию для награжденного Оскаром чешского режиссера Иржи Мензеля «Преступление в женской школе». В 1951–1953 гг. служил в танковой дивизии, рас-

квартированной под Прагой, в военном лагере «Млада», где позднее, в годы советской оккупации, располагалась штаб-квартира советской армии. Этот отрезок его жизни дал богатый материал для наиболее популярнейшего и наискандальнейшего романа «Танковый батальон». Далее работал редактором в журнале «Мировая литература». Мир издательств он опишет позднее в повести «Львенок». В 1956 г., с появлением его романа «Малодушные», разразился скандал. Тем не менее Шкворецкий продолжает писать и много переводит из американской литературы. В 1965 г. он получил премию Союза писателей за лучший перевод У.Фолкнера и написал лучшее, по мнению чешских критиков, произведение о джазе — упомянутую выше повесть «Бас-саксофон».

После пражских событий 1968 года Шкворецкий вместе с женой, актрисой и писательницей Зденой Саливаровой, переезжает в США (где преподает в разных университетах), а потом — в Канаду. В Торонто он основал «Издательство 68», где публиковались книги чешских и словацких диссидентов. До 1990-го года преподавал в университете Торонто и вел еженедельную литературную программу на радиостанции «Голос Америки». В эмиграции написал многие, ставшие известнейшими, произведения, эссе, включая роман «История инженера человеческих душ». Биография писателя и его творчество теснейше связаны, неотделимы друг от друга.

Роман «История инженера человеческих душ» — одно из самых значительных произведений Й. Шкворецкого. Будучи почетным членом американского товарищества Марка Твена, на создание этого романа он получил в Канаде стипендию Совета старейшин по искусству. В 1984 г. с романом познакомился англоязычный читатель. Произведение пользовалось беспрецедентным успехом у критики, особенно в Соединенных Штатах, где чешская проза стала вызывать большой интерес благодаря романам Милана Кундеры. И роман Шкворецкого был воспринят в определенном смысле как продолжение «Малодушных» и «Миракля».

Название романа Шкворецкого иронически напоминает нам о знаменитой дефиниции писателя согласно догматам сталинской эстетики: труд его должен быть направлен прежде всего на воспитание и пропаганду. Роман грандиозен по объему — около 800 страниц. Он автобиографичен, повествование ведется от первого лица. Главный герой Данни Смиржицкий, писатель-эмигрант, живет в Торонто.

Произведение многотемно, его полифоническая композиция создается свободным соединением разножанровых эпизодов. Внутренняя хронология повествования нарушается забеганием вперед, ретроспекциями, многочисленными вставными новеллами и авторскими ли-

рическими отступлениями. Персонажи в романе то появляются, то исчезают и через какое-то время вновь входят в романное пространство. Рассказчик говорит о «радости повествования» на страницах своей книги. Роман удивляет читателя, даже хорошо знакомого с прозой Шкворецкого. Пересечение разных стилевых пластов говорит о его виртуозности. И в языковом плане роман чрезвычайно богат — литературный чешский язык соединяется с разговорным; используются диалектизмы и вульгаризмы; много цитат из немецкого, английского, русского и даже латинского языков. Роман провокативно бесформенный, тематически и структурно нецелостный. В нем есть две временные точки, между которыми и развивается действие: «настоящее» (жизнь Данни после 1968 г. в эмиграции) и «прошлое» (его молодость в годы фашистской оккупации в первой половине 1940-х гг.). Эта «граница» во времени вновь обращает нас к биографии самого Шкворецкого. Действие происходит то в Торонто, то в городе Костельце. Самим историческим событиям уделяется мало внимания, хотя влияние их на судьбы героев очевидно.

Фигура рассказчика и его значение очень выразительны и специально акцентируются автором. Взгляд на мир подается в романе отнюдь не «снизу». Герой — это интеллеktуал, которому нравится проникать в сложные абстрактные сферы. Он серьезный писатель, университетский преподаватель (как сам Й. Шкворецкий), рассуждающий на философские и литературоведческие темы. Автор использует очень рафинированный композиционный прием: роман разделен на части, названные именами английских или американских писателей (По, Твен, Грин, Фицджеральд, Конрад и т. д.). На семинарах Данни Смиржицкого эти писатели становятся предметом обсуждения и дискуссий, что создает определенные временные рамки частей текста. Творчество каждого из писателей используется как основа для композиции повествования.

Исходным пунктом обычно становится психология повествователя и его субъективное отношение к названному писателю. Реакция студентов на текст вызывает у Данни большое количество ассоциаций, уводящих его в прошлое — в воспоминания, и являющихся импульсами для интеллектуальной рефлексии, которая принимает форму комментария к тексту, выбранному студентом. Повествователь часто оказывается связанным с литературным материалом тематически, идейно или ассоциативно. Американские исследователи творчества Шкворецкого не раз подчеркивали элегантность, оригинальность и интеллигентность таких пассажей в романе. Чешские критики интерпретируют такие рассуждения на литературные темы как «импрессионистические



отступления» и критично воспринимают их «оригинальность». Можно компромиссно подытожить, что литературоведческие пассажи значимы только в контексте данного романного повествования, но все равно для читателя они представляют интерес.

Значительное место в романе занимают почти сорок писем, которые вводятся в текст в связи с разными обстоятельствами. Это письма Данни Смиржицкому от друзей его молодости. Использованы они в тексте для характеристики и описания различных персонажей. Одновременно письма выполняют роль полифонического комментария к изменчивому времени: в них содержатся очень простые, но весьма тонкие, рассуждения, эмоции и реакции на разные события.

Образ Данни Смиржицкого является не только средоточием событий, он воплощает интеллектуальное ядро романа: в его уста вкладывает автор собственные политические, литературоведческие и философские рассуждения. Герой не лишен и самоиронии. Кстати, творчество самого Й. Шкворецкого относят к иронической линии чешской литературы второй половины XX века.

Можно говорить и об определенной эволюции главного героя. Молодой Данни похож на незрелого антигероя «Малодушных». Некоторые моменты очень сильно напоминают названный роман Шкворецкого. Описание молодости Данни в Костельце проникнуто меланхолией и ностальгией. Скорее, это ностальгия писателя об утраченной юности. Жизни в эмиграции посвящена большая часть романа. Автор показывает североамериканский университет 1970-х гг. Описания не лишены сатиры, поскольку коллеги Смиржицкого описываются как добрые, но политически наивные люди. Их волнуют проблемы, которые для Данни с его «европейским историческим опытом» кажутся тривиальными или комическими. В университетском окружении Данни чувствует себя в изоляции: между ним и другими преподавателями и студентами стоят пережитые им самим исторические события, тогда как Северная Америка в XX веке о нацизме и второй мировой войне знала из вторых рук. Коммунистический режим и давление на личность для них являются экзотикой, аналога которым не найти ни в самой Америке, ни в Канаде. Поэтому Смиржицкий смотрит на канадцев как на «детей прерии», неспособных понять главные проблемы современной жизни. Именно поэтому, по мнению Данни, от них ускользает глубинный смысл литературы и искусства. Таковы выводы, к которым приходит главный герой и, как видимо, сам автор.

А к эмигрантам повествователь ощущает глубокое сочувствие. По страницам романа проходит большое количество героев-чехов. Некоторые появляются единожды, некоторые выступают в различных

сценах несколько раз. Это материалисты и идеалисты, правые и левые, фигуры трагические и шутовские, показывающие многообразие и пестроту чешских эмигрантских кругов в Канаде.

«История инженера человеческих душ» — произведение очень сложное. Это в полном смысле слова эпос — одновременно логичный и противоречивый. Автор снабжает название подзаголовком: «Развлекательное чтение на старые темы о жизни, женщинах, судьбе, мечтах, рабочем классе, шпионах, любви и смерти». Такой вот нескромно «поп-артовский» подзаголовок, который демонстрирует оптимизм автора, его любовь к жизни; свидетельствует о том, что автору нравится круговорот человеческого существования. В романе Шкворецкий-писатель выступает как человек со здравым смыслом, который верит в золотую середину. По мнению исследователей, по своей повествовательной свободе этот роман не имеет себе равных в современной чешской литературе. О его актуальности свидетельствует и то, что в 2009 году (хотя написан более тридцати лет тому назад) он был отмечен центрально-европейской премией «Ангелус», учрежденной в польском Вроцлаве.

Автор, повествователь и герой в романе составляют структурное целое. В произведении много биографических и квазибиографических пластов. Жизнь Йозефа Шкворецкого в Чехословакии и в Канаде, его университетский и эмигрантский опыт, события его молодости — всё это стало материалом для романа «История инженера человеческих душ» и нашло свое неповторимое преломление в стиле, системе образов, психологии персонажей, сюжете, идейно-тематической и проблемной сферах романа.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Blažíček P. Škvoreckého Zbabělci. Praha, 1992.
2. Jungmann M. O Jozefu Škvoreckém. Březen, 1993.
3. Kosková H. Žádný člověk není symbol. Praha, 1990.
4. Trenský P. Jozef Škvorecký. Jinočany, 1995.
5. Škvorecký J. Spisy. Praha, 1992–1998.
6. Škvorecký J. Příběh inženýra lidských duší. Brno, 1992.

Особенности повествовательной установки  
в рассказе Г.-Г. Маркеса «Похороны Великой Мамы»

*Памяти Т. Н. Якунцевой посвящаю...*

Повествование в «*Похоронах Великой Мамы*» («*Los funerales de la Mama Grande*») Г.-Г. Маркес поручает человеку с определенным социально-политическим кругозором: он знает основные исторические события, ориентируется в современной политической обстановке, осуждает сильных мира сего, не верит никаким официальным источникам и считает себя обладателем истины. «Послушайте, малoverы всех мастей, доподлинную историю о Великой Маме, единоличной правительнице царства Макондо...» [1; 282] — с этого заявления начинается повествование. Рассказчик сознательно нарушает этикет и выбирает фамильярный тон: читатели для него — «малoverы всех мастей», все прибывшие на похороны — «великое сборище» и т. п. В дальнейшем фамильярность позволит рассказчику выразить свое отношение к любому герою и событию. Его утверждение, что он знает «доподлинную историю», носит принципиальный характер — далее он открыто заявляет, что является противником «тех, кто пишет историю». Рассказчик не уточняет, кто имеется в виду — журналисты или профессиональные историки, но он явно противопоставляет письменную (официальную) историю устной (народной), отдавая предпочтение последней. Из дальнейшего повествования становится ясно, что он считает себя как бы очевидцем событий, что повествование — это устный рассказ человека, наблюдавшего события, отсюда утверждение, что он передает «доподлинную историю», то есть сообщает сведения фактического характера. Иными словами, своим устным рассказом он выступает как современник Великой Мамы, как очевидец событий. А настоящую историю, по его мнению, создадут не «те, кто пишет историю», а люди, народ. Поэтому он заканчивает свое повествование так: похороны прошли и «теперь главное» — это «поскорее отыскать человека, который сел бы на скамеечку у ворот дома и рассказал всё как есть...» [1; 302].

Свое повествование он ведет не с одной, а с двумя установками: как на достоверность, так и на одновременное ее осмеяние. Эти установки находятся в состоянии сопряжения, но одна из них, чаще всего,

конечно, первая, является ведущей, лидирует, но не теряет сопряженности с установкой на осмеяние. Последняя обычно реализуется в тех же вербальных формах, в каких воплощена установка на достоверность, что создает комический эффект, — и в этом своеобразии стилизованной манеры Маркеса.

Так, рассказчик повествует о том, что Великая Мама была сломлена предсмертной горячкой и об этом люди узнали в самых отдаленных уголках, все знали, что «целый век Великая Мама была как бы центром тяжести всего Макондо, точно так же, как два столетия до нее — ее братья, ее родители, родители ее родителей. Само царство Макондо разрослось вокруг их великого рода. Никто толком не знал ни о происхождении, ни о реальной стоимости ее имущества, ни о размерах ее владений, но все давно уже свыклись с тем...». Прервем цитату и отметим, что рассказчик ведет повествование с выраженной установкой на достоверность, сообщает только имевшие место факты, а если таковых нет, то делает оговорку «никто толком не знал». Далее обратим внимание на то, как рассказчик меняет установку: ему надо сказать об обширных владениях и богатстве героини и он прибегает к установке на осмеяние, которая реализуется через вымысел: «...но все давно уже свыклись с тем, что Великой Маме подвластны воды проточные и стоячие, дожди, что пролились и что прольются, все дороги и тропки, каждый телеграфный столб, каждая засуха и каждый високосный год, да и вообще по неоспоримому праву наследования — все земли, да и всё, в чем есть жизнь» [1; 285].

Великая Мама владела всем и всеми, решала судьбу народа. Ее кончину и похороны возвели «в ранг великих уроков истории». Причина особой значимости этих событий подана с легкой иронией: «...представители совершенно противоположных взглядов, да просто давно противоборствующие стороны с героической самоотверженностью пришли к взаимопониманию во имя общей национальной цели — погребения Великой Мамы» [1; 294].

Лишь однажды рассказчик сообщил настоящее имя героини и лишь однажды назвал ее Великой Старухой, во всех остальных случаях и в названии рассказа она — Великая Мама: «Похороны Великой Мамы» (иногда название переводится как «Похороны Мамы Гранде»). В названии уже чувствуется некая двуслойность: если она «Великая», то правомернее «мать», «матерь», а не «мама». Далее читатель узнает, что у героини никогда не было детей, она умерла, окруженная племянниками, и словосочетание «Великая Мама» приобретает двойственную тональность: автор превозносит ее («Великая») и одновременно осмеивает (мама без детей!). Все события рассказа, его сюжет мож-

но интерпретировать, исходя из того, что героиня — бездетная мать. Обычно так и трактуют. Однако у Маркеса главное — не бездетность Великой мамы, а ее девственность.

В первом абзаце рассказа героиня названа «единоличной правительницей царства Макондо» и подчеркнута ее значительность: «на ее похороны пожаловал из Ватикана сам Великий Первосвященник» [1; 282], то есть римский папа. И у читателя сразу возникает мысль: католический священник должен быть девственником, по крайней мере, он не имеет права жениться. А пост папы (главы католиков) может занять только тот, кто безукоризненно прошел монашество, то есть монах-девственник. Как только читатель узнает, что Великая Мама умерла девственницей, возникает связь — Папа-девственник приехал на похороны Мамы-девственницы, — порождающая иронию.

Не углубляясь в историю культурного бытия мотива девственности, надо подчеркнуть следующее: если в православном мире широко распространен культ Матери-Богородицы, то в католическом — культ Девы Марии. Именно девственность считается атрибутивным свойством Богоматери и культивируется католической церковью со средних веков до настоящего времени. Поэтому девственность даже в XV–XVII вв. рассматривалась как необходимое свойство правительницы, королевы. Жанну Д'Арк, Орлеанскую деву, обследовала специальная комиссия на предмет ее девственности; английская королева Елизавета Тюдор афишировала свою девственность... В средневековье широко бытовали монастырские предания, церковные легенды, в которых мотив девственности совмещался с мотивом «перемены пола» и получал художественное воплощение через прием травестированного переодевания (женщина, надевшая мужскую одежду, воспринималась как мужчина, а последний, облачившись в женское платье, воспринимался всеми как женщина) — о таких сюжетах, бытовавших в католической среде, писал польский исследователь Юлиан Кржижановский [3; 58]. Мотив девственности как идентификационная метка правителя давно ушел в историю культуры, но остался актуальным в христианстве, в частности, в современном католическом мире.

Маркес использовал этот мотив, создавая образ властной и состоятельной правительницы, у которой недостатки являются продолжением ее достоинств. Отказываясь от предложений руки и сердца ради сохранения власти и преумножения богатства, Великая Мама «с матриархальной непреклонностью обнесла свое родовое имя и свои богатства неприступной стеной». Она запрещала своим родственникам брать жен и мужей из других родов, поэтому кузены женились на тетках, дядья — на племянницах, братья — на невестках,

«и такая шла кровосмесительная чехарда, что само продолжение рода обернулось порочным кругом». Поэтому многие женщины были малокровные от дурной наследственности и почти всегда в трауре, «ибо в клане их повелительницы покойники не переводились» [1; 284]. Зато Мама поощрительно относилась к внебрачной свободе мужчин, и те «наплодили за пределами законных семей целую прорву незаконно-рожденных отпрысков, которые жили среди челяди Великой Мамы под ее покровительством» [1; 284]. Лишь младшая племянница Магдалена разомкнула порочный круг — и ушла в монастырь. Получив по праву наследования богатство Великой Мамы, Магдалена отказалась от него в пользу церкви, по этому случаю Верховный Первосвященник и почтил своим присутствием похороны великой правительницы.

В связи с болезнью Великой Мамы читатель узнает, кто и как ее лечил: когда Великая Мама, тяжело заболев, слегла в постель, домашний лекарь целую неделю «лепил горчичники на ее величественные ягодицы и велел не снимать шерстяных носков...» [1; 285]. Только на восьмой день, догадавшись наконец, что благодетельница умирает, он велел немедленно доставить сундучок, где хранились лекарства с этикетками на латыни, и оставшиеся три недели «донимал умирающую бесполезными микстурами, свечами и припарками...». К поясице он прикладывал пиявок, а к самым болезненным местам — испеченных лягушек. Всё это дипломированный доктор, начисто отвергавший научный прогресс, делал, «сообразуясь только с допотопными рецептами» [1; 286]. Когда же он понял, что смерть Великой Мамы близка, то распорядился пригласить к ней священника — отца Антонио Исабель, которому было сто лет без малого. Десять рослых молодцов втащили старика в спальню Великой Мамы — подобные несообразности создают комический эффект.

Весьма плодотворно Маркес обращается к традиции народной комики. В фольклоре всех народов используется прием иронической хвалы — обычно он реализуется в песенных или стихотворных формах, которые М. М. Бахтин называет *блазонами* в известной книге о Рабле. *Блазоны* преследуют одну цель: высмеять через возвеличивание или возвеличить через осмеяние. Обычно среди других подобных выделяется (т. е. возвеличивается) какой-нибудь населенный пункт, причем за счет того, чем нельзя гордиться. Например, в поселке N живут одни скупые, а в NN парни не умеют целоваться, а в NNN девушки-грязнули; или же населенные пункты выделяются по профессиональной принадлежности жителей: один поселок славен сапожниками, другой — печниками, третий — колдунами... Об использовании Маркесом латиноамериканских *блазонов* исследователи до сих пор не писали, да и пи-

сатель не говорит об этом в многочисленных интервью, но явно знал о них и ориентировался на них, когда писал «Похороны Великой Мамы». Они привнесены в рассказ не текстуально (цитатно), а по принципу иронической хвалы. Ему нужно было показать, что на похороны Мамы съехались люди со всех концов страны и сделать это в насмешливой тональности, которую латиноамериканские читатели обязательно должны почувствовать. Когда настал «исторический день», в предвкушении вершинного момента «стояли, не шелохнувшись» [1; 299] прачки из Сан-Хорхе, ловцы жемчуга из Кабо-де-Вела, вязальщики сетей из Сиенаги, коптильщики креветок из Тасахеры, знахари из Моханы, солевары из Манауре, аккордеонисты из Вальедупары, объездчики лошадей из Айяпеля, продавцы папайи, лихие острословы из Ла-Куэвы, оркестранты из Лас-Сабанас-де-Боливар, перевозчики из Ре-боло, бездельники из Магдалены, крючковаторы из Момпокса... Перечень, включающий полтора десятка «искусных мастеров», рассказчик дополняет несколькими «героями», съехавшимися из разных районов царства Макондо, среди них дудочники из Сан-Хосинто, контрабандисты из Гуахиры, сборщики риса из Сину, проститутки из Гуакаамайяля, ведуны из Сиерпе и сборщики бананов из Аракатаки.

Комизм похорон Великой Мамы возникает уже потому, что законом будто бы не предусматривается участие президента в таких исключительно важных похоронах, поэтому «искушенные алхимики закона и мудрейшие доктора права самозабвенно углубились в силлогизмы и герменевтику» и нашли «формулу», позволившую Президенту возглавить похороны. И он, «лысый, кургузенький, в годах, болезненного вида — семенил» во главе процессии, за ним — его министры, за ними — парламентская комиссия, верховный суд, Государственный совет, традиционные политические партии, высшее духовенство, представители банков, торговли и промышленности — все были «в черных фраках и цилиндрах, торжественные и исполненные сознания собственного достоинства». Не ограничившись сказанным и чтобы усилить комизм, Маркес переводит описание в план небылицы: вслед за государственными мужами и архиепископами «в мерном колыхании траурных шелков» поплыли королевы: первой шла королева мира, за ней — королева манго, далее: королева зеленой ауйавы, королева гвинейского банана, королева мучнистой юкки, королева гуайявы, королева кокосового масла... Писатель шутит, и его шутка сродни фольклорной небылице, алогичность которой возрастает с увеличением числа персонажей: началось с королевы мира, дошло до королевы черной фасоли, а далее небылица переходит в логический нонсенс: за королевой черной фасоли идет «королева четырехсотдвадцатистиметровой связки яиц игуаны» (т. е. ящерицы).

Самый яркий пример гротеска — перечисление Мамой всего того, чем она обладала «по великому праву собственной морали» [1; 292]: всем, что есть на земле и во всем мире, включая все абстрактные этические категории, о которых «национальная героиня» и понятия не имела: «Земные недра, территориальные воды, цвета государственного флага, национальный суверенитет... права человека, гражданские свободы, первый магистрат, вторая судебная инстанция, арбитраж... проблема чистоты языка... свобода и правдивость печатного слова... общественное мнение... христианская мораль... валютный голод, право на политическое убежище... мудрая государственная политика... малоимущие слои общества...». Мама не успела перечислить всё и «...захлебнувшись в океане абстрактных формул и понятий... громко рыгнула и испустила дух» [1; 292].

В Маме представлен образ диктатора, хотя ни разу в тексте она так не названа. Толпа вздохнула с облегчением, когда «после двухнедельных молитв и дифирамбов огромная свинцовая плита легла на могилу» [1; 302]. С уходом Мамы в мире ее необозримых владений восторжествует жизнь. Под властью диктатора все было сумбуром и хаосом, а после его смерти люди смогут жить свободно и счастливо, принимая решения по собственному усмотрению: «Верховный Первосвященник, выполнивший свою великую миссию на грешной земле, мог теперь воспарить душой и телом на небеса, Президент мог теперь распорядиться государством по своему разумению, королевы всего сущего и грядущего могли выйти замуж по любви, рожать детей, ну а простой люд мог натягивать москитные сетки, где ему сподручнее, да еще в любом уголке владений Великой Мамы, потому как сама Великая Мама... начала уже гнить под тяжестью свинцовой плиты» [1; 302].

Народ поймет, что со смертью Мамы родилась новая эпоха: «Кое у кого... хватило ума и догадки, что они стали свидетелями рождения новой эпохи» [1; 302]. Но знаком рождения новой эпохи являются и стервятники, которые следуют «за траурным кортежем по раскаленным улочкам Макондо» [1; 301]. Смех символизирует торжество жизни, свободы, любви. Его порождает маркесовский гротеск. Особенность этого смеха в том, что он пролонгирован в пространстве и во времени. В назидание грядущим поколениям он сохранится, и бесстрастный повествователь расскажет им историю Великой Мамы, пока «старательные дворники» не вымели «весь мусор после исторических похорон» [1; 302].

Поначалу создается впечатление, что рассказчик стремится быть точным, когда требуются временные или количественные обозначения. Но очень быстро такое впечатление меняется: читатель уясняет



установку рассказчика на неопределенность времени действия. Маркес не назвал ни имени римского папы (Верховного Первосвященника), ни имени президента или министров и т. д. Отмечено, что Великая Мама умерла «в последний вторник минувшего сентября», но год не назван... Или — говорится, что она захотела «высказать свою последнюю волю четырнадцать недель назад», но если читатель попытается вычислить, результата фактически не будет. Точнее сказать, в результате читатель поймет, что рассказчик вводит как бы точные обозначения, но на самом деле лукавит. Так, он сообщает, что героиня получила титул Великой Мамы в 22 года, в другом месте сказано: она верила, что «проживет более ста лет», хотя ей уже было более ста лет, ведь в начале рассказа отмечено: она правила 92 года (а стала править с 22 лет, то есть  $22 + 92 = 114$ ). К тому же постоянно используются чисто фольклорные числовые обозначения: на 70-летие Мамы три дня «без перерыва наяривал оркестр»; хозяйка «посулила устроить гуляние на три дня и три ночи»; на господский двор люди «три дня подряд несли всякую живность»; в описи упоминались «три кувшина с золотыми унциями»; Мама обеспечивала политическое спокойствие благодаря «трем баулам с фальшивыми бюллетенями», и еще есть примеры с той же фольклорной цифрой; или — у Мамы девять племянников, церковь была готова к девятидневной службе, президент собирался ехать на выпуск девяти кадетов, он же подписал указ о девятидневном всенародном трауре. Иногда в повествование переносится фольклорный способ употребления чисел. Имеется в виду их кратность, обуславливающая стилистическую симметрию: «десять рослых мужчин» внесли на второй этаж одряхлевшего священника, которому «без малого сто лет»; «более двух недель цепенел в напряженном ожидании двухэтажный господский особняк, где теснились... лари, сундуки и всякий хлам четырех поколений»; «в памяти стариков запечатлелись те двести метров ковровой дорожки, по которой двадцатидвухлетняя Мария... возвращалась с похорон своего высокочтимого отца в сиятельного титула Великой Мамы».

Хронологические и количественные обозначения цифрами (3, 9 и др.) специально привлечены Маркесом из арсенала фольклорной поэтики, поскольку некую информацию они несут, но она в значительной степени лишена определенности. Чтобы неопределенность не превалировала, он вводит конкретику, которую одни читатели воспринимают серьезно, а другие — с легкой иронией: реестр имущества Мамы составлял 24 страницы; в память героини «прогремели 48 хвалебных псалмов»; землю у Мамы арендовали 352 семейства; бабка Великой Мамы, «окопавшись на собственной кухне, дала в 1875 году

решительный отпор солдатам полковника Буэндиа». Повествование Маркеса не теряет опоры на латиноамериканскую и европейскую культурную традицию — писатель использует как национальные, так и общекультурные мотивы и образы.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гарсиа Маркес Г. Похороны Великой Мамы // Гарсиа Маркес Г. Последнее плавание корабля-призрака: Повести, рассказы / Пер. с исп. В. Андреева, А. Борисовой, Э. Брагинской и др. СПб.: Азбука-классика, 2004.
2. Г. Гарсиа Маркес о литературе, о себе и своем творчестве / Пер. с исп. Л. Осповата // Вопросы литературы. 1980. № 3. С. 150–176.
3. Кржижановский Ю. Девушка-юноша: к истории мотива «перемена пола» // Русский фольклор. М.; Л., 1963. Вып. 8. С. 56–66.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990.

*И. Б. Корман*

### ЗАМЕТКИ О «МАЛЕНЬКОМ ЛОРДЕ»

Роман Юхана Боргена «Маленький лорд» потряс меня, как мало что в мировой литературе. Я могу сравнить впечатление, произведенное им, лишь с открытием для себя прозы Пруста, с «Улиссом» Джойса, с романом Томаса Вулфа «Взгляни на дом свой, ангел», с неистово-поэтичным бредом Маркеса «Сто лет одиночества». Каждое из этих произведений было рождением неведомого мира, с каждым я сам рождался заново, обогащенный новым знанием безмерных человеческих глубин, ошеломленный неисчерпаемостью литературных средств.

*Юрий Нагибин\**

«Маленький Лорд» вышел в свет в 1955 году, имел огромный успех. Читатели хотели знать, что же будет дальше с Вилфредом Сагеном. Уступая давлению читательской массы, Борген написал еще два тома о своем герое — получилась трилогия. Но в художественном отношении новые романы — серьезный шаг назад. Борген не должен был поддаваться читательскому давлению. И мы в дальнейшем будем говорить только о первом романе трилогии, о «Маленьком Лорде».

---

\* Нагибин Ю. Островитянин (Сон о Юхане Боргене). Литературный портрет // Нагибин Ю. Наука дальних странствий [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://fb2.booksgid.com/content/DF/yuriy-nagibin-nauka-dalnih-stranstviy/110.html>.

**В теплице.** Как диковинный цветок в теплице, растет Вилфред — единственный ребенок в богатой буржуазной семье. У него «есть всё», и — лучшего качества. У него — домашние учителя и гувернантка. Он учится в привилегированной школе сестер Воллквартс. Его водят в театр и на концерты. «Ведь ты был со мной [с матерью. — *И. К.*] в Национальном театре, слушал “Лоэнгрин”! Кому еще из твоих товарищей посчастливилось слушать эту оперу?»\*. В их доме на стенах — картины современной живописи (например, «голубая дама Матисса» [25] — то есть «Голубая обнаженная», 1907): «в Норвегии ни у кого ведь нет таких картин» (218). Дядя Рене, знаток современной живописи, просвещает мальчика, «и они вдвоем углубляются в замечательные книги по искусству и вместе подробно разбирают “Даму в голубом” или какой-нибудь натюрморт Брака, вызывающий у Вилфреда дрожь восторга, стоит ему мысленно расположить все беспокойные элементы картины согласно скрытому в ней музыкальному принципу» (85).

На музыкальные четверги у дяди Рене «часто приходили те, чьи портреты печатались в “Моргенбладет”» (62) — то есть элита музыкального, художественного мира Христиании, и Вилфред «измерял время четвергами». «На музыкальных вечерах он играл Букстехуде и по собственной инициативе прочел несколько лекций о полифонии» (224).

Но не только искусство — новинки техники тоже тянутся к Вилфреду, как к магниту. Французский электрический карманный фонарик — тот самый, который так поразил оборванных мальчишек в Грюнерлокке. Английский велосипед, столь непохожий на норвежские, что попадает в поле зрения полиции. Купленные в Берлине швейцарские наручные часы (во всей Норвегии еще в ходу карманные). Вилфред — единственный из жителей Христиании, кого французский летчик берет с собой в показательный полет, с мертвой петлей.

Стоит ему захотеть, и он становится первым учеником в школе и в консерватории. И когда ему случилось серьезно заболеть (невроз немоты), его повезли лечиться не к кому-нибудь, а к самому Фрейду. Словом, всюду он первый и всё ему удается, этому баловню судьбы.

Но это совсем не значит, что у него счастливое, безмятежное детство. Никто не догадывается о его внутренней раздвоенности, о том, что видимая удачливость, легкость — это маска, носить которую бывает нестерпимо тяжело. С пятилетнего возраста, если не раньше, испытывал впечатлительный мальчик унижения от своих близких. Унижения, наносимые по «толстокожести» и простоте душевной. А отца, который бы

---

\* Борген Ю. Маленький Лорд; Темные источники; Теперь ему не уйти. М.: Прогресс, 1979. С. 126. (Сер. «Мастера современной прозы». Норвегия). Далее ссылки на это издание указанием страниц в тексте.

защитил и помог, рядом не было. Очень рано стал мальчик строить защитную психологическую стену между собой и своим окружением, очень рано познал манящие и пугающие глубины психологизма.

«В то лето единые прежде чувства раздвоились для Вилфреда: радость через мгновение окрашивалась печалью, а страх — блаженством.

Унижение может обернуться удовольствием — пожалуй, если поразмыслить, Вилфред понял это очень давно» (96). И даже больше того: «Хорошо было идти ко дну и думать, что никогда не всплывешь на поверхность, хорошо было гибнуть [речь идет о попытке утонуть, предпринятой Вилфредом в детстве. — *И. К.*]. Но всплыть на поверхность вопреки всему, вновь войти в соприкосновение с окружающим, с тем, что по-настоящему хорошо, с теми, кому хорошо от хорошего, — вот это было совсем неприятно. Очень неприятно» (97).

Да, внутри тепличного цветка завелась червоточинка. Потому завелась, что у Вилфреда нет отца. Потому завелась, что окружающие хоть и любят Вилфреда, но не понимают его, и он вынужден носить маску, чтобы успокоить их и чтобы они не лезли к нему в душу.

Кстати, не только Вилфред раздвоен, но и — как это ни странно — дядя Мартин. Дядя Мартин — владелец «солидной экспортно-импортной фирмы», чьи деловые интересы охватывают Берлин, Лейпциг, Вена, Париж, Марсель, а его дети учатся в Англии. Интересы фирмы защищает французский адвокат. Словом, дядя Мартин — международный делец и финансист, «акула капитализма». Но эта «акула» постоянно читает... социал-демократическую газету, и ее взгляд на многие вещи — социал-демократический. Например, о детской преступности: «Дядя Мартин, ссылаясь на свою неизменную “Сосиал-демократен”, заявил, что общественность не потерпит, чтобы выгораживали детей имущих классов. Бедные дети, вздохнула мать». Или — о грядущих временах: «Мой дядя Мартин говорит, что близятся большие перемены, что трудящиеся классы... Словом, что настанут совсем другие порядки и таким, как мы, которые живут тем, что им досталось от старых времен, придется чертовски скверно, а народ потребует своих прав» (197). В окружении Вилфреда дядя Мартин — единственный, кто видит симптомы близящейся европейской войны, и говорит о ней.

«Акула капитализма», а взгляды — социал-демократа.

И не забудем, что это Мартин нашел «венского врача», списался с ним. И не дал домашнему врачу Сагенов, доктору Мунсену, сбить себя с толку: «Доктор Мунсен выражал сомнения по поводу чудодея-доктора, о котором рассказывал дядя Мартин. Мунсен говорил что-то о скандальной славе и очковтирательстве. Говорил о хорошей порции березовой каши» (241).

Всё это не мешает Мартину оставаться капиталистом, но зато позволяет ему чувствовать себя современным и прогрессивным. Можно назвать это своеобразным буржуазным лицемерием (неосознанным). Можно — психологической раздвоенностью (опять-таки неосознанной — и даже благодушной).

**Овеществление метафоры.** У Боргена некоторые слова обладают повышенной значимостью. Между различными значениями (прямым и переносным) таких слов могут возникать мосты: сюжеты. Простейший пример — слово *немой* (*немота*). В словосочетании «немая клавиатура» слово «немая» стоит в переносном значении. Вилфред играет на немой (переносное значение) клавиатуре (221). Вилфред поражает немота, он становится немым (прямое значение). Здесь мы видим, как переносное значение материализуется, воплощается в первичном, прямом значении.

Более сложный пример — слово «сеть». Близкие хотят «поймать Вилфреда в свои сети» — переносное значение. Наряду с этим в тексте встречается и прямое значение: рыбацкие сети. В таких сетях запутался утонувший смотритель маяка Фрисаксен, такие сети висят на стене в домике фру Фрисаксен. Долгое время переносное и прямое значения сосуществуют, не вступая в контакт. Но вот Вилфред оказывается зимой в домике умершей фру Фрисаксен. Чтобы согреться, он снимает с себя мокрую одежду, «надевает» сети. Он «попался в сети»! — произошла материализация переносного значения, переносное и прямое значения слились воедино.

Слово «паутина» может употребляться в переносном значении («Она обратила к Вилфреду загорелое лицо в паутине морщинок» [146]), а может — в прямом. В последнем случае оно примыкает по смыслу к слову «сеть» в его переносном значении:

С потолка бесшумно спускался паук, он ткал паутину, потом еще одну <...> нитка за ниткой, паутина. Сеть — еще немного, и будет поздно. Пока еще Вилфред может вырваться... На глазах Вилфреда рождалась сеть, закрывающая отверстие... Паук работал усердно. У него был крест на спине и злые глаза. Он остановился и поглядел на Вилфреда. Так они и смотрели друг на друга — тот, кто ткал сеть, и тот, кто хотел из нее вырваться (287).

Иногда Вилфред преувеличивает опасность и «видит» сеть там, где ее нет. Вот он решает школьную математическую задачу — и одновременно поддерживает разговор с матерью. Поддерживает вроде бы вяло, равнодушно, но внутренне он весь настороже, ибо чувствует, что мать хочет его «поймать»:

Сети. Повсюду сети. Круг. Круг проводят циркулем. А в гладком круге тысяча мелких петель. С виду он пустой, математическая абстракция. А на самом деле в нем полно петель, он весь состоит из петель. Уж сейчас-то она навер-

няка думает, что накинута на эту окружность сеть и что он, бедняжка, в нее попался (229).

Еще один пример — слово полет/летать. Долгое время оно применяется лишь в переносном смысле, в основном при описании любовных переживаний Вилфреда:

Он чувствовал, что она дрожит. И сам он дрожал тоже. Теперь из комнат доносились отчетливые крики. Несколько голосов звали: «Вилфред!», «Маленький Лорд!».

— Беги скорей! — шепнула она <...> Она с силой подтолкнула его в спину, и он тут же скользнул в комнату, прокравшись между золотистыми портьерами <...>

— Где ты был? Что ты делал? — сыпались вопросы, в них не было упрека, только любопытство. Собрав все свои силы, он ответил, что ему стало жарко и он вышел подышать. А сам подумал: «Я летал».

Переносный смысл остается единственным, пока не появляется французский летчик. Ну, тут уж совершается самый настоящий полет, в самом буквальном смысле.

Во всех трех примерах происходит одно и то же: переносное значение рано или поздно материализуется, становится прямым.

В этот список, возможно, следует включить еще одно слово: «разоблачение». Мы говорим «возможно», потому что норвежские слова *oppdagelse* и *avsluring*, которые переводчица Ю. Яхнина передавала русским словом *разоблачение*, не обладают, кажется, отчетливо выраженным (как в русском языке) прямым, «первичным» значением — *раздевание, обнажение*. Однако сюжет «Маленького Лорда» построен так, как если бы эти норвежские слова этим прямым значением — обладали. Долгое время они встречаются лишь в привычном переносном смысле (вернее, в переносном смысле русского слова *разоблачение*): Вилфред опасается, что будут разоблачены его проделки (например: «Каждое утро он напряженно ждал у дверей почтальона — вдруг он принесет письмо, которое *разоблачит* подмену первого письма») — и вдруг в последней главке Вилфред оказывается голым в Экебергском лесу: «Он лежал голый, по нему ползали муравьи» (277). Неопределенные вилфредовские опасения разоблачения — сбылись пугающе-прямым образом.

**Скрытые имена.** Мы не будем расследовать, почему (или — с какой целью) то или иное имя было Боргеном скрыто (табуировано). Мы просто отметим факты сокрытия. Таких скрытых сознательно имен мы обнаружили два. Первое «появляется» при описании музыкальных четвергов:

Однажды на вечер к дяде Рене был приглашен поэт, и Маленький Лорд весь день ходил, робея от ожидания. Он знал взрослых, которые писали музыку, но стихи — никогда. Но когда поэт в перерыве начал читать стихи, оказалось, что

это похоже на музыку <...> И вот когда он читал в перерыве «Гобелен», а потом о девушке по имени Эльвира, которая собирается на бал, Маленький Лорд подумал, что слова — это иногда еще больше, чем музыка, потому что они и музыка, и слова (63).

Нетрудно установить, что этот поэт — Бьёрнстjerne Бьёрнсон, классик норвежской литературы, несколько лет назад ставший нобелевским лауреатом. Вот возле каких взрослых вертится Вилфред, вот в какой теплой атмосфере он растет.

Второе имя — имя *венского врача*, к которому Вилфреда привозят лечиться от невроза немоты. И опять-таки, раскрыть имя врача не составляет труда: Зигмунд Фрейд. Не беремс утврждать с полной определенностью, но, похоже, это первый в мировой литературе случай, когда Фрейд изображен реальным человеком (хотя и без имени) — то есть, является действующим лицом. До сих пор речь могла идти лишь о наличии в том или ином произведении фрейдовских мотивов. Первым таким произведением стала, по-видимому, новелла Артура Шницлера «Traume Novelle», 1926 («Новелла о снах». По ней Стэнли Кубрик снял свой последний фильм «С широко закрытыми глазами»). Вторым — рассказ Карела Чапека «Эксперимент профессора Роусса», 1928, где описано применение «метода свободных ассоциаций». У Боргена в 1955 году *венский врач* «материализовался», стал персонажем, действующим лицом — правда, безымянным. Имя он обрел лишь в 1959 году, в пьесе Сартра «Фрейд», но опубликована она была только в 1984, когда ни Сартра, ни Боргена уже не было в живых. И, наконец, в 1992 году Фрейд оказался полноправным персонажем интереснейшего романа Ирвина Д. Ялома «Когда Ницше плакал» (список не претендует на полноту).

**Датирование и Фрейд.** В «Маленьком Лорде» события, как правило, не имеют ни года, ни даты (датой мы называем сочетание месяца и числа). Ну, год, допустим, можно определить благодаря дяде Мартину, который говорит сестре: «Но я готов побиться об заклад, что ты даже не взглянула на последние опубликованные данные о числе погибших на “Титанике”» (68). Стало быть, 1912-й. А вообще-то указывается либо сезон («В ту весну среди знакомых и родственников фру Саген...» [78], «А осенние ночи, когда сумерки плотно обступали дом...» [92], «В то лето единые прежде чувства раздвоились для Вилфреда...» [96], «В эту зиму он всячески избегал испытующего и сочувственного взгляда тети Валборг» [109]), либо месяц без числа («Назойливое августовское солнце слепило глаза» [196]). Могут указываться неопределенные «однажды», «в тот день», «в ту пору» (97).

Даты же в романе встречаются дважды. Первый раз — когда речь идет об отце Эрны и движении бойскаутов: «изучал во время ежегод-

ного пребывания в Англии <...> там в некоем институте с 15 по 30 июня сообщались дополнительные сведения по вопросам воспитания» (169). Речь идет об Англии, которая где-то далеко, поэтому можно, «в виде исключения», использовать даты, которые к тому же относятся не к единичному событию, а к временному интервалу длиной в пол-месяца — таким образом, нечеткость, размытость временных характеристик, столь характерная для романа, здесь в какой-то степени присутствует. Точная же дата единичного события в романе всего одна: «*Когда мы поедем?*» [записка онемевшего Вилфреда дяде Мартину]. Мартин вынул маленький карманный календарик <...> 17 февраля. Через три дня» (248). Единственный раз в романе появляется календарик — настолько важна точная датировка отъезда в Вену, к *венскому врачу*. Причем она важна не только сама по себе: она позволяет точно датировать еще два события, «находящиеся по обе стороны от данного». Всего, стало быть, три события. Итак: 14 февраля 1913 года Мартин сообщает племяннику дату их отъезда в Вену. 17 февраля — отъезд. 18 февраля — прибытие в Вену, прием у Фрейда, к Вилфреду возвращается дар речи.

Кроме того, независимо от точных датировок, один раз указывается месяц: «За окном под шагами прохожих и колесами телег поскрипывал *февральский морозец*» (246). Отметим, что не все месяцы года удостоились упоминания в романе: отсутствуют январь, март, май и декабрь. Так что можно, пожалуй, сформулировать правило: *когда речь идет, прямо или косвенно, о Фрейде, точность датирования возрастает*.

