УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**Выпуски 1—11**

1994

1995

1998

2002

2005

2006

2008

2009

2010

2011

2012

Министерство образования и науки Российской Федерации

ФГБОУВПО «Удмуртский государственный университет»

Филологический факультет

# КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 12

Статьи и материалы
Межвузовской научной конференции
(апрель, 2013)

Ижевск

2013

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, 2013) / ред.-сост. Д. И. Черашняя. Ижевск, 2013. Вып. 12. – 443 с. : ил.

УДК 882
ББК 83.3 (2)

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

# СОДЕРЖАНИЕ

## I

Ю. Н. Чумаков (Новосибирск). *Из Гуго фон Гофмансталя* ..... 8

В. С. Баевский (Смоленск). Нетрадиционный путь исследования ритмики русской стихотворной речи ..... 10

Н. В. Барковская (Екатеринбург). Автор как сообщник: из наблюдений над российской литературой начала XXI века ..... 18

*Вокруг стихотворения Льва Лосева «Ткань»*

Н. Г. Медведева (Ижевск). Радуга смыслов ..... 29

Д. И. Черашняя (Ижевск). «Лица необщее выраженье» ..... 40

## II

И. Е. Васильев (Екатеринбург). Стихотворный сказ vs ролевая лирика: границы и возможности «неавторского» высказывания. ..... 58

С. В. Рудакова (Магнитогорск). Своеобразие раскрытия мотива избранничества поэта в стихотворениях Е. А. Боратынского «Здравствуй, отрок сладкогласный!..» и «Что за звуки? Мимоходом...» ..... 67

В. Ш. Кривонос (Самара). «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова: два сюжета ..... 78

Д. А. Зеленин (Ижевск). Птичьи метаморфозы в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» ..... 89

К. А. Нагина (Воронеж). «Дом на горе»: дом Болконских в романе «Война и мир» ..... 97

О. В. Молодкина (Стерлитамак). Человек и система в романах Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого ..... 105

Н. В. Пращерук (Екатеринбург). Забытый роман Д. Н. Мамина-Сибиряка ..... 112

Е. К. Созина (Екатеринбург). Автобиографический роман Д. Н. Мамина-Сибиряка «Черты из жизни Пепко» в контексте поколения восьмидесятников ..... 119

О. А. Попова (Пермь). Пушкинская память в творчестве И. А. Бунина ..... 135

М. В. Кошелева (Екатеринбург). Автор и герой в произведениях И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» и А. Н. Толстого «Детство Никиты» ..... 141

И. В Фазиулина (Ижевск). «Роман в эскизах на полулистах»: особенности структуры произведения К. Н. Леонтьева «Подлипки» ..... 146

Е. В. Михайлова (Минск, Беларусь), Лю Цзин (КНР). Стихотворение К. Бальмонта «Безглагольность»: культурный контекст, поэтика, образы ..... 154

Е. В. Никольский (Москва). Нравоописание и бытописание в малой прозе Всеволода Соловьева ..... 158

А. Н. Дубовцев (Ижевск). О структуре поэтического образа в «Абиссинских песнях» Н. С. Гумилева ..... 163

А. А. Чевтаев (С.-Петербург). Стихотворение Н. Гумилева «Старый конквистадор»: поэтика и контекст ..... 176

П. Е. Поберезкина (Киев, Украина). «Пролог» А. Ахматовой: фрагменты комментария – 2 ..... 188

Д. В. Баталов (Ижевск). К истории финала «Поэмы без Героя» ..... 206

А. С. Акбашева (Стерлитамак). Бытийное пространство М. Цветаевой: попытка и преодоление ..... 216

Г. М. Ибатуллина (Стерлитамак). О софийных мотивах в структуре образа главной героини повести А. И. Куприна «Олеся» ..... 221

Е. О. Козюра (Воронеж). О литературном самоопределении Андрея Николева ..... 228

Е. В. Воскобоева (С.-Петербург). Поэт Евгений Шварц ..... 233

Е. М. Таборисская (С.-Петербург). «Памяти Демона» и «Конец» как пролог и эпилог в «Сестре моей — жизни» Б. Пастернака ..... 239

Е. А. Иваньшина (Воронеж). «Адам и Ева» М. Булгакова как невротический текст ..... 247

С. М. Лойтер (Петрозаводск). Народная колыбельная песня в зеркале сталинизма ..... 257

М. ?. Хабибуллина (Екатеринбург). Образ Китая в современной русской литературе: к проблеме «китайского текста» ..... 263

Н. П. Хрящева (Екатеринбург). Принципы моделирования языческого мира в романе А. Иванова «Сердце Пармы» ..... 268

## III

Е. В. Михайлова (Минск, Беларусь). Образы *воды* и *зеркальности* в поэзии Ли Бо ..... 276

Е. Ю. Куликова (Новосибирск). Лирика Флавьена Ранайву: гибрид культур ..... 283

Н. В. Лекомцева (Ижевск). «Чарующая прелесть гейневской поэзии» (о переводах на русский и удмуртский языки) ..... 291

В. И. Бортников (Екатеринбург). Художественные переводы английского лирического текста в методологическом зеркале