Вероятно, это происходит потому, что Фрейд не только врач, но и ученый, которому подобает точность. Появляясь в тексте, Фрейд «приносит с собой точность», наделяет ею текст.

Завершая тему датирования, рассмотрим эпизод полета Вилфреда с французским летчиком Пегу в «одно из первых воскресений сентября» (198). Известно, что первыми удачные полеты с выполнением мертвой петли осуществили (независимо друг от друга, но почти одновременно, с интервалом всего в 12 дней) Петр Нестеров (над Киевом), затем Адольф Пегу (над Парижем). Оба полета — в сентябре 1913 года.

Из двух летчиков Борген оставил только французского, сохранил месяц — сентябрь, заменил 1913-й год — 1912-м, а местом действия назначил Христианию.

**Зачем Боргену Фрейд?** Появление Фрейда в «Маленьком Лорде» — не случайно. Во-первых, Борген всегда интересовался психоанализом. Во-вторых, Фрейд нужен, чтобы объяснить Вилфреда, феномен Вилфреда. Вот, например, фрекен Сигне Воллквартс, учительница Вилфреда, его не понимает:



Ее вдруг поразило его сходство с одним из рафаэлевских ангелов: правильный, мягко очерченный профиль, слишком длинные загнутые ресницы, очень темные по сравнению со светлыми локонами, горделивая и грациозная осанка. Во всем его облике было что-то неземное, и однако... Она не знает, в чем тут дело, эта порода ей не знакома. Ни следа угодливости, просто воспитанный, исполнительный мальчик, хотя его нельзя назвать по-настоящему послушным. И, однако, под этой изысканной оболочкой скрывается почти что грубость...

Ей никак не удалось отчетливо сформулировать свою мысль, больше того — ей не хотелось мириться с тем, что поведение Вилфреда Сагена выходит за рамки ее жизненного опыта и воображения (48).

А ведь фрекен Сигне — женщина образованная, современная. Ее отцом был профессор-дарвинист. Но Дарвин тут не помощник, тут нужен Фрейд — и Фрейд появляется. Или взять вопрос об отношениях Вилфреда с матерью. В них не разобраться без привлечения «Эдипова комплекса»:

Вилфред упивался безмятежной радостью при мысли о том, что у него нет отца. Он чувствовал нечто вроде благодарности к матери: ведь это она устроила так, что их только двое» (55);

Мальчиком он однажды попытался нарисовать своего отца. Взрослые вскрикнули от изумления — он нарисовал мать (251);

Они [Вилфред с матерью. — *И. К.*] подошли к дому обнявшись — Вилфред испытывал при этом опять какое-то новое чувство счастья. Оно было плотским, но лишено того тревожного томления, какое теперь постоянно владело им. Ее волосы на каждом шагу щекотали его щеку. Они шли, точно старая любящая пара, охваченные безмятежным будничным покоем, который не хочет знать никаких страстей (149).

Скажем еще несколько слов о якобы ангельской природе Вилфреда. Вот сцена в классе, когда Вилфред умышленно дает неверный, даже провокационный, ответ на вопрос — как раз об *архангеле* Гаврииле:

Фрекен Сигне невольно отыскала взглядом Вилфреда. Вот кто может тактично ответить на вопрос.

— Итак, он сказал Марии: «Я архангел Гавриил...

— ...посланец Божий».

— Правильно. А дальше?

— А дальше они бросили его на растерзание львам.

Она в упор посмотрела на ученика, чтобы понять, нет ли в ответе злого умысла.

— Вилфред, это произошло с другим.

Вилфред не отвел глаз.

— А я думал, это было с архангелом Гавриилом (49—50).

А вечером того же дня Вилфред «читал в еженедельнике “Шиллингс магасин” о физиологии ангелов» (52) — да уж, ангельское занятие! Да и вообще, этот «рафаэлевский ангел» даже не крещен, по-

тому что его отец, Кристиан Саген (а ведь имя Кристиан происходит от Христ, Христос), запретил крестить младенца.

**Скрытое прозвище**, или «...произнесу гадания из древности» (Пс. 77,2). Имя *Вилфред* ничего не дает для понимания нашего героя. Это просто обозначение. Прозвище же *Маленький Лорд* дает довольно много. Оно касается и внешности Вилфреда, и его внутренних — моральных качеств. Причем относительно последних — благонравное прозвище вводит в заблуждение. Так же, как прозвище *рафаэлевский ангел*: под внешностью ангела таится, может быть, «белокурая бес-тия». Оба прозвища слишком абстрактны, слишком доверяют внешности нашего героя.

Что ж, добавим от себя еще одно прозвище. Оно, как нам кажется, ни в чем не будет уступать двум вышеназванным, а кое в чем, может быть, и превзойдет их: *Иосиф Прекрасный*. Оно тоже говорит о внешности. Но оно еще и указывает на важнейшее качество Вилфреда (которым обладал библейский Иосиф): умение угадывать, умение видеть сокровенное, умение настраиваться на волну окружающего мира и понимать его.

Она в замешательстве поглядела на него. Он высказал вслух ее собственные мысли, он часто высказывал вслух ее мысли как раз в тот момент, когда они рождались в ее голове (31);

Маленький Лорд видел все это явственнее, чем наяву, и слышал отчетливее, чем если бы и впрямь голоса звучали с ним рядом (22);

Он видел сквозь закрытую дверь, как дядя Рене, повесив пальто, потирает свои узкие руки, переплетая пальцы (22);

Он по-прежнему держался южного направления с небольшим уклоном на восток. У него было какое-то физическое ощущение направления (40).

*Но у него есть и особое ощущение времени.* «Каминные часы под стеклянным колпаком показывали пять минут второго. Он посмотрел на свои собственные часы. Они по-прежнему показывали час. Очевидно, остановились в ту минуту, когда он проснулся» (101). *Это можно сформулировать иначе: как только остановились часы, он проснулся.*

Итак, новое прозвище уподобляет Вилфреда — библейскому Иосифу, толкователю снов, прозорливцу. Но в таком случае можно пойти дальше и уподобить стеклянное яйцо (очень сложный, многозначный образ) — серебряному кубку: гадальной чаше Иосифа. Интересно, что у обоих предметов обнаруживается одно общее свойство: их «крадут». Отец Вилфреда, умирая, держал в руке стеклянное яйцо (188). Затем, как говорит Сусанна Саген, «кто-то, верно, взял яйцо... Украд...» (218). И, видимо, передал яйцо мадам Фрисаксен или ее сыну Биргеру. Возможно, кражу совершила одна из служанок в доме Сагенов —

по просьбе мадам Фрисаксен, считавшей, что яйцо предназначалось Биргеру. Так или иначе, украденное яйцо оказывается у Биргера, сводного брата Вилфреда.

Гадальяная же чаша Иосифа подкладывается в суму одного из его братьев — с тем, чтобы затем быть обнаруженной и чтобы этого брата можно было обвинить в краже. Эта ситуация обыгрывается в начале романа Л. Фейхтвангера «Успех», где говорится о картине «Иосиф и его братья, или Справедливость» мюнхенского музея современной живописи.

Если в «Успехе» история Иосифа послужила лишь зачином, то Томас Манн развернул ее в огромную тетралогию. С этого момента она — история Иосифа — становится заметной и неотъемлемой частью новой европейской литературы. В роман Боргена история Иосифа не вошла, если не считать, краткого упоминания о «старом сгнившем колодце, куда братья бросили Иосифа» (90). Не вошла, но «стоит на пороге и стучится в дверь».

### **История с географией.**

Опустив письмо [поддельное, от имени матери. — *И. К.*] в почтовый ящик, Маленький Лорд с легким сердцем двинулся дальше по улице. <...> Все вокруг, казалось, излучало радость, стремилось радовать именно его, потому что он намеренно вступил на опасную дорожку. А теперь Вилфред решил навестить своего друга Андреаса, тот жил на Фрогнервей, в одном из доходных домов у самого парка. <...> Этим весенним днем Вилфред брел по длинной печальной улице [надо полагать, Фрогнервей? — *И. К.*], испытывая ленивое блаженство <...> Теперь он знал, почему ему пришло в голову навестить Андреаса. Он делает вид, будто хочет узнать, что задано на завтра по географии [!! — *И. К.*], но на самом деле он хочет украдкой поглядеть на отца Андреаса» (54, 56).

Своего отца у Вилфреда нет, так он хочет «украдкой» поглядеть на чужого — казалось бы, всё ясно. Но нет, не всё ясно.

Всё дело — в географии. А конкретно — в улице Фрогнервей. Вернемся на страницу 51-ю, в школу сестер Воллквартс: «Вилфред уверенно давал пояснения к висящей рядом с доской таблице, а сам думал: «Она напишет домой, я знаю. Она напишет сегодня же вечером и опустит письмо на углу Лёвеншолсгате и Фрогнервей»». Это первое упоминание опасной улицы Фрогнервей. И когда Вилфред, «опустив письмо в почтовый ящик» (очевидно, тот же самый, «на углу Лёвеншолсгате и Фрогнервей»), направляется к Андреасу, живущему на Фрогнервей (!), он поступает как преступник, бродящий вокруг места преступления.

**Всплывшие числа.** Августовским днем 1913 года Вилфред, вместо того чтобы вернуться из города на дачу к матери, начинает поход по трактирчикам и ресторанам Христиании, ее припортовой части.

(Тем самым он бессознательно подражает походу с матерью в Тиволи, после последнего выпускного экзамена в школе сестер Воллквартс, этому «хождению в народ», приобщению к его немудреным грубоватым развлечениям.) Впрочем, Вилфред держит про запас одно любопытное психологическое объяснение своей тривиальной тяге к вину:

Забегаловки с грязными скатертями <...> этих мест было много: какие-то кафе, молчаливые мужчины, перед ними маленькие бутылочки, и краснолицые, до смерти усталые мужчины за большими стаканами. Их было много, этих кафе, похожих на узкие пещеры, и все населены отцами. Вилфред с жадным любопытством разглядывал их, надеясь что-то узнать... В маленьких трактирчиках, потягивая вино, он пытался выведать тайну отцов.

Последняя, заключительная глава романа. Субботний вечер, август. Вилфред сидит за столиком ресторана-варьете, в компании двух подозрительных парней, пьющих с ним — за его счет. Он уже порядком нагрузился. Парни «подбили его на разговор» (280). И Вилфред рассказывает о своем отце. На первый взгляд, то, что он рассказывает, — это просто пьяный бред. Будто бы у отца был дворец в Бенгалии и дом в Хюрумланне... Десять жен и шестнадцать лошадей... Но, вслушиваясь в этот бред, можно различить, как это ни странно, твердую фактическую основу, можно даже, говоря высоким слогом, прозреть истину.

Итак, что же он рассказывает? «...Он рассказал о своем суровом отце, который отстегивал манжеты перед тем, как высечь сына...» (280). Ничего этого не было. Отец покончил с собой, когда сыну было три года, сын его совсем не помнит. Но интересно, что сын рассказывает «о манжетах» и наказаниях — как бы в похвалу отцу. Вилфред, выросший в «женском доме», с матерью и женской прислугой, с гувернанткой, учившей его французскому — Вилфред, оказывается, «всю жизнь» тосковал по отцу, по твердой мужской руке, пусть даже наказывающей... Стало быть, его отношение к отцу двойственно: с одной стороны, хорошо, что у него нет отца. Вот у Андреаса есть отец — и что в этом хорошего? «Он чувствовал нечто вроде благодарности к матери: ведь это она устроила так, что их только двое». А с другой стороны, он хотел бы, чтобы у него был богатый и могущественный отец, восточный шейх. Причем атрибуты этого могущества Вилфред берет готовыми из своего детства.

— А про его револьвер я рассказывал? И он всегда носил с собой хлыст... он много путешествовал. Верхом. У него было шестнадцать лошадей... Шестнадцать лошадей и десять жен ... Он вообще-то был магометанин ... И его любимую жену звали Аннасус (281).

Дворец в Бенгалии — откуда он взялся? Он — из обстановки дома на Драмменсвей: «Огни ламп освещали медный поднос, и страшные

*бенгальские маски*, которые давно уже перестали его пугать...» (23). А дом в Хюрумланне действительно есть, это Сагенов дачный дом.

А револьвер — откуда? А из револьвера отец застрелился.

А почему лошадей — шестнадцать? Потому что «шестнадцать мальчиков сидели вокруг стола в пятом классе частной школы сестер Воллквартс» (45). А почему жен — десять? Ну, это память о вылазке в Грюнерлокке: Вилфред плюс девять мальчиков, которых он подчинил своей воле — десятка налетчиков.

А откуда «египетское» имя Аннасус? А это Сусанна, прочитанная справа налево. Раз десять жен, то магометанин, а раз магометанин, то и читает справа налево.

Мы видим, таким образом, что пьяный бред Вилфреда есть краткий конспект его жизни.

**Гадкие лебеди, золотистая вода.** Стремление Вилфреда к одиночеству во многом обусловлено его презрением к людям. Но совсем не обязательно презрение ведет к одиночеству в буквальном смысле. Зачастую оно ведет к тесным отношениям, в которых бы, однако, он непременно главенствовал. Характерный пример — Вилфред и мальчики из Грюнерлокке:

Эти мальчишки говорили на другом языке. Учиться они ходили после обеда в какую-то народную школу. Они во всем отличались от него, и каждый раз, встречаясь с ними, он испытывал глубокое отвращение. Сегодня он умышленно решил надеть свое новое серое пальто, чтобы не просто разозлить их, а привести в бешенство (34).

И тем не менее:

— Вы будете моими адъютантами, — бросил он тем двоим, кто шел ближе к нему.

Кого он имел в виду? Те, что были посильнее, хоть и шли позади, пробились вперед к самому выходу из дощатой пещеры.

— А я? А я?

— Ты будешь телохранителем, — небрежно кивнул Вилфред верзиле с сильным голосом. Это он наступал ему на пятки, он первым пытался зажечь фонарь. Теперь сильный голос повторил:

— Телохранителем (37).

Не столь яркий, но достаточно характерный пример — неравная дружба с Андреасом, в которой Андреасу отведена роль благодарного оруженосца при благородном рыцаре, рыцарь же оруженосца держит на расстоянии.

Вот отец Андреаса говорит Вилфреду: «— Андреас часто рассказывает о тебе. Это хорошо, что вы дружите.

Вилфред сидел как на иголках. От слова “дружите” его чуть не вывернуло наизнанку» (194).

Свою внутреннюю червоточину Вилфред проецирует вовне, стремясь найти смешное или злобное — в прекрасном. Вот сцена на берегу пруда, в котором плавают лебеди (тут естественно и неотвратимо возникает аналогия с «Лебединым озером» — что, по-видимому, очень раздражает Вилфреда):

— Неужели ты не чувствуешь, как он ломается, этот ваш Моцарт, как он ломается и кривляется, чтобы угодить публике? Я прямо так и вижу, как он пресмыкается перед своим хвастливым папашей, — и так всю жизнь <...>

Мириам улыбалась.

Ее удивляла его злость, откровенная несправедливость почти всех его утверждений. Казалось, Вилфред умышленно старается быть несправедливым <...>

— И вся эта болтовня об изяществе, гармонии... — Вилфред закурил сигарету, десятую за то время, что они сидели на скамье, и устремил враждебный взгляд вдаль. <...> Он смотрел на лебедей. Они плавали по определенной системе, описывая друг возле друга круги. Когда хотел он, не хотела она. А когда она готова была захотеть, появлялся третий. Тогда первый кидался на третьего, а она спокойно уплывала прочь. Величаво уплывала прочь» (264, 267);

Но ты погляди, как они преследуют, как мучат друг друга. И смотри, какие у них безобразные глаза, какие-то узкие щелки, наверное, для того, чтобы они поменьше видели и вечно подозревали друг друга (264);

Он <...> вернулся в парк. Бросил камень в лебедей. Не попал. Откуда ни возьмись появился сторож и строго спросил:

— Кто бросил камень в лебедей?

— Я, — заявил Вилфред. — Хотите записать фамилию? <...>

— Ну и взгляд! — пробормотал сторож (208—209).

В величавой лебединой красоте Вилфред находит изъяны. «Зато» находит красоту в грязной воде из дорожной колеи:

— Ты заметила, что она золотистая? — смеясь, спросил он Мириам. Она стояла насмерть перепуганная. Она видела, как пронесся фургон. <...>

— Вот эта самая вода, — ответил он, показав на свои брюки, — эта грязь, которую нашей служанке Лилли придется счищать с моих брюк, была золотистой в свете заката, ты не заметила? (68).

Короче говоря, Вилфред ищет — и находит! — то, что парадоксально противоречит общему мнению (и, тем самым, как бы подтверждает его, Вилфреда, особость и исключительность).

**Путешествие в страну мертвых.** Сон — младший брат смерти. В конце 1912 года, зимой, потрясенный разговором с матерью, Вилфред впервые в жизни принимает снотворное — и на десять часов проваливается в сон. Наутро, с тяжелой головой, он отправляется в дачную местность, где живет фру Фрисаксен.

Удача не сопутствует ему. То «физическое ощущение направления», которое помогало ему в Грюнерлокке, куда-то пропало. Он с тру-

дом находит дом, наполовину занесенный снегом. Фру Фрисаксен мертва — «Она, очевидно, умерла уже давно» (232). Он пытается найти дорогу к какому-нибудь обитаемому жилью, чтобы позвонить ленсману, но снег «из стеклянного яйца» занес все дороги, Вилфред вынужден вернуться в дом, где лежит мертвое тело. Чтобы согреться, он снимает с себя мокрую одежду, набрасывает на себя рыбацкую сеть. И забирается на кровать, ложится. На этой же кровати лежит труп.

Это очень важный момент. Вилфред завернут в сеть, как был завернут Фрисаксен, когда его нашли. И вот он, Вилфред, оставивший в городе мать, с которой его, до вчерашнего вечера, связывали узы Эдипова комплекса, — занимает место Фрисаксена «на брачном ложе»: в стране мертвых заключается брак. Брак Вилфреда Сагена с женщиной его отца, Кристиана Сагена (снова Эдипов комплекс).

Вилфреда спасли, извлекли из страны мертвых. Но мета этой страны пребывает на нем: немота. Обитатели страны мертвых немы.

Тут возникает вопрос: так от чего же онемел Вилфред? от немой клавиатуры или от пребывания в стране мертвых? На этот вопрос можно дать как минимум два ответа. Первый: и от того, и от другого. Эти два мотива дополняют друг друга (возможно, с избытком) и, в совокупности, приводят к онемению. Второй ответ (к которому мы склоняемся): посещение страны мертвых не является самостоятельным мотивом, а определяется игрой на немой клавиатуре. Овеществление (реализация) метафоры осуществляется сюжетными средствами, через посредство сюжета. Иными словами: посещение страны мертвых (отросток сюжета) состоялось потому, что Вилфред играл на немой клавиатуре.

**Человек в пещере.** Если попробовать очень кратко, «стоя на одной ноге», определить, о чем этот роман, «Маленький Лорд», то ответ может быть примерно таким: о том, как человек выстраивает храм своего одиночества.

«Реальным», пространственным образом «человека в храме одиночества» может служить образ «человека в пещере». Такой образ встречается в романе несколько раз. Первый раз при описании вылазки в Грюнерлокке. Это еще не вполне пещера — вернее, пещера, но искусственная, рукотворная: дыра в штабелях досок. Потому и одиночество не полное: Вилфред, «этакая фитюлька из богатых кварталов» (282) — и девять мальчишек-оборванцев. Но само это слово, «пещера», уже присутствует в тексте — правда, пещера не настоящая, а сказочная. «— Вот так, — сказал Маленький Лорд, нажав кнопку. Дощатый свод осветился вдруг, как сказочная пещера, и в мерцающем свете лица мальчишек изменились до неузнаваемости» (35).

В другой раз пещера появляется вскоре после того, как Вилфред становится обладателем стеклянного яйца. «Нырнув под скалистый навес, он бросился ничком на землю и перевел дух. Так он лежал долго. Здесь было что-то вроде пещеры, куда всевидящий глаз не мог заглянуть» (186).

В третий раз пещера, на сей раз именуемая нишей, появляется в последней главке романа, когда Вилфред, избитый и раздетый, пытается скрыться от людей: «...позади высилась какая-то стена, в ней зияла глубокая ниша. Он вполз в эту нишу <...> Он вполз поглубже, опираясь на колени и на здоровую руку» (286). «Они были где-то рядом, но не могли найти нишу, они ходили и искали ее. Потом рука. Просунули длинную палку. Шлюпочный багор, чтобы поймать дикого зверя. Багор шарил в темноте, уткнулся в стену. “Никого”. Багор убрали» (287).

Кроме того, своеобразной — символической — пещерой является стеклянное яйцо. Мы уже говорили, что стеклянное яйцо — очень сложный образ. Это и глаз, которым мир смотрит на Вилфреда:

Вилфред стоял, сжимая в руке стеклянное яйцо и все еще не смея взглянуть на него. Ему опять казалось, что какие-то существа вокруг него видят его насквозь. Рак без панциря. Равнодушный взгляд фру Фрисаксен сменился взглядом отовсюду, громадным зрачком, и Вилфред оказался внутри этого огромного, всевидящего зрачка, которому он был открыт со всех сторон. <...> Да нет, ведь это дождь. Это дождь шуршит у входа в пещеру, где притаился Вилфред. Наконец-то он начался, живительный летний дождь, слезы громадного глаза, окружившего Вилфреда со всех сторон (185, 186).

Это и аналог гадальной чаши библейского Иосифа — материализованная, овеществленная способность Вилфреда прозревать, угадывать, видеть сокровенное.

И это, наконец, символ одиночества, символ отъединенности от мира, замкнутости внутри ограниченного пространства — то есть, внутри «пещеры». Домик (*человеческое жилье*) замкнут, спрятан в пещере стеклянного яйца, и любая попытка пошевелить яйцо, разгадать его тайну, проникнуть внутрь — немедленно вызывает снегопад, окончательно скрывающий, заносающий снегом человеческое жилье.

Короче говоря, стеклянное яйцо есть символ того «храма одиночества», который Вилфред долго, старательно — и, в конечном счете, безуспешно — пытался выстроить для себя.



*Е. А. Подшивалова*

**Б. О. КОРМАН И В. А. СВИТЕЛЬСКИЙ:  
ИЗ ПЕРЕПИСКИ**

В их многолетних прочных отношениях реализовалась глубинная внутренняя потребность каждого: Борис Осипович, как любой крупный ученый, нуждался в ученике с близкими ему филологическими воззрениями и личностным строем, а Владислав Анатольевич, выросший без отца и профессионально сформировавшийся вне школы, нуждался в старшем мудром наставнике. Ко времени их встречи Корман уже был авторитетным ученым, разрабатывающим непопулярную для официального литературоведения того времени, но уходящую корнями в традиции отечественного гуманитарного знания методологию системно-субъектного анализа. В 1967 году он организовал в Борисоглебске научную конференцию по проблеме автора, собравшую лучшие литературоведческие силы страны. Участник конференции Свительский увидел в идеях Кормана систематизированное теоретическое знание, позволяющее по-новому подходить к литературе, исследовать само ее существо, и перешел с того времени в «кормановскую веру». На эту Всесоюзную конференцию Свительский откликнулся статьей в воронежском журнале «Подъем» (1967, № 4), чего не мог не оценить Корман, стремившийся сделать свои идеи достоянием как можно большего числа филологов.

В конце 1960-х гг. аспирант Свительский занимался исследованием творчества Достоевского, который привлекал его как мыслитель и художник, что закономерно привело его к работам М. Бахтина. Пережив идею полифонизма как обретенный духовный опыт и узнав, что Бахтин жив, Свительский съездил к нему Начаются размышления над способами непрямого проявления авторской оценки в творчестве Достоевского, что еще крепче связало его с Б.О. Корманом. Их отношения перешли на новый уровень. Работая над диссертацией, Свительский невольно корректировал некоторые теоретические выкладки Кормана, которому были интересны и Достоевский, и Бахтин: в 1960-е гг. Корман разрабатывает теорию автора преимущественно на материале русской реалистической литературы XIX в. и, разделяя романную теорию Бахтина, видит в нем своего предшественника. Завязавшийся тогда научный диалог Свительского и Кормана длился

до конца дней того и другого. В 1969–1971 гг. Б. О. Корман принял самое живое участие в написании Свительским кандидатской диссертации и подготовке к ее защите.

Заведуя с 1972 по 1983 год кафедрой русской и советской литературы УдГУ, Б.О. Корман не выпускал из поля зрения своего молодого друга. Очень хотел, чтобы Владислав Анатольевич переехал в Ижевск. В феврале 1976 года пригласил Свительского прочитать курс лекций по истории русской литературы вт. пол. XIX в. студентам 3 курса филфака. Борис Осипович очень ждал этого приезда: к встрече с Владиславом Анатольевичем подготовил своих коллег по кафедре и студентов — с восхищением рассказывал о нем, о его работе над Достоевским и поездке к Бахтину. И когда Свительский приехал в Ижевск, он был встречен нами, учениками Кормана, как мифологическая личность. Помимо лекционного курса, мы выслушали его выступление на заседании студенческого литературоведческого кружка, куда собрались и аспиранты, и преподаватели кафедры. Состоялся живой и интересный разговор. К тому времени ижевчане уже научились задавать серьезные вопросы приглашенным лекторам, да и не чувствовали себя новичками в теории автора.

В. А. Свительский уважительно и очень сердечно относился к Борису Осиповичу, но одновременно проявлял независимость по части строго выстроенной Корманом системы понятий. И в последующие годы их диалог об «авторе» как основной категории системно-субъектного анализа текста продолжался. Свительскому полагал, что в процессе творческой работы биографический автор превращается в художника, который выражает себя в элементах эстетической структуры. В своих статьях он обосновывал необходимость выделения понятия художник и защищал эту позицию в переписке с Корманом, которая полностью опубликована в «Книге памяти: О Владиславе Анатольевиче Свительском» (Воронеж, 2011. С. 167–222).

Эта переписка значима как часть истории отечественного литературоведения, но, помимо того, в ней проявлены отношения учителя и ученика, согретые человеческим теплом, вне которого совместная научная работа утрачивает гуманитарный смысл. Для настоящей публикации выбраны письма, отражающие начало их диалога.

### **Б. О. Корман — В. А. Свительскому**

Дорогой Владислав Анатольевич!

Так получилось, что лишь теперь, через 4 месяца после получения Ваших статей<sup>1</sup>, я Вам о них пишу. Были всевозможные неотложные дела, был известный Вам миссионерский вояж с пропагандой принципов изучения текста. И было обдумывание Ваших статей — крепкого орешка со сложным содержанием и сложным слогом.

Для того чтобы облегчить себе их понимание, я сделал попытку: 1) перевести их на близкий мне «авторский жаргон» и 2) ответить на вопрос

об их месте в литературе о Достоевском. Результат получился следующий. Для реализма характерно иное, чем для дореалистических методов, соотношение субъективного и объективного (нормативной и познавательной функции): резкое повышение удельного веса объективного начала. Исследование Бахтина подтверждает это на материале творчества Достоевского. Соглашаясь с Бахтиным, видя неотразимость его доводов и восхищаясь тонкостью его анализа, мы в то же время чувствуем, что Достоевский — писатель гораздо более субъективный, чем творцы монологических романов. Возникает, следовательно, ряд вопросов:

- 1) в чем правота Бахтина;
- 2) в чем неполнота его правоты;
- 3) каким образом он сумел выдать неполную правоту за полную (имеется в виду не сознательное выдавание неполной правоты за полную, а то, что у Бахтина получилось);
- 4) как корректирует построение Бахтина наша наука (работы Зунделовича, Свительского).

Достоевский дает возможность своим героям развернуть себя, т. е. развернуть множество идей и сталкивает их. У каждого из этих героев есть своя речевая зона: каждый из героев является субъектом речи, организующим зону, и ни одна зона другую не подавляет. Среди прочих субъектов речи есть тот, кто в одних случаях выступает как повествователь. В других — как рассказчик. У него тоже есть своя речевая зона, которая не подавляет другие речевые зоны. Повествователь (рассказчик) равноправен с героями, и, констатируя это, Бахтин прав.

Но Бахтин совершает терминологическую подмену, отождествляя с повествователем или рассказчиком автора как носителя творческой концепции, реализуемой во всем произведении. Между тем в этом понимании автор резко субъективен и деспотичен: он с героями и повествователем (рассказчиком) вовсе не на равных. Как выражается его позиция?

Зунделович пошел по пути поисков субъектного («словесного») выражения авторского сознания и то, что он обнаружил, существенно, но совершенно недостаточно. Свительский сосредоточился на изучении внесубъектных форм авторского сознания у Достоевского (отбор материала, система образов, развитие действия и т. д.). Его подход вносит существенные коррективы в результаты, полученные Бахтиным и Зунделовичем. Мне кажется, что, идя по этому плодотворному пути и разрабатывая то, что уже сделано или намечено, стоило бы некоторые вещи конкретизировать и уточнить.

1. Концепция стоит за системой образов у всех писателей. У одних концепция, становясь системой образов, облекается в одежду бытовых отношений, а у Достоевского? В прочитанных мною работах в сборнике конструктивный принцип, лежащий в основе системы образов, отделяется либо отрицательно («Не так, как у тех»), либо он отождествляется с самой концепцией. Между тем, концепция, становясь системой образов, опосредуется (и у Достоевского) особым принципом организации системы образов, и его нужно найти и описать (стараясь избегать количественных понятий).

2. Стоит обнажить мысль, в работе присутствующую, но как-то размытую — о зависимости уровня субъектности у Достоевского (интенсивности авторского начала) от концепции личности. Главное в человеке — активная идея, и противопоставлять идеям героев можно лишь активную идею авторскую.
3. Нуждается в дополнительном изучении вопрос о истоках, функции и месте драматической стихии в романах Достоевского. Совершенно правильно устанавливается зависимость этого начала от трагического мироотношения. Очевидно. Одним из источников драматического начала является стремление к активизации авторской позиции: драматический сюжет и есть эффективное средство для того, чтобы сделать авторскую мысль резкой, определенной и т. п.\*

При всем том Достоевский писал все-таки романы, а не драмы, и это нуждается в объяснении, которое, вероятно, должно включать в себя установление функций эпического начала в пределах романной формы у Достоевского.

Вот, дорогой Владислав Анатольевич, что я думаю о Ваших работах. По-моему, то, что Вы делаете, очень серьезно: есть мысль, есть проблема; в ряде случаев есть решение. Боюсь показаться назойливым в навязывании свойственной мне просветительски-расчленяющей манеры письма, и все же скажу: мне кажется, что сложность Вашего слога — не только от типа мышления, но и от недостаточно ясного представления о читателе. В конечном счете, Вы пишете для себя. Может быть, стоит попробовать писать, имея в виду читателя: 1) который не знает мучительного пути, пройденного Вами, и вообще многого не знает; 2) но который может все понять, если излагать последовательно и расчлененно (словом, что-то вроде толкового студента).

Не сердитесь за эти советы. Мне кажется, что в Вас есть возможность писать яснее. От души желаю Вам всего самого лучшего.

Нине<sup>2</sup> — мое сердечное спасибо за библиографию. Эмилия Михайловна<sup>3</sup> кланяется.

Ваш Б.О.

15.11.69

<sup>1</sup> Речь идет о статьях В. А. Свительского: Взаимосвязь социального и психологического в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Сб. материалов II Научной сессии вузов Центрально-Черноземной зоны. Литературоведение. Воронеж, 1967. С. 45–54; Метод Достоевского и проблема авторской активности // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1969. С. 14–22; Роль мироощущения в художественной системе Достоевского // Там же. С. 23–31.

<sup>2</sup> Нина Матвеевна Митракова — жена В. А. Свительского.

<sup>3</sup> Э. М. Дынина — жена Б. О. Кормана.

---

\* Для драматических произведений, мне кажется, как правило, избирается мысль гораздо более определенная и «узкая», но в то же время более интенсивная, чем для произведений эпических.

**В. А. Свительский — Б. О. Корману**

Здравствуйте, дорогой Борис Осипович!

Хочу еще раз поблагодарить Вас за отклик на мои краткие, но тяжеловатые статьи. Их неудобоваримая базисность — следствие не только молодости автора, но и объективных условий. Сборник-то делался в немалой мере за счет небогатых аспирантов. Кроме того, первая статья, спорящая с М. М. Бахтиным, написана на языке его понятий, его субъективного словоупотребления. Но, тем не менее, в грехе с языком повинен, признаюсь...

Ваше письмо некоторое время «переваривал», а вообще — читал с удовольствием, не говоря уже о его насущности для меня сегодня. Вы меня хорошо и верно поняли, за что очень Вам благодарен. Надо всем, конечно, буду думать дальше.

Сейчас вряд ли целесообразно и нужно отвечать мне Вам по пунктам. Поэтому я только напишу несколько вопросов на общеинтересную тему. Зная Вашу занятость, ответа ждать и не буду. Это просто чтобы высказаться, поразмышлять.

1. Что-то не покидает сомнение в достаточности субъектно-речевого подхода к произведению. Абсолютизация его, как мне кажется, ставит нас перед необъяснимыми явлениями (Достоевский, Платонов).
2. Иногда несколько безусловно, абсолютно понимается сама функция несения речи. А у Достоевского, например, эта функция в отношении повествователя, рассказчика используется крайне условно, непоследовательно, противоречиво.
3. Надо ли в этой непоследовательности видеть отклонение от нормы, показательной, например, для реалистической прозы XIX в.? Или же в ней — сама норма? Не возводится ли иногда в принцип очень условный прием?
4. Не излишне ли резкое отграничение повествователя от автора? Имею в виду повествователя без объективированного, характерного голоса. Во всяком случае повествователь, например, у Л. Толстого в «Войне и мире» такая близкая к автору инстанция, что они почти идентичны.

Такие мои вопросы, Борис Осипович... А все мои дела — в работе, которая пишется. Вряд ли в нее удастся вместить все из задуманного и возникшего. Просто не хватает сил. Нашел стержень, вокруг которого буду крутиться: Поэтика трагического, а особенности метода — в связи с ней. Все это — только применительно к одному Достоевскому. Не знаю, насколько это правильно.

Еще раз спасибо, дорогой Борис Осипович!  
Желаю Вам всего наилучшего.

## Б. О. Корман — В. А. Свительскому

Дорогой Владислав Анатольевич!

Ваши вопросы совершенно закономерны и улавливают опасность абсолютизации субъектного подхода и прямолинейности его понимания. Размышляя над этими вопросами, я пришел к необходимости разграничения формально-субъектной и содержательно-субъектной организации текста (первое есть названия, указания, соотношенность тех или иных кусков текста с названными, указанными носителями речи: вторая есть соотношенность кусков текста с реально, по существу, стоящими за ними носителями речи).

Представление о субъектной организации произведения мы получаем, изучая соотношение обоих видов субъектной организации. И у Достоевского, и у Платонова это соотношение очень сложно, но, мне кажется, что путь к пониманию авторской позиции есть, в частности, путь изучения этого соотношения.

Насчет повествователя и автора. Методологически их разграничение кажется мне совершенно обязательным. Если иметь в виду, что субъектный способ не дублируется во внесубъектном, а дополняется последним.

Боюсь, что написал все это слишком конспективно; поговорить, конечно, было бы лучше.

Еще когда читал Ваши статьи<sup>1</sup>, то думал — но когда писал Вам письмо, упустил — что хорошо было бы Вам попробовать определить понятие систематики (системы) образов. Такие попытки, по-моему, всегда полезны; даже если они не приводят к дефиниции, обычно удается нащупать в ходе поиска какие-то стороны, отношения и пр.

Будьте здоровы и благополучны.

Сердечный привет Нине.

Эм. Мих. кланяется.

Ваш Б. Корман

P. S. Как официально движется Ваша диссертация? (в смысле сроков). И еще. Послали ли Вы сборник Кирпотину? Мне кажется, стоит. Если хотите, я могу ему послать. Пришлите на сей случай экземпляр.

1.01.70

<sup>1</sup> Статьи В. А. Свительского: Метод Достоевского и проблема авторской активности // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1969. С. 14–22; Роль мироощущения в художественной системе Достоевского // Там же. С. 23–31; Соотношение объективного и субъективного начала в творчестве Достоевского 40-х годов // Проблемы реализма в русской и зарубежной литературах. Метод и мастерство. Вологда, 1969. С. 58–60.

**В. А. Свительский — Б. О. Корману**

Дорогой Борис Осипович!

Давно не разговаривал с Вами, а потребность есть. Прежде всего большое спасибо за отклик на статью в вологодском сборнике<sup>1</sup>, отклик, весьма для меня полезный.

В связи с проблемой автора хочу задать Вам два вопроса. Они тем более уместны, что, как слышно, Вами подготовлена к печати хрестоматия по лит-<ературо>ведческому анализу.

Мои вопросы: что можете посоветовать почитать по проблеме авторской оценки в произведении, есть ли что?

И — что есть почитать по проблеме единства художественного мира внутри произведения? Не выскажетесь ли коротко по вопросу, на чем основывается единство художественного мира в произведении.

Все это меня сейчас особенно интересует, потому что буду приводить в порядок вторую половину своей начерно написанной работы.

В нашей семье все по-прежнему. Только зима началась с множества болезней, с хождения по больницам. Умерла наша бабушка, которая была всегда, даже когда мамы не было. Вот такие наши дела.

Относя себя к лучшей части человечества, мы послали с Львом Ефремовичем<sup>2</sup> запрос о положении с Вашими книжками. Ответа пока не получили. Лев Ефремович во всю обкатывает свой сатирический спектакль по названию «Парадокс» (с симпатичными песнями самого Л. Е. Кройчика). Скобелевы<sup>3</sup> с трудом, тяжело дописывают эпопею затянувшегося ремонта новой квартиры.

Вот пока и все.

Желаю Вам и Вашей семье всего доброго. Ко мне присоединяется Нина. Большой привет Эмили Михайловне.

До свидания!

С уважением.

10.12.70

<sup>1</sup> Отзыв в письме Б. О. Кормана на статью: Свительский В. А. «Кругозор» героя и точка зрения автора в первых произведениях Достоевского // Метод и мастерство. Вологда, 1970. Вып. 1. Русская литература. С. 147–162.

<sup>2</sup> Лев Ефремович Кройчик, друг В. А. Свительского, литературовед (Воронеж).

<sup>3</sup> Владислав Петрович Скобелев, друг В. А. Свительского, литературовед (Куйбышев-Самара).

**Б. О. Корман — В. А. Свительскому**

Дорогой Владислав Анатольевич!

Не сразу ответил на ваше письмо. Оно пришло в мое отсутствие. А приехав, я тоже не сразу взялся за дела, т.к. привез из вояжа перелом

плеча с гипсом и другими последствиями. Теперь несколько приспособился к новой ситуации и начал работать.

Большое спасибо за то, что послали запрос в МГЗПИ: там письма из глубинки котируются высоко (а для Москвы Воронеж — глубинка, как и всё, что не есть Москва). Хрестоматия «Образцы изучения текста в трудах советских литературоведов»<sup>1</sup> есть вторая часть (продолжение) пособия об изучении текста. Работы, отрывки из которых включены в хрестоматию, Вам хорошо известны (Гинзбург о Лермонтове, Бахтин, Днепров и Зунделович о Достоевском, Чичерин о возникновении романа-эпопеи, Лихачев о литературном времени, Лотман о пространстве у Гоголя). Все они рассматривают отдельные стороны творчества или произведения. Работ, представляющих собой топографическое исследование, у нас ведь вообще почти нет, разве что Лежнев о прозе Пушкина (в хрестоматию она не вошла). Из представленных в хрестоматии лишь две могут до какой-то степени претендовать на попытку объяснения произведения в целом. Во-первых, это статья Шагиняна о пафосе «Мертвых душ» (в самаркандском сборнике «Вопросы поэтики», посвященном Зунделовичу). Во-вторых, статья Виноградова о стиле «Пиковой дамы» (во втором выпуске пушкинского «Временника» за 1936 год). Но у Шагиняна, как ни хороша его работа, не достает полноты обследования — это скорее макет, в котором кое-что сделано до конца, а кое-что лишь намечено. Что же касается работы Виноградова, то она рассматривает произведение всесторонне и под разными углами зрения. Но ей, на мой взгляд, не хватает единства — идеологичности, что ли. А ведь как ни вертись, единство произведения есть начало идеологическое — позиция, взгляд, организующие все.

Обратите внимание на два раздела в книге Максимова о Брюсове (Л., 1969): «Поэтическое видение», «Поэтическое содержание», но, увы, это о лирике, а не об эпосе или романе.

Я в последнее время работаю над двумя темами. Первая — Баратынский, другая — литературные роды. В связи с последней у меня появился замысел написать вместе с Вами небольшую статью (заметку) под условным названием «О драматическом начале у Достоевского». Прилагаю макет. Если Вы сочтете идею заслуживающей внимания и согласитесь на совместную работу, я буду очень рад. Конечно, тут сразу же возникают практические вопросы, связанные с тем, что мы в некотором роде разделены в пространстве, но «это не вопрос», как говорят некоторые товарищи.

Я, к сожалению, теперь не транспортабелен; но, может быть, Вы бы могли выкроить пару дней и приехали бы к нам, предварительно поработав. Но, разумеется, все это только в том случае, если, по-вашему, овчинка стоит выделки и, кроме того, если эта выделка не отвлечет Вас от диссертации.

Сердечный привет Нине и всем друзьям. Ваш Б.О.

23.12.70

<sup>1</sup> Образцы изучения текста... Ижевск, 1974. Вып. 1. Эпическое произведение. — 128 с.



## **В. А. Свительский — Б. О. Корману**

Дорогой Борис Осипович!

Пользуюсь оказией и сообщаю Вам о своих делах, как Вы приказывали. Работу свою закончил и отдаю руководителю. Получилось очень много — 600 с лишним страниц, но возможностей для сокращения и уплотнения тоже много. Защиту надо бы побыстрее, но требуется особое старание даже, чтобы успеть в октябре-ноябре.

С оппонентами пока ничего не выяснено. Собираюсь числа 10-го мая поехать в Ленинград. Если группа по изучению Достоевского (которая есть в Пушкинском доме) будет давать мне официальный отзыв, то, значит, ее руководитель Г. М. Фридендер вряд ли сможет одновременно быть и оппонентом. Поэтому, по-видимому, придется просить Б. Ф. Егорова. Вариант Кирпотина стал еще более сомнительным после его выпада в адрес М. М. Бахтина («Вопросы литературы», 1971, № 4). А ведь у меня все вокруг Бахтина и, думается мне, даже ради Бахтина.

Вот вкратце мои новости.

Как Вы себя чувствуете? Как Ваши занятия? Поздравляем Вас и Вашу семью с весенним праздником. Большой привет Эмилии Михайловне.

Еще деталь к истории истолкования М.М. Бахтина. Оказывается, та статья, о которой мы с Вами обменивались мнениями, очень долго лежала в «Русской литературе», но не пошла. Сейчас, говорят, Благой очень горд, что напечатал ее в своих «Известиях».

Вот пока и все!

Будьте здоровы! Всего Вам наилучшего! С сердечным приветом.

29.04.71

## **Б. О. Корман — В. А. Свительскому**

Дорогой Владислав Анатольевич!

Вы написали замечательную работу<sup>1</sup>. Это подлинное событие в науке. От души Вас поздравляю и радуюсь за Вас. Жаль, что нравы, царящие в нашем ведомстве, не дают шанса на присуждение сразу докторской степени. Но убежден, что за этим дело не станет. Вы издадите книгу и очень скоро защитите докторскую диссертацию.

Официальный отзыв я только что закончил<sup>2</sup>. Как только напечатаем, вышлю. Спора у меня там с Вами нет, и замечаний тоже не имеется в сем документе. Я их приберегу для письма, потому что это спор славян между собой и уч.<еному> совету они не нужны.

1. Желательно внести ясность в соотношение понятий Достоевский-художник-автор, особенно двух последних.
2. Это же относится к позиции-оценке. Хорошо бы все понятия, упоминаемые в пунктах 1 и 2, определить самым ясным, ясным до школь-

- ного, образом. Преодоление препятствий, которые тут могут возникнуть, даст очень хорошие результаты.
3. В характеризуемой Вами литературе смешивается вопрос о трагедии по существу и трагедии как синониме драматического.
  4. Вы, по-моему, недооцениваете книгу Днепровца «Проблемы реализма» с ее двумя капитальнейшими идеями: а) идеализации и типизации и б) родовой природы романа. Для Вашей работы особенно важна последняя. Интересующие Вас разделы о Достоевском в «Чертах романа XX века» — это лишь применение общей теории из первой книги. Рецензия Кожина «Роман — эпос нового времени» — это вагнеровский бухгалтерский подход к работе Фауста.
  5. Мне кажется, что, говоря о первой и последующих позициях, Вы не дифференцируете творческую историю произведения и производство в том виде, в каком оно отделилось от живого писателя.
  6. Хорошо бы дать теорию (теоретически описанную методичку) описания, изучения системы образов.

Сейчас больше не припомню. Не обижайтесь за неряшливость в стиле: пишу по памяти в цейтноте. Надеюсь, мы еще поговорим с Вами при встрече.

7. Вспомнил. Ваше корректное отношение к Бахтину (мне очень симпатичное) оборачивается зависимостью, «придавленностью» — Вы все время на него оглядываетесь, м. б., это была необходимая стадия работы. Но в дальнейшем Вы должны чувствовать себя свободным и работать без каждоминутной оглядки на Бахтина.

Я ориентируюсь на 4-е ноября. Приеду в Воронеж второго или третьего ноября (точнее напишу из Ижевска). Из Москвы дам телеграмму с указанием номера поезда и вагона.

Я хотел бы остановиться в Воронеже в гостинице: не хочется обременять друзей и знакомых. Пожалуйста, постарайтесь забронировать место.

Будьте здоровы и благополучны. Сердечный привет Н.М. и всем друзьям. Э.М. Кланяется.

Ваш Б.О.

Р. С. На с. 220 свойство субъектной организации у Достоевского характеризуется как недостаток — по существу — по Добролюбову. Что бы сказал Добролюбов о субъектном строе, например, «Бесов» и не только «Бесов»?!

10.10.71

- 1 Имеется в виду кандидатская диссертация В. А. Свительского «Мироотношение Достоевского и принципы его воплощения в романах писателя 60–70-х годов».
- 2 Б. О. Корман был официальным оппонентом на защите диссертации В. А. Свительского.

## ОСТАЕТСЯ ЖИТЬ В СВОИХ ТРУДАХ

В Борисе Осиповиче сочетались большой ум и душевное благородство. Признанный ученый, он обладал широкими и основательными познаниями. Его лекции отличались свежестью мысли, добытой в непрекращающейся исследовательской работе. Он приносил их с изяществом негромкого увлекательного рассказа. Студенческая аудитория ждала эти лекции и воспринимала их с благодарным вниманием — личность лектора была наглядным воплощением нераздельности образования и воспитания. Вокруг него всегда были студенты, в которых проявлялись ростки творческих способностей и из которых со временем складывалась научная школа. У него были друзья и почитатели, и я был одним из них. С теплотой и печалью вспоминаю о наших беседах, в которых обсуждалось многое из того, о чем в ту пору не принято было говорить вслух...

Беру в руки подаренную им книгу «Лирика Н. А. Некрасова». Она вышла в 1965 году, и в ней есть уступки обстоятельствам, имевшим место в то время. Но в целом эта монография представляет собой большой научный труд, в котором изложены результаты длительного изучения творчества великого русского поэта, особенностей его поэзии.

Исследовательский интерес к творчеству Н. А. Некрасова у Бориса Осиповича, надо думать, возник уже в ранние годы. Но почему именно — Некрасов? Вопрос этот кажется не лишним, и можно попытаться поискать на него ответ.

В моей книге «"Российское общество" и народ» (2008) рассматриваются некоторые вопросы взаимоотношений между той частью русской интеллигенции XIX века, которая исправно прислуживала самодержавной власти, и крестьянством, то есть собственно народом.

Некрасов был певцом крестьянского сословия, и его могучий талант был признан всем просвещенным обществом. Однако уже тогда в оценке художественной и социальной значимости его поэзии отчетливо наметилась разделительная черта, которая сохранилась и в наши дни.

Ф. М. Достоевский, произносивший речь на похоронах Некрасова, в «Дневниках писателя» рассказывает, что, когда он, касаясь значимости Некрасова как поэта, поставил его после Пушкина и Лермонтова, несколько молодых студенческих голосов воскликнули: «Нет, он выше, выше!».

Это не соответствовало мнению самого Достоевского, и он, объясняя эти возгласы тем, что студенты воспринимают Пушкина и Лермонтова подражателями Байрона, в своих «Дневниках» стал пространно толковать о чрезвычайно большом значении «байронизма» для европейской культуры, тем самым намекая якобы на пробел в литературном образовании молодежи. При этом Достоевский старательно умалчивает о том, что прозвучавшие на похоронах возгласы студентов были прямым выражением позиции Н. Г. Чернышевского, который назвал Некрасова «гениальнейшим и благороднейшим из всех русских поэтов».

Разве не стоит подумать о том, почему в русском просвещенном обществе возобладало и с резкой очевидностью утвердилось мнение Достоевского, а не мнение Чернышевского?

Достоевский был видным и активным представителем круга славянофилов. Славянофилы очень много говорили о своей любви к народу, то есть крестьянству, называли его избранным народом-«богоносцем», которому предназначено сказать всей Европе некое доселе неслыханное «новое слово». На самом же деле они видели в народе силу, которую надо было направить на создание панславянской империи под эгидой России. Такие замыслы вполне отвечали и настроениям самодержавной власти. При этом идеологи славянофильства хорошо понимали, что достижение их целей невозможно без войны, в которой жизни крестьян-солдат приносились бы в жертву на «алтарь отечества».

Демократическая интеллигенция, видным представителем которой был Н. Г. Чернышевский, совсем иначе относилась к народу, — она боролась за его освобождение от рабства и терпела жестокие гонения. О Чернышевском и тяжелых испытаниях, которые он претерпел по милости царской власти, Некрасов сказал: «Его послал бог Гнева и Печали царям земли напомнить о Христе».

Пушкин и поэты пушкинского ряда (Лермонтову принадлежит особое место) были носителями имперской психологии, они были поэтами барства — чрезвычайно тонкого слоя русского общества, осознанно поставившего себя над народом.

Достоевский много и проникновенно говорил о глубокой и неизбывной любви Пушкина к народу. Разумел ли при этом Достоевский: к крестьянству? Оглянемтесь — в произведениях Пушкина крестьянства нет, а значит, и народа нет. Преувеличения были Достоевскому свойственны, и насчет любви, возможно, одно из них. Верность его глазомера завидна: «Пушкин ... есть как солнце над всем нашим русским интеллигентным мировоззрением... Некрасов есть лишь малая точка в сравнении с ним»\*. То, что Достоевский не склонен причислять Некрасова к кругу носителей дворянского «интеллигентного мировоззрения», стоит считать похвалой великому народному поэту. Некрасов посвятил свою музу крестьянству, его тяжелому труду и быту, его горестям и надеждам. В художественной силе он не уступал Пушкину или Тютчеву, а в живописании русской природы даже превосходил их.

Русскому крестьянину выпала трагическая судьба, о которой рассказано в моей упомянутой выше книге. Большевики-эмигранты, в 1917 году преступным образом захватив власть, обманом использовали крестьянские массы для ее удержания, а затем, движимые «научной» ненавистью к деревне, незамедлительно приступили к их планомерному истреблению. Вот почему советская власть не жаловала Некрасова. Могла ли она почитать певца того сословия, которое, согласно марксистской доктрине, подлежало насильственному устранению с общественной арены как «реакционное»? Судьбу крестьянства должны были разделить и высокоталантливые

---

\* Достоевский Ф. М. Дневник писателя. М., 1989. С. 504.

поэты — продолжатели некрасовского направления: все они во времена большевистского террора были «необоснованно репрессированы» — так на жаргоне авторов современных энциклопедических справочников деликатно называется вполне «научно» обоснованное физическое уничтожение миллионов людей.

Сравнивать сказанное Пушкиным и сказанное Некрасовым — значит сравнивать два разных, не соприкасающихся друг с другом мира.

«Я помню чудное мгновенье»; «Нет, я не льстец, когда царю хвалу свободную слагаю: я смело чувства выражаю, языком сердца говорю»; «Пока свободой горим...». Когда и чьей свободой горели Пушкин и Чаадаев, к которому обращено послание поэта? Свободой закрепощенного крестьянства, башкир, тунгусов, калмыков — «друзей степей»? Нет, ни Пушкин, ни Чаадаев, ни Толстой, ни Достоевский, ни историк Соловьев отнюдь такой свободой не горели. «А знаешь, не велеть ли в санки кобылку бурую запречь» — это речь барина, довольного собой и своей жизнью. «Мальчишек радостный народ коньками звучно режет лед» — это могло быть увидено разве что в столичном Петербурге, но не в Михайловском или Тригорском.

«Я призван был воспеть твои страданья, терпеньем изумляющий народ»; «Назови мне такую обитель, я такого угла не видал, где бы сеятель твой и хранитель, где бы русский мужик не стонал!». Сеятель и кормилец государства, крестьянство своим тяжелым трудом наполняло казну, а царская власть тратила ее на строительство крейсеров и линкольных, на производство пушек и снарядов, посылая самих крестьян захватывать чужие земли, — ее имперские аппетиты были ненасытны.

«Гляжу, поднимается медленно в гору лошадка, везущая хворосту воз. <...> “Отец, слышишь, рубит, а я отвожу”. <...> ...А как звать тебя? — “Власом”. — А кой тебе годик? — “Шестой миновал... Ну, мертвая!” — крикнул малюточка басом, рванул под уздцы и быстрее зашагал». Такую картину Некрасов мог видеть и в Михайловском, и в тысячах других русских деревень.

Два поэта видят и чувствуют разное: один видит и чувствует б а р с к о е , д в о р я н с к о е , другой — к р е с т ь я н с к о е , н а р о д н о е .

В подлинно научном литературоведении, независимом от сиюминутных настроений и тенденций во властных сферах, книга Бориса Осиповича Кормана «Лирика Н. А. Некрасова», содержание которой ориентировано на позицию Н. Г. Чернышевского, — это достойный памятник истинно народному русскому поэту.

Пожелаем ныне здравствующим ученикам Бориса Осиповича успехов в продолжении и развитии направления, заложенного учителем.

Р. С. Дорогая Миля Михайловна! Во мне живы светлые воспоминания о временах нашего дружеского общения в славном городе Борисоглебске. Здесь сохраняется память о Борисе Осиповиче как о большом ученом и замечательном человеке. На здании педагогического института укреплен мемориальный доска с его портретом.

Желаю Вам доброго здоровья и благополучия.

Ваш Михаил Сергеевич Ильин

## ПИСЬМО В. А. ЗАРЕЦКОГО П. В. МИХЕДУ\*

Вельмишановний Павле Володимировичу!<sup>1</sup>

Щиро дякую Вам за випуск «Студій» (два тижні, як я його одержав) і, особливо, — за рецензію. Перш за все кілька слів у роз'яснювання ситуації, до якої Ви мене ввели, надіславши рецензію<sup>2</sup>. Української мови мені навчатися навмисне не треба; читаю по-українському майже бездоганно: закінчив педагогічний інститут у Харкові (у 1949 році — як вже давно). Розпочинав, справді, свою вищу освіту вдалині від України, і до 1948 року на українській землі не був<sup>3</sup>.

Протягом шести років вчителював у школах Харківської області (у Барвінкові і у Новій Водолазі; учні там — майже всі — щирі українці), отже не опанувати мову було б неможливо. І не в тім тільки річ: якби не був би я вчителем в Україні — та ще у такі різноманітно складні роки, — не написав би я таку книжку про Гоголя, яка в мене вийшла<sup>4</sup>. І в будь-якому випадку думку, певно, найдороччу мені у книзі — про значення особи гоголівського пасічника, як художнього типу (хутірський домосід, що він володіє однією з важливіших таємниць землеробського спілкування людини з природою, і цілком захоплений стихією народної культурної свідомості, так опановує творчу енергію культури, що стає володарем загальноросійського слова, що його чути у цілому світі). Інакше легко міг би — зберігай Боже — прийняти щось подібне набоківській концепції — мовляв, українські повісті — це початкова творчість на відміну від усього, створеного пізніше. Адже Чичикова та інших персонажів поеми легко не прочитати до ладу, не побачити в них нічого крім безнадійної «нелюдськості», — гріх такого погляду є і у Набокова, — якщо відсунути «Вечори» з «Миргородом».

До речі, хочу кілька слів сказати про Вашу статтю, з якої розпочинається сьомий випуск<sup>5</sup>. Дуже приваблива Ваша провідна думка, і у загальнокультурному аспекті, і у плані прозирання у закономірності гоголівської поетики: Ваша теза «Генерируемая в новом контексте коннотация формирует могучий потенциал языкового творчества», повертаючи в оновленому вигляді у сучасне літературознавство погляди О. Потєбні і А. Белого, може бути основою для нової течії у вивченні конструктивних гоголівських парадоксів, на чому не закінчується значення всіх тих поглядів на творчість Гоголя, що Ви на них наполягаєте.

За шість років роботи у школі я у певнім ступені зрозумів відкритість українського народного культурного світу культурному здобуткові народів, що мешкають у сусідстві із Україною чи в ній самій поміж українцями. Тому мені так сподобалася книга В. Звиняцьківського<sup>6</sup> і такі потрібні стали думки Д. Лихачова про граничні зони. До речі, Ваші «Студії», книга В. Звиняцьківського і ще багато, що долинає з України, демонструє переконливо ту відкритість.

<...> Не могу відмовити собі у задоволенні висловити здивоване захоплення кількістю та різнобічністю виданих Вами праць при безперечній

---

\* Это письмо любезно прислал нам сын В. А. Зарецкого, Марк Валентинович, за что выражаем ему благодарность — *Ред.-сост.*

актуальності проблематики. Та ще й частість випусків: були щорічні, стають — по два у році. Все це гідно учбового закладу, що Ви його репрезентуєте<sup>7</sup>, а мене наводить на прохання: надішліть мені, якщо Ви спроможні, випуски, яких у мене немає, — з третього по шостий, за будь-яких припущених для Вас умов. Там таке багатство матеріалів з тем і проблем, які для мене важливі.

<...> Можливо, вже втомив Вас своїми спогадами та міркуваннями, та багато зворушень викликала Ваша книжка. Я вже старий і добре пам'ятаю, як на бульварі біля Арбатських воріт з'явився фальшивий монумент; до нього зараз не продерешся через потік машин, а старому пам'ятникові, не фігурі, що буває над землею, а тій, що споглядає навкруги повним «все-скорбящей мыслью» оком (та скорбота перш за все викликала засудження у тих, хто напередодні 52 року вимагав у пресі заміни пам'ятника), — цьому незрівнянному монументові вже давно знайшлося більш слушне місце. Такий же фальшивий, як пам'ятник 52 року, монумент гоголезнавства, вилитий фірмою «Єрмілов, Храпченко і К», зруйновано вщент, і проростають, дозволю собі сказати, гоголівські сади у різних кутках України, Росії та навколишніх країн. Ваш сад надає високу радість.

*Ваш В. Зарецький*

- <sup>1</sup> Павел Владимирович Михед, доктор филологических наук, профессор, заведующий отделом славянских литератур Института литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины, главный редактор издания «Гоголезнавчі студії» (<http://www.ilnan.gov.ua/slovyanski/myhed.htm>).
- <sup>2</sup> Киричок Г. А. Гоголь і художнє творення історії (сучасні інтерпретації): Рец. на кн.: *Зарецький В. А.* Народные исторические предания в творчестве Н. В. Гоголя. История и биографии: Монографія. Екатеринбург; Стерлитамак, 1999. — 463 с.; *Сенько І. М.* Історія у дзеркалі літератури. Ужгород, 2000. — 100 с. // Гоголезнавчі студії. Ніжин, 2001. Вип. 7.
- <sup>3</sup> До 1948 г. В. А. Зарецький жил с родителями в Сталинабаде (ныне — Душанбе). В этот город они были эвакуированы во время войны.
- <sup>4</sup> Зарецький В. А. Народные исторические предания в творчестве Н. В. Гоголя...
- <sup>5</sup> Михед П. В. Творчество Гоголя в свете украинской русистики: о некоторых проблемах изучения // Гоголезнавчі студії. Ніжин, 2001. Вип. 7.
- <sup>6</sup> Звняцковский В. Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души. Киев, 1994.
- <sup>7</sup> Нежинский государственный педагогический университет им. Н. Гоголя.

Глибокоуважаемый Павел Владимирович!

Искренне благодарю Вас за выпуск «Студий» (две недели, как я его получил) и, особенно, — за рецензию. Прежде всего, несколько слов для разъяснения ситуации, в которую Вы меня поставили, прислав рецензию. Украинскому языку мне специально учиться не надо, читаю по-украински почти безукоризненно: окончил педагогический институт в Харькове (в 1949 году — как уже давно), начинал, правда, свое высшее образование вдали от Украины, и до 1948 года на украинской земле не бывал.

На протяжении шести лет учительствовал в школах Харьковской области (в Барвинкове и в Новой Водолазе; ученики там — почти все истинные украинцы), таким образом, не овладеть языком было бы невозможно. И не в этом

только дело: если бы я не был учителем в Украине — да еще в такие по-разному сложные годы, — не написал бы я такую книгу о Гоголе, как у меня получилась. И в любом случае мысль, наверное, самую дорогую для меня в книге, — о значении гоголевского пасечника, как художественного типа (хуторской домосед, который владеет одной из важнейших тайн земледельческого общения человека с природой, и целиком захваченный стихией народного культурного сознания, так овладевает творческой энергией культуры, что становится властителем общероссийского слова, которое слышно во всем мире). Иначе легко мог бы — сохрани Боже — принять нечто подобное набоковской концепции — мол, украинские повести — это начальное творчество в отличие от всего, созданного позже. Ведь Чичикова и других персонажей поэмы легко не прочитать толком, не увидеть в них ничего, кроме безнадежной «нечеловечности», — грех такого взгляда есть и у Набокова, — если отодвинуть «Вечера» и «Миргород».

Кстати, хочу несколько слов сказать о Вашей статье, с которой начинается седьмой выпуск. Очень привлекательна Ваша ведущая мысль, и в общекультурном аспекте, и в плане проникновения в закономерности гоголевской поэтики: Ваш тезис — «Генерируемая в новом контексте коннотация формирует могучий потенциал языкового творчества», — поворачивая в обновленном виде к современному литературоведению взгляды А. Потебни и А. Белого, может стать основой нового течения в изучении конструктивных гоголевских парадоксов, на чем не заканчивается значение всех тех взглядов на творчество Гоголя, на которых Вы настаиваете.

За шесть лет работы в школе я в определенной степени понял открытость украинского народного культурного мира культурному достоянию народов, что проживают по соседству с Украиной или в ней самой среди украинцев. Поэтому мне так понравилась книга В. Звиняцковского и такими нужными стали мысли Д. Лихачева о пограничных зонах. Кстати, Ваши «Студии», книга В. Звиняцковского и еще многое, что долетает из Украины, демонстрируют убедительно эту открытость.

<...> Не могу отказать себе в удовольствии выразить удивительный восторг количеством и разнообразием изданных Вами трудов при безусловной актуальности проблематики. Да еще и частота выпусков: были ежегодные, становятся — по два в году. Всё это достойно учебного заведения, которое Вы представляете, а меня наводит на просьбу: пришлите мне, если это в Ваших силах, выпуски, которых у меня нет, — с третьего по шестой, на любых для Вас условиях. Там такое богатство материалов по темам и проблемам, которые для меня важны.

<...> Возможно, я утомил Вас своими воспоминаниями и суждениями, но много волнений вызвала Ваша книга. Я уже старый и хорошо помню, как на бульваре у Арбатских ворот появился фальшивый монумент; к нему сейчас не проберешься через поток машин, а старому памятнику, не фигуре, что возвышается над землей, а той, что взирает вокруг полным «всескорбящей мыслью» оком (та скорбь прежде всего вызвала осуждение у тех, кто накануне 52 года требовал в прессе замены памятника), — этому несравненному монументу уже давно нашлось более подходящее место. Такой же фальшивый, как памятник 52 года, монумент гоголеведения, вылитый фирмой «Ермилов, Храпченко и К'», разрушен основательно, и прорастают, позволю себе сказать, гоголевские сады в разных уголках Украины, России и близлежащих стран. Ваш сад привносит высокую радость.

*Ваш В. Зарецкий*

*Перевод с украинского С. Н. Любарец (Ижевск, УдГУ)*



## БАТЮШКОВ И ТЕОРИЯ КЛАСТЕРОВ

[Колесова С. Н. Лирика К. Н. Батюшкова в контексте жанрообразовательных процессов XIX–XX вв.: кластерный подход: Дис. ... канд. филол. наук]

При всем чрезвычайном богатстве и разнообразии русской поэтической культуры, в ней найдется лишь несколько имен, которые могли бы претендовать на первый номер, и в этом небольшом перечне обязательно окажется имя Батюшкова, а, следовательно, изучение его творчества еще долго не перестанет быть актуальной литературоведческой задачей, для решения которой уже столь много сделано такими исследователями, как И. М. Семенов, В. Э. Вацура, О. А. Проскурин, И. А. Пильщиков, — именно на их работы и опирается диссертация С. Н. Колесовой.

Новизна диссертации связана с кластерным подходом, который предлагается в качестве метода, позволяющего проследить отдельные законы поэтической традиции. Не слишком распространенное и пока еще недостаточно прижившееся в литературоведении понятие *кластера* С. Н. Колесова заимствует из работ В. С. Баевского и А. К. Жолковского и пытается применить его к своему материалу. Такой опыт интересен, убедителен, позволяет расширить представления о жанрообразовательных процессах поэзии XIX–XX вв.

Теории кластерного анализа отведено довольно-таки много места **во введении и в первой главе**. Ключевой тезис исследования состоит в том, что, помимо жанрового канона, в поэзии XIX в. ощутимо проявляется тенденция подражания «образцовым» («сильным», «прецедентным») текстам, которые созданы в рамках традиционных жанров элегии, эпиграммы, послания, но воспринимаются обособленно и оказывают сильнейшее интертекстуальное влияние на другие тексты. По мнению С. Н. Колесовой, частотно воспроизведение не одного какого-то признака сильного/прецедентного текста, а целого *комплекса*: мотивика, ритм, яркие грамматические конструкции образца, сами рифмы и их рисунок, композиционные ходы, заглавия часто заимствуется не поодиночке, а совместно. Разумеется, какие-то звенья могут оказаться пропущенными, но комплексность принципиальна, она превращает сильный, или прецедентный, текст в аналог жанра, «жанроид» (Е. М. Таборисская), обладающий не одной конституирующей чертой, а сразу несколькими.

Данное понимание способно вызвать некоторые вопросы, но мы выскажем их в конце отзыва, а пока перейдем к обзору содержания глав. **Первая глава** «Лирические жанры в поэзии К. Н. Батюшкова» реферативна, она посвящена жанрам и их эволюции в преромантической и романтической лирике. Здесь констатируется, что в начале XIX в. в поэзии

(в частности, Батюшкова) устанавливается и оттачивается жанровый канон элегии, послания, эпиграммы, и чем более сложившимися, «ограниченными» становятся эти жанры, тем явственнее и притягательнее отступления от их правил. Именно в идеально сбалансированных стихах Батюшкова, где нет, казалось бы, ни одного нарушения законов гармонической точности, появляются ужасный «крокодил» («Сердце наше, кладезь мрачный»), «труп синеющий» («Когда в страдании девица отойдет...») и т. п. Идеальный баланс, лексический и жанровый, обрушивается, достигая своего апогея, и в такие моменты, по мысли С. Н. Колесовой, внимание сосредотачивается не на жанре как таковом, а на отдельных, «сильных», прецедентных текстах, которые поэты и их читатели помнят, узнают, цитируют, которым подражают.

Причем момент выдвижения отдельных текстов в сильные позиции можно проследить, анализируя структуру и состав поэтических сборников начала века, в особенности, разделы «Смесь», которые были нередким атрибутом поэтических книг романтиков и содержали в себе наиболее сложные с точки зрения жанра образцы.

**Вторая глава** «Интерпретация прецедентных текстов. Кластер как механизм культурной памяти» посвящена подробному описанию самых больших по объему кластеров, ключевыми текстами для которых служат батюшковские «Пробуждение», «Выздоровление», «Вакханка», «Веселый час». Обзор кластеров сделан единообразно: сначала подробно характеризуется «образцовый», «ключевой» текст, потом он вписывается в контекст творчества Батюшкова, затем перечисляются тексты других авторов, созданные под влиянием Батюшкова и составляющие ядро и периферию каждого кластера, причем подробно указываются причины, по которым тексты причисляются к тому или иному кластеру. Полнота, аккуратность и точность поэтического слуха характеризует обзоры всех этих кластеров.

Самым обширным оказывается кластер «Пробуждения», в который входят тексты с таким же заглавием А. С. Пушкина, В. К. Кюхельбекера, А. Н. Апухтина и В. В. Набокова, а также «Монолог» (1829), «1831-го июня 11 дня» (1831), «Родина» (1841) М. Ю. Лермонтова, «Сон» (1857) Н. А. Добролюбова, «Не пробуждай, не пробуждай...» (1834) Д. В. Давыдова, отрывок «Уже безумие крылом...» из «Реквиема» А. А. Ахматовой и др. Собрать кластер не так-то легко, как нелегко уловить в отрывке из ахматовского Реквиема: «Ни сына страшные глаза — / Окаменелое страданье, — / Ни день, когда пришла гроза, / Ни час нежданного свиданья, // Ни милую прохладу рук, / Ни лип взволнованные тени...» — батюшковскую интонацию: «Ни сладость розовых лучей / Предтечи утреннего Феба / Ни кроткий блеск лазури неба, / Ни запах, веющий с полей, // Ни быстрый бег коня ретива <...> Ничто души не веселит». Но интонация уловлена, и, на наш взгляд, абсолютно точно. Так же трудно, несмотря на то же заглавие, разглядеть в набоковском «Пробуждении» литературную игру на темы батюшковского текста, игру, которая порой почти бесплотна, поскольку ведется на уровне всего лишь отрицательных частиц, пауз, местоимений: «*Но я — не к счастью пробужден*» — у Батюшкова, «*и вновь забудусь я...* *Но сон / уже утратил дар забвенья*» — у Набокова.

Столь же интересен кластер «Вакханки», который завершается «Виноградом» И. Северянина<sup>1</sup>. Многие стихотворения, включенные в эту группу, вовсе не подходят на стихотворение Батюшкова, хотя наводят на него уже своим заглавием. Батюшковской «Вакханке», с ее живописным и стремительным движением и замираниями, с ее необыкновенно интенсивным эротическим флером, совершенно в духе французской поэзии и не в духе русской, трудно было подражать русским поэтам, но С. Н. Колесова, приводя примеры из Пушкина, Фета, Майкова, показала, что именно удавалось «считать» последователям из оригинального текста, а что не поддавалось подражанию.

Стремление к исчерпанности кластерных описаний иногда (очень редко) оборачивается натяжками. С. Н. Колесова указывает точные параметры тестов, стоящих во главе кластера, но нельзя забывать, что художественный текст, особенно такого уровня, как выбранные примеры, не может быть схвачен даже очень точными характеристиками. Мы ни в коем случае не имеем в виду, что характеристики эти не нужны, они нужны, но хочется понимания их относительности. Приведем пример. Описывая композицию стихотворения «Пробуждение», Колесова характеризует ее как кольцевую  $1 + 2 + 1$ . Между тем тот же текст с не меньшей правотой можно представить как разомкнутый:  $1 + 3$  (так как 2, 3, 4 четверостишия отстоят от первого и связаны между собой перечислительным рядом с отрицанием<sup>2</sup>). Возможно, стоило бы вспомнить о множественной композиционной модальности, прослеженной на разных примерах в работах Ю. Н. Чумакова<sup>3</sup>, множественная композиционная модальность возвращает нас к неисчерпаемому объему поэтического текста, тогда как текст, описанный в одной плоскости с четкими рамками одного-единственного композиционного членения, обедняется и меркнет.

**Третья глава** «Кластерный анализ русских переводов *Ode de Harald le vaillant* и *X идиллии* Биона» посвящена поэтическим переводам Батюшкова. С. Н. Колесова отталкивается от известной мысли о том, что переводы романтиков воспринимаются как самостоятельные произведения, заставляющие забыть об оригинале и соперничающие с ним. Созданная в период оссианической моды «Песнь Гаральда Смелого», которая здесь рассматривается, имеет несколько источников, но главные из них — прозаические, и даже не вполне художественные. Отрывки из кельтской и датской истории (1756, 1755) П.-А. Малле, написанной по-французски, Батюшков превращает в историческую балладу с элегическими акцентами. Кстати, при анализе «Песни...» Колесова обнаруживает прекрасное владение подстрочным переводом отрывков Малле, поскольку пользуется не только помещенным в приложении переводом Ф. П. Моисеенкова. Заметим, что текст Малле не легко поддается переводу, намеренно архаизированная лексика требует сосредоточенности. Итак, Батюшков дает поэтическую разработку сюжета о нормандском конунге Гаральде наряду с Львовым и Богдановичем. Сравнивая с их текстами, С. Н. Колесова показывает, насколько более насыщенным предстает стих Батюшкова, где есть все, вплоть до имитации скандинавского кеннинга. Текст Батюшкова становится настолько заметным на фоне оссианической поэзии к. XVIII — нач. XIX в., что

«Песнь Гаральда Смелого» дает толчок для появления целого ряда стихов в элегико-историческом духе.

Завершает работу анализ элегии «Дружество», вольный перевод из Биона, заставляющий вспомнить о дружбе Ахилла и Патрокла («Ахилл», как известно, арзамасское прозвище Батюшкова), Ореста и Пилада и о русских романтических вариациях на эту тему.

В заключении, наряду с подведением итогов работы, содержатся любопытные размышления о самом методе кластерного анализа. Вернемся к понятию кластера и мы.

Вероятно, у всех рецензентов, читавших эту работу, возникнет желание спросить, окончательно ли отмирает жанровая система под напором кластерных влияний. Мы не станем задавать такой вопрос, поскольку, как нам кажется, соискатель, даже увлекаясь кластерными группами, понимает, что они лишь дополняют жанровую дифференциацию, которая, все время теряя свою устойчивость, тем не менее сохраняется в своем неустойчивом состоянии, доказывая тем самым, что иногда неустойчивые состояния бывают не менее длительными и сильными, чем устойчивые. Думается, пафос работы сводится к тому, что «жанроиды», некоторые интертекстуальные сгущения вокруг отдельных текстов не меняют, но усложняют привычную систему жанровой дифференциации, и указание в работе на это усложнение считаем чрезвычайно значимым и необходимым.

Хочется поразмышлять о другом. Выше уже говорилось, что методика подбора кластерных групп принадлежит А. К. Жолковскому и начала формироваться гораздо раньше, чем в русском литературоведении появился сам термин *cluster* (скопление, пучок, концентрация, гроздь). В 1976 г. в Институте русского языка выходят несколько его брошюр о стихотворении «Я вас любил...»<sup>4</sup>. В дальнейшем материалы по этой теме множатся, выводы всё более и более оттачиваются, и много позже, в книге «Избранные статьи о русской поэзии» появится глава, не без оттенка иронии названная «Интертекстуальное потомство “Я вас любил...” Пушкина»<sup>5</sup>, где объясняется понятие «кластер», представляющее интертекст как систему «не сугубо линейных»<sup>6</sup> связей. Кластер назван «сильной интертекстуальной призмой», «пучком тематических и формальных характеристик, обладающих мощной способностью к самовоспроизводству во множестве более поздних текстов»<sup>7</sup>. Как видим, речь идет о множестве характеристик, которые можно зафиксировать (что и делает автор на примере «Я вас любил...»), причем на первое место выдвигаются характеристики тематические, на второе поставлены формальные. В результате прекрасно очерчивается структура кластера, вполне соответствующая структуралистским построениям 1960–70-х гг. Уместно вспомнить размышления о структуре, которые высказывались в литературоведческом мире тогда, в 1970-м: «Структура — это относительно стабильный и специфический способ организации элементов системы. Это условие сохранения системы, ее стереотип. Особой трудностью в изучении художественной структуры является противоречие между типологией и уникальностью. Смысл изучения художественного произведения заключается в выяснении черт его неповторимой единственности, а типология ищет общее, без которого тоже нельзя обойтись»<sup>8</sup>. Не будет

ли верным тогда утверждать, что для текстов подражательных кластерный анализ дает более точный результат, нежели для текстов уникальных?

Дополнительную трудность для кластерного анализа представляет и то, что основные характеристики художественного текста являются динамическими. В своей недавней книге о Пастернаке<sup>9</sup> Жолковский пишет о «контрапункте смысла и синтаксиса»<sup>10</sup>, о «двойственном композиционном членении»<sup>11</sup>, придающем одновременно разбег и торможение стиху. Контрапунктные и множественные отношения динамичны, и их практически невозможно вместить в кластерную схему.

Вопросы вызывает и то, что при описании кластерной группы на первое место выдвигаются тематические характеристики, как это сделано Жолковским в кластере «Я вас любил...» и вслед за ним — в работе С. Н. Колесовой, где для каждого кластера сначала описывается перечень мотивов, сюжет того или иного текста, и только потом — гораздо более неопределенные с точки зрения семантики — ритм, звук и т. п. Конечно, никто не станет спорить с тем, что форма и содержание соотносимы, но вот их порядок и способы соотношений между ними могут пониматься по-разному. А вдруг поэт мыслит прежде всего ритмическим, звуковым, музыкальным — в духе «моцартовского»: «Там есть один мотив... Я все твержу его, когда я счастлив, Ла-ла-ла-ла». К тому же не станем забывать, что существуют пушкинские «эквиваленты текста», набоковское «тра-рам» из того же «Пробуждения», приведенного в кластере батюшковского «Пробуждения»<sup>12</sup>. Может быть, точнее будет говорить не о комплексе кластерных свойств, а о более изящном, «точечном» влиянии, когда один текст не строится по комплексной модели, а пытается мгновенно передать образ другого? Что изменится, если не превращать в громоздкий комплекс кластерных свойств обычную цитату, реминисценцию, отсылку, наведение? Может быть, продуктивнее окажется именно точка, беглая отсылка, а не целостная структура кластера, воспроизведение которой годится, скорее, для массовых подражаний, чем для настоящих поэтических переключек. Для переключек между сильными, а не подражательными текстами (настоящий шедевр неподражаем) хватит одной детали, которая может безмерно укрупняться в своем художественном значении, не входя ни в какие системы и причинно-следственные отношения. Кстати, в приведенных в работе кластерах не подчеркивается разница между шедеврами и рядовой поэзией. Ахматова и Добролюбов идут в работе друг за другом, но подробно анализируются, конечно, только тексты первого ряда, об остальных сообщается кратко.

В связи с изложенным возникает такой вопрос. Существует понятие «отсылочная семантика» (его активно использует А. Д. Григорьева), а как бы отнеслись мы к противоположному термину — «отсылочная асемантика», если бы таковой термин, невзирая на свою абсурдность, появился? Разве наука не должна быть внимательна к зонам неопределенности, без которых немислимо художественное творчество, имеющее асемантические основы — к примеру, ритм. Конечно, в каких-то зонах ритма может просматриваться семантика и можно говорить о «семантическом ореоле метра» (как делал это М. Л. Гаспаров вслед за К. Тарановским), но далеко не все ритмические зоны дают возможность уловить их семантический ореол, тем

не менее, отдельные, не наделенные значением, ритмические ходы могут повторяться в разных текстах и быть узанными вне семантики.

Наши вопросы не касаются существа работы, а лишь смещают те или иные акценты в понимании проблемы. В целом же очевидно, что перед нами серьезное и насыщенное исследование, а описание конкретных кластеров и их внушительный объем говорят о том, что положения и выводы, сформулированные в работе, убедительно обоснованы и могут быть развиты и углублены в дальнейшем.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> А в XXI в. может достичь «Новой вакханки» современной поэтессы Е. И. Зейферт, чья книга «Веснег» помещена в библиографию.

<sup>2</sup> Кстати, это отмечено в работе, но не учтено при схематизации композиции.

<sup>3</sup> Этот принцип описывается, к примеру, при анализе композиции «Зимнего вечера». См.: Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 326–332.

<sup>4</sup> См.: Жолковский А. К. К описанию смысла связного текста. М., 1976.

<sup>5</sup> Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 390–431.

<sup>6</sup> Там же. С. 395.

<sup>7</sup> Там же. С. 395–396.

<sup>8</sup> Чумаков Ю. Н. Проблемы поэтики Пушкина (Лирика, «Каменный гость», «Евгений Онегин»): Дис. ... канд. филол. наук. Пржевальск, 1970. С. 43.

<sup>9</sup> См.: Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011.

<sup>10</sup> Там же. С. 258.

<sup>11</sup> Там же. С. 329. «Двойственное членение совмещает разрастание <...> с регулярностью и успокоением, желательным в конце», — пишет А. К. Жолковский об одном из текстов, что отчасти перекликается с действием законов «композиционной множественности» Ю. Н. Чумакова, о которых говорилось выше.

<sup>12</sup> См. в «Пробуждении» В. В. Набокова:

Звон в отопленье по утрам —  
необычайно музыкальный:  
Удар или двойной тра-рам,  
Как по хрустальной наковальне.

Похожий прием есть и в «Славе» Набокова:

Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та,  
а точнее сказать я не вправе.  
Оттого так смешна мне пустая мечта  
о читателе, теле и славе.

Е. К. Созина

«СОБЕСЕДНИЧЕСТВО»:  
некоторые заметки о книге Ю. В. Казарина  
«Беседы с Майей Никулиной: 15 вечеров»

Мы с тобой породнились тому назад  
Не измерено, сколько веков и далей.

М. Никулина

2011 год для Ю. В. Казарина — поэта, живущего в Екатеринбурге, но известного, думаю, всему региону, оказался особенно «урожайным», причем на книги не только поэтические<sup>1</sup>. Книга вообще — жанр синтетический: в древности она вмещала в себя весь мир, читать мир как книгу предлагали поэты барокко. Речь пойдет о книге, к которой это наименование особенно применимо. В ее состав входят разговоры двух поэтов Урала — Юрия Казарина и Майи Никулиной. Затем, за 15-ю вечерами, следует статья Казарина о творчестве «поэта Майи Никулиной», и в завершение — подборка стихов Никулиной, сделанная самим Казариным. Книга призвана дать по возможности исчерпывающее представление о поэте и человеке, представить Майю Никулину «вживе», в разных ее ипостасях. По ходу бесед между поэтами, знакомыми друг с другом давно и прочно, разворачивается вполне романский сюжет с массой подводных течений и «подсюжетов».

«Роман требует болтовни», — говорил А. С. Пушкин, имея в виду прежде всего свой роман в стихах. Установка на «болтовню» задана Казариным в самом заглавии. Их беседы происходили реально в Союзе писателей Екатеринбурга в присутствии его секретарей — «двух Лен» (Л. Дуреко и Л. Шароновой), а потом расшифровывались группой помощниц, университетских студенток Ю. Казарина, имена которых приведены на обороте титула книги. Теперь к собеседованию приглашаются ее читатели, поскольку книга эта предназначена — о чем гласит авантитул — «для семейного чтения». В этом ее «прицеле» есть глубинный смысл, о чем скажем позднее. В целом, она подчеркнута коммуникативна и рецептивна как по содержанию, так и по адресации, и по условиям создания, и по авторскому участию.

Однако по мере чтения книги поневоле возникает вопрос, а почему лишь один ее автор вынесен в верхнюю строку? И почему со-беседник и со-автор Юрия Казарина включен в заглавие? Да и в целом, по-ахматовски: «И кто автор, и кто герой?». Можно сослаться на прецеденты того же автора — антологии Казарина: «Первое стихотворение», «Последнее стихотворение», — в которых он в едином лице и составитель, и режиссер, и автор идеи. Среди аналогичных прецедентов назовем беседы В. Дувакина с М. Бахтиным или «Диалоги с И. Бродским» С. Волкова. К этой традиции и подключается Ю. Казарин. О размытости понятия «автор» в нынешней культуре говорят «произведения», размещенные в Интернете... А с другой стороны — что знали бы мы о Сократе, если бы Платон не оставил «диа-

логов», участником которых был Сократ? Что же представляет собой книга Казарина о/и М. Никулиной. Отзывы о книге — самые разноречивые, как разноречивы и мотивировки тех, кто ее оценивает.

Публикуя для широкого читателя свои беседы с Майей Никулиной, Юрий Казарин подключается традиции письменного слова и просто Слова. Как человек пишущий и говорящий он ее естественным образом продолжает, это его способ жить. Но он же эту традицию прокладывает, воссоздает или пересоздает, форматирует наново, как традицию «семейного чтения», и традицию письменных «бесед» или «диалогов». Наконец, традицию поэзии на Урале, которая нуждается в своем начальном звене, своего рода прародителе, хотя ее столь запоздалое происхождение можно поставить под вопрос, но — пусть оно **будет** волею самого, быть может, «знакового» на сегодня поэта Екатеринбурга, а то и Урала (по крайней мере, Урала Среднего). В своей книге «Поэты Урала», тоже только что вышедшей, Казарин эту же традицию закрепляет еще более основательно, оснащая именами, стихами, внутривоэтическими связями и отношениями. По сути, он пишет историю поэтической культуры на Среднем Урале рубежа веков и тысячелетий, что еще ждет отдельного и пристального разговора.

Сама же книга «пятнадцати вечеров» столь пестра, объемна, даже хаотична, что собрать ее смысловые нити вместе и сказать: эта книга о том-то, том-то и том-то, — невозможно. Но в этом же ее своеобразная прелесть и уникальность. Здесь собран разнообразный коммуникативный «сор», романная «болтовня», и в ней же произрастают, «не ведая стыда», стихи, сама поэзия — извечное дитя, чудо жизни, снимающее границу между «нужным» и «ненужным», «тем» и «этим», «своим» и «чужим».

Попробуем всмотреться в смешение многого и разного в этом «хаосмосе» (слово введено в литературоведение Н. Л. Лейдерманом) книги Ю. Казарина, сквозь призму его заключительной статьи о Никулиной.

Насколько основной тон бесед прост и «одомашнен», зачастую интимен, порой задушевен, настолько же слог автора книги в послесловии о творчестве Майи Никулиной торжествен, риторичен и, как сказали бы прежде, «духотподъемен». Казарин осознает свою миссию летописца и выразителя Традиции и старается исполнить ее как можно лучше, то есть выразительнее, порой забывая о мере и самого дифирамбического стиля. В содержании статьи я бы выделила несколько фундаментальных положений, встречающихся и в других его книгах и, следовательно, имеющих для автора принципиальный смысл.

Во-первых, поэзия для него — не литература. На эту тему у него есть отдельная работа, здесь же он говорит так: «Поэзия — это естественное состояние глобальной просодически ментальной и духовной связи всего со всем, всех со всем, всего со всеми, всех со всеми и одного со всем перечисленным и в комплексном и единичном виде» (с. 394)<sup>2</sup>. Высказывание — явно не для «семейного чтения» за чашкой чая или на диване у торшера. О том же в «Поэтах Урала» сказано проще: «Литература — часть экономики и рынка. Поэзия — хаос, явление чисто онтологическое, как жизнь сама по себе и как смерть...»<sup>3</sup>. Такое разделение — вполне в духе традиции, особенно русской, и не станем обставлять имя Казарина чередой авторитетов — пойдем далее.



Поэзия для него онтологична, метафизична, космична и органична, а потому вечна, и здесь он во многом сходится с Никулиной, хотя она этих слов чурается, ей они не нужны. Но поэт для Казарина — человек и гражданин своего времени, его миссия — нести слово истины людям: он и пророк, и агитатор, и учитель... а если бы это было не так, Казарин вряд ли бы стал собирать книгу о Никулиной и писать свои учительные статьи в «Урале», и заниматься с молодыми поэтами тонкостями поэтической просодии... Но если в XIX веке гражданственность поэта понимали более в социально-политическом и обличительном плане («Иди в огонь за честь Отчизны»), то для Казарина это прежде всего забота о сохранении культуры, о продолжении традиции, эту задачу он и усматривает как главнейшую, говоря о поэтическом поколении М. Никулиной, А. Решетова, Б. Марьева и др.

Второе положение относится к нашему времени, которое и Казариным, и Никулиной оценивается если не совсем как апокалипсическое, то к тому направленное. Особенно это касается собственно культуры, испытывающей натиск новейших варваров, с их компьютерными игрушками, массовым производством донцовых, устиновых, козльо и прочих (в то время как продукт подлинной культуры и поэзии всегда штучен и неповторим). Культуру и поэзию надо «спасать», что и делает Юрий Казарин своими книгами, статьями, преподаванием, редакторской деятельностью в журнале, что делает Майя Никулина и чем заняты мы с Вами, уважаемый читатель. Ее спасают в первую очередь продолжением... В-третьих, поэзия, традиция — как сердцевина культуры — жива местом, жизненными соками от земли (а «своя земля» и есть то самое «место»), где закреплена, или заземлена, ее память. А разве возможна традиция без памяти?.. Эта позиция важна для Никулиной не меньше, чем для Казарина, может быть, даже больше: об энергии места она и говорит, и пишет: «Вся культура держалась на союзе с землей, на труде, на почтении к традициям, она держалась на деле, на памяти самых священных мест — к чему власть не имеет никакого отношения» (с. 272). Лучшее же место на Земле — это, понятное дело, Россия, а лучшее место в России — Урал, «энергетически насыщенный регион» со своими «вибрациями», которые и слышат поэты: во всяком случае, так утверждают они сами.

В признании Урала особой точкой пространства, особым местом, Казарин и Никулина сходятся, хотя в его стихах Урал чаще именуется Сибирью<sup>4</sup>, а для нее конкурентом Урала вне конкуренции является Крым, потому что Урал и Крым для нее — это одно место. Между ними растянута ее душа, точнее, душа вращения на этих двух точках российской земли и ими по сию пору питается, как в рассказе Никулиной «Место»<sup>5</sup>, где героиня способна пройти вещество насквозь и оказаться в своем любимом месте. Так и здесь: говоря о Крыме, она тут же «съезжает» на Урал, а говоря об Урале...

Еще одно важное качество поэта, по Казарину и Никулиной. По своей природе он — исконный, «натурный» патриот; иных мест, кроме своего, родного, у него и быть не может. Отсюда вся та невероятная субъективность и произвольность оценок, подчас поражающая нас в книге Казарина и Никулиной (скажем, небрежно-снисходительная оценка Бродского, Пастернака, Набокова, да много еще кого). Несколько раз Майя Петров-

на ставит в пример Мамина, поэтически точно называя его «человеком-землей»: уехал с Урала — потерял дар, рассорил, разменял: нельзя было уезжать. Очевидно, отсюда же упорное подчеркивание своего в противовес чужому: в Швейцарии скучно, в Америке пошло, да и в Москве не лучше, только что повеселее, нежели на пресловутом Западе. Наверное, все это звучит немножко смешно и наивно, а кто-то скажет: провинциально — эдакое нынешнее почвенничество, славяно- или русо-фильство, точнее, урало-фильство. Но согласимся, что сегодня эта, не самая распространенная позиция в нашей среде и стране, крепко забытая, — несомненно, важна для выживания людей, страны и ее культуры, — позиция, в которой есть своя правда.

Три фактора сошлись на Урале, говорят собеседники: «земля, воздух культуры и талант», — для того, чтобы здесь появились свои поэты. Пожалуй, это одно из самых интересных и ударных положений книги, выявляющее скрытый фокус размышлений и разговоров поэтов, — откуда, как и почему из одного «сора» цветы растут, а из другого — не желают. Откуда берется талант и где он черпает свои силы, что его питает. И что же за штука такая — поэзия, есть ли какие-то детерминанты, ее определяющие и могущие быть отслеженными. Поэт — прежде всего энергия, говорит Казарин. И красота, добавляет Никулина («корабелы говорили: самый надежный, самый устойчивый и самый скоростной корабль — самый красивый... во всем сделанном красота — знак качества» [с. 82]). Но на пустом месте, вне традиции и памяти, вне своей среды талант не вырастет — зачахнет, и, по мысли авторов, только ближе к концу XIX-го, а точнее, уже в XX-м столетии, на Урале появляется среда, рождающая поэзию: ее «воздух», по словам Никулиной. «Ибо ни в Перми, ни в Екатеринбурге, ни в Челябинске очень долгое время никаких мощных литературных сил просто не было. До той поры, пока это был просто завод, и нужны были просто заводские кадры» (с. 105). «Ты сам понимаешь, для того, чтобы поэзия существовала, нужен воздух, в определенной степени насыщенный культурой. Дело в том, что как бы ни были могущественны заводы, как бы они ни были прекрасны, это несколько не тот воздух» (с. 90). Как следует из логики авторов, можно говорить еще и о некоей нужде самого края, места — нужде быть услышанным, описанным, воспетым — и тогда на его оклик появляется талант и созревает голос, притягивающий к себе другие голоса и песни.

Самым гениальным выразителем Урала и его зова Майя Никулина считает Павла Бажова. Пожалуй, лучше ее никто о Бажове не писал: не в научном плане (с разбором поэтики, художественного мастерства, языка и стиля и т. д. и т. п.), а в художественно-человеческом. На страницах «15-ти вечеров» Майя Никулина продолжает выговаривать то свое о Бажове, что сказала в известной книге «Камень. Пещера. Гора»<sup>6</sup>. Вот лишь некоторые строки: «Никто больше не может вернуть нам память на 10 тысяч лет в глубину только потому, что он это уже сделал. То, что он сделал, — это потрясающе, ибо он этот мощный угорский пласт поднял, всех этих угров древних (потому что все эти древние металлурги, все это были угры) <...> Мы пришли на землю, насыщенную памятью, и мы, в силу безумной нашей восприимчивости, эту память вдохнули и понесли в себе. Сами того не понимая. И Бажов преподнес нам это как наше собственное. И мы это

восприняли — как родниковую воду выпили» (с. 95). Бажов — «гений места» по нынешней почти терминологии — в логике Никулиной и есть само место, обретшее голос и ставшее сознающим, не только говорящим, но и мыслящим, понимающим и творящим красоту. Вообще «место» для Никулиной — нечто «мистическое», и до конца его определить нельзя. «Кровь как место, как память, как культура» — такого рода иррациональную цепочку выстраивает она в своих беседах. А в стихах —

Попробуй оторви меня теперь  
От этих бухт в сиянии и пене,  
От августовских выжженных степей,  
От моряков, погибших в Эльтигене

<...>

И тоже признаю простую власть  
Большой земли с полями и морями —  
В горсти зажать, лицом в нее упасть,  
Уйти в нее — цвела б она над нами (с. 400).

Любовь к земле, вскормившей белый свет  
И солнцем озарившей наши лица —  
Покуда это множится и длится,  
Душа права, и смерти в жизни нет (с. 407).

Для раскрытия того главного, что есть на Урале, да впрочем, и для доказательства своих концептуальных положений, обозначенных выше, Казарин не мог найти более подходящего и более концептуального собеседника, чем Майя Петровна Никулина. Тут и искать нечего: если Бажов — «гений места», то она, не побоимся этого утверждения, — сама Хозяйка Медной горы, сказывающая себя, свою историю — как личную, индивидуально- и коллективно-поэтическую (а также и жизненную — одно не оторвать от другого), и историю края и города, города особенно. Ведь то, как рассказывает Никулина о старом Екатеринбурге-Свердловске, еще не застроенном блестящим и безвкусным синим стеклом, — настоящая поэма: «Я жила в исключительно красивом городе. Насыпные горки, фонтаны, широкие ступени к воде, чистая река... Река от красивого Старого Каменного до Царского текла по сплошной парковой зоне. К реке сходили ступени, стояли вазы» (с. 178). Может, стоило бы издать ее рассказы о Екатеринбурге и Урале отдельной книжкой, снабдив их рисунками (возможно, рисунками известного у нас А. Рыжкова): читалась бы как увлекательный роман. Не менее красив и эпичен ее рассказ о Севастополе, опять же — Севастополе юности, том, что был прежде, до... до известных политических событий. Как уже говорилось, эти два города на карте судьбы Никулиной намагничены и связаны особым образом, пусть поначалу связь и носила случайный характер.

Стихотворение и кристалл для поэта и геолога Майи Никулиной (она училась в Горном институте, хотя и не закончила его) естественным образом сродни друг другу, точнее, изоморфны: «...Нет более внятной гармонии среди хаоса, чем стихотворение среди разговорной речи и кристалл среди земли, песка, камней и так далее. То есть самая сокрушительная гармония — это стихотворение и кристалл. <...> И наука кристаллография

в этом отношении — просто идеальная поэтика» (с. 230). Может быть, еще и поэтому ей проще и естественнее говорить о камнях, чем даже о стихах (ведь она — Хозяйка!).

О камнях и о городе, о России и о душе, о пространстве и о времени, которые, согласно Никулиной, суть одно — разве перечислишь все темы, затронутые в беседах двух поэтов. Из упомянутых цитируем то, что пропустить невозможно, в чем Майя Никулина продолжает тему, начатую Чаадаевым и Пушкиным — они тоже становятся героями этих бесед: «Связь существует между землей, человеком и языком, на котором этот человек говорит. Наш народ формировался на пространстве немеряном, прикрытом с запада и с юга: тут половцы, а там Европа, которая нас никогда не пускала на запад. Пути нам были открыты только на север: в лед, в снег. В ночь, в черное, в смерть и на северо-восток. <...> Принцип нашей жизни — за далью даль. Огромность наших гласных. А откуда взялось безумное наше [ш]? Вспомни, когда к нам пришли греческая азбука и греческий ум, что к этому было добавлено Кириллом и Мефодием для того, чтобы это стало нашим? Были добавлены шипящие, потому что природа наша сплошь шипит, жужжит, чавкает. Когда появились старославянские, как шатры раскрывающиеся, шипящие, купольные и носовые гласные — это все было то, что человек слышал, живя на этой земле» (с. 181). Наверное, так услышать язык способен только поэт — и мы с ним будто попадаем в землю неизвестную, неведомую и начинаем впервые слышать ее, про которую думали, что знаем. «История складывалась так, что римское все ушло в Европу: дороги, администрация, армия, цивилизация... А греческая духовность, которую римляне повторяли, копировали, вытапывали, но ничего не могли с ней сделать... <...> Мы явились естественным приютом и преемником по праву греческой духовности» (с. 190). Такова историософская концепция России из угро-арийского Урала («Урал – это угры и арии» [с. 199]), которую проживает и выражает словом поэт.

Конечно, эта концепция мифологична. Никулина творит (или реконструирует) свою мифологию, даже **мета**-мифологию: в миф превращается всё, чего касается ее рассказ. И для нее это — процесс естественный и обычный. Ведь «сознание <...> практически всегда мифологическое. Я не знаю, может быть, есть какие-нибудь математические или компьютерные гении, у которых оно иначе устроено. Но у человека нормального, живого человека сознание мифологическое. <...> В сущности, если человеку так удобнее жить, это никому не мешает. От этого жизнь становится многограннее» (с. 317). Давно признано, что миф — это не сказка. Это особая форма сознания, свойственная отнюдь не только древнему человеку. Без мифа не бывает поэзии, и в определенном смысле Майя Петровна права: все мы живем внутри мифов, созданных нами или принятых на веру (на убеждение, ради удобства и т. д.). Наука, по крайней мере гуманитарная, может быть мифологичной в не меньшей степени, чем мифы Древней Греции в изложении Н. Куна. Миф не мешает истории: своя история бывает у мифа, и миф способен создавать свой нарратив, свой рассказ об истории. Так и М. П. Никулина, благодаря своему собеседнику и «поводырю глагола», рассказывает нам историю страны и ее времени, ее городов и их обитателей, историю уральской земли и ее поэзии. Она передает исто-

рию своего поколения, которая сплетается с жизнью ее самой, столь же нелегкой и столь же судьбоносной. Вместе с Казариным они восстанавливают в правах много имен поэтов, ныне почти забытых читателем, поэтов совсем недавнего советского времени. Но об этом, наверное, расскажет кто-то другой — в своем отклике на беседы Казарина и Никулиной.

И напоследок — еще раз о самой книге. Не будем подсчитывать ошибки, оговорки и описки, которых здесь, увы, немало. Читатель поневоле вовлекается в речевой поток, без лишних мудрствований и редактур представленный на ее страницах, начинает размышлять, не перекроить ли эту книгу и не сделать ли из нее три, четыре, десять — и каждая со своей темой, со своим захватывающим интересом. Книга парадоксально напоминает постановки московского Театра ДОС: берутся живые диалоги людей, без купюр и художественной обработки — и разыгрываются на сцене. Впрочем, близкие установки мы можем обнаружить во многих пьесах «новой драмы», не исключая театра Н. Коляды. Порой повествование книги начинает реально напоминать театр: чего стоят чаепития, отраженные в тексте, или, например, пассаж из второй беседы: «(Зашел В. Дулепов.) <...> (В. Дулепов ушел.)», и здесь же сноски, разъясняющая, кто такой В. Дулепов. Воссоздание живой плоти разговоров, в их непричесанности, нестандартности, было, судя по всему, авторским принципом, хотя мало-мальской художественной обработки «болтовни» нам определенно не хватило в этой книге. Но главное то, что книга эта есть — и теперь работать с ней предстоит читателю. Она того стоит.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Книги Ю. Казарина, изданные в Екатеринбурге в 2011 г.: Каменские элегии. Часть 3. Ангел. Птица. Человек; Поэзия и литература: книга о поэзии; Поэты Урала. Екатеринбург; Казарин Ю., Касимов Е. 70: Стихи.; Первое стихотворение 100 русских поэтов XVIII–XX вв. Мое стихотворение: Прилож. к антологии-монографии «Последнее стихотворение» / Авт.-сост. Ю. В. Казарин; Последнее стихотворение 100 русских поэтов XVIII–XX вв.: Антология-монография / Авт.-сост. Ю. В. Казарин; Беседы с Майей Никулиной: 15 вечеров. Не можем также не упомянуть книгу о Казарине: Снигирева Т. А. Поводырь глагола: Юрий Казарин в диалогах и книгах. Екатеринбург, 2011.

<sup>2</sup> Здесь и далее стр. книги «Беседы с Майей Никулиной: 15 вечеров» (Екатеринбург, 2011) указаны в тексте.

<sup>3</sup> Казарин Ю. В. Поэты Урала. С. 16.

<sup>4</sup> Урал у Казарина — это перекресток, выходящий на простор Сибири и являющийся, по сути, частью ее, «прихожей»: «Теперь не уступлю ни пеклу, ни потоку / моей души рабочий монастырь, / мой азиатский дом с воротами в Европу / и огород с простором на Сибирь» (Казарин Ю. Избр. стихотворения. 1976–2006 гг. Екатеринбург, 2006. С. 14).

<sup>5</sup> См.: Никулина М. П. Избранное: В 2 т. Екатеринбург, 2007. Т. 2. Проза.

<sup>6</sup> Там же. Книга вышла также отдельным изданием.

## ВОСПОМИНАНИЯ О Н. Е. ШТЕМПЕЛЬ

О Наталье Евгеньевне трудно писать. Перед мысленным взором встает ее образ. Но как его передать словами? Легкость походки (слова Мандельштама), благородство облика, особая красота, духовность и выражение достоинства, а также строгость, не унижающая, а как бы возвышающая собеседника. Аристократизм? Не знаю... Белла Ахмадулина однажды упала перед ней на колени. Почему? Очевидно, почувствовав в Н.Е. то, что было, что называлось в прошлом этим словом, и то, что оно означало когда-то — благородство (власть благородных). Невольно вспоминаешь слова Пушкина о Татьяне: «все тихо... просто было в ней». И сочеталось это в ней с огромной человечностью, готовностью помочь, необязательно самым близким (и близким). В моей долгой жизни я встречалась с таким сочетанием... увы, крайне редко.

Сколько времени была знакома с Н.Е.? Семнадцать лет: с 1971-го по 1988 год.

О Н.Е. рассказывали многое. Почти легенды. Людей, самых грубых, она подчиняла своему влиянию. Как-то она возвращалась домой поздно, ходить по ночам одной было рискованно. И она налетела на грабителя, молодого парня, потребовавшего у нее кошелек. Н.Е. не испугалась, заговорила с ним, кто он, откуда, чего хочет от жизни. Мы знаем только результат этой встречи. Парень не только ничего не взял, но проводил до самого дома и на прощание посоветовал не возвращаться домой так поздно. И еще один пример. Н.Е. очень любила кошек. Ходила на помойку с мисочками с кормом. Кормила бродячих кошек, голубей. Рядом была котельная. Мужики в ней не разделяли любовного отношения Н.Е. к бродячим четвероногим. Но, когда она выходила, не слышно было ни грубости, ни смеха. Наоборот. Они показывали ей, где скрываются кошки с котятами, даже выносили ей котят, если кошки бросали их. И столько было уважения и приветливости в их отношении к чувствам, которых они не разделяли

О том, как Н.Е. умела обращаться с грубиянами, я имела возможность убедиться лично. Например, заказать такси, да еще побыстрее, было почти невозможно, налетишь на хамство, отказ. Я всегда просила Н.Е. Она говорила так властно и в то же время вежливо и убедительно, что получала желаемое. Другой пример ее умения обращаться с людьми, подчиняя их своему влиянию. Я тяжело заболела, попала в больницу. Кормили там плохо. А мне нужно было усиленное питание. Н.Е. позвонила в деканат (я работала на филфаке), никого там не зная. Попросила связать ее со студентами. И они заходили к ней, забирали приготовленную ею еду и приносили мне. Она была организатором, и девочки к ней привязались. Потом уже некоторые заходили просто так, одна, помню, уехала в Москву, но годами писала, заезжала, рассказывала о себе.

В доме Н.Е. постоянно кто-то бывал. Приветливая хозяйка, интересные разговоры, чтение стихов поэтов, которых в то время не издавали: Гуми-

лева, неизданное Ахматовой, Цветаевой, Волошина и, конечно, в первую очередь — Мандельштама. Многие стихи Осипа Эмильевича Н.Е. читала так, как она помнила, читал он сам. К великому сожалению, никому из ее друзей не пришло в голову записать ее голос, хотя магнитофоны были в ходу. Она охотно принимала у себя, но далеко не всех. Прежде всего, людей интересных, думающих, интересующихся поэзией. Но, кроме того, она помогала нуждающимся, иногда случайно, иногда нет, попадающимся ей на пути.

Главным ее другом был Александр Осипович (Иосифович) Немировский, профессор, историк, специалист по истории древнего мира, знаток античности, поэзии вообще (мне довелось читать его переводы стихотворений Рильке и слушать, как он читал их по-немецки). Он писал и романы (исторические и серьезные исследования). Н.Е. была старше его на 16–17 лет, отношения были дружеские, бесконечно теплые. Она называла его Шура, он ее — Наталья Евгеньевна. В университете его не любило начальство. И за то, что он выделялся среди других, и за то, что держался независимо, и за взгляды, не совпадавшие с линией партии. Так, например, он развесил в коридоре истфака портреты советских полководцев времен Гражданской войны. Вроде случайно там были даты их жизни. Годы смерти — 1937, 1938, 1939. И придраться вроде не к чему, и о репрессиях можно было догадаться, а это тогда было нежелательно. Потом он поплатился, его выгнали за год до выхода на пенсию. Наталья Евгеньевна всегда ему была другом и опорой. Он отвечал ей тем же. Именно А.О. годами настаивал и в конце концов настоял на том, чтобы Н.Е. написала воспоминания о Мандельштаме в Воронеже, Она не хотела, считала это нескромным, как бы пристраиванием себя к памяти о поэте.

Частыми гостями в ее доме были Свительские: Слава, впоследствии ученый литературовед, его жена Нина и сестра Таня. Таня была начинающим, талантливым литературоведом, ее судьба была трагичной (она заболела раком и рано умерла). Какое же участие принимала Н.Е. в ее судьбе! В частности, надо было часто звонить в Москву. Это было непросто: телефонов дома ни у кого из близких не было. У Н.Е. был. И Слава прибегал к Н.Е., звонил то в Москву, то еще куда-нибудь. Искал помощи.

Еще из близких были Гордины, муж и жена, Виктор и Нелли. Он химик, она социолог. Оба любили поэзию. Имя Виктора известно теперь всем, читающим Мандельштама. Тогда это была молодая пара очень живых, интересных собеседников. И еще одна молодая пара Дима Заславский, поэт, и, если не ошибаюсь, математик. И его жена Оля. Всё это — верные и преданные друзья Н.Е. и очень хорошие люди

Разговоры возникали как-то спонтанно, но скучных никогда не было. О политике не говорили. О политике в узком смысле слова. Иногда «новые» спрашивали ее о Мандельштаме, каковы были у него взгляды. Она не отвечала, давая понять, что это ей неинтересно. Она никогда не пыталась анализировать стихи. Но читала она так выразительно, что до вас доходил без слов глубокий смысл прочитанного.

Часто ли бывали гости? По-всякому, но на неделе раза три-четыре. Да и всегда ли считать гостями друзей, приходивших не только с духов-

ным, но и со своим заботами, горестями, радостями. Н.Е. обладала чувством дружбы, вникала. Советовала. Сочувствовала. Помогала.

В ее доме «всё к размышлениям влекло», но главным героем был Манделъштам. О нем знали в те годы немногие. О его судьбе — тем более. И вот из года в год Н.Е. рассказывала о его жизни и в Воронеже, и после Воронежа, о том небольшом периоде, который ему оставалось жить. Именно Наталью Евгеньевну попросила Надежда Яковлевна поехать в Ленинград, чтобы сообщить Ахматовой об аресте Осипа Эмильевича.

Побывав в Ленинграде в 1976 году, Н.Е. показала мне дом, в котором жила тогда Анна Андреевна, Фонтанный дом, где никакого музея не было, но, как она умела это делать, вызвала в моем воображении образ Ахматовой.

В квартире Н.Е. всегда было интересно. Висел портрет Манделъштама, и хозяйка дома, как будто вызывала образ живого О.Э., то читая его стихи, то рассказывая разные эпизоды его жизни в Воронеже. О жизни О.Э. там теперь известно, но годами память о нем сохраняла Н.Е. Из ее рассказов, а потом — книги, узнали многое. «Манделъштам в Воронеже» — это не только название известного теперь альбома (созданного ей совместно с Виктором Гординым). Н.Е. водила многих, и не раз, по местам, где жили и бывали Манделъштамы. Но когда в экскурсионном бюро студенты попросили организовать экскурсию на такую тему, им отказали наотрез.

Особо хочется рассказать о приемах в ее доме.

Постоянным было чаепитие. Она умела очень вкусно заваривать чай. Было два чайника заварочных, их обдавали кипятком, держали так минуты три, потом выливали воду, быстро засыпали чай, побольше, и заливали чайник кипятком доверху. Всегда было варенье, заготавливаемое летом и осенью самой хозяйкой дома. При всех своих высоких духовных интересах Н.Е. была прекрасной хозяйкой. В доме поддерживался идеальный порядок. Н.Е. подметала пол, тщательно вытирала пыль, поливала пальмы. В большой комнате (она же гостиная, спальня и столовая) принимали, когда за стол садилось больше двух-трех гостей. А если не больше, то на кухне, где тоже всегда царил образцовый порядок. Чтобы кухня была «приемной», Н.Е. убрала оттуда раковину. Посуду мыли в ванной, где тоже всё было чисто и аккуратно, разложено всё необходимое. Готовила Н.Е. нечасто, питаюсь бутербродами и фруктами. Да, в меню для гостей входил сыр, который, правда, не всегда можно было достать в Воронеже. Но когда она готовила обед, это делалось долго, тщательно и получалось очень вкусно.

Раз в год Н.Е. уезжала в Москву, там у нее были друзья. Потом она меня познакомила со своей лучшей московской подругой Евгенией Николаевной Перкон и ее дочерью Наталией Николаевной Самохиной. Это был прекрасный гостеприимный дом, в чем-то напоминавший квартиру Н.Е., только Н.Е. принимала гостей разного уровня.

К ней заходили и соседи по дому со всякими своими будничными делами. Там бывали ее друзья Буяновы (с ним, мужем, она работала в техникуме), и разговоры велись не на высокие, а на житейские темы. Она была их верным другом. И они платили ей тем же. Когда в Москве, году в 1985 или 1986, организовали конференцию, посвященную памяти Манделъштама, и Наталью Евгеньевну пригласили особо (ее собирались чествовать,



ведь большинство мандельштамоведов знало ее лично, а имя ее было известно всем), она не поехала, так как тяжело заболела жена Буянова и ему одному было трудно справиться.

Когда она уезжала в Москву (а это было почти всегда осенью), в ее квартире оставалась я. Надо было поливать цветы и ухаживать за кошками. Два-три кота жили в доме постоянно. На ночь их выпускали, они сами приходили утром и ждали у двери. Чтобы их пустили. Им покупалась рыба, и ее надо было отваривать. Поскольку я жила в коммуналке, то с удовольствием оставалась у Н.Е.

И столько интересного было в доме! И книги, и пластинки. В большой комнате было очень уютно, и обставлена она была так, как никогда нигде я не видела. Мебель частично делалась на заказ. Всё было скромно, удобно и ни на что не похоже. Небольшая полочка для книг висела над кушеткой. Там были сборники стихов. Спала Н.Е. на диване против окна, но постели там никогда не видели. Она вставала, тут же все убиралось. Днем она никогда не спала и не помню, чтобы хоть на время прилегла бы. Посредине комнаты стоял стол. Две-три кадки с пальмами надо было поливать и особо оберегать от кошек, которым очень хотелось туда пристроиться. Однажды я не доглядела, и кот погубил пальму.

Два окна выходили во двор. Во дворе было несколько деревьев. Верхушки доходили до окон спальни-гостиной. Квартира Н.Е. была на третьем этаже. А между окнами — низкий шкафчик, на котором стоял телевизор. В шкафу находились книги и рукописи. Далее, закрывая угол, большой письменный стол, на нем всегда царил порядок. Если хозяйка писала, то потом всегда за собой убирала. А около дивана, ближе к письменному столу стоял патефон-проигрыватель, и пластинки у Н.Е. были самые интересные. Там, помню, была пластинка с записями голосов писателей начинающая с Льва Толстого.

Так что жить у Н.Е. в ее отсутствие было интересно. К числу «интересного» надо прибавить котов. Обычно Н.Е. уезжала в Москву в сентябре-октябре, когда еще не топили и в квартире было холодно. Так вот ночью коты забирались ко мне в постель и укладывались по бокам, прижимаясь. А если я вставала, то они занимали мое место, а меня отталкивали лапами. Однажды с ними было такое приключение. Н.Е. топила котят, объясняя это тем, что потом судьба бродячих кошек драматична. Я убежала и несколько дней боялась к ней заходить. Так вот она оставила на меня кота и кошку с запретом им сближаться, мне надо было следить, чтобы ничего не произошло. Я по дурацки обещала. А вышло вот что. Кота я заперла в одну комнату, кошку в ванную. Ночью они начали вопить. Я мучилась, не спала всю ночь. И поняла, что месяц бессонницы мне не выдержать. Открыла дверь, надеясь, что они угомонятся. Не тут-то было. Они уселись друг против друга и шипели, не давая спать. Я схватила кружку воды, открыла дверь на лестницу и плеснула в них водой. Они выскочили, а я улеглась спать. Утром открыла дверь, сидят рядышком. Больше не орал. Зашел сосед (Буянов), увидел картинку: кошка лежит в кресле, кот лежит рядом на полу. Все было ясно. Он мне попенял, что я не выполнила обещание, данное Н.Е. Так что теперь кошек выпускали во двор, а там никто не следил за их поведением. Когда Н.Е. вернулась, я ей все рассказала, но она меня не ругала...

Брат Н.Е. был очень против содержания кошек дома. Она скрывала от него их пребывание. И вот как-то раз он позвонил мне и спросил, как я живу. Я ответила, что *они* много едят. «Как они?» Н. Е. призналась в проживании одного кота, а я случайно ее выдала. Я разохалась, а он хохотал: «Нельзя же приютить всех кошек в городе!». Евгений Евгеньевич был моложе Н.Е. на 7 лет (кажется). Человек очень трудной судьбы. Во время войны он оказался со своей частью в захваченном немцами Крыму. Их не успели эвакуировать морским путем. Они скрывались, иногда вступали в бой с небольшой группой немцев, но чаще уходили в горы, голодали. Это сказало на его здоровье. Он был женат. Нередко бывал у Н.Е. с женой и дочерью. Но я не помню его на сборищах гостей, когда читали стихи и говорили обо всем. Хотя взгляды своей сестры он разделял. Он опекал Н.Е., помогал всячески и полагал, что она слишком отдается людям, что было правдой, но Н.Е. не умела жить иначе.

Насколько я могу судить, дом ее был открыт всегда, дружба с Немировским, Гордиными, Заславскими была давняя. Ее ученики помнили ее, приходили к ней, очевидно, и когда она учила их, и спустя годы после окончания техникума. Помню уже не очень молодых женщин, посещавших ее при мне, которые для нее были девочками. Я попала в ее дом примерно тогда, когда она ушла на пенсию. И у нее оставалось больше свободного времени для встреч с интересными людьми. Повторяю. Она общалась и с совсем простыми людьми, особенно, когда надо было чем-то помочь. Нередко повторялась такая ситуация; у Н.Е. в гостях какой-нибудь иностранный ученый, несколько человек «ее круга», и приходит соседка, милая, совсем простая женщина. И Н.Е. умела повести разговор так, чтобы все, включая Шуру (так звали соседку), чувствовали себя свободно. У нее был дар обращения с людьми, умение установить контакт с каждым.

Иностранные ученые бывали у нее нередко. Ведь Мандельштама издавали на Западе, и он, его судьба вызывали большой интерес. Мне запомнилась Виктория Швейцер Она тогда, кажется, еще жила в Советском Союзе, но потом уехала за рубеж. Бывала часто австрийская ученая, молодая. Роз Мари. Ее Н.Е. очень любила. Кажется, она была прикомандирована к кафедре русской литературы Воронежского университета. Она внимательно слушала рассказы о Мандельштаме, о русской поэзии XX века, которую Н.Е. знала превосходно и рассказывала, что в юности, в 20-е годы, у нее были молодые друзья, увлекавшиеся не политикой, а только поэзией. Это увлечение сохранилось у Н.Е. на всю жизнь, но с годами ее кругозор расширялся.

Прошли годы, но память о Н.Е. сохраняется. Ее молодые тогда друзья издают произведения Мандельштама, комментируют их, пишут исследования, разнообразные по характеру. И почти всегда вспоминают ее. А я помню имена, услышанные от нее: Сережа (Василенко), Юра (Фрейдин), Павлуша (Нерлер). Большую роль в судьбе ее воспоминаний сыграл Валерий Николаевич Сажин, приехавший из Ленинграда в Воронеж в 70-е годы за «Воспоминаниями», написанными Натальей Евгеньевной по настоянию Немировского. Сажин хотел взять их в отдел рукописей Публичной библиотеки. Начальство было против. Другом Н.Е. он остался навсегда и до сих пор верен ее памяти. Павлуша (Нерлер) издал книгу о Н.Е. «Ясная Наташа».

Ныне покойная Белла Ахмадулина — падала на колени перед Н.Е. И мой последний визит к Н.Е. был связан с именем Ахмадулиной. Увы! Н.Е. в 1988 году разбил паралич. Я уже не жила в Воронеже, но летом приехала прочитать лекции на заочном отделении ВГУ. Зашла в такой знакомый и дорогой дом. В большой комнате всё было тем же, но Н.Е. лежала в постели, чего прежде никогда не было днем. Встретила меня как всегда ласково, заговорила обо мне, о моих делах, о моей маме, которую она знала. В дверь позвонили, я открыла. Незнакомый молодой человек передал письмо от Беллы и книгу ее новых стихов. Я отдала всё это Н.Е. И тут произошло то, что я за 17 лет нашего знакомства ни разу не видела. Она разрыдалась. Ахмадулина, ничего не зная о несчастье, приглашала Н.Е. в Москву на вечер поэзии. Я несла какую-то чушь, но горе захватило и меня, хотя я не подозревала о близкой смерти столь дорогого мне человека. Больше мне не привелось видеть Н.Е. Зайти можно было, когда кто-то был дома, чтобы открыть дверь. В Ленинграде меня ждала телеграмма от Димы Заславского о смерти Н.Е., потом письмо от него — о похоронах...

*В. С. Баевский*

## КЛАССИК И ЕГО ДОЧЬ

Мне кажется, что со временем вообще перестанут выдумывать художественные произведения. Будет совестно сочинять про какого-нибудь вымышленного Ивана Ивановича или Марью Петровну. Писатели будут не сочинять, а только рассказывать то значительное или интересное, что им случилось наблюдать в жизни.

*Лев Толстой*

Я знал мою жену Эду Береговскую семьдесят четыре года — четырнадцать лет до свадьбы и шестьдесят лет в браке. Она родилась 11 ноября 1929 г. в Киеве, в семье выдающегося фольклориста-музыковеда Моисея Яковлевича Береговского. В 20–30-е гг. он записал и изучил музыкальный фольклор еврейского населения, которое позже было уничтожено Холокостом. Собранный им материал привлек сочувственное внимание Д. Шостаковича.

Я не собираюсь предложить вниманию читателей биографию двух неординарных людей. Биографические сведения о них то и дело публикуются в разных изданиях и Интернете. Читателя ждет рассказ человека, который любил двух портретируемых и любит память о них. Сейчас, по-видимому, я один в целом мире могу рассказать некоторые существенные подробности

их жизнью. Я не обладаю доблестью Эккермана или Лидии Чуковской. Хотя и веду дневник с двенадцати лет, я не делал и не делаю записей ежедневно. Дневник мой зияет провалами, так что на нижеследующих страницах представлены лишь случайные эпизоды. Зато ручаюсь за достоверность каждого сообщения. Почти всё здесь представлено на основе дневника и писем.

Мы поступали в школу в 1937 г. в восемь лет и учились десять лет. В первом классе учительница посадила ее в среднем ряду за первую парту, меня — в середине того ряда, который у двери. Класс был большой, сорок пять шалунов. Я сразу выделил среди всех маленькую черненькую подвижную девочку. Она носила юбочку с широкими шлейками, которые лежали у нее на плечах и как бы образовали пелеринку. Время от времени она грациозно поводила плечиками, вроде бы поправляя свою пелеринку. Я не знал тогда слова «грациозно», но каждый раз, когда со стороны видел это движение, просто умирал от прилива нежности. Хотите верить, хотите нет, но я тогда же решил, что должен на этой девочке жениться. Что с этим событием связано, я себе, конечно, не представлял, но я знал, что должен быть всегда с нею, чтобы ее защищать.

Однажды после занятий я выследил, куда идет моя Дульцинея. Оказалось, она живет совсем близко от школы — через один дом. Когда только удавалось, я нарушал порядок, за которым внимательно следили в моей семье, и слонялся вокруг ее дома в надежде увидеть ее вне школы. Наша замечательная учительница Анна Лукьяновна Беляновская, очевидно, заметила, что со мною делается, и пересадила меня за парту в средний ряд, к Эде Береговской.

Через месяц после того, как мы окончили четвертый класс, грянула война. Она разметала нас в разные стороны. Мне пришлось пересечь просторы от Киева до Кустаная и Ашхабада и от Ашхабада до Житомира, и куда бы я ни попал, от прифронтового города до глухой железнодорожной станции в Казахстане, я высматривал Ее. «Если судьба занесла сюда меня, то могла занести и Ее», — рассуждал я.

Вернувшись в Киев, я продолжил поиски. Я надеялся, что как я после всех мытарств снова оказался в Киеве, так и она. Рассказывал знакомым ровесникам о той, которую ищу, называл ее имя и фамилию и просил спрашивать о ней у их знакомых. Они слушали меня с уважением и не только расспрашивали знакомых, но просили их наводить справки дальше. И в то же самое время систематически, собрав всё свое мужество, я обходил одну за другой киевские женские школы. Во время войны для мальчиков и девочек придумали отдельные школы, и продержалась эта нелепость, как и многие другие, до смерти Сталина. Приходил в канцелярию женской школы робкий восьмиклассник, позже девятиклассник, и, готовый провалиться сквозь землю, спрашивал, не учится ли здесь его Дульцинея. Не могу вспомнить ни одного случая, чтобы со мной поговорили сочувственно. Не могу понять, почему меня встречали настороженно, насмешливо, подозрительно, полувраждебно. И все-таки на мой вопрос, заглянув в списки, отвечали. Но ответ всегда был «нет». В конце концов к цели привел первый путь.

Я пришел по полученному от знакомой адресу, поднялся на четвертый этаж старого дома, и мне открыла дверь она. Объятий не последовало: мы расстались маленькими детьми, и ее еще следовало завоевывать. Она ввела меня в большую комнату, где меня радушно приняли ее родители.

— Что-то у нас темновато, — проговорил ее отец и потянул за шнур шторы, полуприкрывавшей окно. Когда штора отошла, стал виден балкон, на котором были развешены свежевывстиранные бюстгалтеры. Моя возлюбленная фыркнула. Ее отец потянул за другой шнур и отодвинул другую штору. Открылся вид на женские трусики.

— Ну папа! — возмущенно произнесла моя вновь обретенная возлюбленная.

— А что? В чем дело? — с наигранной наивностью спросил Моисей Яковлевич.

Моисей Яковлевич явно ко мне благоволил. Задним числом я думаю, что он сразу решил, что я подходящий муж для его младшей дочери.

Вскоре я прочитал какую-то книгу о Зигмунде Фрейде, случайно доставшуюся мне в библиотеке киностудии. И поспешил поделиться своими восторгам с Моисеем Яковлевичем. Когда я попытался изложить ему содержание учения Фрейда, он ухмыльнулся, остановил меня и сказал:

— Фрейда мы читали. Но...

И дальше высказался о его учении весьма скептически. Около этого же времени до меня дошло из ближнего окружения Пастернака стихотворение «Гамлет». Оно меня захватило, и я поспешил прочитать его Моисею Яковлевичу.

— Дима, неужели вам это нравится? — спросил он меня.

Я оторопел. Он, видимо, почувствовал, что должен объясниться:

— В наше великое время Пастернак пишет: «Я один, всё тонет в фари-сействе». Неужели вам это близко?

Я только пожал плечами.

Пока мы учились в школах, всё было благополучно. Окончив школу, она поступила в университет, на романо-германское отделение филологического факультета. В день ее рождения, когда ей исполнилось 18 лет, был устроен уютный семейный праздничный ужин. Из посторонних людей, насколько помню, был я один. Это показывает, как прочны были мои позиции. Я где-то достал 100 рублей и на базаре купил огромный фолиант — двуязычное, русско-английское издание «Потерянного и возвращенного рая» Мильтона. Это был 1947 год, голодный год, и на базаре рядом с мясом, овощами, фруктами можно было увидеть Мильтона, Пушкина, Эсхила на русском, английском и древнегреческом языках. Продавали дорогие книги, целые библиотеки, чтобы не умереть с голоду.

Довольный своей покупкой, я сделал на титульном листе подобающую надпись, которая теперь выглядит на редкость наивной, притащил эту книгу и подарил новорожденной (имениннице). Комната, где собралась семья, была обставлена бедной мебелью, но уютно освещена несколькими старомодными и самодельными лампами. Помню стоявший на полу и возвышавшийся над всеми торшер. В предвкушении изысканного ужина, в приподнятом настроении расселись вокруг красиво накрытого стола сама ново-

рожденная (именинница), ее старшая сестра Ира, муж Иры Изя. Он еще не снял военной формы, только был, конечно, без погон. Его присутствие навевало некоторую грусть. На войну, которая недавно окончилась, из его семьи ушли четверо: отец и трое сыновей. Вернулся один Изя.

Моисей Яковлевич встал с рюмкой в руке. Мне несколько раз уже приходилось обедать в этом гостеприимном семействе, и меня огорчало лишь одно: из напитков всегда подавались только домашние наливки, которые родители моей будущей жены настаивали в бутылках на подоконниках. Я сожалел, что не бывает коньяку или водочки.

Так вот, Моисей Яковлевич встал с рюмкой наливки в руке и произнес тост:

— Мы поздравляем нашу дорогую любимую Эдочку с днем ее рождения. Не простым днем рождения, а с днем ее совершеннолетия. Она чудесный человек, многие ее любят, многим она приносит радость. Приходится слышать ей похвалы от знакомых людей. Посторонние люди получают от нее *нахес* (что по-еврейски значит «радость»).

Жаль только, что мы, ее семья, от нее мало имеем *нахес*, а всё больше *цурес* (что по-еврейски значит «горе»). Выпьем же наш первый тост за то, чтобы мы тоже видели от нее один только *нахес*.

Вот такой неожиданный тост произнес тишайший добрейший Моисей Яковлевич. Новорожденная (именинница), конечно, надула губки, и праздничный вечер был ей испорчен.

Если бы в тот миг Моисей Яковлевич и его дочь, да и мы все, вдруг каким-то чудом узнали, что полвека спустя его строптивая дочь с ученой степенью доктора романской филологии, университетский профессор, будет том за томом издавать его оставшиеся не опубликованными труды по еврейскому музыкальному фольклору, носиться на международные конференции, посвященные изучению его наследия, с докладами о его жизни и деятельности (то в Петербург, то в Иерусалим, то в Киев), покажет научному миру фольклористов, этнографов, антропологов подлинное значение трудов своего отца и добьется того, что из безродного космополита он превратится в классика мировой фольклористской науки!

Дочь Моисея Яковлевича не сразу выбрала путь ученого. Отец-музыковед считал само собою разумеющимся, что его дочь будет музыкантом. Он мечтал о том, что она станет скрипачом симфонического оркестра. Время для овладения скрипкой нельзя было упустить, и ее заставляли учиться в музыкальной школе по классу скрипки даже в тяжелейших бытовых условиях эвакуации, голода в Уфе во время войны. Музыка она любила, а от скрипичной техники изнемогала. Когда выяснилось, что профессиональным музыкантом она не будет, она решила стать музыковедом. Тут воспротивился ее отец.

— Вокруг искусства всегда роятся бездельники, которые это искусство эксплуатируют. Они называются искусствоведами. Неужели ты хочешь быть одной из них?

По совету отца его дочь решила изучать иностранные языки, всё еще не думая ни о научной, ни о педагогической карьере.

Ее увлечение музыкой отозвалось неожиданным образом. Работая в школе и преподавая немецкий язык, она создала детский хор, который на Новый год умирительно распевал на несколько голосов «О, Tappенbaum, о, Tappенbaum...». А придя работать в институт, где она преподавала французский язык, она создала студенческий хор «Прекрасная Марианна», который на несколько голосов исполнял французские, русские песни и песни некоторых других народов на их языках. Она приобщила к музыке дочь и внука, а когда на ее плечи легла забота об издании трудов отца по еврейскому музыкальному фольклору, она и здесь применила свое знание музыки.

В школе она работала, когда мы жили в Донбассе, на Центральном поселке Чистяковского района Сталинской (потом Донецкой) области, где быт был почти невыносимо тяжел. У нас родилась дочь. И мать дала ей знание основ французского и немецкого языков и музыки.

Позже, когда у нас появился внук, мы оба в нем души не чаяли. Иногда родители привозили его к нам в Смоленск, а сами отправлялись отдыхать с друзьями к морю. Родителей и нас огорчало, что он не хотел учиться музыке. Не только не подходил к пианино, но демонстративно поворачивался к нему спиной. Однажды жена взяла семь бутылок разной высоты и толщины стекла и налила в них воды так, что при ударах серебряной десертной ложкой получалась гамма. Это заинтересовало внука, когда бабушка исполнила на самодельном ксилофоне простейший знакомый ему мотив. Он стал пытаться подражать бабушке и сам, а потом потянулся к пианино. Теперь он со своим саксофоном концертирует по всему миру.

\* \* \*

Но это всё потом. А тогда, когда она поступила в университет, вокруг нее стали роиться блестящие молодые люди, самоуверенные, веселые, велеречивые, откормленные. Удержать мою любовь оказалось значительно труднее, чем найти. Я занимался классической филологией и видел себя в положении Одиссея, вернувшегося из странствий на остров Итаку и попавшего в своем доме на толчище женихов, приставивших к его Пенелопе. Одиссей жестоко расправился с ними. Боюсь, я тоже, если бы мог, убил бы своих соперников. К счастью, обстоятельства были совсем другие, и я ограничился тем, что слегка вздул одного из них. Они только через два года по особому случаю не то чтобы провалились, как сквозь землю, а так, стухевались. А я только и мог, что писать ей длинные поэмы.

Когда у нее дома за столом во время вечернего чая собиралось общество, я сам видел, что другим безнадежно проигрываю. Моя Дульцинея стала со мной холодна, я понимал, что так мне и надо, что иначе и быть не может, но исчезнуть не имел сил. Утешался словами Байрона, повторяя себе, что легче умереть за женщину, чем жить с ней. Как раз в ту пору в домашней библиотеке одного моего замечательного старшего друга я открыл для себя тонкие книжечки со словами «Шатер» и «Огненный столп» на обложках. Так вот, я не умел, когда женщина с прекрасным лицом, единственно дорогим во вселенной, скажет: «Я не люблю вас», — улыбнуться, и уйти, и не возвращаться больше. И так оно тянулось, пока я не получил формальную отставку. И оказался на беспривязном содержании, как говорят смоленские животноводы.

\* \* \*

А у Бэбы были необыкновенные светло-карие глаза в крапинку. Да, по радужной оболочке были разбросаны черные крапинки. Я целовал эти изумительные глаза и говорил:

— У тебя глазки гнедые в яблоках.

Почему-то нам обоим это казалось необыкновенно смешно. Теперь они давно уже навсегда закрылись.

А Майя внезапно умерла в двадцать один год. У нее была какая-то страшная болезнь сердца, а я и не знал. Когда это случилось, мне боялись сказать: такая страстная была у нас любовь.

Эллочка... Моя Эллада...

Перед Эллочкой я безмерно виноват.

В институте у меня были замечательные учителя, мне повезло. Как мог, я рассказал о них в моем «Романе одной жизни». Когда я вернулся в Киев после летних каникул перед началом занятий на четвертом курсе, я на другой же день позвонил Нине Васильевне Суровой, с которой дружил. Она преподавала нам курс современного русского языка.

— Приходите, как только сможете, — сказала она каким-то напряженным тоном.

— Вы уже знаете, что отец Дульцинеи арестован? — первое, что она спросила, когда я переступил порог ее квартиры.

...Мне нет прощения, что с тех пор я никогда даже не увидел ласковой Элочки, с которой у нас разворачивался бурный роман... У моей Элочки — я называл ее Элладой, слаще слова я тогда не знал — были удивительно нежные губы — ласковые и чуть-чуть агрессивные одновременно... Я их помню до сих пор.

\* \* \*

Стояло лето пятидесятого года. На этот раз истребление культуры в Советском Союзе приняло облик борьбы с космополитизмом. Сталин любил «советскую интеллигенцию», но только в ошейнике, на коротком поводке и в наморднике.

Теперь его называют классиком науки, разработке его наследия посвящаются международные конференции, его книги и работы о нем выходят в разных странах на разных языках, а тогда мой будущий тесть, тихий шуплый скромнейший человек, как безродный космополит был арестован.

В это время он работал в Кабинете еврейской культуры Академии наук УССР. Один из коллег, рискуя своей жизнью, шепнул Моисею Яковлевичу, что состоит сексотом (секретным сотрудником, доносчиком) НКВД и знает, что через несколько дней Моисей Яковлевич будет арестован за враждебную, антисоветскую деятельность. Его дочь слышала в тесноте квартиры, как отец вполголоса рассказал об этом жене. Жена сказала:

— Моисей, но надо же что-то делать! Нельзя же так!

— Саринька, что же я могу сделать? Если бы я действительно вел антисоветскую деятельность, я бы мог ее прекратить. Но ведь ты же знаешь, что никакой сомнительной деятельностью я не занимаюсь.

Киевский университет во время войны был наполовину разрушен и к пятидесятому году не был еще восстановлен. Занятия шли в три смены.



Кончались не то без четверти одиннадцать вечера, не то в четверть двенадцатого. Я поджидал ее на пути от университета к дому.

Она появилась с подругой. Я подошел к ним.

— Я узнал, что твой папа арестован...

— Ты хочешь меня пожалеть? — воинственно спросила она, натянутая, как скрипичная струна. Нас учили, что человека надо не жалеть, не унижать жалостью — уважать надо. А также, что если жизнь — борьба, то жалость — неуместна.

В эти мгновенья решались наши судьбы — двух перекасти-поле под бурями двадцатого века. И сколько тогда было таких перекасти-поле! И сколько таких мгновений, которые по-разному распоряжались их судьбами!

— Да.

Она как-то сразу смягчилась. Струна не лопнула, а была спущена. Подруга-золото куда-то исчезла.

Через некоторое время у нас состоялось решительное объяснение. Она сказала «да» и прибавила:

— Я знаю, ты человек надежный.

\* \* \*

Я хорошо знал Моисея Яковлевича и любил его. И он ко мне тепло относился. В лагере во время ареста он узнал из письма жены, что его дочь и я собираемся объединить свои судьбы, и оттуда, из этого ада, написал, что рад предстоящему событию. То немного, что я знаю о его аресте и лагерной судьбе, он рассказывал мне от случая к случаю в годы Оттепели, после освобождения из лагеря, а я записывал в своем дневнике. Однажды он сказал, что никого не оклеветал, не потопил, когда терзали следователи. Другой раз рассказал, как стало страшно, когда в соседней камере раздался женский крик и ему почудилось, что кричит его дочь.

Следователь ему попался по тем временам относительно гуманный. Его ни разу не били при допросах. К нему применяли только одну пытку: ночью вели допросы, а днем не разрешали спать. Следствие длилось несколько месяцев. У Моисея Яковлевича начался фурункулез. Повязки прилипали к язвам, а молодая врачиха грубо отрывала присохшие бинты. Из-за всего этого на допросах он многое воспринимал как в тумане. Но одну вспышку он помнил твердо, и она у меня записана таким образом. Следователь ему сказал:

— И не стыдно вам заниматься такой ерундой в наше замечательное время? Что вы копаетесь в этой Библии? Кому она теперь нужна?

И тишайший Моисей Яковлевич вспылил:

— А вы читали Библию? Прочтите в ней «Песнь песней»!

На другой день, во время допроса, следователь сказал:

— Прочитай я вашу «Песнь песней». Да... Это, конечно...

«И даже с некоторым уважением посмотрел на меня», — добавил Моисей Яковлевич. Он получил относительно мягкий по тому времени приговор: десять лет лагерей. При последнем вызове к следователю тот спросил:

— А что делать со всем этим хламом?

И кивнул на большой шкаф, забитый рукописями, конфискованными у Моисея Яковлевича при аресте.

Я уверен, что он сказал это искренне.

Тишайший Моисей Яковлевич взорвался второй раз.

— Здесь труд всей моей жизни! — крикнул он в отчаянии и гневе следователю. — А вы называете это хламом!

— Ну ладно, ладно... — сказал следователь. — Отдадим всё это вашей жене.

И, как ни удивительно, все конфискованные рукописи до последнего листика были возвращены Сарре Иосифовне. Обычно в подобных случаях рукописи просто уничтожались.

\* \* \*

В лагере Моисей Яковлевич отсидел пять лет, а после смерти Сталина был освобожден и через несколько лет добился реабилитации.

В лагере под Тайшетом он работал на лесоповале. Ему поручили составить хор из заключенных. По его рассказам, в хоре участвовали музыканты с консерваторским образованием, в том числе первая скрипка оркестра Большого театра.

Однажды на лесоповале Моисей Яковлевич тащил неоструганный ствол дерева вместе с Веневитиновым, потомком поэта пушкинского времени по боковой линии. Поэт умер рано, женат не был и детей не имел. После революции его потомок осел в Югославии, а когда Вторая мировая война окончилась, и НКВД по всей Европе разыскивал русских людей первой эмиграции и перемещенных лиц второй эмиграции, потомок Веневитинова был выловлен и прямоком отправлен в лагерь. На лесоповале существование покоилось на двух постулатах: шаг вправо, шаг влево считается за побег; и: при побеге стреляю без предупреждения. Чтобы развернуть ношу, Веневитинов заступил одной ногой за едва заметную канаву, которой была обведена зона лесоповала. Охранник вскинул винтовку и нажал спусковой крючок. Тело Веневитинова упало, дернулось и застыло навсегда. Охранник за предотвращение побега получил денежную награду девяносто рублей и отпуск домой на пятнадцать суток, включая дорогу. Я ужаснулся, как он мог? А Моисей Яковлевич сказал:

— Чему вы удивляетесь? Иуда продал Иисуса Христа за тридцать сребренников.

После этого напарник Веневитинова был приставлен к лошади, возившей воду. Она плохо слушалась музыковеда-фольклориста, и он ее вежливо уговаривал: «Но, пожалуйста!». Однажды под вечер пришел из хаты охранник, взял возчика и повел в овраг за ближним лесом. Время от времени туда уводили. Обратного оттуда не возвращались. Ноги плохо слушались зэка, но охранник ободрил:

— Ничего, нам недалеко.

Это была такая острота. Вдруг раздался крик:

— Петруха, стой!

Охранник и зэк враз обернулись.

— Стой, Петруха. Не того ведешь!

Когда-то Герцен в своей великой книге «Былое и думы» спросил себя, зачем писать об этих ужасных подробностях российской жизни. На самом деле, конечно, «Былое и думы» — это подвиг гуманиста. Сам же он и ответил: «Эта гласность — последнее, слабое вознаграждение страдавшим, погибнувшим без вести, без утешения» (Герцен А. И. Соч.: В 30 т. М.: АН СССР, 1956. Т. 8).

Я помню еще один акт протеста со стороны обычно тихого, спокойного Моисея Яковлевича. Мы с женой на каникулах приехали в Киев и пришли с визитом к ее родителям. В ожидании обеда все оживленно беседовали, но постепенно оживление стало угасать, все поглядывали на дверь в переднюю, откуда должен был появиться обед, а его всё не было и не было. Обед задерживался. И когда в комнату вошла Сарра Иосифовна, опять без обеда, Моисей Яковлевич воскликнул:

— Что происходит? Когда я голодал в лагере, я знал, почему я голодаю. Но я не понимаю, почему я голодаю сейчас у себя дома!

Моисей Яковлевич мне рассказал, что его доклад о его трудах был поставлен на заседании президиума Союза композиторов СССР. Тексты, собранные и прокомментированные Моисеем Яковлевичем, и исследования, им посвященные, были распределены им по пяти томам. Вот самое краткое описание пятикнижия Береговского:

Первая книга, «Еврейский музыкальный фольклор», была опубликована в 1934 году на идише и на русском языке (20 п. л.).

Остальные четыре тома тогда были в рукописях и машинописи.

Второй том — «Любовные и семейно-бытовые песни» (датой завершения обозначен 1934 год, 30 авт. л.).

Том третий — «Инструментальная народная музыка» (1938, 20 авт. л.).

Том четвертый — «Напевы без слов» (1946, 15 а. л.).

Том пятый — «Народные музыкально-театральные представления (пуримспили)» (1940 — 1942, 40 авт. л.) и дополнение к нему — «Ахашверошпиль» (1946, 2 а. л.).

Отправляясь в Москву на заседание президиума Союза композиторов, Моисей Яковлевич сложил эти свои труды в старый рюкзак, с которым в 20-е и 30-е годы ездил в свои фольклорные экспедиции, и с этим рюкзаком на плечах явился в комнату заседаний президиума Союза композиторов. Он был сдержанно-благоклонно выслушан, но никаких благоприятных результатов для судьбы его труда не последовало.

Я окончил педагогический институт на год раньше, чем моя Эда — университет, и взял направление на работу в школу Донбасса. Одновременно я, так сказать, официально, просил у матери своей возлюбленной руки ее дочери. Она меня поцеловала, сказала, что рада нашему союзу с ее дочерью, и добавила, как мне показалось, с восхищением:

— Да, настоящий мужчина умеет добиваться своего.

В Донбассе впервые после детства у меня появилась собственная комнатка, которую я снимал в коттедже одной семьи. Школьные новогодние каникулы длились дней десять. Директор школы охотно отпустил меня

жениться. Прилетел я в Киев на самолете, остановился, конечно, у мамы, и кинулся к невесте. Телефонов у людей нашего социального уровня тогда не было. Она мне сказала:

— Вадик, ты подожди меня возле памятника Богдану Хмельницкому. А я переоденусь, соберусь и к тебе выйду.

Погода стояла превосходная, настроение новогоднее, да еще в ближайшей перспективе обретение жены, моей Дульцинеи.

И Дульцинея появилась.

Завидев ее, я кинулся к ней.

Но когда я приблизился, меня остановил ее неприветливый взгляд.

— Вадик, я не могу быть твоей женой, — услышал я.

В своей жизни я совершил много ошибок. Весь мой жизненный путь устлан ошибками. Сколько раз с горечью я повторял:

Так мало пройдено дорог,  
Так много сделано ошибок!

Но в этом случае, одном из самых важных в моей жизни, я не ошибся. Ни слова не говоря, я повернулся к ней спиной и ушел.

Я и жалел ее, и возмущался ею.

Я был уверен, что это не конец. Маме ничего не сказал, и мы легли спать.

На следующее утро, когда я принимал душ и мыл голову, она пришла.

Позже она не раз полушутя возмущалась:

— Ему отказала невеста, а он как ни в чем не бывало голову моет!

Не сказав ни слова о вчерашнем, мы поехали в ЗАГС. И позже ни она, ни я не возвращались к этой перипетии. Однако она всю жизнь сидела во мне, как гвоздь. И лучшим комментарием к этому маленькому, но знаковому событию, всю жизнь служит для меня разговор, происшедший много лет спустя. И совсем с другой женщиной.

Это была светлая шатенка с правильными чертами лица и большими зеленоватыми глазами, с удивительно тонкой и гибкой талией и основательными, аппетитными формами ниже и выше нее, со стройным станом и стройными ногами, начинавшимися чуть ли не от глаз. Особенно захватывал дух вид высоких подъемов в тех местах повыше щиколоток, где ноги переходили в небольшие, но и немалые ступни. Помню, как возбуждал меня, когда я переворачивал ее на живот, вид ее позвоночника, в котором ясно просматривалась каждая косточка. Когда я с нею входил в ресторан или, там, в зал, все взгляды обращались на нас, и я их чувствовал до конца ужина или концерта. Волосы она носила длинные. Они опускались ниже груди, когда лежали впереди, и ниже лопаток, когда она решительным жестом забрасывала их за спину.

Однажды в минуты расслабления после пароксизма страсти она стала жаловаться на мужа и свекровь, выносить которых у нее не было больше никаких сил.

— Зачем же ты вышла за него? — спросил я. — Ведь у него на роже написано всё, включая его мамашу.

— А ты знаешь, как девушки выходят замуж? — спросила она и, не дождавсь ответа, прочитала мне целую лекцию. — Каждая мечтает о принце на белом

коне. А принц всё не едет. То ли где-то задержался, то ли на всех не хватило. И вдруг начинают выходить замуж одна за другой подружки-ровесницы. А тебя, как назло, зовут на свадьбы подружкой, так что ты с кислой улыбочкой всякий раз корчишься от зависти. А тут не успела оглянуться, как подходит окончание учения и распределение. (Моя собеседница кончала в советское время, когда выпускников вузов распределяли на работу в обязательном порядке в наиболее медвежьи углы страны.) Перед тобой открывается увлекательная перспектива выйти замуж за скотника или за механизатора. Поэтому если вдруг какой-нибудь городской парень пожелает взять тебя в жены, ты уж не смотришь, что там у него на лице написано.

Так мы стали мужем и женой и на одиннадцать лет уехали в Донбасс работать учителями в школе шахтерского поселка. Как мог, я описал этот период в «Романе одной жизни» и в повести «Центральный поселок».

У нас родилась дочь, мы получили квартиру на углу улицы Ленина и площади Ильича, увлеченно работали в школе и занимались наукой дома и, когда удавалось вырваться, в московских библиотеках. Мы любили, когда к нам приезжал из Киева Моисей Яковлевич, и он, видимо, любил эти приезды. К этому времени у нас уже был рояль Mülbach, подаренный моей мамой, и дедушка с внучкой любили около него музицировать. Однажды его гощение совпало с пятым днем рождения нашей дочери. Решено было отпраздновать юбилей. Моисей Яковлевич сочинил музыку праздничной кантаты, а я — ее текст. Дедушка, мама и сама юбилярша разучили кантату и исполнили ее в праздничный день. Я запомнил рефрен:

Играйте, пойте веселей,  
У нас сегодня юбилей!

Иногда моя жена приходила из школы расстроенная. Люди на Центральном поселке жили очень разные, в речи господствовало смешение языков — русского, украинского, татарского, возможно, еще каких-то, с густой примесью мата. Всё это отражалось на детях. В этих условиях педагогические неудачи время от времени были неизбежны. Однажды жена, вернувшись из школы, стала рассказывать мне об одном таком эпизоде и расстроилась до слез. Чтобы не расплакаться при дочери, она выскочила в другую комнату. Я кинулся за женой, обнял ее и стал утешать. До нас донесся голос дочери:

— Что вы там друг об друга целуетесь?

Мы расхохотались, и инцидент был исчерпан. С тех пор школа стала предметом мыслей, забот и трудов жены до конца ее дней. Был случай, когда экзаменаторы Донецкого университета не хотели верить, что ее ученики-абитуриенты изучили немецкий язык в Донбассе, в школе шахтерского поселка, а не в Германии. Дружеские связи со своими воспитанниками жена пронесла через всю жизнь: они, со временем ставшие пенсионерами, дедушками, бабушками, приезжали к нам в Смоленск, она ездила к ним в чистяковские деревни и шахтные поселки, поддерживала их в трудных жизненных обстоятельствах, оплакивала безвременно умерших.

Все дети России, изучающие французский язык, знают ее учебник «Синяя птица». По ее пособиям Ю. М. Лотман, наш старший замечательный

друг, дома учил французскому языку своих внучек. Общий тираж книг жены, по свидетельству издательства «Просвещение», приближается к миллиону экземпляров. Школьный товарищ нашей дочери, наш друг Зена — превосходный врач Зеан Самуилович Каган — увековечил эту сторону деятельности жены таким мадригалом:

Иврит мне не в жилу,  
и идиш не то,  
Гнетет по-английски  
беседа.  
Французский бы выучил  
только за то,  
Что учит французскому  
Эда.

Она была ревнива. Она ревновала меня ко всему — конечно, к женщинам, к своей семье, к моей науке, к нашей дочери. Ревновала нашу скромную квартиру ко всем посторонним. Иногда у нас бывали наши воспитанники: школьники, потом студенты, потом взрослые люди, бывшие школьники и студенты. После ужина гости обычно устремлялись на кухню, предлагая помощь в мытье посуды и уборке. Не было случая, чтобы жена приняла чью-либо помощь. Когда по уходе гостей я пытался ее уверить, что она напрасно загружает себя излишней работой, лишая наших воспитанников удовольствия ей помочь, она меня просто не понимала. Ко всему, чем она занималась — к воспитанию дочери, к научной работе, к ведению дома, — она относилась как к возложенной на нее миссии.

Бывало, после дружеской вечеринки мы возвращаемся домой, а она молчит, отворачивается от меня и дуется. Дома происходит объяснение.

— Ты весь вечер на нее смотрел!

— Правильно, но я весь вечер смотрел и на тебя, и на других.

— На нее ты смотрел с вожделием!

— А как может смотреть мужчина на молодую и красивую женщину? Уж не с отвращением ли? Это доктор Зигмунд Фрейд виноват, а не я.

На несколько дней отношения испорчены.

Когда Моисея Яковлевича освободили из лагеря и он добрался в Киев, мы у себя на Центральном поселке получили письмо от Сарры Иосифовны о том, что ему совершенно нечего носить. А денег на покупку вещей, разумеется, ни у них, ни у нас не было. Я сказал, что мой второй костюм мне, в сущности, не нужен: и для школы, и для встреч с приятелями одного вполне достаточно. Мы с Моисеем Яковлевичем были примерно одинакового сложения. Конечно, у него была какая-то полнота, это я помнил, но я был уверен, что из лагеря он вернулся отощавшим, и мой костюм ему вполне подойдет. Моя жена сказала, что это не мое дело и не следует мне в него лезть. Без меня обойдутся.

Я радостным тоном сказал жене, что пришел очередной номер «Вопросов литературы» с моей статьей. Вместо ожидавшихся ответных возгласов радости я услышал:

— Ну как за тобой угнаться?!

Она и наукой занялась серьезно из ревности к моим скромным успехам. Вначале попытки Моисея Яковлевича направить ее на путь науки находили мало отклика. Он вздыхал и говорил:

— Что ж. Из-под палки учеными не становаются.

Это изречение стало одной из моих любимых нравоучительных сентенций. Позже не раз и не два повторял я его нашей дочери.

Тогда не было слышно о похищениях маленьких детей. Но все-таки мы не позволяли нашей четырехлетней дочке одной выходить во двор дома, в котором жили. Однажды она попросила меня выпустить ее погулять. Я наставительным тоном сказал:

— Ты же знаешь, что одной нельзя. Вот я освобожусь, и пойдем гуляем.

Через несколько минут я слышу: она за разрешением пойти погулять обращается к матери. И мать, которая слышала наш разговор, ей отвечает:

— Иди, иди, доченька, только смотри: со двора ни ногой!

И дочка весело убежала.

В то же время она стала летописцем моей жизни. В мой большой автобиографический «Роман одной жизни» я вставил альбом фотографий моей семьи от дедушек и бабушек, на протяжении ста лет. Добрая половина сохраняет дорогие мне мгновения благодаря вниманию жены. Рассматриваю фотографии и вспоминаю. Вот я с Давидом Самойловым в Пярну (1977 год). Вот — с Б. Я. Бухштабом, моим старшим другом, замечательным литературоведом, с его женой Г. Г. Шаповаловой, с собакой Жулькой и кошечкой, имя которой я, к сожалению, забыл, в их небольшой уютной ленинградской квартире (1976 год). Дальше — с классиком науки о русском стихе, американским профессором Кириллом Федоровичем Тарановским и его женой Верой Любомировной в парке Петропавловской крепости в Ленинграде в 1976 году. А вот я в Тарту в президиуме Ломоносовской научной конференции в обществе Ю. М. Лотмана, тартуского профессора С. Г. Исакова и академика Вяч. Вс. Иванова (1986 год). А вот у себя дома, в своем кабинете с другом и ровесником, американским профессором Джеймсом Бейли (1994 год). А здесь мы с М. Л. Гаспаровым на научной конференции в Смоленске (1978 год). На память о наших летних странствиях — домик Александра Грина, превращенный секретарем райкома партии в свой курятник (г. Старый Крым, 1958). Такой памятник архитектуры... А вот здесь я в Марбурге, сыгравшем такую важную роль в жизни и творчестве Пастернака, у стены Марбургского университета на фоне мемориальной доски в честь Ломоносова, учившегося здесь (1996 год). Это я на мосту через Рейн, а вдали Кельнский собор (1996). Дальше — в Брюгге, на мосту близ озера Любви, с Жаниной Бюрни, президентом Фонда Мориса Карема (1997 год). А на этой фотографии я работаю в русской библиотеке имени И. С. Тургенева в Париже над изучением журналов и газет русской эмиграции (1997 год). А здесь — на мосту через Сену против Собора Парижской Богоматери в 1997 году. Я в Париже на площади Согласия. В Версале; на самой верхушке Эйфелевой башни с французскими друзьями; в музее современной французской живописи у полотен любимого художника — Огюста Ренуара (жена меня сфотографировала вопреки

запрету фотографировать в музее). И, наконец, с дочерью у Белого дома в Вашингтоне. Если бы не настойчивое внимание жены, всё бы это навсегда для меня и для всех нас пропало.

А когда у меня случился инфаркт, она (с замечательными врачами, конечно) меня вытащила. Ушла на полставки и вытащила. Взяла отпуск и вместе со мною провела около месяца в кардиологическом санатории. Наверное, никогда у нас не было такого счастливого месяца. Жили спокойно, гуляли от немногих минут по терренкурам до получасовых эскапад в магазинчик соседнего поселка. И — бесконечные беседы, беседы, воспоминания о целесообразно прожитых десятилетиях, о родных, друзьях. И еще оба времени: жена готовила один из своих учебников, я начал очерк о стихотворении Пастернака «В больнице», который окончил уже дома, а напечатал журнал «Знамя».

\* \* \*

Мы перебрались в Смоленск в 1962 году. Я сразу понял, что в нашем институте человек начинается с кандидата наук. У моей жены диссертация «Стилистические функции синонимов (на материале произведений Г. Флосбера)» к этому времени была почти готова. Только не было необходимых публикаций в научных журналах или сборниках. Почему ее всячески придерживали, предоставляю догадываться читателю. Ей люто не хотелось, но пришлось обратиться к М. Ф. Рыльскому. Высокоинтеллигентный человек, замечательный поэт, академик АН СССР, он возглавлял Институт искусствоведения, фольклористики и этнографии АН УССР, в который входил кабинет еврейской культуры, в котором работал мой будущий тесть. Так что фамилия моей жены была ему знакома, и он точас принял ее. Он выразил возмущение трудностями, которые чинили моей жене, пододвинул к себе большого формата блокнот с отрывными листами, вверху которых была напечатана его фамилия и слово *Академик*.

— Я напишу Вашему декану, и он опубликует Вашу статью, — сказал Рыльский.

— Вы его знаете? — обрадовалась моя жена.

— Я его не знаю, но он меня знает, — ответил Рыльский.

Его действительно знали. Как раз в то время в Киеве из уст в уста передавали такой рассказ. Рыльскому шепнули, что поэт Калюжный, напившись, стал говорить, что он лучший переводчик, чем Рыльский. Когда они встретились в клубе писателей, Рыльский при стечении народу ему сказал:

— Ты утверждаешь, что ты переводчик лучший, чем я. А знаешь, какой я переводчик? Я даже твою фамилию могу перевести с русского языка на украинский.

— Моя фамилия и так достаточно украинская, — заметил незадачливый собеседник Рыльского. (По-украински *калюжа* значит *лужа*.)

— Нет, это по-русски ты *кал южный*. А по-украински ты *говно пивденне*, — перевел Рыльский на радость аудитории.

Так что университетский декан действительно поспешил напечатать статью моей жены, и в 1964 году она благополучно защитила диссертацию во Львовском университете.



Тогда ею завладевал уже новый научный интерес. Она увлеклась изучением французских социальных диалектов и их влияния на французскую литературу. По совету Е. Г. Эткинда она стала смотреть на свои занятия французским арго как на докторскую диссертацию. Завершив работу, она по своему самостоятельному характеру прямо с улицы пришла к академику Г. В. Степанову, директору Института языкознания, хотя к этому времени я был с ним хорошо знаком. Докторскую диссертацию «Язык художественной литературы и социальный диалект» она защитила в 1979 г. в специализированном совете Института языкознания Академии Наук СССР, где Г. В. Степанов был председателем совета. Официальными оппонентами были приглашены академик Д. С. Лихачев, В. Г. Гак и Р. Г. Пиотровский. Ведущей организацией был определен Московский государственный университет, где кафедрой возглавлял член-корреспондент Академии наук СССР Р. А. Будагов.

Не все знают, что Д. С. Лихачев при окончании университета защитил два диплома: по романо-германской филологии и по славяно-русской филологии. А во время ареста и ссылки на Соловках на собственной судьбе зека он познакомился с социальными диалектами, которым после освобождения посвятил ряд работ. Люди, близко его не знавшие, плохо представляют себе его характер. Например, когда директор ИРЛИ (Пушкинского Дома) не разрешал ему принять в аспирантуру человека, которого Лихачев принять намеревался, он в конце разговора опрокинул большой письменный стол, за которым директор сидел. После чего разрешение принять в аспирантуру креатуру Лихачева было получено.

Несмотря на высокую оценку, которую диссертация жены получила у всех участников защиты, нашлись силы, которые на стадии утверждения результатов защиты ВАКом ожесточенно боролись против присуждения жене докторской степени. Говорили, что в эпоху развитого социализма Береговская учит советских студентов ругаться по-французски, ставили в упрек, что по объему своему диссертация превосходит рекомендованные ВАКом границы. Д. С. Лихачеву и Г. В. Степанову пришлось опереться на весь свой авторитет, чтобы добиться справедливого завершения дела. Только в 1982 г. ВАК присвоил жене ученую степень доктора филологических наук. А в 2009 г. диссертация была опубликована издательством Смоленского государственного университета. В послесловии автор рассказала о том, как нелегко далась ей ее докторская степень.

В университете она широко развернула научную и педагогическую деятельность. Ее монографии, статьи и сборники под ее редакцией выходят в основном по двум направлениям: по стилистике французского языка и по французской арготологии. Девятнадцать ее аспирантов защитили диссертации по этим направлениям в диссертационных советах Института языкознания, МГУ и МПГУ.

Ее труды отмечены рядом наград. Премьер-министр Французской республики наградил ее орденом «Академические пальмы». Этот орден был учрежден Наполеоном как высшая оценка заслуг ученого. Президент России присвоил ей звание заслуженного деятеля науки РФ.

Одновременно со всеми этими работами жизнь жены заполняли заботы о судьбе научного наследия ее отца. После его смерти в 1961 году опубликовать его научное наследие пыталась его вдова. А после ее смерти с середины 60-х годов забота о научном наследии отца стала категорическим императивом жизни и деятельности моей жены. В 1966 году она со старшей сестрой Ириной Моисеевной передала архив отца Ленинградскому государственному институту театра, музыки и кинематографии (теперь — Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства). С тех пор она неоднократно указывала в печати на многочисленные ошибки, допускаящиеся некоторыми авторами, писавшими о биографии ее отца:

М. Я. Береговский: Жизнь и судьба // Арфы на вербах. М.; Иерусалим: Гешарим, 1994. С. 5–20.

К истории создания «Пуримшпилей» // Береговский М. Я. Еврейские народные музыкально-театральные представления. Киев: Дух і Літера, 2001. С. 7–11.

Еще раз о судьбе М. Я. Береговского // Таи же. С. 12 — 27.

О собрании еврейской народной музыки, созданном М. Я. Береговским // Из фондов кабинета рукописей Российского института истории искусств. СПб.: ГНИУК РИИИ, 2007. Вып. 4. С. 86–96.

Теперь приведу в хронологической последовательности все известные мне книги моего тестя, изданные до и после его смерти. Все они подготовлены на основе материалов Пятикнижия М. Береговского, все они стоят на стеллаже в моем рабочем кабинете. К ним я присоединил массивный том (более 800 страниц большого формата), подготовленный Л. В. Шолоховой и содержащий описания чудом сохранившихся в условиях немецкой оккупации и борьбы с космополитизмом в сталинское время валиков, на которых с помощью фонографа мой тесть записывал еврейские песни во время своих экспедиций. В годы фашистской оккупации Киева их не уничтожил, поняв их научное и общечеловеческое значение, немецкий офицер, которому приказано было это сделать. А в начале пятидесятых годов не выполнил такой дикий приказ советский офицер, получивший его.

Jidišer muzik-folklor. M.: Meluxišer muzik-farlag, 1934. Band 1.

Еврейские народные песни. М.: Сов. композитор, 1962.

Old Jewish Folk Music. The Collections and Writings of Moshe Beregovski / Edited and translated by Mark Slobin. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

Еврейская народная инструментальная музыка. М.: Сов. композитор, 1987.

Арфы на вербах. М.; Иерусалим: Гешарим, 1994.

Еврейские напевы без слов. М.: Композитор, 1999.

Еврейские народные музыкально-театральные представления. Киев: Дух і Літера, 2001.

Jewish Instrumental Folk Music. The Collections and Writings of Moshe Beregovski. Syracuse University Press, 2001.

Мед и слезы: Еврейские народные песни из собрания Моисея Береговского. СПб.: Еврейский общинный центр, 2007.

Шолохова Л. В. Фоноархив еврейского музыкального наследия. Коллекция фонографических записей еврейского фольклора из фондов Института рукописи. Киев, 2001.

\* \* \*

Подойдя к рассказу о смерти жены, я ощущаю, что стою перед непростой психологической и даже медицинской проблемой. Она для меня особенно сложна потому, что я должен писать о конце жизни женщины, которую я знал и любил три четверти века, и потому, что я не психолог и не врач. При этом я вижу единственный выход: мне остается избегать любых обобщений; сообщать только факты.

Со школьных лет в ней было что-то диспластичное. Когда она училась в девятом-десятом классе, на диване, на стуле, в кресле она обычно находила самую неудобную позу. Ее мать опасалась искривления позвоночника у дочери и делала ей замечания, которые иногда перерастали в перепалку, даже при мне, постороннем. Моисей Яковлевич же в подобных случаях бросал ироническое замечание:

— Опять *cabinet de beauté!* («салон красоты» по-французски).

В конце ее жизни я не раз сожалел и говорил вслух, что сожалею, что не умею фотографировать и не имею фотоаппарата. Хотелось мне запечатлеть ее классические позы. У нее была небольшая, уютная удобная комната с красивым письменным столом дорогого дерева. Умная и внимательная домашняя работница, которую мне пришлось пригласить после смерти жены, однажды сказала мне, что комната жены больше похожа на кабинет ученого, чем большая моя. В гостиной-столовой стоит стол изрядных размеров, за которым, случалось, усаживалось 10–12 человек. Но моя жена часами работала, стоя на коленях перед диваном в своей комнате или в гостиной и используя один или другой диван в качестве письменного стола. Нередко так она и засыпала: головка ее падала на диван, а всё тело замирало в болезненно искривленной и все-таки изящной позе. Случалось, они напоминали мне неестественно-привлекательные позы на эстампах, афишах и полотнах Тулуз-Лотрека с изображением Жан Авриль, Ля Гулю и других танцовщиц Мулен-Руж и Мулен-де-ля-Галет.

Спать она ложилась где-то среди ночи или под утро и, проспав два-три часа, поднималась и начинала свой рабочий день. Иногда она спала одетая просто на полу. И я вспоминаю, как Сарра Иосифовна, ее мама, говорила, сокрушенно качая головой, еще когда ее дочь была школьницей:

— У Эдочки нарушена формула сна.

Завтрак, самый скромный, готовил я. Я предлагал жене подавать завтрак в постель, но она отказалась. Она выпивала чашку чая или кофе с печеньем, реже — с бутербродом, еще реже съедала яйцо, и с этим жила и работала до ухода в университет и далее до возвращения домой вечером. На мои почти ежедневные вопросы, что она ела в университете, она отвечала:

— Ты знаешь, я не чувствовала голода и забыла поесть.

А на мои упреки чаще всего вообще ничего не отвечала. Ее любимым писателем был Достоевский.

\* \* \*

В 1973 году, когда жене было сорок четыре года, ее портрет написала наша близкая приятельница художница Нина Ипполитовна Агеева. Я считаю портрет тем жанром, в котором особенно убедительно проявляется ее

талант, а этот портрет ей особенно удался. Жена изображена до пояса, сидящей на краешке стула, руки лежат на коленях левая поверх правой. Голова по отношению к телу чуть-чуть больше, чем в жизни, и это придает модели некоторый налет детскости. В глазах светится бездонное, отнюдь не детское горе. Этот контраст поражает.

В картинах Нины Агеевой всегда большую роль играет фон. И здесь общий холодный тон, который оживляют то здесь, то там, в зависимости от освещения, мерцающие искорки, передается лицу модели.

Художница сказала, что хотела дать почувствовать в портрете трагизм судьбы еврейского народа.

Оригиналу портрет не понравился.

— Она меня изуродовала.

По-своему она была права. Она была живая, мажорная, светлая, красивая, много смеялась, а улыбка, можно сказать, почти не сходила с ее лица, особенно на людях. Я один, наверное, знал, что делается в сердцевице души этой почитательницы Достоевского. Как нелегко дается ей жизнь, каждый ее поворот. А тут художница посмела проникнуть в тайное тайных и вывернуть его наружу. Карл Густав Юнг, замечательный врач и философ, разглядел в личности человека две противоречивых сущности — *anima* и *persona*, душа и маска. У кого мажорная маска, у того скорее всего минорная душа. И эту печаль души Нина Агеева разглядела в своей приятельнице и изобразила в своем портрете.

Жена серьезно обиделась на Нину, портрет ее не взяла, и отношения их охладели. А я подумал, что если переживу жену и если ее портрет нигде не уйдет, то куплю его. И вот он висит у меня в гостиной, и я каждый день его рассматриваю, мое сердце при этом истекает жалостью и чувством вины. И я охотно беседую о портрете с гостями, прислушиваюсь к их мнениям.

Вскоре после смерти жены зашла ко мне Марина Рогоцкина, моя ученица, доцент моей кафедры, мой давнишний друг. Посмотрела на портрет и говорит:

— Это же Рахиль.

— Почему Рахиль? — спрашиваю.

— Как же, библейская Рахиль. Помните стихотворение Ахматовой?

Когда гостья ушла, я перечел это место в Библии (Книга Бытия, глава 29, стихи 6–30) и поразился, как Марина угадала многое, чего знать не могла, назвав мою жену на портрете по первому же впечатлению библейской Рахилью. Иаков дважды по семь лет служил за свою Рахиль. И я четырнадцать лет добивался своей жены. У библейской Рахили была старшая сестра, и у моей жены. Библейская старшая сестра была некрасива, и моя свояченица с детства была сердечная больная, тихая и слабая женщина. «Рахиль была красива станом и красива лицом», — повествует Библия; и моя Эда тоже.

\* \* \*

Она жила с огромным чувством ответственности. Всё, что ни приходилось ей делать, она делала так, как будто бы исполняла миссию, возложенную на нее свыше. При этом она была неверующей и даже осторожно

и необходимо подшучивала над моей верой. Это проявлялось и в мелких подробностях быта, и в самых серьезных сторонах духовного бытия. Я довольно часто уговаривал ее взять домработницу. Она всякий раз отказывалась, объясняя мне, что не может допустить, чтобы в квартире, за которую она отвечает, хозяйничала еще какая-то женщина. Даже представить себе такого не может. И, при всей ее огромной разносторонней занятости, квартира была в таком состоянии, что нередко гости, едва переступив порог, восклицали:

— Ах, как у вас уютно! — и что-нибудь еще в этом роде.

Когда я немного опомнился после ее смерти, я был поражен тем, в каком идеальном порядке осталась квартира. Кухонный шкаф был до предела наполнен продуктами, которым не нужен холодильник: макаронами, сахаром, солью, крупами, мукой, специями. Холодильник с морозильником был наполнен продуктами, которые выдерживают долговременное хранение, как, например, копченой колбасой, мясными и рыбными консервами, яйцами, сыром «Виола». Каждая вещь в доме лежала, стояла или висела на строго предназначенном ей месте. Домашние тапочки словно ждали свою хозяйку. Ждут и теперь.

С возрастом у нее нарастало убеждение, что она в науке не сделала самого важного. А в последние месяцы и недели это сознание производило, по моему впечатлению, разрушительную работу. Она называла себя лодырем, негодяйкой, мерзавкой, каких свет не видел. Перед смертью она подготовила одновременно три книги. Одна книга, обращенная к студентам и их окружению — любознательным старшеклассникам, школьным и вузовским педагогам, вышла из печати, к счастью, за несколько дней до ее смерти, так что она успела ее увидеть и ей порадоваться. Другая, для самых маленьких, была вполне закончена и передана в типографию. Третья, коллективная монография по французской арготологии в России, вышла из печати сразу после ее смерти. Чтобы всё это осуществить, жена почти перестала спать. А встав, выходила из своей комнаты со словами:

— Как я ненавижу эту женщину! Она столько должна сделать, а вместо этого бездельничает! дрыхнет! — Глаза ее при этих возгласах метали молнии.

Я старался как-то разрядить это ее внутреннее напряжение. Внук, саксофонист, сообщил, что несколько концертов у него будет в Париже, в одном из известнейших залов. Я настоял на том, чтобы жена поехала во Францию послушать внука, познакомиться с его женой. Сначала она отказывалась, но потом уступила и вернулась счастливой. За полгода до смерти по моему наущению она побывала в Москве и во Флоренции в концертах, в которых исполнялись еврейские мелодии из коллекции Моисея Яковлевича. И эти поездки принесли ей ничем не омраченное счастье. Я хочу думать, что Париж, Москва и Флоренция отсрочили ее гибель.

Незадолго до конца я проснулся среди ночи, увидел, что у жены горит свет, открыл дверь. Она, одетая, лежала на полу, по диагонали своей уютной комнатки, совершенно неподвижно. Я перепугался, нагнулся над ней. Дыхание было ровное, лицо безмятежное. А утром она опять появилась из своей комнаты расстроенная.

— Какая ужасная женщина! А ей еще поздравления присылают!

Я испуган. Что случилось? Оказывается, всего лишь по электронной почте получила от коллеги поздравление к 8 Марта.

— Она меня поздравила с Новым годом, я, скотина, до сих пор не ответила, а она присылает еще более нежное поздравление. Ну не свинья ли я?

Я не мог слышать эти проклятия женщине, которую любил всю жизнь, умолял прекратить, напоминал огромность того, что она сделала, но ничего не помогало: как-то так у нее всегда получалось, что она во всем виновата перед всем светом.

У меня иногда мелькала тень мысли, которую я тотчас же спешил прогнать, о том, что она иногда думает о своей близкой смерти и тотчас же отгоняет эту мысль. В конце февраля она меня неожиданно попросила (чего никогда не делала):

— Ты давно не писал мне стихотворений. Напиши мне стихотворение. Я написал.

КИСОЧКЕ-ЛИСОЧКЕ  
КО ДНЮ ВОСЬМОГО МАРТА 2011 ГОДА

Есть маленький домик у маленькой Эды,  
У Эды, которая не из Риг-Веды.  
Победы — от Эды,  
Обеды от Эды,  
А беды, друзья, никогда не от Эды.  
Зато утонченные еды,  
И теплые нежные пледы,  
И правые кеды.  
И левые кеды,  
И велосипеды,  
И застольные наши беседы, —  
Всё это от Эды,  
От Эды, от Эды, от Эды, от Эды,  
И это, заметьте, не бреды.  
И прочь, надоеды,  
Все вон, привереды.

И жить не желают без Эды,  
Без здакой непоседы,  
Пробивной, словно торпеды,  
Как Зевс не хотел жить без Леды, —  
Хоть все они сплошь уже седы,  
Почтенные дамы и деды —  
Французские языковеды.

Ее было не трудно, а невозможно заставить обратиться к врачу. Последний такой разговор, когда я вышел из себя, произошел за месяц до ее смерти. Она жаловалась на сердце — ей, бедной, уже было трудно ходить не только по лестнице, но и по ровной улице — на острую боль в суставах, на шум в ушах. Вот запись из моего дневника.

*8 февраля 2011*

Вчера вечером Кисочка-Лисочка притащилась домой совсем больная. Еле доплелась. Правая нога зверски болит. Принимает болеутоляющее — немисил. Лечиться не хочет. Я уговариваю:

— Надо посоветоваться с хорошим врачом. Позвонить Зене и спросить, к кому обратиться с такой бедой.

Она:

— Узнать, кто у нас лучший патологоанатом.

И вместо того чтобы обращаться к врачу, поехала в Москву. Откуда вернулась в гробу.

\* \* \*

После смерти моей жены Создатель два раза послал мне радость увидеть ее во сне. Привожу дневниковые записи.

*25.03.2011. 22:13:07*

Часов в семь вечера прилег. Заснул и увидел во сне Кисочку. Она выступила из туманной темноты на свет, как актриса на авансцену. Веселая, смеющаяся, вроде бы пританцовывая, в юбочке чуть ниже колен или до колен, так что ее стройные ножки были отчасти открыты, одетая в теплые цвета — темно-красный, оранжевый... Это совпало с девятым днем после смерти.

*03.06.2011. 7:10:49*

Перед самым просыпанием увидел во сне Кисочку-Лисочку. Вхожу в университет через главный старый вход, и на пороге вижу Кисочкину сумочку. Поднимаю, иду дальше. Там Кисочка в довольно большом уютном помещении сидит за единственным столом посредине помещения и принимает экзамен у здорового парня, который сидит напротив нее. Светлая, в превосходном настроении. Парень тоже. Оживленно разглагольствует, я не обращаю внимания, о чем он. Я отдаю Кисочке ее сумочку. Она говорит:

— Сейчас я освобожусь.

Я наклоняюсь что-то поднять, что она уронила, Когда выпрямляюсь, парня уже нет, как ветром сдуло. Она встает из-за стола, светлая, радостная, и тут я просыпаюсь.

Может быть, что оба раза мне приоткрывалось окно в подлинную жизнь, а потом оно захлопывалось, и я возвращался в страшный сон?

## АНТИЧНЫЕ МИФЫ В МОЗАИКЕ АФРИКАНСКОГО СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ

Мозаика — один из древнейших и наиболее выразительных видов монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства, представляющий собой изображение или узор, выполненные из однородных или различных по материалу частиц (камня, смальты, керамической плитки и пр.). Само слово *мозаика* несет в себе сакральный смысл: лат. *musivum* в буквальном переводе — «посвященное музам» (франц. *mosaïque*, итал. *mosaico*). По существу, классическая древняя мозаика — это долговечный пестрый ковер, состоящий из эмблемы (фигурной композиции) и орнаментальных узоров.

Истоки мозаичного искусства восходят к древним шумерским династиям на Ближнем Востоке в III тыс. до н. э. Античная мозаика развивалась от несложных, выложенных галькой, узоров и изображений, к изысканным многоцветным или черно-белым композициям, выполненным способом прямого подбора из кусочков камня, затем — тщательно отшлифованным («Дионис на пантере», IV в. до н. э., Археологический музей, Пелла). Тематика была разнообразной — от военных сюжетов до мифологических и фантастических сцен.

В работах Т. П. Каптеревой [1], Е. Н. Кувшиновой [2], А. И. Ларионова [3] описаны четыре основные техники мозаичного набора: *opus barbaricum* (*галечная мозаика*), *opus tessellatum* (*тесселированная*), *opus vermiculatum* и *opus sectile* (*прародительница флорентийской мозаики*). Техника набора из фрагментированных кусочков камня кубической формы *opus tessellatum* (*тесселированная мозаика*) получила название по исходному элементу: камешек — *tessera*. Зародившаяся в эллинских городах и государствах, она стала затем символом Великого Рима и считается классикой *римской мозаики* (расцвет ее приходится на I–IV вв. н. э.). Это наименование относится ко всем мозаикам на подвластной Риму территории, включавшей 36 провинций — от современной Британии до Малой Азии и Африки.

Среди них особенно яркое воплощение традиции и техники эллинистической мозаики характерно для Североафриканского побережья. Крупнейшая сегодня в мире коллекция римских мозаик I–III вв. н. э. находится в Тунисе (Национальный музей Бардо, Археологические музеи г. Сусса и Эль Джемма). Господство римлян продолжалось здесь более четырех с половиной веков: самые ранние римские мозаики датируются концом I — началом II вв. Археологи открыли более полусотни руин домов с мозаиками, созданными в период с к. I века и до нач. V века. Высокое качество художественного исполнения выразилось в композиции и богатстве колорита, а также в нюансах светотеневой разработки. В древности ценились утонченные сочетания цветов и точность рисунка, достигаемые благодаря многообразию гаммы в наборе миниатюрных *тессер*.



Тематически на Североафриканском побережье наибольшую выразительность, что естественно, получили сюжеты, связанные с образами Океана, Посейдона, Диониса, Афродиты, Аполлона и других античных героев. Они окружены многочисленным низшим пантеоном греческой мифологии: *тритонами, nereидами, амурами, панами* и др. Неоднократно встречаются *сезоны* — персонифицированные времена года, в образах четырех девушек с дарами природы.

Среди излюбленных сюжетов мозаичных панно у жителей побережья Северной Африки — символические морские образы и реалистичные картины рыбалки, элементы снастей и изображения обитателей подводного мира. Зыбкая морская поверхность зачастую имитируется параллельными полосками или зигзагами. Особое место среди морских мозаик занимает изображение бога Океана, который так характеризуется в «Илиаде»: *«...могуществом страшный, седой Океан беспредельный, / Тот, из которого всякий источник и всякое море, / Реки, ключи и глубокие кладези все истекают»* (XXI, 195–197).

На мозаике **«Океан»** в собрании музея Бардо (II в. н. э.) представлен лик титана-труженика. Он суров, молчаливо-сосредоточен, вдумчив и отдельными чертами схож с лицами мореплавателей, обдуваемых солеными ветрами. Океан могуч, он с осознанным достоинством несет на своей груди несметные корабли, лелеет в своих пучинах диковинных рыб и фантастических чудовищ. По его зову являются неугомонные ветры и устраивают бури. Гигант Океан проверяет человека на выносливость и на волевые качества, благоволит к сильному и мужественным. Является щедрым кормильцем для жаждущих умеренной пищи.

В образе Океана древний художник соединяет реалистическое и мифологическое видения пространства. Так, у титана Водного мира греческий тип лица: прямой нос, темные волосы, мускулистое смуглое лицо, глубоко посаженные пронзительные глаза. При помощи утонченной многоцветной тессерной технологии мозаичист придает изображению объемность и оттенки сдержанно-суровых чувств на самом лице могущественного божества.

В то же время, соответственно мифологической символике, Атрибутами Океана выступают морские водоросли, образующие густую бороду, лентообразные усы и пышную шевелюру хозяина морских пучин. Глядя на облик божества, зритель представляет себе, как плавно в недрах мирового океана колышется глубоководная растительность. Над головой Океана победно возвышаются клешни хищного омара (на иных изображениях это могут быть еще и усы), короня высшее водное божество. Непokoйный нрав Океана подчеркивается извивающимися рядом морскими змеями и быстролетными конями. Временное же умиротворение любвеобильного многодетного Океана воплощает гребущий на судне юный амур. При более детальном рассмотрении можно увидеть, что судно крылатого гребца своими очертаниями уподоблено крупной рыбе (красочные элементы мозаичной кладки позволяют увидеть длинный нос, глаз, плавники, расщепленный изящный хвост). Ассоциативность корабля-рыбы поддерживается со-отражениями его в трех существах рыбьего царства — разной формы и окраски.

Неровные штрихи и легкие зигзаги передают картину плещущейся поверхности моря. Излучающие сияние черные жемчужины неправильной формы, чередуясь с двусторонними или вытянутыми спиралевидными раковинами моллюсков, обрамляют картину. Коричневый фон дугообразного обрамления символизирует морское дно, таящее несметные богатства Хранителя водной стихии. Мозаика живописна: построена на контрасте — широкая темная борода, обрамляющие лик темные водоросли, кораллового цвета клешни крабов оттеняются светлым фоном водной поверхности.

Благодаря светотени, контрастным полосам, игре с цветовой гаммой мозаичных деталей, динамичному расположению образов, способам имитации движения водной массы и приемам вычленения пластичности ее глубинных обитателей, мозаичист успешно преодолевает пространственную двухмерность изображения. Сказанное прослеживается во всей композиции. И в подчеркнутых мускулистых чертах лица Океана. И в алой подсветке (одновременно с «востока» и «запада») грив морских чудовищ. И в многочисленных трепещущих лентах морских водорослей — длинной бороды Океана (каждая растительная полоска изображается в собственном ракурсе, оставляя впечатление ежесекундной подвижности в водной стихии). И в образах рыб, чье плоскостное изображение неожиданно синхронизируется с обликом корабля-рыбы, изображенного перпендикулярно к волнам и оттого разворачивающегося к зрителю новой гранью на 90 градусов (вид сбоку). Контрастностью линий и цветовой палитрой имитируется трехмерность пространства, *наглядно* воплощенная в античной скульптурной пластике. Созданный во II веке н. э. мозаичный образ Океана из музея Бардо вбирает в себя совокупность мифологических представлений древности о Властителе водной стихии, чему подтверждение находим у Гомера и в трудах А. Ф. Лосева [4].

Другим доминирующим образом морской стихии в мозаике Средиземноморья выступает Посейдон (Нептун). На картине **«Триумф Нептуна и Сезоны»** (III век н. э.) в округлой центральной эмблеме изображено, как на квадриге морских коней в сопровождении гибкого телом Тритона в омаровом венце и длинноволосой Нереиды выплывает из морской пучины мускулистый бог, чья божественность подчеркивается золотистым нимбом и трезубцем в руках, которым он вызволяет или умиряет грозную стихию.

О мощи «лазурнокудрого» морского владыки так повествовал Гомер: *«...Поднял из бездны волну Посейдон, потрясающий землю, / Страшную, тяжкую, горогромную»* (Одиссея, III гл., 366–367). На мозаике символом его неумолимой силы и способности вызывать высокие волны является легкий, прозрачный, словно ниспадающий, водопад, плащ-тога цвета морской волны. Нептун по-своему щедр к тем, кто его почитает: в руке божества — дар людям, небольшая юркая рыбка. Мотив рыб исподволь повторяется и в обрамлении центрального медальона по всей окружности (при внимательном всматривании заметно плоскостное изображение рыбьих тел с хвостами).

Собственно, рыбы, движущиеся по кругу, отражают представления древних о мире: о Земле как плоском диске, окруженном по периметру водной стихией — «рекой Океан», что граничит также с подземным ми-

ром Аида. Отсюда, наверно, эти тонкие линии контрастно черного цвета. Но, отнюдь: цветовой штрих, представленный прорисовкой контуров Океана и зеленоватой бездной моря, поглощается преобладающими светлыми тонами. И в центре картины — в первую очередь — мы видим акцентированный мозаичистом образ Солнца. Золотая колесница, на которой несется Нептун, — это диск встающего над морем светила. Нимб над головой Нептуна — Солнце в зените. В залитом золотистыми лучами облике Нептуна отражаются бронзовые тела жителей, в их возделывании прибрежной нивы радостно встречающих все времена года, которые, в свою очередь, также движутся по кругу. Идея светоносности пронизывает всю картину. Эта напольная мозаика по праву считается одной из самых прекрасных в художественном наследии древней Африки.

Здесь Нептун тесными узлами связан с божествами-Сезонами. Он «распространяет вокруг себя плодородие и изобилие, а постоянное обновление этих благ обеспечивается сменой времен года» [5]. Центральную экспозицию с Нептуном обрамляют опозитизированные в римской мифологии образы времен года, а также домашние и дикие животные (собака, вепрь, леопард, лев) и сцены с изображением различных сельскохозяйственных работ (сбор оливок, цветов, колосьев, полив растений).

Персонифицированные в образах женщин божества-Сезоны заключены в овальные рамки из веток растений, соответствующих своему времени года. В руках бледнотелой обнаженной Весны — букет пышных цветов, на голове — венок из лепестков роз. Здесь представлена «*молодая весна, венком цветущим венчанна*» (Овидий, «Метаморфозы», кн. II, 27). У покрытого бронзовым загаром труженика-Лета (тоже женский образ) — в руках изогнутый серп, богатый сноп пшеничных колосьев и скинутая с тела туника. В руках у слегка задрапированной в ткани Осени — чаша с вином. Ее спадающие складками золотистые одежды имитируют щедро изливающиеся во всевозможные сосуды струи хмельного виноградного напитка. Тирс в руке напоминает о жизнерадостном культе Диониса. На тонком прутике за спиной Зимы подвешена добыча ее времени — дичь из водоплавающих птиц. Темно-зеленый цвет одежд Зимы соотносится с густым оливковым маслом, о чем напоминают плодоносные ветви оливковых растений, овальным кругом очерчивающих этот образ, в отличие от «Метаморфоз» Овидия, где «ледяная зима» предстает в облике женщины преклонного возраста «со взъерошенным волосом белым» (кн. II, 30).

Все Сезоны древнего мастера циклично связаны между собой растительной символикой: розовые кусты соприкасаются с колосьями, те тянутся к виноградной лозе, а длинные стебли винограда с узорчатыми листьями переплетаются с узколистыми оливковыми ветвями. К ним же, в свою очередь, обращены головки тюльпанов, расцветающих весной. Так в оригинальной картине древнего мастера «Триумф Нептуна и Сезоны» при помощи емкой символики передано пантеистическое представление о мире. В собрании «Малых латинских поэтов», изданных Эмилем Беренсом, есть эпиграмма «Восхваление четырех времен года» (Т. IV, № 304), которая вербально отражает подобное образно-эмоциональное видение древним человеком земных благ:

Диво дары обрывает весна у раскрывшейся розы.  
Знойное лето ликует, плодов изобилие видя.  
Осени знак — голова, что увита лозой виноградной.  
В холоде стынет зима, отмечая пернатыми время.

(Пер. Ю. Ф. Шульца)

К собственно «литературной» тематике собрания Музея Бардо в Тунисе принадлежит изумительное мозаичное полотно **«Одиссей и Сирены»** (III в. н. э.). В центре изображен корабль со спутниками Одиссея, проплывающими мимо острова коварных «сердцеусладных» женщин-птиц. Зазывая мореплавателей, они сладкозвучно поют, играя на флейте и кифаре. Коварные намерения полуженщин-полуптиц древний художник передает самим их обликом (цепкие лапы хищниц; бедра, покрытые перьями; темные крылья). Чужеродность трех Сирен человеку передана и в драпировке их одежд, темных и пурпурно-красных, предвещающих трагический исход. Опасность, исходящая от Сирен, выражена символически — через извивающееся червеподобное существо морских вод и растерзанную им рыбу. Собственно, с таким изображением Сирен очень схожа последующая традиция изображения «темных ангелов» в иконописи христианства.

В центре картины-триптиха изображено наполненное ветрами двухпарусное судно Одиссея, устремленное прочь от острова Сирен. Одиссей, привязанный к мачте корабля, еще обращен к коварным зазывательницам. Но его сподвижники, огражденные щитами, сидящие за веслами и не ведающие сладких речей и пения Сирен, взорами своими устремлены в просторы моря. Заклеенными воском ушами они не слышат пения искусительниц. Сама Дева Афина с голубем на плече и водоплавающей птицей в руках, изображенная на корме корабля, прозорливо направляет движение весел гребцов к иным берегам. Спутников Одиссея приветствуют игривые дельфины и светлая даль моря.

В этом же панно античный мозаичист совмещает гомеровский миф с буднями Средиземноморья. Навстречу кораблю Одиссея плывет легкий челн с русолосым, облаченным в грубые одежды рыбаком, удачливым в лове: ведь в его неводе огромный омар! Удастся ли бедному рыбаку проплыть мимо острова Сирен? Возможно, что да. Ведь образец к подражанию — непреклонный хитроумный Одиссей и аргонавты с Орфеем, затмившим голоса демонических птиц своим пением и игрой на лире.

На мозаике с Одиссеем отчетливо видно, как все архетипические образы античного мифа выпукло вычленены, все линии контрастно очерчены, что роднит с техникой картины методы художников-символистов начала XX века.

Римская мозаика сочетала в себе эстетическую красоту и практичный для таких мест декор. На территории проконсульской Африки насчитывалось свыше 200 городов, которые строились в соответствии с римской классической планировкой и убранством. Мозаики были обнаружены и в общественных помещениях (термах, гимназиумах, театрах), и в богатых сельских виллах. При этом, из века в век менялась как техника исполнения, так и основная тематика. В североафриканских мозаиках II–III вв. выделяются два основных направления: следование живописным оригиналам и — развитие графического начала. При этом мастера обоих

направлений стремятся к реалистической трактовке образов [6]. В IV веке изображения отдаляются от древней эллинистической традиции: главным изобразительным средством становится цветное пятно с резким контуром. Эволюционирует и тематика мозаик: если во II веке преобладают греческая образность и морские сцены, то в III — наряду с темами классической мифологии активно развиваются жанровые сюжеты: сельскохозяйственные работы, охота, рыбная ловля. И уже к IV веку они становятся основной частью содержания мозаичных изображений. В этом же веке зарождается новый — христианский — эстетический канон в искусстве Средиземноморья, который также находит свое воплощение в мозаике.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Каптерева Т. П. Римская мозаика. Африка. М.: Белый город, 2008.
2. Кувшинова Е. Н. Основные закономерности мозаичных комплексов жилых зданий Нео Пафоса конца II — начала IV в. н. э.: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 1999.
3. Ларионов А. И. Мозаичное искусство античности // Слово: Православный образовательный портал. — Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/36147.php>.
4. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М.: Ладомир, 1994. С. 152–153.
5. Шедевры музея Бардо: мини-путеводитель / Сост. Р. Олдани, Д. Сантори. Милан, 2009. С. 19.
6. Сидорова Н. А., Чубова А. П. Искусство Римской Африки. М., 1979.
7. Якуб М. Каменная живопись. Мозаика музея Бардо. Тунис, 2005.

*И. И. Борисова*

## ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ КРЕСТЬЯНСКОЙ ВЫШИВКИ НА ОРЛОВСКИХ ПОЛОТЕНЦАХ XX ВЕКА

*Эти-то што, машинные, городские, а мы еще почище вышивали, своими руками.*

(Из полевых записей И. И. Борисовой во время бесед с крестьянскими вышивальщицами Орловской области)

Русская крестьянская вышивка XX столетия развивалась под влиянием печатных образцов для вышивания в техниках простого одностороннего креста, сдвоенного простого («болгарского»), односторонней несчетной глади в сочетании со стебельчатым или тамбурным швом, составленных профессиональными художниками и распространяемых в специальных альбомах и других изданиях. Печатные рисунки для шитья простым одно-



Одиссей и Сирены ►  
(III в. н. э.)

Океан (II в. н. э.) ▼



МОЗАИКА  
АФРИКАНСКОГО  
СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ



▲ Триумф Нептуна и Сезоны  
(III в. н. э.)

◀ Одиссей и Сирены  
(фрагмент)



▲ фото 1



фото 2 ▲

КРЕСТЬЯНСКАЯ ВЫШИВКА

НА ОРЛОВСКИХ

ПОЛОТЕНЦАХ

XX ВЕКА



▲ фото 3

фото 5 ▼



▲ фото 4

фото 6 ▼





сторонним крестом встречаются в орловских деревнях еще с 1880-х годов. В то же время, при всей популярности печатных образцов и подражания им, крестьянской вышивке присущ ряд самостоятельных, устойчиво специфических особенностей в воспроизведении растительных и других образов.

Это хорошо прослеживается на примере орловских обрядовых (свадебных, праздничных) полотенец, или рушников, как их еще называют в орловских деревнях. Вышивке XX века, выполненной в «новых» техниках, пришедших на смену более трудоемким — строчке, набору, орловскому спису, присуща ярко выраженная тенденция к предельному обобщению, стилизации, укрупнению декоративных форм. Так, в коллекции Орловского музея изобразительных искусств (далее — ОМИИ) представлены варианты излюбленного мотива древа жизни («дуб») разных десятилетий XX века. Его рисунок в последние десятилетия XX века настолько укрупняется, что обретает «разлатые», (то есть широко раскинувшиеся по всему полю вышивки) ветви, крупные, «лапистые корни» у основания ствола в виде двух лентообразных элементов<sup>1</sup>. И как бы ни был причудлив в своем стилизованном рисунке лист дуба, он узнаваем («потому как резной»).

На многих изображениях дуба можно увидеть желуди. Их присутствие в композиции нередко отличается особой «придумкой». Вот один из примеров. Мария Николаевна Уличкина из деревни Городок Болховского района в 1970-е годы вышла в технике односторонней глади (распространилась по селениям с 1950-х годов) по схеме трехствольного древа дуб со стилизованными листьями и желудями. Желуди решены как чашечка цветка, от которой отходят крупные оранжевые и фиолетовые лепестки анютиных глазок. Мастерница пояснила: «Просто вышила, как рука легла, да чтоб полупастее было. Хотелось, чтоб больше дуб напоминало, потому и желуди, с ними-то поглазастее. А когда вышила, вижу, места много гуляющего, вот и приделала лепестки, чтоб как покрасивше, покладнее было. По-деревенски и хорошо».

Приметную группу памятников составляют также древа, имеющие антропоморфные и зооморфные выражения. Ярким примером тому может служить полотенце, которое, наряду с другими, демонстрируется в Доме культуры деревни Кобылино Болховского района. Его создала Романчикова Елена Павловна (1924–2011), которая родилась и жила в селе Борилово Болховского района. Долгое время полотенце хранилось у дочери мастерицы — Валентины Ивановны Шаламовой — в деревне Черногрязка того же района, которая и передала его в Дом культуры деревни Кобылино.

На концах полотенец красными и черными нитями в технике «болгарского» креста, распространившегося по орловским деревням с 1950-х годов, вышита стилизованная фигура лягушки. Лягушка — образ, символ, издревле связанный с культом плодородия.

В рассматриваемом образце широкой линией дан силуэт этого подobia лягушки. Он выполнен красными нитями с контуром — черными. У лягушки крупная вогнутая голова. Нижние лапы — в виде круто изогнутых лент — раскинуты в стороны от основания туловища. Верхние лапы заменяют две ветки древа, позаимствованного и «переделанного» с печатных рисунков. Его ствол пронизывает тело лягушки по вертикали. Нижний конец ствола обозначен между нижними раскинувшимися в стороны лапами.



Его рисунок являет собой некий рудимент, что создает образ «лягушки-рожаницы». Над головой лягушки прорастает верхушка дерева с крупными цветами. Стилизованный рисунок лягушки в названной технике является одним из вариантов дерева жизни (*фото 1*).

Ранее, в конце XIX — начале XX века дерево под названием лягушка было очень популярно в вышивке, известной как «орловский список». Это сочетание контура в технике росписи и полностью заполняющих его узорных геометрических мотивов в технике набора. В некоторых местностях орловским списком вышивали вплоть до 1920–1930-х годов. Его следы были обнаружены экспедициями ОМИИ в бывшем Орловском уезде, а также в Болховском, Мценском, Карачевском (ныне на территории Хотынецкого района), Дмитровском, Кромском, Малоархангельском<sup>2</sup>. В печати родственная техника шитья с мотивом «лягушка» отмечена на локальных территориях Русского Севера, в Карелии.

В орловском списке лягушка чрезвычайно фантастического зооморфно — растительного облика: ее нижние лапы то раскинуты двумя фигурными отростками от основания туловища, то подняты высоко вдоль него (при этом иногда они загнуты в сторону туловища). В новой технике XX века, как это видно по болховскому полотенцу, изображение лягушки стали выполнять в современной трактовке, продиктованной иной техникой шитья — с использованием и переработкой печатных древесных рисунков.

Образец болховской «лягушки» интересно также сравнить с «лягушкой-рожаницей», вписанной в дерево в виде набора одиночных цветков на курском полотенце. Он приведен в иллюстрации на титульном листе книги «Курские рушники»<sup>3</sup>. Здесь рисунок лягушки обозначен тонким силуэтом в технике простого креста. Голова — цветок. Верхние лапы широко раскинуты вверх по сторонам «пузатого» туловища. Они соприкасаются с двумя верхними одиночными цветками, служа для них веточкой. Нижние раздвинутые лапы — в виде крупных скоб, разметавшихся под туловищем и обрамляющим два других цветка. Элемент между нижними лапами-ветвями можно прочесть и как короткий кряжистый ствол развесистого дерева. Центральный цветок оказывается в центре лягушки. Таким образом, силуэт лягушки объединяет «рассыпное», как сказали бы орловские мастерицы, дерево в единое изображение

Обращает на себя внимание то, как крестьянки, рассказывая о первом выгоне скотины, называют веточку вербы, которой ее подхлестывают, деревом. Не раз приходилось отмечать, что мастерицы деревом определяли также любую древесную веточку в вышивке. При этом в силе оставалось и присутствие веточки как таковой.

Веточка имеет символическую нагрузку в песенном фольклоре. Так, в 1980-е годы в селе Знаменское Хотынецкого района во время комплексной экспедиции, в которой участвовал, кроме автора настоящей статьи, фольклорист В. К. Галахова, была сделана музыкальная запись лирической песни (осталась в личном архиве В. Н. Галахова), в которой присутствует образ цветущей веточки. Символику веточки в данной песне прокомментировали сами исполнительницы. Милый бросил веточку на дорогу, но не пропала веточка, не завяла, а обрела силу и красоту. Так молодая женщина не отчаялась, а вернулась к жизни и обрела красоту.

Рисунок веточки с ягодками также популярен на орловских полотенцах. Ее эстетическая, символическая значимость прослеживается и в песенном фольклоре, например, в тексте календарной орловской песни, записанной в 1993 году орловским фольклористом Т. Ф. Галкиной в деревне Красавка Троснянского района.

С винэгрэдэ вет/ы/ку...  
Да на ламала и...брасэ...  
Ох/ы/, брэсэлэ дэ ружку ды ю.../ю/ в ако.../о/ш /и/ко<sup>4</sup>.

Довольно распространенным было изображение цветущего дерева, произрастающего из узорного вазона. Его рисунок взят с печатных образцов, однако наделен самостоятельной и впечатляющей придумкой автора (как, например, на полотенце, хранящемся в школьном краеведческом музее села Березовец Залегощенского района). На его концах, вышитых в технике простого креста красными и черными нитями, — изображено крупное дерево с большими одиночными цветами розы, произрастающее из массивного вазона, который по воле мастерицы обрел свою существенную отличительную особенность. В его декоративном украшении — фон белой холстины, образующий слово «чур». Справа от вазона изображена стилизованная человеческая фигурка (вероятно, образ предка автора)

По сторонам от основания вазона — по одному христианскому кресту внутри венка. Ниже — две крупные груши на ветке (ветка символизирует дерево) с крупными листьями (*фото 2*).

В русском песенном фольклоре обыгрывание грушевого дерева связано с символикой предстоящего замужества. На девичнике в предсвадебную неделю звучала песня:

Яблонька моя садовая, груша зеленая,  
Э во й лели, лели, лели, лели, груша зеленая,  
Под грушицей под зеленой трава золотая,  
Э во й лели, лели, лели, лели, трава золотая,  
Там гуляла свет Маруся, кору колупала,  
Э во й лели, лели, лели, лели, кору колупала<sup>5</sup>.

Если девушка в песне колупает кору грушевого дерева, это означает, что она хочет выйти замуж.

При рассмотрении рисунка вышивки на данном полотенце мы можем представить образ девушки, которая в ожидании замужества заботится о том, чтобы создать не просто нарядное полотенце, оно в силу своей красоты еще и является оберегом. Она призывает в помощники для обретения своего счастья, благополучия в предстоящем замужестве древнего языческого бога Чура. Чур — древний бог очага. Чур — одно из древнейших названий, которое давалось домовому пенату, то есть пылающему в очаге огню, хранителю родового достояния<sup>6</sup>. Но, будучи православной, вышивальщица обозначает и другой оберег — христианский крест.

Среди древесных рисунков отмечаем варианты, когда дерево произрастает из условной декоративной формы в виде скомпонованных в единое целое геометрических элементов усложненной, но ясно прочитываемой

конфигурации. В других примерах дерево целиком создано из геометрических частей, включая его ствол и ветви, этим достигается своеобразная, декоративная зрелищность изображения. В Мценском краеведческом музее представлен очень яркий образец подобного древа. Его конструктивный рисунок занял все поле вышивки на концах полотенца, а скомпанован он таким образом, что возникает образ, вызывающий различные ассоциации фантастического характера. При этом внешне статичная и словно подвижная изнутри общая геометрическая конфигурация древа приобретает еще большую динамичность благодаря элементам стилизованного растительного рисунка в виде пучков из мелко-извилистых тонких отростков, устремленных к центру ствола и в стороны от него. Над древом изображены три венка, каждый увенчан короной (венцом) — как знаком свадьбы. Внутри каждого венка — по одной букве: В, А, Б. Мы предполагаем, что это начальные буквы имен и фамилии новобрачных. Их союз оберегает это необыкновенное, сказочное, мощное, внушительное дерево — дерево жизни (фото 3).

Наряду с деревьями повсеместное распространение получили «вилюшки», или «павелечки» (виньетки), с разнообразным цветочным или геометрическим рисунком (их особенно любили шить на Троицу). Среди множества образцов выделяются, например, специфичные «вилюшки» мастериц Дмитровского района с мотивом: «початки», так называют камыш, в изобилии произрастающий на здешних болотах. Формы природного камыша напоминают вышивальщицам прямолинейные отростки, несомые волнистой или зигзагообразной «вилюшкой». Она может быть самостоятельным элементом, украшающим полотенца, или сочетаться с другими деталями в композиции вышивки.

В краеведческом музее средней школы № 49 города Орла представлено полотенце из деревни Виженка Дмитровского района, вышитое Степиной Татьяной Ивановной (1921–2011) в технике односторонней глади зелеными, красными, синими, оранжевыми, светлокоричневыми, розовыми, малиновыми нитями. Здесь в «вилюшку» в виде незамкнутого венка введены вместе с другими растительными элементами излюбленные «початки». Но есть и другая особенность. Центральное поле вышивки целиком занято набором фаллических элементов, которые крестьяне называют оберегами (фото 4).

В этом можно усматривать и давнее влияние старого орловского списка, в котором фаллические формы то вырисовываются в силуэте стилизованных древесных изображений, то разбросаны по всему свободному пространству поля вышивки, символизируя плодородие (фото 5, 6).

В орнитоморфных мотивах крестьянской вышивки XX столетия особое тяготение заметно к образу обращенных друг к другу или целующихся голубков («голубочков»). Особенно характерно их изображение на орловских свадебных полотенцах, которые красовались на сложенных руках жениха и невесты после регистрации их брака при выходе из загса. Этот обычай сохранялся в орловских деревнях вплоть до 1950–1960-х годов.

Популярный мотив целующихся голубков в вышивке перекликается с образами песенного фольклора, например, в орловском варианте подблюдной песни:

На дубчику  
Два голубчика  
И целуются,  
Милуются,  
Сизым перышком обмыаются<sup>7</sup>.

Довольно часто на полотенцах изображали петухов. Их рисунок, предложенный в печатных изданиях для вышивания, с большой долей выдумки интерпретируется мастерицами. Петухи самые разные: «горластые» — с широко раскрытым клювом, задиристые, в воинственных позах, и даже с общипанным в драке хвостом. «Невестины полотенца с петухами украшали дом во время сватовства, святок, свадебных и других праздничных торжеств. Когда встречали невесту с женихом около его дома, то мать жениха выходила к ним навстречу с хлебом-солью на полотенце, украшенном веселыми и задорными фигурками петухов, намекая, что в доме появляется молодой хозяин. Это такой был народный юмор».

Петух — важный персонаж в русских подблюдных песнях, предвещающих свадьбу:

Ходит петух  
По палице,  
Распустил  
Косицы

Кому вынется,  
Тому правда сбудется,  
Сбудется,  
Не минется<sup>8</sup>.

Орловские крестьянские обрядовые полотенца XX столетия с их свадебным и праздничным назначением оптимистичны по своей смысловой символической нагрузке. Они свидетельствуют о незаурядной фантазии потомственных орловских мастериц — вышивальщиц, об их умении осовременить и воплотить в новых «облегченных» техниках шитья традиционные символы, свойственные русскому народному искусству. В них также прослеживается живая связь с символикой песенного фольклора.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Борисова И. И. О народном искусстве Орловского края // Изобразительное искусство Советской России глазами критиков: По материалам творческой конференции по Республиканской художественной выставке «60 лет Велико-го Октября». Москва, 1977. М.: Художник РСФСР, 1979. С. 128–129; Борисова И. И. Народное искусство Орловского края конца XIX — XX вв. Орел, 2011. С. 44, 47–48.

<sup>2</sup> Борисова И. И. Орловский спис // Орловская правда. 1974. 3 авг. С. 3; Орловский спис: Каталог традиционной народной вышивки в собраниях орловских музеев / Сост. И. И. Борисова, Н. Я. Рассохина. Орел, 2005. С. 6; Борисова И. И. Народное искусство Орловского края конца XIX — XX вв. С. 27.

<sup>3</sup> Ефремова Л. И. Курские рушники. Курск, 2008. [Титульный лист].

<sup>4</sup> Поглядите-ка, добрые люди: Из репертуара фольклорного ансамбля Областного центра культуры / Сост. М. В. Костякова. Орел, 2005. С. 28, 146.

<sup>5</sup> Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия / Сост. и подгот. текста К. Чист, Б. Чистовой; Вступ. статья, предисл. к разделам и коммент. К. Чистова. Л.: Худож. лит., 1984. С. 239, 483.

<sup>6</sup> Славянская мифология: Словарь-справочник / Сост. Л. Вагурина. М.: Либрон, 1998. С. 57–68.

<sup>7</sup> Костин В. И., Бережнова О. В., Бутримова И. В., Сальникова Э. В. Фольклор земли Орловской. Орел, 2004. С. 244.

<sup>8</sup> Поэзия крестьянских праздников / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. И. И. Земцовского; Общ. ред. В. Г. Базанова. Л.: Сов. писатель. С. 170.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ (с. 510)

*Фото 1.* Полотенце. 1950–1960-е гг. Вышивка по холсту в технике болгарского креста х/б нитями. Мотив древа «лягушка». Село Борилово Болховского района. Автор Е. П. Романчикова (1924–2011) Дом культуры деревни Кобылино Болховского района. Фото О. С. Каменской.

*Фото 2.* Полотенце. 1960–1970-е гг. Вышивка по холсту х/б нитями простым односторонним крестом. Древо в вазоне («черепушке») с оберегами. Залегощенский район. Автор неизвестен. Школьный краеведческий музей села Березовец Залегощенского района. Фото Е. П. Мясиной.

*Фото 3.* Полотенце. 1960–1970-е гг. Вышивка по холсту х/б нитями в технике простого одностороннего креста. Древо жизни. Мценский район. Автор Л. Я. Бендерова. Мценский краеведческий музей. Фото Л. П. Мясиной.

*Фото 4.* Полотенце. 1950–1960-е гг. Вышивка по холсту х/б нитями в технике односторонней несчетной глади. Деревня Виженка Дмитровского района. Автор Т. И. Степина (1923–2011). Краеведческий музей средней школы № 49 г. Орла. Фото Л. П. Мясиной.

*Фото 5.* Полотенце. 1910-е гг. Вышивка по холсту х/б нитями в технике орловского списка. Древо «дробное» с оберегами. Орловский уезд. Автор неизвестен. ОМИИ, КП 1617, П 193. Фото А. И. Алдолина.

*Фото 6.* Полотенце. 1903 г. Вышивка по холсту х/б нитями. Древо «дуб» с оберегами. Село Золотарево Орловского уезда. Автор неизвестен. ОМИИ, КП 1616, П 192. Фото А. И. Алдолина.

*Владислав Кривонос*

## ВИШНЕВЫЙ КОМПОТ

По мотивам пьес Чехова

### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Раневская Любовь Андреевна, дачница  
Аня, ее дочь  
Серебряков Александр Владимирович, отставной профессор  
Елена Андреевна, его жена  
Аркадина Ирина Николаевна, актриса  
Заречная Нина Михайловна, актриса  
Тригорин Борис Алексеевич, беллетрист  
Прозоров Андрей Сергеевич, член земской управы  
Войницкий Иван Петрович, служащий в банке  
Лопухин Ермолай Алексеевич, миллионер  
Астров Михаил Львович, врач  
Дорн Евгений Сергеевич, врач  
Чебутыкин, отставной военный доктор  
Соленый Василий Васильевич, отставной штабс-капитан  
Шарлотта Ивановна, бывшая гувернантка

Действие происходит на даче и вокруг дачи Л. А. Раневской.

Летнее утро. Слышно, как где-то бьют часы.  
Входят Аня и Шарлотта.

Шарлотта. Погода портится. А поезд опаздывает.  
Аня. Лопухин поехал встречать.  
Шарлотта. Хоть на этот раз не проспал.  
Аня. Сколько компота наварила! К маминому приезду.  
Шарлотта. Ein, zwei, drei. Была помещица, стала дачница.  
Аня. Вишни для компота брала спелые, крупные, темные.  
Шарлотта. Вишни можно и без компота есть.  
Аня. Все любят вишни!

Входит Дорн.

Доктор, вы любите вишни?

Дорн. Хорошее средство против малокровия.  
Аня. А вишневый компот?  
Шарлотта. Вишни в компоте такие безвкусные.  
Дорн. В мякоти вишни много меди...  
Аня. Для компота вишню надо перебрать, промыть, обсушить...  
Дорн. Вишневый сок успокаивает нервную систему...  
Шарлотта. А компот из вишен?  
Аня. Освободить от косточек, залить холодным сиропом...

Дорн. Вишневый сок помогает при запорах...

Аня. Воду надо нагревать медленно, чтобы ягоды не лопнули...

Дорн. А также при психозах...

Шарлотта. Надо попробовать компотик.

Аня. Остывает.

Входят Войницкий со счетами и Соленый, опирающийся на толстую палку.

Войницкий. Куда это Лопахин с утра так вырядился? В белой жилетке, в желтых башмаках? *(Щелкает на счетах.)*

Соленый. Чинов я не хотел, а славы не добился...

Шарлотта. На станцию поехал.

Соленый. Богат и без гроша был скукою томим...

Аня. Всю ночь не могла уснуть. Десять лет, как нет нашего вишневого сада...

Войницкий. Зато дачи понастроил... Денег много *(щелкает на счетах и что-то шепчет про себя)*... а как был мужиком...

Шарлотта. Любим чужие денежки считать?

Войницкий *(продолжает щелкать)*. В банке скоро ревизия.

Соленый *(смеется)*. А он и ахнуть не успел, как на него медведь на-сел.

Шарлотта. Мы стареем, а Любовь Андреевна все молодеет. Присы-лала фотографию из Парижа: тоненькая и стройная.

Аня *(прислушивается)*. Кажется, едут.

Шарлотта. А я перекрасилась и растолстела. Узнает ли она меня?

Соленый. Я страшен? Нет, ты шутишь...

Раздаются гудки автомобиля.

Аня. Кажется, приехали. *(Убегает.)*

Дорн, Войницкий и Соленый уходят.

Шарлотта. Уехали, приехали... Ein, zwei, drei. *(Быстро уходит.)*

Слышны голоса. Входят Аня, Раневская и Лопахин.

Аня. Это, мама, и есть наша дача. Она на солнечной стороне. Рядом река.

Лопахин. Снес старый дом и все старые постройки, вырубил старый вишневый сад, настроил дач. На вашей даче вишню оставил. *(Смеется.)* На компот.

Аня. А компота я сколько наварила!

Лопахин. Река глубокая. Купанье грандиозное.

Раневская. Когда я глядела на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро.

Аня. По утрам будешь пить вишневый компот.

Раневская. Повзрослевшая дитюся моя. Совсем забыла, сколько тебе уже лет?

Аня. Много, мама.

Раневская. Ты все еще не замужем?  
Лопехин. Хороший вы человек. Легкий, простой человек.  
Раневская. А вы так и не женились?  
Лопехин. Жениться никогда не поздно.  
Раневская (*мечтательно*). Ваши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...  
Аня. Новую жизнь, мама!  
Лопехин. Да, это правда.  
Раневская. Аня по-французски говорит ужасно. А они будут говорить свободно. Наймете им учителей...  
Лопехин (*с самоиронией*). За все могу заплатить!  
Раневская. Выучат язык...  
Аня. И поедут в Париж.  
Раневская. В Париж... Словно где-то музыка. (*Прислушивается.*)  
Лопехин. Еврейский оркестр. Помните? Четыре скрипки, флейта и контрабас. Дачники приглашают.  
Раневская (*напевает*). Две шага налево, две шага направо...  
Лопехин. Ничему не обучался, книжек вообще не читаю, а дети и внуки будут говорить по-французски.  
Раневская. Берегите нервы, мой друг. C'est la vie.

Лопехин уходит.

Аня. Лопехин обещал покатать меня на автомобиле. А в Париже я летала на воздушном шаре...  
Раневская. Выдать бы тебя за богатого человека — и ушла б потом в монастырь.  
Аня. Лопехин за мной ухаживает. Говорят, хочет предложение сделать, но боится.

Пауза.

Тебя боится, мама.

Раневская. В Париже я привыкла к кофе, пила его и днем и ночью. Но с Парижем кончено. Некому присылать мне телеграммы...

Входит Лопехин.

Лопехин. Дачников размножилось до необычайности. Любимое занятие — пить чай на балконе...  
Раневская. Не люблю чай.  
Аня. Будем пить вишневый компот, мама.  
Раневская. У тебя брошка вроде как пчелка.  
Аня (*печально*). Это ты мне купила.  
Раневская. Не помню. Не помню... Так ты еще не замужем?  
Лопехин. Мне хочется сказать вам что-нибудь приятное. Что я люблю вас, как родную... больше, чем родную.  
Раневская. А вы, Ермолай Алексеич, так и не женились?  
Аня. Налить тебе компот, мама? А вам, Ермолай Алексеич?  
Лопехин. Надо выключить мотор. (*Уходит.*)



Пауза.

Раневская. Десять лет прошло... пролетело... Если во всей губернии что-то и было замечательное, то это наш вишневый сад. (*Сквозь слезы.*) Сушеная вишня была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали... Фирс, Фирс!

Входят Серебряков и Елена Андреевна.

Серебряков. Разрешите представиться: Александр Владимирович Серебряков, профессор Московского университета. Много о вас наслышаны. Ваша дочь, бывшая моя студентка...

Аня. Я не училась в Московском университете.

Елена Андреевна. Мой муж — профессор в отставке. (*Серебрякову.*) Это я была твоей студенткой.

Серебряков. Я и сказал... бывшая моя студентка... Ваша дочь рассказывала о вас много хорошего.

Елена Андреевна. Я не твоя дочь. Я твоя жена.

Аня. Я работала, чтобы помогать маме. Я никогда не была студенткой.

Раневская. В Париже я жила на пятом этаже... было холодно, шел снег.

Елена Андреевна. Когда мы поженились, тоже шел снег. Было холодно...

Аня. Компот, кажется, остыл...

Пауза.

Все любят вишню. Никто не любит компот.

Входят Чебутыкин и Шарлотта.

Серебряков. Человек я ученый, книжный, никогда ничем, кроме науки, не интересовался.

Чебутыкин (*вынимает из кармана газету*). А я как вышел из университета, так ни одной книжки не прочел. Чебутыкин, Иван Романыч, военный доктор. В отставке.

Шарлотта. Guter Mensch, aber schlechter Doktor.

Елена Александровна. Хороший человек, но плохой доктор.

Чебутыкин (*Елене Александровне*). Что девочка моя, радость моя?

Елена Александровна. Замуж я выходила по любви, а все думали, по расчету.

Шарлотта. Meine Liebe... Wo ist meine Liebe...

Чебутыкин (*читает газету*). В египетских пирамидах найдены образцы масла жожоба.

Серебряков. Проклятая, отвратительная старость. Черт бы ее побрал.

Чебутыкин. Может, нам только кажется, что мы были когда-то молодыми, а на самом деле всегда были старыми...

Шарлотта. А я все одна, никого у меня нет и... кто я, зачем я, неизвестно...

Раневская. Дача и дачники — это так пошло... (*Напеваает.*) Кавалеры приглашают дамов...

Чебутыкин. Ничего не помню, решительно ничего...

Раневская. Там, где брошка, там перёд...

Шарлотта. Две шага налево, две шага направо...

Раневская. Шарлотта, это вы? Я вас сразу не узнала.

Шарлотта (*пританцовывает*). Шаг вперед и поворот...

Аня. Кто хочет компот? Вишневый компот...

Елена Александровна. Рады были познакомиться. Мы пойдем. Мужу пора принимать лекарство.

Чебутыкин (*кладет газету в карман*). Может, мне только кажется, что я был доктором, а на самом деле я никогда не был доктором.

Серебряков. Как противно быть старым... никому не нужным...

Аня. Давайте я напою вас компотом.

Серебряков (*Елене Андреевне*). Потерпи еще немного. Совсем скоро я освобожу тебя. Недолго мне еще придется тянуть.

Елена Андреевна. Он устал. У него очень плохой сон.

Чебутыкин (*что-то шепчет ей на ухо*). Лучшее средство от бессонницы.

Серебряков. Вы столько же понимаете в медицине, как я в археологии.

Раневская. Я вас провожу, профессор.

Раневская, Серебряков и его жена уходят.

Чебутыкин. Вдребезги!

Аня. Что вдребезги?

Чебутыкин. Все вдребезги. Часы вдребезги...

Аня. Уронили часы?

Чебутыкин. Может, часов никогда у меня и не было... Может, времени вообще не существует... (*Уходит.*)

Пауза. Слышно, как где-то бьют часы.

Шарлотта (*Ане*). Лопяхин сделал предложение?

Аня (*отрицательно качает головой и мычит*). Ме-е-е...

Шарлотта. Вот так бы и дала ему... (*Грозит кулаком.*)

Аня. Обещал покатать на автомобиле...

Шарлотта. Мне все кажется, что я молоденькая... Я умею разные штуки, а так хочется поговорить... но не с кем...

Входит Раневская.

Раневская. Вы все такая же, Шарлотта. (*Привлекает ее к себе и целует.*)

Шарлотта. Ein, zwei, drei. Была одна Шарлотта, а стало две Шарлотты.

Раневская. Какой сегодня день?

Аня. Ты бы отдохнула с дороги, мама.

Раневская. Не хочется. В Париже скоро полдень...

Аня (*задумчиво*). Январь, февраль, март, апрель, май, июнь...

Звонит телефон.

Шарлотта (*снимает трубку*). Звонят и молчат. (*Вешает трубку.*)

Аня (*раздраженно*). Июль, август, сентябрь, октябрь...

Раневская. Не люблю телефон. Не люблю телеграммы...

Аня. Ноябрь, декабрь... В декабре уже так холодно... (*Уходит.*)

Входят Лопехин, Прозоров и Солёный.

Лопехин (*Раневской*). Андрей Сергеич Прозоров, проездом из Парижа...

Прозоров. Шутить изволите.

Лопехин (*Раневской*). Василий Васильич Солёный, штабс-капитан, а теперь дачник.

Солёный. Любил я часто, чаще ненавидел... Бывший штабс-капитан.

Шарлотта. Бывших штабс-капитанов не бывает.

Солёный. Мадам...

Шарлотта. Мадмуазель.

Солёный (*декламирует*). И то сказать, за что меня любить?

Прозоров. Моя семья живет в Париже... Жена, сын... любовники жены...

Солёный (*берет руку Шарлотты*). Браслет потерян?

Шарлотта (*выдергивает руку*). Фуй, какой еще браслет?

Прозоров. Я знаю три языка, мечтал стать профессором Сорбонны, а стал членом земской управы... (*Солёному.*) Вы были когда-нибудь в Париже?

Солёный. В Париже много Сорбонн.

Раневская. В Париже, когда он меня бросил, я пробовала отравиться...

Прозоров. Каждую ночь мне снится Эйфелева башня, которую я никогда не видел...

Солёный. В Париже много Эйфелевых башен.

Раневская. Что ж тут скрывать... я любила его, это ясно.

Лопехин. Я мужик, но у меня тонкие пальцы, как у артиста... А в Париже никогда не был...

Солёный (*с издевкой*). В Париж! В Париж! В Париж!

Раневская. Он был болен, одинок, несчастлив... некоторые считали его мелким негодяем, ничтожеством... Но ведь надо понимать тех, кто любит...

Пауза.

Шарлотта, покажите фокус.

Звонит телефон. Шарлотта снимает трубку.

Шарлотта. Опять молчат. (*Вешает трубку.*) Не получается... фокус...

Раневская уходит. Следом уходят Шарлотта, за ней Лопехин, Прозоров и Солёный.

Слышно, как где-то бьют часы. Бой часов заглушает музыка, которая звучит то громче, то тише, потом неожиданно обрывается. Входят Аркадина и Заречная.

Аркадина. Таланта у вас не было и нет. Но вы хорошо сделали, что поступили на сцену.

Заречная. Я сильно изменилась. Раньше я не умела стоять на сцене, не владела голосом, чувствовала, что играю ужасно. Теперь я играю с наслаждением, с восторгом...

Аркадина. Вы любите мармелад?

Заречная. Никогда не ем мармелад.

Аркадина. Раньше вы были очень молоды... Сколько вам лет?

Заречная. Не знаю... не помню... Я чайка...

Аркадина. Станем рядом. Кто из нас моложе?

Заречная. Вы, конечно. *(Обнимает Аркадину.)*

Аркадина. За это вы умница. *(Целует Нину.)* Таланта у вас нет, но вы умница.

Входят Тригорин и Астров.

Тригорин. Я ежедневно встаю в пять часов утра. Очевидно, в старости буду вставать в четыре. Люди, встающие очень рано, ужасные хлопотуны. Стало быть, я буду хлопотливым, беспокойным стариком.

Астров. А я давно чувствую себя стариком. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю...

Заречная. Я так утомилась! Отдохнуть бы... отдохнуть!

Аркадина. Она его не любит...

Тригорин *(достает записную книжку)*. Забыл записать... Видел обьявление в зоопарке: «Не плевать в шимпанзе!»

Астров. Шимпанзе водятся в Африке.

Пауза.

Если научить, то пьют водку.

Тригорин. Встаю я рано, ложусь рано, гуляю и читаю. Читать веселее, чем писать.

Заречная. Я стала актрисой. Настоящей актрисой. Вы писатель, я — актриса.

Тригорин. Я вас не узнаю. Вы были другой.

Заречная. Помните, у нас был ребенок. Он умер.

Тригорин. Не помню. Ничего не помню.

Заречная. Он все забыл... Он все забыл...

Тригорин. День и ночь одолевала меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... Я казался себе сумасшедшим. А теперь мне совсем не хочется писать.

Заречная *(растерянно)*. Зачем он так говорит, зачем он так говорит?

Астров. Русский человек всегда чувствует себя виноватым.

Аркадина. Никто ничего не делает, все философствуют.

Пауза.

Чайка... это какой-то символ...

Тригорин. Читаю Гончарова и удивляюсь. Его «Обломов» совсем неважная штука.

Заречная. На берегу озера живет молодая девушка, счастлива и свободна, как чайка...

Тригорин. Если бы Обломов не был лентяем, то чем бы он был? Ничем. А коли так, то пусть себе дрыхнет.

Астров. К утомлению и чувству вины надо прибавить еще и одиночество. *(Смотрит на часы.)* Мое время ушло... Постарел, заработался, испортился... Даже красота уже не захватывает... Выпить бы надо... *(Уходит.)*

Аркадина. Две балерины жили когда-то в том же доме, где мы... Ходили ко мне кофе пить ...

Тригорин. Штольц не внушает мне никакого доверия. Это продувная bestия, думающая о себе очень хорошо и собою довольная.

Аркадина. Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей...

Заречная. Сон! Все один и тот же сон!

Тригорин. А главная беда — во всем романе холод, холод и холод.

Аркадина *(читает из Гамлета)*. Королева пьет за здоровье твое...

Входит Аня.

Аня. Как хорошо, что вы пришли. Мама сейчас выйдет. Угостить вас компотом?

Аркадина *(читает из Гамлета)*. Питье, питье... Оно отравлено!

Входят Раневская, Войницкий и Соленый, продолжают ранее начатый разговор.

Раневская. Да, он часто бывал несправедлив ко мне, жесток и... и даже неверен... Но без него жизнь потеряла для меня всякую цену.

Войницкий. Вы так молодожавы...

Раневская. Как тяжело с вами! *(Вздыхает.)*

Аня *(подходит к Раневской)*. Мама, с тобой хотят познакомиться...

Войницкий. Так хорошо выглядите...

Раневская. Нет, видно, уж и вправду придется уйти в монастырь... *(Задумывается.)* Да, в монастырь...

Аня. Мама, я пригласила...

Раневская. Самым бессовестным образом обманывал меня на каждом шагу!

Соленый. Я б подстрелил его, как цыпленка!

Раневская *(удивленно)*. Ни разу в жизни не держала в руках пистолета.

Соленый. Ужель то было только сон...

Раневская. Изменял мне, делал сцены, по целым неделям оставлял меня одну...

Аня. Мама, гости тебя ждут...

Раневская *(подходит вместе с Аней к Аркадиной, Тригорину и Заречной, знакомится)*. А хорошая сегодня погода... Не жарко...

Войницкий *(с вызовом)*. В такую погоду хорошо повеситься...

Аркадина. Это что-то декадентское.

Раневская *(грозит пальцем Войницкому)*. Я не желаю разговаривать с декадентом! Вон, вон!

Войницкий. Правильно, декадентов надо гнать отсюда в шею! *(Уходит.)*

Соленый. Но сходство, сходство! (*Уходит.*)

Тригорин. Есть у меня сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Не даются подлые концы! Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет.

Заречная. Если б я была таким писателем, как вы... я бы ничего не читала, только писала бы... с утра до вечера...

Аня. Мама, это такие знаменитые люди...

Аркадина. Здесь мы все только дачники.

Аня. Такие известные... О них пишут в газетах...

Раневская. В Париже я не читала газет.

Аркадина (*Раневской*). Вы любите мармелад?

Тригорин. Я никогда не ем мармелад.

Аня (*мечтательно*). Быть знаменитой актрисой... знаменитым писателем... (*Тригорину*). Как вы ощущаете то, что вы известны?

Тригорин. Кто-то меня уже об этом спрашивал...

Заречная. Он все забыл... он все забыл...

Раневская. *María est malade. María... malade...* Это по-французски... Мария больна.

Пауза. Неловкое молчание.

Заречная (*Раневской*). У моей покойной матери была усадьба. Я там родилась. Неподалеку было озеро.

Раневская. Без вишневого сада я не понимаю своей жизни...

Аркадина (*Тригорину*). Нам пора.

Аня. Не уходите. Прошу вас, не уходите.

Тригорин. У меня нет своей воли... У меня никогда не было своей воли...

Аркадина. Мы остаемся.

Входят Дорн и Чебутыкин.

Дорн. Место здоровое, веселое... И почему мне так много лет?

Аркадина. Вы прекрасно сохранились.

Чебутыкин (*Ане*). Милая, деточка моя, я знаю вас со дня вашего рождения... носил на руках... я любил покойницу маму...

Дорн (*крутит пальцем у виска*). Головной мозг, как и всякий больной орган, нуждается в отдыхе. (*Раневской*.) В его годы уже поздно лечиться.

Заречная (*Тригорину*). Я люблю вас. Я люблю вас даже сильнее, чем прежде...

Тригорин. Кажется, я забыл свою трость...

Аркадина. Он теперь мой. И только мой. (*Раневской*.) Пойдемте, я расскажу вам, что писали обо мне в парижских газетах.

Аркадина, Тригорин, Раневская и Аня уходят.

Заречная. Он не верил в театр, смеялся над моими мечтами...

Дорн. Как все нервны! Как все нервны!

Чебутыкин (*Заречной*). Славная моя, хорошая... Я, точно перелетная птица, которая состарилась, не может лететь. А вы летите, золотая моя, летите!

Заречная взмахивает руками и «улетает». Вслед за ней уходят Дорн и Чебутыкин. Звонит телефон, перестает звонить. Где-то быют часы. Входит Астров, он немного пьян.

Астров. Кругом одни чудачки... не заметил, как и сам стал чудачком... Скоро сам с собой начну разговаривать... (*К кому-то обращаясь.*) Не правда ли, сударыня? Лесов все меньше, реки сохнут... сады повыврубили, дачи зачем-то понастроили ... Спят целыми днями...

Входят Дорн и Прозоров, следом за ними Солёный, потом Тригорин.

У профессора слабость, вялость, апатия, раздражительность...

Дорн. Шум в ушах, сердцебиение...

Астров. Не пойму, болен он или притворяется. На днях срочно к нему вызвали, будто у него что-то с головой, а у него всего-навсего...

Дорн. Нейрастения.

Прозоров. Недавно были снег и холод, а теперь я сижу у открытого окна и слушаю, как поют соловьи...

Дорн. Природа очень хорошее успокоительное средство. Она делает человека равнодушным. А на этом свете необходимо быть равнодушным.

Тригорин. В реке очень умные лягушки.

Солёный. Птицы кричат, крокодилы квакают.

Астров (*задумчиво*). Крокодилы водятся в Африке.

Солёный. Люблю я Африку, но странною любовью... Жарища в этой самой Африке.

Астров. Страшное дело. Жара — это хуже полового извращения.

Прозоров. А университет в Африке есть?

Солёный. В Африке все есть. И крокодилы. И кислая капуста.

Тригорин. Когда я пишу, у меня такое отвращение, будто ем щи, из которых вынули таракана.

Солёный. Тараканов у нас множество. Из них можно делать бутерброды и есть. Вкусно.

Тригорин (*записывая в книжку*). Любит бутерброды с тараканами.

Прозоров. В последнее время я стал чертовски мнителен.

Дорн. Женщины всегда любили меня. Но сейчас видят во мне только врача. (*Напеваёт.*) «Не пробуждай воспоминаний...»

Астров. А я сегодня ничего не ел, только пил. Когда я выпью, мне тогда всё нипочем! И тараканы, и косность, и окружающее нас невежество...

Тригорин. Я думал, что мои книги воспитывают читателя...

Солёный. Лучший способ воспитания — расстрел.

Тригорин. Ведь были у меня читатели... Где они все? Может, просто бросили читать? Или умерли?

Солёный. Одним читателем больше, одним читателем меньше.

Входит Войницкий с веником.

Войницкий. Веник купил... В бане не был уже давно, кажется, лет шесть.

Солёный (*картинно*). Прощай, немытая Россия... (*Уходит.*)

Войницкий. Если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Начать новую жизнь...

Астров. Зачем тебе веник? Если хочешь застрелиться, купи себе револьвер.

Войницкий (*протягивает веник Астрову*). На, возьми! Стрелять два раза и ни разу не попасть!

Астров. Пришла охота мыться, ну, и иди мыться.

Войницкий (*словно кого-то передразнивая*). Мы отдохнем! Мы отдохнем! Мы увидим все небо в алмазах... Мы отдохнем! (*Уходит.*)

Дорн (*Астрову*). Фуй, какой нервный. (*Уходит.*)

Прозоров. Всех я здесь знаю и меня все знают, но всем я чужой, чужой... Чужой и одинокий.

Астров (*Прозорову*). Кажется, у меня коньячок еще остался...

Астров и Прозоров уходят.

Тригорин (*записывая в книжку*). Шесть лет не мылся. Шутка в одном действии.

Входит Аня, за ней Шарлотта.

Аня. Вы один? Совсем один? Хотите компот?

Тригорин. Быть литератором — значит ждать гонорара... и не пить компот.

Аня. Компот вишневый.

Тригорин. Скажите, для кого мне писать? Раньше писал для интеллигенции, но ее теперь, кажется, нет.

Шарлотта. Фокус-покус. А куда же она делать?

Тригорин. Не знаю. Может, водку пьет, может, в Америку уехала.

Аня. Знаете, что сказал мне один знакомый? (*Восторженно.*) Будьте свободны, как ветер.

Тригорин. Свободны, как ветер... Что-то странное, неопределенное... Похоже на бред.

Шарлотта. Милый, дорогой, скажите, что такое жизнь?

Тригорин. Что такое жизнь? А что такое морковка? Морковка и есть морковка.

Аня. Пойдемте к реке. Там хорошо.

Тригорин. Пойдемте.

Шарлотта. Ein, zwei, drei. Вас должны безумно любить женщины.

Стоят в задумчивости и не двигаются с места. Слышен голос Раневской: «Аня! Аня!» Аня убегает. Вновь голос Раневской: «Шарлотта Ивановна!» Шарлотта уходит. Звонит телефон. Тригорин занят своими мыслями и не снимает трубку. Телефон продолжает звонить. Где-то бьют часы.

Тригорин (*будто силится что-то вспомнить*). Я уезжаю, как и вы... в Москву... Мы увидимся там... (*Раздумывая.*) Не помню. Не помню!

Входит Чебутыкин.

Чебутыкин (*прицеливается*). Пиф-паф. Шутка!

Тригорин (*продолжает вспоминать*). Страница 121, строки 11 и 12. Однако, здесь нет моих сочинений...



Слышны гудки автомобиля. Входит Лопехин.

Лопехин (*напекает*). Дамы, дамы, помогите Боре... (*Здоровается.*) Помогите Боре, вам говорят... Дождь собирается.

Слышны глухие раскаты грома. Где-то музыка заиграла марш.

Был недавно в гостях у монахов... (*Со смешком.*) Простые люди... очень простые...

Чебутыкин. Не все ли равно!

В отдалении слышится песня:  
Солдатушки, браво ребятушки,  
Кто же ваши сестры?  
Наши сестры — пики, сабли острые,  
Вот кто наши сестры!

Лопехин. Десять лет! Все участки разобрали, не осталось ни одного свободного клочка. Если бы отец мой и дед встали из гробов...

Голос Раневской: «Борис Алексеич! Ермолай Алексеич!» Тригорин и Лопехин уходят. Входит Соленый.

Соленый. О, час придет. И, право, вы мне надивитесь...

Песня становится все громче, потом стихает:

Солдатушки, браво-ребятушки,  
Кто же ваши жены?  
Наши жены — пушки заряжены,  
Вот кто наши жены!

Чебутыкин. Все равно! Все равно! (*Уходит.*)

Соленый (*вынимает флакон и брызгает на руки*). Лью и лью, а они все пахнут. Чем это они у меня пахнут? (*Уходит.*)

Звонит телефон. Перестает звонить. Входят Серебряков и Елена Андреевна.

Серебряков. Я люблю шум, люблю известность...

Елена Андреевна (*про себя*). Нудный, скучный человек. И я с ним стала такая же нудная и скучная. (*Напекает.*) «Старый муж, грозный муж...»

Серебряков. Который теперь час? Вторую ночь не сплю. Только задремлю, так тотчас просыпаюсь.

Елена Андреевна (*напекает*). «Уж полночь близится...»

Где-то бьют часы.

Серебряков. Надо было купить дачу в Финляндии.

Елена Андреевна. Неужели я училась когда-то в консерватории?.. (*Напекает.*) «Помню, я еще молодухой была...»

Серебряков. Иван Петрович называет меня ученой воблой.

Елена Андреевна (*напекает*). Та же удаль, тот же блеск в его глазах...

Серебряков. Он прав. Я и есть ученая вобла.

Входят Войницкий и Астров. Увлеченные разговором,  
не видят Серебрякова и его жену.

Войницкий. Старый хрен — так я теперь себя называю. Старый хрен и ученая вобла больше не соперники! А все потому, что ни у него, ни у меня... *(Делает выразительный жест.)* Об искусстве он больше не пишет — и это приятно. И вообще больше ничего и ни о чем не пишет.

Астров *(издает какие-то непонятные звуки)*. У Гоголя в «Ревизоре» есть такой лекарь... звуками изъяснялся... Так это я... когда выпью.

Войницкий. Скоро мне шестьдесят. Я старик, безнадежный старик. *(Нервно.)* Целыми днями считаю, считаю, считаю... В банке меня терпят, но, чувствую, скоро выгонят. *(Целится.)* Бац! Опять не попал.

Астров. Десять лет назад я был еще молодым человеком... Для поэта тридцать семь лет — роковой возраст, пора подводить черту, а для врача — все еще молодость. Сейчас мне сорок семь, а чувствую я себя на все пятьдесят восемь.

Войницкий. Если б можно было изменить жизнь... Отчего я не сделал ей предложение, когда это было так возможно! Глядеть на нее, слышать ее голос, говорить ей о своей любви...

Астров. Я думал, что ты чудак, а ты просто сумасшедший.

Войницкий. Держать ее в своих объятиях... Мираж! Мираж!

Астров. Один больной рассказывал мне о своих чувствах, будто тело его удлиняется, голова изменяет форму... *Melancholia simplex*. Опию подожно или внутрь. *(Внезапно оглядывается и замечает Серебрякова и Елену Андреевну, кланяется им.)*

Елена Андреевна *(Астрову)*. Почему вы избегаете нас? Муж отказывается принимать лекарства. Подозревает, что его хотят отравить.

Войницкий. *Finita la comedia!*

Астров. Ледяной компресс на голову. Или... или теплые ванны от полудна до двух часов.

Серебряков *(Елене Андреевне)*. Я давно тебе твержу: надо выписать врачей из Москвы.

Астров *(про себя)*. Если в борделе падает производительность труда, надо менять не врачей, а... *(Елене Андреевне.)* Теплые ванны и теплая постель.

Елена Андреевна *(про себя)*. Он все так же грубоват... по-прежнему пьет... настоящий талант не пропьешь... *(Астрову.)* У вас утомленное лицо. Вы чем-то раздражены?

Астров *(про себя)*. Всё так же застенчива... *(Елене Андреевне.)* Был я как-то у сумасшедших на елке, в буйном отделении...

Серебряков *(раздраженно)*. О чем можно разговаривать с этим шарлатаном!

Войницкий. Как пишут в плохих романах, шли годы... Шли и прошли. Волосы начали расти из ушей...

Серебряков. Надо было не рефлексировать, а дело делать!

Войницкий. Как ты ничего не понимаешь в искусстве, так ничего не понимаешь в женщинах.

Серебряков. Ты просто завидуешь мне.

Войницкий. Зачем ты, а не я, женился на Елене? У нас родились бы красивые дети. Я подавал бы ей кофе в постель каждое утро. Ты все у меня отнял: здоровье, счастье, любовь... *(Кричит.)* Верни мне либидо! Верни мне либидо!

Серебряков. У тебя комплекс Сальери.

Астров *(обнимает и крепко держит Войницкого)*. Шут гороховый.

Елена Андреевна. Как скучно. Боже, как скучно!

Серебряков и Елена Андреевна уходят. Входит Лопехин.

Лопехин *(Астрову)*. Как здоровье мадамов?

Астров. Вы про блудилище? *(Напевает.)* «Расскажите вы ей...» Медицина не дремлет, но все равно не рекомендую.

Лопехин. Я в том смысле...

Войницкий *(хихикает)*. Миленький-усатенький... огурчик с бородкой...

Астров. Видели картину Крамского «Неизвестная»? Если есть средства, заведите себе такую, как на картине.

Лопехин. Для людей хочу постараться, для общества. Чтобы всякие потребности от дела не отвлекали. *(Мечтательно.)* Целую улицу домов понастрою. Вот это будет картина!

Входят Аркадина и Тригорин.

Тригорин. Меня манило к ней. Быть может, это было именно то, что мне тогда было нужно. *(Задумывается.)*

Аркадина. Нельзя распускать себя.

Тригорин. Вспомнил твоё выражение: «Любовь провинциальной девочки». *(Записывает.)* Пригодится.

Аркадина *(про себя)*. Пригодится воды напиться. *(Обнимает его.)* Проснись, проснись...

Тригорин. Станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры... *(Напевает.)* «Долго я тяжкие цепи носил...»

Аркадина *(зло)*. Любовь провинциальной девочки... маленькой хищницы. Захотелось славы, успеха... Не вышло. *(Помолчав.)* Я никогда не буду старой, потому что никогда не думаю о старости.

Астров *(Тригорину)*. Слышал, что вы любите удить рыбу?

Войницкий. Ловись, рыбка, большая да маленькая...

Тригорин. На даче совсем не хочется писать.

Входит Заречная.

Аркадина. На даче надо играть в лото. Игра скучная, но если привыкнуть к ней, то ничего.

Тригорин. Раньше я писал, писал непрерывно, как на перекладных... А теперь я читаю так же непрерывно, как писал... Прочитал Гончарова, начал читать Тургенева, помню, что должен прочитать Толстого... Когда я думаю, как мало я, в сущности, прочитал за свою жизнь, мне кажется, что лучше бы и не писал вовсе...

Аркадина. Не слушайте его. Он человек простой...

Заречная. Он знаменитость, но у него простая душа. Книжку мне надписал: «Нине, зла не помнящей». (*Нервно.*) Прелестный подарок...

Аркадина. Капризная, самолюбивая девочка. Вечные шпильки... Но не буду, не буду. Слышите, господа, поют? (*Прислушивается.*)

Слышно пение, все громче:

Боже, Царя храни!  
Сильный, державный,  
Царствуй на славу нам...

(*С тяжелым вздохом.*) Чему быть, тому не миновать.

Поющие удаляются.

Царствуй на страх врагам,  
Царь православный!  
Боже, Царя храни!

Тригорин. Знаете, как его называют горцы? Белый Падишах.

Заречная. Вспомнился вдруг Елец, где у меня был ангажемент... Вокзал там далеко за городом... денег купцы пожадничали, чтоб дорогу до самого города протянуть...

Лопахин. Образованные, видать, купцы...

Войницкий. А я вот место в банке зачем-то принял...

Астров. Все лучше, чем стреляться... и влюбляться...

Заречная. Дачный театр... Я дебютировала под Москвой в дачном театре... (*Напевает.*) «Я всё еще его, безумная, люблю!» В пьесе непременно должна быть любовь.

Входят Прозоров и Соленый.

Соленый. Повсюду зло — везде обман... (*Войницкому.*) Нет, пусть свершается судьбы определенье...

Войницкий. Пошляческая философия.

Соленый. А действовать потом настанет мой черед.

Прозоров (*Соленому*). Станный вы человек.

Соленый (*Заречной*). Вы не такая, как все... вы актриса... настоящая актриса... Говорят, я немножко похож...

Заречная. Совсем не похожи.

Соленый. Теперь молиться время, Нина...

Заречная. Мороженого хочется. Фруктового. (*Соленому.*) У вас есть любовница?

Соленый. Бедное создание...

Входит Дорн, за ним Чебутыкин и Шарлотта.

Дорн (*напевает*). «Он был титулярный советник...»

Чебутыкин. В старости тела становится больше, а души — меньше.

Шарлотта. Ein, zwei, drei.

Прозоров. Все относительно.

Чебутыкин. Как там ни философствуй, а одиночество страшная штука, голубчик мой...

Прозоров. Надо проще ко всему относиться. Жизнь — простая штука.  
Соленый. Ты шутишь все, Казарин.  
Шарлотта. Все такие умные, что не с кем поговорить...

Входят Раневская и Аня.

Раневская. Господа, прошло десять лет с того знаменательного дня, как был продан вишневый сад...

Лопехин. И как Ермолай Лопехин хватил топором по деревьям... и настроил дач...

Раневская. И вот я спрашиваю: зачем?

Аркадина. Я все понимаю... Но чего уж теперь...

Лопехин. Предложение хотел сделать... И шампанское есть...

Шарлотта (*напевает*). «Mein lieber Augustin...»

Аня. Шарлотта запела...

Чебутыкин (*нараспев*). Всякое ныне житейское отложим попеченье... Все равно!

Раневская. В Париже у меня осталось много знакомых, но там я чужая. А здесь... сада больше нет...

Прозоров. А я бы уехал... в Париж...

Тригорин. Опять вагоны, станции, буфеты...

Войницкий. Водочка, селедочка...

Заречная. Париж, Париж... Груба жизнь.

Раневская (*Ане*). Девочка моя, ты стала совсем взрослая... Помнишь, ты говорила мне: мы будем вместе читать разные книги...

Аня. Ты вернулась, мама. У нас теперь есть дача. Я наварила столько вишневого компота! Кто хочет компот? Вишневый компот?

Входят Серебряков и Елена Андреевна.

Елена Андреевна (*Дорну*). Доктор, будьте нашим спасителем.

Серебряков. Голову как будто все время сжимает... шумит в ушах...

Дорн. Старость, старость! Таковы законы природы, мой друг. (*Напевает*.) «Ни слова, о друг мой, ни вздоха...»

Звонит телефон. Шарлотта снимает трубку.

Шарлотта. Кто это? *Wer ist?* (*Разводит руками*.) Молчат и молчат. (*Качает трубку*.) Уа... уа... Не плачь, мой ребенок, не плачь, мой котенок...

Лопехин (*ни к кому не обращаясь*). Моя земля! Что хочу, то тут и делаю. Хочу — дачи строю. Хочу — бордели.

Соленый. Прочь, добродетель: я тебя не знаю... (*Уходит, помахивая палкой*.)

Дорн (*напевает*). Уймимесь, волнения страсти...

Заречная (*продолжает*). Засни безнадежное сердце...

Все с неожиданным воодушевлением подхватывают:

Я плачу, я стражду, —  
Душа истомилась в разлуке;  
Я стражду, я плачу, —  
Не выплакать горе в слезах.

Слышны какие-то странные звуки.

Аня (*испуганно*). Что это?  
Шарлотта (*вторя ей*). Was ist das?

Все, кроме Ани и Шарлотты, продолжают петь:

Минует печальное время —  
Мы снова обнимем друг друга,  
И страстно и жарко  
С устами сольются уста.

Вновь слышны странные звуки.

Дорн. Вечно что-то лопаается в моей походной аптеке. Пойду посмотрю. (*Уходит.*)

Аркадиной внезапно делается дурно, но быстро приходит в себя. Вокруг нее суетятся Заречная, Раневская и Шарлотта.

Входит Соленый, покачиваясь, без своей палки, за ним, подталкивая его в спину, идет Дорн.

Соленый (*обращаясь к самому себе*). И этот гордый ум сегодня изнемог!

Дорн. Так и есть. Полопались склянки с эфиром.

Бьют часы.

(*Напевает.*) «Мне стан твой понравился тонкий...»

Слышно, как где-то недалеко заиграл оркестр; музыка внезапно стихает.  
Слышен звук лопнувшей струны.

Лопехин. В монастырь хочет уйти... Монастырь водочку продает... недорого... по трешнице склянку.

Аня (*растерянно, со слезами в голосе*). Кому налить компот? Вкусный компот... из вишен...

Дорн (*Лопехину*). Можно вас спросить... насчет борделя... (*берет Лопехина за талию и отводит в сторону*)... так как я очень интересуюсь этим вопросом... с медицинской точки зрения... (*Тонем ниже, вполголоса.*) Уведите отсюда куда-нибудь Аню. Дело в том, что Василий Васильевич перебил все банки с компотом...

*Занавес*

## *Владислав Кривонос*

### МИРАЖИ, ИЛИ ХЛЕСТАКОВЩИНА \*

Фантазмагория на темы Гоголя

Ну кто первый выпустил, что он ревизор?

*Гоголь. Ревизор*

...Это лицо фантазмагорическое...

*Гоголь. Предупреждение для тех,  
которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора»*

#### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Основные действующие лица взяты из произведений Гоголя; оригиналы их находятся пред глазами.

#### ХАРАКТЕРЫ И КОСТЮМЫ

*Замечания для гг. актеров.*

Характеры и костюмы гоголевские; особых замечаний нет; просьба перечитать Гоголя.

#### М и р а ж   п е р в ы й ЖЕНИТЬБА РЕВИЗОРА

Квартира Хлестакова.

Хлестаков один в комнате, лежит на диване.

Хлестаков. Вот как начнешь этак один на досуге подумывать, так видишь, что, наконец, точно нужно жениться. Эй, Осип!

Входит Осип.

Хлестаков. Не приходила сваха?

Осип. Не приходила.

Хлестаков (*с декламацией*). Лабардан! Лабардан!

Осип. И веревочка в дороге пригодится.

Хлестаков. Какая веревочка?

Осип. Обыкновенная. Возьмешь себе веревочку и занимаешься с ней на полотах.

Хлестаков. У тебя легкость в мыслях необыкновенная.

Осип. Эх, барин.

---

\* Первоначальный вариант под названием «Женитьба Хлестакова» опубликован в книге: Кривонос В. Ш. Гоголь: проблемы творчества и интерпретации. Самара: СГПУ, 2009. С. 400–406.

Хлестаков (*задумчиво*). А однажды меня приняли даже за ревизора...

Осип уходит.

Хлестаков. Послушай, эй, Осип!

Осип возвращается.

Осип. Чего изволите?

Хлестаков. А все-таки жена — вздор.

Осип. Знаете что, Иван Александрович?

Хлестаков. А что?

Осип. А то, что погуляли — и довольно.

Хлестаков. Нет. Мне еще хочется.

Осип уходит.

Хлестаков. Кажется, пустая вещь — женитьба, а ведь, однако же, если чиновник и без жены, уж в хорошем обществе и не будет такого уважения. Всё как-то не того... Кто же позволит департаментом управлять, ежели без жены? Эй, Осип!

Осип возвращается.

Осип. Чего изволите?

Хлестаков. Ты говорил, что и веревочка в дороге пригодится?

Осип. Говорил.

Хлестаков. И что возьмешь себе веревочку и занимаешься с ней на полатах?

Осип. Сказывал.

Хлестаков. А погулять все-таки хочется.

Осип. А всё, знаете, лучше жениться поскорей. А то вас опять за кого-то другого примут.

Хлестаков. Пусть завтра.

Осип уходит.

Хлестаков. А ведь хлопотливая, чёрт возьми, вещь — женитьба! То, да сё, да это. Какой у вас прекрасный платочек! Для вас, сударыня, всё, что хотите. Как бы я был счастлив, сударыня, если б мог прижать вас в свои объятия. Эй, Осип!

Осип возвращается.

Я хотел тебе еще сказать...

Осип. Сваха пришла.

Хлестаков. А, пришла; зови ее сюда.

Осип уходит.

Сударыня, вы видите, я сгораю от любви. (*Падает на колени.*)

Входит сваха.

Сваха. Ах, какой пассаж!

Хлестаков. Нет, на коленях, непременно на коленях, я хочу знать, что такое мне суждено: жениться или не жениться.



Сваха. Как женитесь, так каждый день станете похваливать да благодарить.

Хлестаков. Давно этим делом занимаешься?

Сваха. Да как мне штрафт заплатили за то, что высекли в полиции по ошибке, так с тех пор и занимаюсь. Мне от своего счастья неча отказываться.

Хлестаков. А не врешь? Может, ты сама себя высекла?

Сваха. Устарела я, отец мой, чтоб врать; пес врет.

Хлестаков (*декламирует*). «О ты, что в горести напрасно на Бога ропщешь, человек...» Да, это вещь... вещь, не того... трудная вещь. Подумаем, подумаем, матушка.

Сваха. А деньга бы мне теперь очень пригодилась.

Хлестаков. Хорошо, хорошо! Теперь ступай.

Сваха уходит.

Жена, дети маленькие... не сделайте несчастным человека... Нет, не хочу. Вот еще! мне какое дело?

Вбегает Кочкарев.

Кочкарев. Ты от меня, от своего друга, всё скрываешь. Жениться ведь надумал!

Хлестаков. Вот вздор, совсем и не думал.

Кочкарев. Нет, брат, этого дела нельзя откладывать. Я тебя женю так, что и не услышишь. Сей же час привезу тебе невесту.

Хлестаков. Мы удалимся под сень струй.

Кочкарев. Что, брат Пушкин, всё стихами балуемся?

Хлестаков. Да так как-то всё. Ведь на то и живешь, чтобы срывать цветы удовольствия.

Кочкарев (*открывает окно и выглядывает на улицу*). Четвертый этаж, высоко, не выпрыгнет. (*Стремглав убегает.*)

Хлестаков. Тридцать пять тысяч одних курьеров! каково положение, я спрашиваю?

Дом Агафьи Тихоновны.

Агафья Тихоновна одна в комнате, раскладывает карты.

Агафья Тихоновна. Дорога, квартира в четвертом этаже... интересуется какой-то бубновый король...

Входит сваха.

Сваха. Какого жениха тебе припасла! Таких еще не было: один раз приняли даже за главнокомандующего, солдаты выскочили из гаупвахты и сделали ружьем.

Агафья Тихоновна. А сколько лет ему?

Сваха. Да человек еще молодой, такой худенький, тоненький, зато скоро произведут в эти... в фельдмаршалы.

Агафья Тихоновна. Субтильные как-то не того... уж лучше бы генерал, но поплотнее.

Сваха. Фельдмаршал генерал-то и в подметки не станет.  
Агафья Тихоновна. Вот жила, жила — а теперь приходится выходить замуж! А только странно...

Вбегает Кочкарев, сразу вмешивается в разговор.

Кочкарев. Что ж странно?

Агафья Тихоновна. Ах, мне стыдно, вы подслушали.

Кочкарев. Буду говорить откровенно, как отец с дочерью. Ну, взгляните на себя в зеркало — что там белеет, женщина или подушка? А тут, вообразите, будут около вас мальчишки, целых шестеро, а там и девочки пойдут...

Агафья Тихоновна. Одних забот сколько: подрастут, выдавай их замуж...

Кочкарев. Да он от вас просто без памяти... требует сию же минуту руки.

Агафья Тихоновна. Пойду, расскажу тетушке.

Кочкарев. Да зачем же тетушке? Ведь через час нужно ехать в церковь под венец.

Сваха. Неужто ты сам свадьбу хочешь заправить?

Кочкарев. Провались, унтер-офицерша. Мне не до тебя!

Агафья Тихоновна. Я никак не смею думать, чтобы я могла составить счастье... А, впрочем, я согласна. *(Уходит, сопровождаемая Кочкаревым, который подмигивает и показывает фигу свахе.)*

Сваха. Опять в женское дело вмешался!

Вновь квартира Хлестакова.

Хлестаков один в комнате.

Вбегает Кочкарев, тащит за руку Агафью Тихоновну.

Кочкарев. Сподтишка жениться хотел, от друга всё скрывал, а друг все дела на себя взял. Невесту привез, за каретой послал, гостей напросил, они все теперь поехали прямо в церковь. Да вы, сударыня, видите: он просит руки вашей, объявляет, что без вас не может жить, существовать. спрашивает только, согласны ли вы его осчастливить.

Агафья Тихоновна. Но позвольте заметить: я в некотором роде... я девица... мне стыдно так вдруг.

Хлестаков. Это ничего. Для любви нет различия, и Пушкин сказал: «Любви все возрасты покорны».

Кочкарев. С Пушкиным на дружеской ноге.

Хлестаков. Руки вашей, руки прошу.

Агафья Тихоновна. Опять сделалось стыдно, и я вся дрожу.

Хлестаков *(бросается на колени)*. Сударыня, вы видите, я сгораю от любви.

Кочкарев *(соединяя руки)*. Одобряю ваш союз. Брак это есть такое дело...

Входят сваха и Марья Антоновна.

Марья Антоновна. Какой реприманд неожиданный!

Хлестаков (*быстро поднимается и подбегает к Марье Антоновне*). Как я счастлив, сударыня, что имею в своем роде удовольствие вас видеть.

Марья Антоновна. Мне еще более приятно видеть такую особу.

Хлестаков. Помилуйте, сударыня, совершенно напротив: мне еще приятнее. На одну минутку только... на один день к дяде отлучился... Нет, просто я не могу выразить.

Марья Антоновна. Вы говорите по-столичному.

Хлестаков (*хватает за руку Марию Антоновну и подводит к Кочкареву*). Не противьтесь нашему благополучию, благословите постоянную любовь!

Агафья Тихоновна. Так вы в нее?..

Сваха (*показывая кукиш Кочкареву*). Дела-то сватского не знаешь.

Агафья Тихоновна. Дом каменный... с флигелем... батюшка матушку усахарил...

Кочкарев (*показывая Хлестакову кулак*). Арбуз в семьсот рублей... суп в кастрюльке из Парижа...

Хлестаков (*заметавшись между Агафьей Тихоновной и Марьей Антоновной*). Как же, как же, я вдруг. (*Спотыкается и падает, лежит без движения*.)

Марья Антоновна. Ах!

Агафья Тихоновна. А что же это такое?

Кочкарев (*подбегает к Хлестакову и хлопает его по щекам*). Это от полноты чувств. Эй, Осип.

Входит Осип.

Открой окно, барину дурно.

Осип открывает окно, затем Кочкарев с его помощью поднимает Хлестакова и усаживает на стул.

Это все вздор, пускай подышит. (*Делает дамам знак выйти из комнаты*.)

Сваха, Марья Антоновна и Агафья Тихоновна уходят.

(*Осипу*.) Присмотри за ним. Хорошо присмотри! (*Уходит, оглядываясь на Хлестакова*.)

Хлестаков (*очнувшись и не замечая Осипа*). Чуть с ума не свихнул от любви. (*Задумывается*.) В самом деле, что я был до сих пор? Ревизор, не ревизор, чёрт знает что такое. Ну, кто первый выпустил, что я ревизор? Хорошо, пусть называется! Это можно. Мол, живет в таком-то городе... (*После некоторого молчанья*.) Право, такое затруднение — выбор! Если б глаза и губки Марьи Антоновны да приставить к фигуре Агафьи Тихоновны, да взять сколько-нибудь стыдливости, какая у нее... А теперь поди подумай! Просто голова даже стала болеть. Отдайте, отдайте, я отчаянный человек, я решусь на всё... только ради которой из двух? (*Подходит к окну*.) Точный жених. И подорожная прописана в Саратов... Завтра же и назад... Эй, Осип!

Осип. Здесь я.

Хлестаков. Что лошади?

Осип. Лошади готовы.

Хлестаков. А веревочка?

Осип. А веревочка со мной. В полной исправности.

Хлестаков. Давай сюда (*осматривает и щупает веревочку*). Да это веревка, а не веревочка, прямо канат. Ну, ступай, скажи, барин скоро выйдет.

Осип уходит.

Хлестаков (*привязывает веревку*). Высоко, однако, как бы не обвалилась. (*Становится на окно и начинает спускаться.*) Вот и пригодилась веревочка.

Пустая комната.

Громкий разговор и крики за сценой.

Голос Кочкарева. Опять сама себя высекала?

Голос свахи. Неужли и этот в окно шмыгнул?

Голос Агафьи Тихоновны. Точно, правда, что от судьбы никак нельзя уйти.

Голос Марьи Антоновны. Что это там, как будто бы, полетело? Сорока или какая другая птица?

Слышен шум отъезжающих дрожек.

Голоса стихают. Тишина.

Немая сцена. Совсем немая.

## М и р а ж   в т о р о й ЗНАЧИТЕЛЬНОЕ ЛИЦО

Квартира Хлестакова.

В комнате Хлестаков и Осип.

Хлестаков. Ну что, видишь, дурак, каким я теперь сделался значительным лицом. (*Подходит к зеркалу и старается придать своему лицу строгое выражение.*) Как вы смеете? Знаете ли вы, с кем говорите? Понимаете ли, кто стоит перед вами?

Осип (*в сторону*). Вот горячится! А вчера еще был незначительным лицом. Батюшка пришлет денежки... и пошел кутить, в картишки играть. Иной раз всё до последней рубашки спустит, так что на нем всего останется сертучишка да шинелишка.

Хлестаков. Пусть низшие чиновники встречают меня еще на лестнице, когда я прихожу в должность. Чтобы ко мне являться прямо никто не смел. Чтобы всё шло порядком строжайшим: коллежский регистратор докладывал бы губернскому секретарю, губернский секретарь — титулярному или какому другому, и чтобы уже таким образом дело доходило до меня. Чтобы чиновники, завидя меня издали, оставляли свое дело и ожидали, стоя навьтяжку, пока я пройду через комнату. А если посетители там спросят, скоро ли будет генерал, то отвечай, что генерал занят.

Осип (*в сторону*). Генерал, да только с другой стороны.

Хлестаков. Так и скажи: «Пошли, пошли! не время, завтра приходите!»

Осип (*воображаемым посетителям*). Пошли, пошли! чего лезете?  
Хлестаков. Хорошо, хорошо! Ступай, ступай. Я распоряжусь.

Комната в департаменте.

Башмачкин выводит буквы, за ним наблюдают молодые чиновники.

Башмачкин. Аз... буки... веди... фита... ять...

Первый чиновник. А квартирная хозяйка, слышь, бьет его.

Другой чиновник. Скоро будет их свадьба.

Третий чиновник (*сыплет Башмачкину на голову бумажки*). Снег пошел.

Четвертый чиновник. Холодно будет ему в капоте.

Башмачкин. Что-то Бог пошлет переписывать завтра?

Первый чиновник. А капот-то того... капут твой капот.

Башмачкин. Надо будет снести к Петровичу в починку. А то того... пропекать стало в спину. Такие щелчки дает мороз.

Комната Петровича.

Петрович (*пытается всунуть нитку в иголку*). Не лезет, варварка, уела ты меня, шельма этакая!

Входит Башмачкин.

Башмачкин. Здравствуй, Петрович!

Петрович. Здравия желаю.

Башмачкин. А я вот к тебе, Петрович... Шинель, право, совершенно того... на спине немного попротёрлось... работы немного...

Петрович. Нельзя поправить: худой гардероб! Шинель придется новую делать.

Башмачкин. Что ж такое? Как новую?

Петрович. Да, новую, три полсотни с лишком надо будет приложить...

Башмачкин. Полтораста рублей за шинель!

Петрович. Русская работа. Немец возьмется сделать за два рубля.

Башмачкин. Как же новую?

Петрович. Да-с, извольте заказать новую.

Башмачкин. Этакое-то обстоятельство!

Комната Башмачкина.

Башмачкин разглядывает и поглаживает новую шинель.

Башмачкин. Я так того... мечтал о тебе. Ты мне того... снилась каждую ночь. Правда, я беден, но я буду того... трудиться. Я буду сидеть за переписыванием, ты будешь того... одушевлять мои труды.

Шинель. Как можно! Я ведь не какой-то там капот.

Башмачкин. Ай, ай, ай, как хороша!..

Шинель. Вам, верно, странными показались обстоятельства нашей встречи. Но я вам открою тайну.

Башмачкин. О, какое того... небо! какой рай!..

Шинель. Только поклянитесь никогда не изменять ей.

Башмачкин. Клянусь! клянусь! Такая красавица, такие того... божественные черты.

Шинель. Я вовсе не шинель на толстой вате... на крепкой подкладке без износу... Я твоя приятная подруга жизни... Мы будем счастливы вместе... Возьми меня скорей...

Вновь комната в департаменте.

Чиновники окружают Башмачкина и рассматривают его шинель.

Чиновники. Капот капут! Капот капут! Поздравляем! Поздравляем!

Башмачкин. Да это совсем не новая шинель. Да это так... старая шинель...

Чиновники. Вспрыснуть нужно новую шинель. Вы должны задать нам всем вечер.

Башмачкин. Так шинель-то того... старая.

Чиновники. Вечер! Хотим вечер!

Помощник столоначальника. Так и быть, я вместо Акакия Акакиевича даю вечер и прошу ко мне сегодня на чай: я же, как нарочно, сегодня именинник.

Башмачкин. Так того... этого...

Чиновники. Нельзя, неучтиво. Просто стыд и срам.

Башмачкин. Совершенно того...

Чиновники. Вот именно!

Квартира помощника столоначальника.

Башмачкин и чиновники сидят за столом.

Башмачкин. Пора уже... того...

Чиновники. Чудная шинель! Замечательная шинель! Прекрасная шинель! По бокалу шампанского в честь обновки!

Башмачкин. Так-то оно так... этак вот...

Чиновники. Еще шампанского!

Башмачкин. Так ведь того...

Чиновники. Чудная шинель! Замечательная шинель! Прекрасная шинель!

Улица.

Башмачкин бредет, оглядываясь по сторонам.

Башмачкин. Фонари того... не горят. Точное море вокруг. Нет, лучше и не глядеть.

Возникают два человека с усами.

Первый человек с усами. А ведь шинель-то моя!

Башмачкин (*испуганно*). А-а-а-а...

Второй человек с усами. А вот только крикни! (*Снимает с Башмачкина шинель, дает ему пинка в зад и убегает вместе с первым.*)

Башмачкин (*кричит*). Караул! караул!

Появляется полицейский.

Полицейский. Кто кричал?

Башмачкин. Грабят человека! грабят человека!

Полицейский. Не видал ничего. Видал, остановили два человека, думал, приятели. А почему так поздно возвращались?

Башмачкин. А-а-а-а... Грабят человека! грабят человека!

Полицейский. Не видал ничего. А не были ли в каком непорядочном доме?

Башмачкин. А-а-а-а... Грабят человека! грабят человека!

Полицейский. Вместо того, чтоб кричать, обратились бы лучше к одному значительному лицу. Пусть он снесется с кем следует.

Кабинет Хлестакова.

Хлестаков и его школьный приятель, Степан Варламович.

Хлестаков. Я только на две минуты захожу в департамент с тем только, чтобы сказать: это вот так, это вот так, а там уж чиновник для письма, эдакая крыса, пером только: тр, тр... пошел писать.

Степан Варламович. И-ва-ва... ва...

Хлестаков. А любопытно взглянуть ко мне в переднюю, когда я еще не проснулся. Графы и князья толкуются и жужжат там, как шмели, только и слышно ж, ж, ж... Мне даже на пакетах пишут: ваше превосходительство. У меня: ни, ни-ни!.. уж у меня ухо остро! уж я... Бывало, прохожу через департамент — просто землетрясение — всё дрожит, трясется как лист. (*Степан Варламович трясется от страха.*) О! я шутить не люблю. Я им всем задал острастку. Меня сам государственный совет боится.

Степан Варламович (*силится выговорить*). И-ва-ва... ва...

Хлестаков (*быстрым отрывистым голосом*). Что такое?

Степан Варламович. И-ва-ван А-а-брамыч...

Хлестаков (*таким же голосом*). Какой такой Абрамыч? Не разберу ничего, всё вздор. (*Уходит.*)

Входит супруга Хлестакова.

Степан Варламович (*перестает дрожать*). В жисть не был в присутствии такой важной персоны. Интересно, кто он такой в рассуждении чина? Я думаю, чуть ли не генерал.

Супруга Хлестакова. О чинах его мне и нужды нет. Мы, женщины, кой-что знаем такое...

Степан Варламович. В детстве был он такой маленький, худенький... Вместе росли... в Саратовской губернии... А теперь, гляжу, строг... Любит этак распекать.

Супруга Хлестакова. Да, порядок любит, чтоб всё было в исправности (*хихикает*).

Степан Варламович. Такие люди нужны в благоустроенном государстве.

Супруга Хлестакова (*продолжает хихикать*). И еще кое-где... очень даже нужны. (*Уходит.*)

Входит Хлестаков, за ним Осип.

Осип. Там какой-то чиновник явился, спрашивает, примете ли его по срочному делу. Прикажете принять?

Хлестаков. Вот еще! мне нет до него никакого дела. Душа моя жаждет просвещения! Сочинить что-нибудь этакое... Пусть потом.

Осип (*в сторону*). Нет, вишь ты, нужно показать себя...

Хлестаков. А хорошо бы одеть тебя сзади в золотую ливрею.

Осип. Чего изволите?

Хлестаков. Ступай.

Осип уходит.

Хлестаков. Принять или не принять? Не будет ли это много с моей стороны? Не будет ли это фамильярно?

Степан Варламович. Не могу-с знать.

Хлестаков (*очень громко*). Система нужна. Строгость, строгость и строгость! Этак-то, Степан Варламыч!

Степан Варламович (*заикаясь*). Так-то, Ива-ван... Александрыч.

Входит Осип.

Осип. Там какой-то чиновник явился... по срочному делу...

Хлестаков. Кто такой? Какой-то чиновник? А! может подождать, теперь не время.

Осип уходит.

Хлестаков. Этак-то, Степан Варламыч!

Степан Варламович (*заикаясь*). Так-то, Ива-ван... Александрыч.

Входит Осип.

Осип. Там какой-то чиновник...

Хлестаков. Да, ведь там стоит, кажется, чиновник; скажи ему, что он может войти.

Осип уходит. Входит Башмачкин.

Хлестаков (*обращаясь к Степану Варламовичу и к Башмачкину*). По моему мнению, что нужно? Нужно только, чтобы тебя уважали, любили искренно — не правда ли?

Степан Варламович. Так точно-с.

Башмачкин. Того-с...

Хлестаков. Я, признаюсь, рад, что вы одного мнения со мною. Не хотите ли сигарку?

Башмачкин. Того-с...

Хлестаков. Сигарочки по двадцати пяти рублей сотенка, просто, ручки себе поцелуешь, как выкуришь.

Башмачкин. Того-с...

Хлестаков. Вы, как я вижу, не охотник до сигарок. А я признаюсь: это моя слабость. Вот еще насчет женского полу, никак не могу быть равнодушен. А вам какие больше нравятся, брюнетки или блондинки?



Башмачкин. Того-с...

Хлестаков. Верно, уж какая-нибудь брюнетка сделала вам маленькую заглазочку. Признайтесь, сделала?

Башмачкин молчит.

А! а! покраснели, видите, видите! Отчего ж вы не говорите?

Башмачкин. Оробел, ва-ва...

Хлестаков. Оробели? А в моих глазах точно есть что-то такое, что внушает робость. По крайней мере я знаю, что ни одна женщина не может их выдержать: не так ли?

Затемнение.

Улица.

Хлестаков окликает проходящую мимо дамочку.

Хлестаков. Эй, миленькая, постой! Постой, тебе говорят!

Каролина Ивановна. Ихь шпрэхе дойч.

Хлестаков. Гутэн морген!

Каролина Ивановна. Гутэн абэнт!

Хлестаков. Звать тебя как? Ви хайсэн зи?

Каролина Ивановна. Каролина Иффановна.

Хлестаков. Зэр гут!

Каролина Ивановна. Ихь комэ аус айнэр кляйнен провинштат.

Как это по-русски? Я есть с маленький провинциальный городок...

Хлестаков. Майнэ либэ!

Вновь кабинет Хлестакова.

Хлестаков, Степан Варламович, Башмачкин.

Хлестаков (*Башмачкину*). Что вам угодно?

Башмачкин. Шинель того... совершенно новая... ограблен самым бесчеловечным образом... нельзя ли просить обер-полицмейстера... чтоб отыскал... совершенно новая... бесчеловечным образом... того.

Хлестаков. Что вы, милостивый государь, не знаете порядка? куда вы зашли? не знаете, как водятся дела? Об этом вы бы должны были прежде подать просьбу в канцелярию, она пошла бы к столоначальнику, к начальнику отделения, а потом передана была бы секретарю, а секретарь доставил бы ее уже мне.

Башмачкин. Но, ваше превосходительство, я, ваше превосходительство, осмелился утрудить потому, что секретари того... ненадежный народ...

Хлестаков. Что, что, что? откуда вы набрались такого духу? Откуда вы мыслей таких набрались? Что за буйство такое распространилось между молодыми людьми против начальников и высших! Знаете ли вы, кому это говорите? Понимаете ли вы это? понимаете ли это? я вас спрашиваю.

Башмачкин (*трясетя*). Ва-ва-ва-ва...

Степан Варламович (*тоже трясетя*). И-ва-ва-ва...

Хлестаков (*кричит на Башмачкина*). Как вы смеете? Знаете ли вы, с кем говорите? Понимаете ли, кто стоит перед вами?

Башмачкин (*трясется еще сильнее*). Ва-ва-ва-ва....

Хлестаков (*любезным тоном, довольный произведенным впечатлением*). Хорошо, хорошо; я об этом постараюсь, я буду говорить... я надеюсь... всё это будет сделано, да, да. Очень хорошо. Мне очень приятно. (*Выпроваживает Башмачкина; следом откланивается Степан Варламович.*) Государственный человек! (*Красуется.*) Пусть кто-нибудь скажет, что меня за кого-то другого приняли.

Комната Башмачкина.

Башмачкин лежит на кровати. На полу валяется шинель.

Башмачкин (*бредит*). А шинель-то моя! Моя шинель... Моя...

Шинель. Твоя, конечно, твоя. Приятная подруга жизни, согласившаяся пройти с тобой вместе жизненную дорогу.

Башмачкин. Ты того... лучше всех на свете.

Шинель. Скучно на этом свете...

Башмачкин. Петрович! Поправить надо шинель... устроить западни для воров... Всюду воры... за дверь... под кроватью... Ай, ай, под одеяло залезли!

Шинель. Надо обратиться к его превосходительству... к значительно-му лицу... он поможет.

Башмачкин. Виноват, ваше превосходительство... твою мать... ваше превосходительство... твою мать... твою мать...

Улица.

Несколько полицейских что-то громко обсуждают.

Первый полицейский. Завелся тут мертвец, ищет какой-то утащенной шинели и сдирает со всех плеч всякие шинели.

Другой полицейский. Велено поймать мертвеца, живого или мертвого.

Появляется привидение; за ним крадется полицейский; хватает привидение.

Третий полицейский (*зовет первых двух*). Сюда, ко мне! Схватил его! Подержите чуток, табачку вытащу понюхать.

Привидение чихает.

Третий полицейский (*протирает глаза*). Глаза забрызгал.

Первый полицейский (*протирает глаза*). И мне.

Другой полицейский (*протирает глаза*). И мне.

Привидение исчезает.

Третий полицейский. И след пропал.

Первый полицейский (*кричит кому-то*). Эй ты, ступай своею дорогою!

Другой полицейский. Пошел, пошел.

Улица.

Хлестаков разговаривает сам с собой.

Хлестаков. А не мешало бы и развлечься. Не отправиться ли мне к Каролине Ивановне? (*Задумывается.*)

Появляется привидение; подкрадывается к Хлестакову.

Привидение (*хватая Хлестакова за воротник*). А! так вот ты наконец! Наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! Не похлопотал об моей, да еще распек — отдавай же теперь свою!

Хлестаков (*испуганно*). Вы, видно, в дороге совершенно издержались... хотя иногда очень заманчиво поиграть... (*Сбрасывает с плеч шинель.*) Вот, возьмите, после вернете.

Привидение. Моя была того... лучше! На толстой вате... с крепкой подкладкой...

Хлестаков. Да берите, берите взаимы... Ведь мне никакой нет теперь в ней надобности.

Привидение. Ну, Питер, ну, город наш! (*Исчезает.*)

Хлестаков. Всё зависит от той стороны, с которой кто смотрит на вещь...

Квартира Хлестакова.  
Хлестаков и его супруга.

Супруга Хлестакова. Ты сегодня совсем бледен.

Хлестаков. Да какое он имел право, да как он смел в самом деле? Да вот я... Я не посмотрю ни на кого... я говорю всем: я сам себя знаю, сам.

Супруга Хлестакова. Не прикажете ли отдохнуть... вот и комната и всё, что нужно.

Хлестаков. Извольте: я готов отдохнуть. Что шинель? Шинель вздор. У меня дом первый в Петербурге.

Супруга Хлестакова. Сегодня какая странная погода...

Хлестаков. А ваши губки, сударыня, лучше нежели всякая погода.

Супруга Хлестакова. Любовь! Я не понимаю любовь... я никогда и не знала, что за любовь... (*Хватает Хлестакова и затаскивает в другую комнату.*)

Голос Хлестакова. Да как вы смеете? Понимаете ли, кто перед вами? Понимаете ли это?

Голос супруги Хлестакова. Пустяки, совершенные пустяки!

Голос Хлестакова. Мейне фрау... майнэн шинель...

Слышно, как где-то играет испорченная шарманка:

Мальбруг в поход поехал,  
Мальбруг в поход поехал,  
Мальбруг в поход поехал,  
Мальбруг в поход поехал,  
Мальбруг в поход поехал...

## Мираж третий ИСПАНСКИЙ КОРОЛЬ

Кабинет Хлестакова. Книжный шкаф с надписью: «Это всё мои сочинения»; большое зеркало; большой портрет дочери Хлестакова.

В кабинете Хлестаков и несколько чиновников. Чиновники подходят к Хлестакову, представляются, преданно смотрят ему в глаза.

Хлестаков. Я доволен, я доволен. Прощайте, господа, прощайте, а лучше... пошли... пошли... надоели... *(Уходит; чиновники кидаются прощаться; затем возвращаются, запыхавшись.)*

Первый чиновник. Ну что — отстрелялись?!

Второй чиновник. Теперь можно и поесть.

Третий чиновник. А бодрости, однако, прибавилось.

Четвертый чиновник. Спина сразу выпрямилась.

Пятый чиновник. Словно ростом выше стал.

Чиновники уходят. Появляется Поприщин; подходит к зеркалу, всматривается в собственное изображение.

Поприщин. Признаюсь, с недавнего времени я начинаю иногда слышать и видеть такие вещи, которых никто еще не видывал и не слыхивал.

Входит Осип.

Осип. Ступайте домой, барин уже уехал.

Поприщин. Хорошо-с.

Осип. Разрешите попотчевать табачком?

Поприщин *(в сторону)*. Да знаешь ли ты, глупый холоп, что я чиновник, я благородного происхождения? *(Осипу.)* Подай шинель. *(Осип делает вид, что не слышит; Поприщин надевает шинель, но не уходит.)*

Осип *(задумчиво)*. Ну кто ж спорит, конечно, если пойдет на правду, так житье в Питере лучше всего. Деньги бы только были, а жизнь тонкая и политичная: театры, собаки тебе танцуют, и всё что хочешь. *(Уходит.)*

Поприщин. Я не понимаю выгод служить в департаменте. Никаких совершенно ресурсов. Вот в губернском правлении: там, смотришь, иной прижался в самом уголку и пописывает. Фрачишка на нем гадкий, рожа такая, что плюнуть хочется, а посмотри ты, какую он дачу нанимает! Обчистит так, что только одну рубашку оставит на просителе. *(Слышится шум за сценой.)* Кажется, карета нашего директора.

Вбегает дочка Хлестакова.

Дочка Хлестакова. Папá, папá! Где папá? *(Убегает.)*

Поприщин. Верно, это его дочка. Выпорхнула, как птичка. Пропал я, пропал совсем.

Вновь вбегает дочка Хлестакова.

Дочка Хлестакова. Папá, папá! Ты где? *(Убегает.)*

Поприщин. Хотелось бы заглянуть в спальню ее превосходительства... там-то, я думаю, чудеса, там-то, я думаю, рай, какого и на небесах нет. Ай! ай! ай! ничего, ничего... молчание.

Входит начальник отделения.

Начальник отделения. Что это у тебя, братец, в голове всегда ералаш такой? Ты иной раз мечешься, как угорелый, дело подчас так спутаешь, что сам сатана не разберет.

Поприщин *(в сторону)*. Проклятая цапля! он верно завидует, что я сижу в директорском кабинете и очиниваю перья для его превосходительства.

Начальник отделения. В титуле поставишь маленькую букву, не выставишь ни числа, ни номера. *(Шыряет дело и уходит.)*

Поприщин. Вот еще создание! А на квартире собственная кухарка бьет его по щекам. Это всему свету известно. *(Слышно, как где-то близко залаял собаки; Поприщин прислушивается.)* Вот тебе на! кто это лает?.. кто это говорит?..

Голос Фидель. Здравствуй, Меджи, ав, ав!

Поприщин. Я знаю эту собачонку. Ее зовут: Меджи.

Голос Фидель. Грех тебе, Меджи, ав, ав!

Поприщин. Что за чёрт! Эге, да полно, не пьян ли я? Только это, кажется, со мною редко случается.

Голос Меджи. Нет, Фидель, ты напрасно думаешь, я была, ав! ав! я была, ав, ав! очень больна.

Поприщин. Ах ты ж собачонка! Говорит по-человечески! Впрочем, на свете случилось множество подобных примеров. Говорят, в Англии выплыла рыба, которая сказала два слова на таком странном языке, что ученые уже три года стараются определить и еще до сих пор ничего не открыли. Я читал также в газетах о двух коровах, которые пришли в лавку и спросили себе фунт чаю.

Голос Меджи. Я писала тебе, Фидель; верно, Полкан не принес письма моего, ав, ав!

Поприщин. Да чтоб я не получал жалованья! Я еще в жизни не слышал, чтобы собака могла писать. Впрочем... Эти письма мне всё откроют. Там будет что-нибудь и о той, которая... ничего, молчание! *(Выходит; собачий лай усиливается, затем смолкает; возвращается со связкой писем.)* Я давно подозревал, что собака гораздо умнее человека; я даже был уверен, что она может говорить, но что в ней есть только какое-то упрямство. Она чрезвычайный политик: всё замечает, все шаги человека. *(Оглядывается по сторонам и убеждается, что никого нет.)* Письмо довольно четкое. Однако ж в почерке всё есть как будто что-то собачье. *(Читает.)* Пунктуация везде на своем месте. Да эдак не напишет и наш начальник отделения, хотя он и толкует, что учился где-то в университете. *(Читает.)* Чрезвычайно неровный слог. Тотчас видно, что не человек писал. *(Читает.)* Какой же это чиновник? Совершенная черепаха в мешке... Волосы, как сено... Чиновник,

который сидит у папá в кабинете... Вишь ты, проклятая собачонка! Экой мерзкий язык. Чёрт поberi! (*Рвет письма в клочки и уходит.*)

Улица.

Поприщин и чиновник, его знакомый.

Чиновник. Я сегодня всё утро читал газеты. Странные дела делают-ся в Испании. Я даже не мог хорошенько разобрать их.

Поприщин. А я вчера был в театре. Очень смеялся.

Чиновник. Очень забавные пьесы пишут нынче сочинители.

Поприщин. Пела одна актриса очень хорошо. Я вспомнил о той...

Чиновник. Из нашей братьи чиновников?

Поприщин. Эх, канальство!.. ничего, ничего... молчание.

Появляется девица.

Девица. Разрешите пройти... весь тротуар заняли...

Чиновник. Послушай, голубушка, ты приходи ко мне на дом, кварти-ра моя в Садовой, тебе всякий покажет.

Девица. Приду, если женишься.

Чиновник. Женюсь, если случится за тобой двести тысяч капитала.

Девица. А коли не случится?

Чиновник. Тогда так просто, *par amour!* (*Уходит с девицей.*)

Поприщин. Что за bestия наш брат чиновник! не уступит никакому офицеру: пройди какая-нибудь в шляпке, непременно зацепит.

Кабинет Хлестакова.

Поприщин занимается бумагами. Хлестаков молча подходит к портрету, всматривается, затем подходит к зеркалу, опять к портрету, потом быстро уходит.

Поприщин. У! должен быть голова! Всё молчит, а в голове, я думаю, всё обсуживает. Желалось бы и мне узнать, о чем он больше всего думает; что такое затевается в этой голове.

Вбегает дочка Хлестакова.

Дочка Хлестакова. Папá здесь не было?

Поприщин. Никак-с нет.

Дочка Хлестакова роняет платок; Поприщин кидается поднимать.

Дочка Хлестакова (*усмехаясь*). Мерси. (*Уходит.*)

Поприщин. Ай, ай, ай! какой голос! Канарейка, право, канарейка! А какой платок! тончайший, батистовый — амбра, так и дышит от него ге-неральством. (*Подходит к портрету.*) Ваше превосходительство, не прика-жите казнить, а если уже хотите казнить, то казните вашу генеральскую ручкою.

Входит начальник отделения.

Начальник отделения. Хорош, нечего сказать.

Поприщин (*протягивает ему газету*). Эх, глупый народ французы! Ну, чего хотят они? Взял бы их всех да и перепорол розгами! И англичан бы перепорол, и немцев, и итальянцев, и испанцев.

Начальник отделения. Ну, скажи, пожалуйста, что ты делаешь?

Поприщин. Как что? Я ничего не делаю. Газету читаю.

Начальник отделения. Ну, размысли хорошенько! ведь тебе уже за сорок лет — пора бы ума набраться. Что ты воображаешь себе? Ты думаешь, я не знаю всех твоих проказ? Ведь ты волочишься за директорской дочерью! Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя нет ни гроша за душою. Взгляни хоть в зеркало на свое лицо, куды тебе думать о том. (*Уходит.*)

Поприщин (*подходит к зеркалу и гримасничает*). Чёрт возьми, что у него лицо похоже несколько на аптекарский пузырек, да на голове клочок волос, так уже думает, что ему только одному всё можно. Велика важность начальник отделения! Что ж, и я могу дослужиться. Погоди, приятель! будем и мы начальником, может, чем-нибудь и побольше. Может, я сам не знаю, кто я таков. Может быть, я какой-нибудь граф или генерал. Ведь сколько примеров по истории: какой-нибудь простой чиновник, а вдруг открывается, что он какой-нибудь вельможа, а иногда даже и государь. Что? как тогда запоет красавица моя? Что скажет и сам папá, директор наш?

Входит Хлестаков.

Хлестаков. Мне кажется, как будто бы вчера вы были немножко ниже ростом, не правда ли?

Поприщин. Очень может быть.

Хлестаков. Мне нравится ваша откровенность, и я бы, признаться, больше бы ничего и не требовал, как только оказывай мне преданность и уваженье, уваженье и преданность.

Поприщин (*в сторону*). Наш директор очень умный человек. Такая ученость, что нашему брату и приступу нет. А посмотри в лицо ему: фу, какая важность сияет в глазах! Я еще никогда не слышал, чтобы он сказал лишнее слово.

Хлестаков (*глядится в зеркало, что-то декламирует и напевает*). Я, признаюсь, люблю иногда заумствоваться: иной раз прозой, а в другой и стихи выкинутся. (*Подходит к книжному шкафу и оглядывает его.*) Моих много есть сочинений: Женитьба Фигаро, Роберт дьявол, Норма, Юрий Милославский. Уж и названий даже не помню. (*Подходит к портрету и посылает ему воздушный поцелуй.*) Балы даю. Там у нас и вист свой составился. Министр иностранных дел, французский посланник, немецкий посланник и я. Во дворец всякий день езжу.

Поприщин (*в сторону*). Когда вельможа говорит, чувствуешь страх. Такое образование и важные поступки-с.

Хлестаков. Каково на дворе?

Поприщин. Сыро, ваше превосходительство. (*Хлестаков уходит.*) Да, не нашему брату чета! Государственный человек. Я замечаю, однако

же, что он меня особенно любит. Если бы и дочка... эх, канальство!.. Ничего, ничего, молчание. *(Подходит к портрету и пристально смотрит.)*

Вбегает дочка Хлестакова.

Дочка Хлестакова. Папá! Где папá? *(Убегает.)*

Поприщин *(обращаясь к портрету)*. Лучше бы ты вовсе не существовала! Не жила в мире, а была бы создание художника! Я бы не отходил от холста, я бы вечно глядел на тебя и целовал бы тебя. *(Отшатывается со страхом от портрета.)* Глядит, глядит. Глядит, глядит человеческими глазами!

Портрет внезапно оживает; дочка Хлестакова выпрыгивает из рамы.

Дочка Хлестакова. Я замечаю, что вы меня ненавидите.

Поприщин. Вас ненавидеть! мне?

Дочка Хлестакова. Не презирайте меня: я вовсе не та, за кого вы принимаете меня. Взгляните на меня, взгляните пристальнее и скажите: разве я способна к тому, что вы думаете?

Поприщин. О! нет, нет! пусть тот, кто осмелится подумать, пусть тот...

Дочка Хлестакова. Может, движения моей души склонны к раскаянию. Неужели вы не подадите мне руки, не спасете меня?

Поприщин. Я женюсь на вас. Я должен жениться на вас! Я возвращу миру лучшее его украшение.

Дочка Хлестакова. Какой вы смешной. Совершенная черепаха в мешке. А волосы у вас, как сено. Женитесь на мне, я рожу вам такого же уroda, как вы. *(Хохочет и с хохотом возвращается в раму.)*

Поприщин *(трет глаза)*. Неужели это был сон, канальство? Нет, не может быть; это не сон, это был отрывок из действительности. А с каким, однако, дьяволом породнюсь! какой птицей теперь сделаюсь! высоко-го полета, чёрт побери! Постой же, я задам перцу начальнику отделения. Чтоб все знали, что женюсь на дочери не какого-нибудь простого человека, а такого, что и на свете еще не было, что может всё сделать, всё, всё, всё! Так вот как, а? Теперь можно большой чин зашибить, потому что он запанибрата со всеми министрами и во дворец ездит... Может, и в генералы влезу.... А, может, и не только в генералы... *(Подходит к зеркалу и корчит рожи.)*

Затемнение.

Вновь кабинет Хлестакова. Поприщин один, читает газету.

Поприщин. Действительно, странные дела делаются в Испании. Пишут, что престол упразднен, потому что нет короля. Не может стать, чтобы не было короля. Государство не может быть без короля. Король есть, да только он где-нибудь находится в неизвестности. *(Подходит к зеркалу.)* В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я. Теперь передо мною всё открыто. Теперь я вижу всё как на ладони. А прежде, я не понимаю, прежде всё было передо мною в каком-то тумане. И всё это происходит,



думаю, от того, что люди воображают, будто человеческий мозг находится в голове; совсем нет; он приносится ветром со стороны Каспийского моря.

Входит Хлестаков.

Хлестаков. Почему сидите, когда директор входит?

Поприщин. Что за директор! чтобы я встал перед директором — никогда! Какой вы директор? Вы пробка, а не директор. Пробка обыкновенная, простая пробка, больше ничего. Вот которую закупоривают бутылки. Я Фердинанд VIII, испанский король!

Хлестаков (*в сторону*). Странное происшествие. Как же можно, чтобы чиновник для письма был испанский король? (*Прибодравшись и обращаясь к Поприщину.*) Милостивый государь, милостивый государь...

Поприщин. Что вам угодно?

Хлестаков. Мне странно, милостивый государь... мне кажется... вы должны знать свое место. И вдруг вы... и испанский король...

Поприщин. Извините меня, я не могу взять в толк, о чем вы говорите... Объяснитесь.

Хлестаков. Конечно, я... впрочем, я директор. Будучи во многих домах... имея знакомства... Вы посудите сами... я не знаю, милостивый государь... Извините... если на это смотреть сообразно с правилами долга и чести... вы сами можете понять...

Поприщин. Ничего решительно не понимаю. Изъяснитесь удовлетворительнее.

Хлестаков. Милостивый государь... я не знаю, как понимать слова ваши... Здесь всё дело, кажется, совершенно очевидно... Или вы хотите... Ведь вы служите в департаменте, которым управляю я!

Поприщин. Вы ошибаетесь, милостивый государь. Я сам по себе. Я сюда только так зашел... Ведь на вас, поглядите в зеркало, вицмундир, а на мне королевская мантия.

Хлестаков (*в сторону*). Невероятно, никаким образом невероятно. Это, верно, или во сне снится, или просто грезится; может, я по ошибке выпил вместо воды водку. (*Уходит в задумчивости.*)

Вбегает дочка Хлестакова.

Дочка Хлестакова. Где папá?

Поприщин. Что папá? Нет папá. Счастье вас ожидает такое, какого вы и вообразить себе не можете. Несмотря на козни неприятелей, мы будем вместе.

Дочка Хлестакова. Папá! ах, папá! (*Убегает.*)

Поприщин. О, это коварное существо — женщины! Я теперь только постигнул, что такое женщина. До сих пор никто еще не узнал, в кого она влюблена: я первый открыл это. Женщина влюблена в чёрта.

Входит доктор, с палкой в руке.

Доктор. Давно случилось с вами несчастье?

Поприщин. До сих пор нет депутатов из Испании. Без них неприлично представляться ко двору.

Доктор. Карета подана. Добро пожаловать в Испанию.

Поприщин. Не нужно никаких знаков подданничества!

Доктор. Если ты будешь называть себя королем Фердинандом, то я из тебя выблю эту охоту. *(Замахивается палкой.)*

Поприщин. Странная земля Испания. Странные, однако, здесь рыцарские обычаи. Впрочем, Китай и Испания совершенно одна и та же земля, и только по невежеству считают их за разные государства.

Доктор. У всякого петуха есть Испания, она у него находится под перьями.

Поприщин. Завтра в семь часов совершится странное явление: земля сядет на луну. Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге, и прескверно делается. Я удивляюсь, как не обратит на это внимание Англия. Все наши носы находятся в луне, потому мы и не можем видеть носов своих. А если земля сядет на луну, то может размолоть в муку носы наши. Надо дать приказ полиции не допустить земле сесть на луну.

Доктор *(бьет Поприщина палкой)*. Я велю тебе голову выбрить, если будешь плохо вести себя.

Поприщин. Больно бьется проклятая палка.... Не попался ли я в руки инквизиции? Надо спрятаться под стул, чтобы не нашли меня. *(Залезает под стул.)*

Доктор. Фердинанд VIII, испанский король, где ты? Вылезай!

Поприщин. Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Взвейтесь, кони, и несите меня в мою душеньку Испанию!

Кабинет Хлестакова.  
Хлестаков, входит полицейский.

Хлестаков. Что вам угодно-с?

Полицейский. Чиновник, который очинивал перья, теперь найден.

Хлестаков. Что вы говорите? Каким образом?

Полицейский. Станным случаем: его перехватили на дороге, когда он хотел уехать в Испанию. И паспорт был написан на имя испанского короля, Фердинанда VIII. И странно то, что я сам принял его сначала за испанского короля. Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был простой чиновник. Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но чиновник вы или испанский король, ничего не разберу. Моя теща, мать моей жены, тоже ничего не видит.

Хлестаков. Где же он? Где?

Полицейский. Не беспокойтесь. Я не мог привести его с собой... Но он совершенно таков, как был. Похож на черепаху в мешке и волосы, как сено.

Хлестаков. Так, он, точно он! Откушайте со мною чашечку чаю.

Полицейский. Почел бы за большую приятность, но никак не могу: мне нужно заехать отсюда в смиренный дом... Очень большая поднялась дороговизна на все припасы... *(Получив ассигнацию, которую сует ему Хлестаков, уходит.)*

Хлестаков. Так, он, точно он! И на черепаху в мешке похож, и волосы, как сено. Пусть бы так и оставался, а то... Фердинанд VIII... испанский король... *(Смеется, после задумывается и мрачнеет.)* А что, если он и в самом деле испанский король? Может, он в России инкогнито и как будто простой чиновник, а на самом деле не простой чиновник, а испанский король? И может вдруг пожаловаться на меня своему высокому российскому собрату? А?

Вбегает дочка Хлестакова.

Дочка Хлестакова. Папа! папа!

Хлестаков. Чепуха совершенная делается на свете.

Дочка Хлестакова. Папа! ну папа!

Хлестаков. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия. Вдруг тот самый чиновник, который очинивал мне перья, на самом деле оказывается — испанский король.

Дочка Хлестакова. Папа... папа...

Хлестаков. А знаешь ли ты, что у французского короля шишка под самым носом?

Чудным звоном заливается колокольчик.

Звенит и обрывается струна.

Слышны звуки, похожие на всхлипывания и стоны.

Занавес опускается.



Филологический факультет Удмуртского госуниверситета  
предлагает вниманию специалистов следующие издания:

## ОПЫТЫ ИЗУЧЕНИЯ ДРАМЫ

Сборник научных трудов

Ижевск, 2010. 384 с.

*(в мягком переплете)*

---

## ОПЫТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПОЭМЫ

Сборник научных трудов

Ижевск, 2011. 460 с.

*(в мягком переплете)*

---

## ЖИЗНЬ И СУДЬБА ПРОФЕССОРА Б. О. КОРМАНА

Ижевск, 2012. 596 с. : ил.

*(в твердом переплете)*

---

Справки по тел. 8 (3412) 91-61-51, 91-61-50, 91-61-54.

Книги можно заказать по адресу: 426034, г. Ижевск,  
ул. Университетская, 1. УдГУ, корп. 2. Деканат филфака.

*Высылаются наложенным платежом, включая почтовые расходы.*

## **КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

Выпуск 11

Статьи и материалы Межвузовской научной конференции  
(Ижевск, 2012)

Редактор-составитель  
**Д. И. Черашня**

Техническое редактирование, дизайн, верстка **И. Г. Абуговой**

Подписано в печать 25.05.2012

Формат 60 x 84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать — ризография. Гарнитура Pragmatica.

Усл. п. л. 32,20. Заказ № 958.

Тираж 100 экз.

Издательство «Удмуртский университет».  
426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2, ком. 101.

Типография Удмуртского государственного университета.  
426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2.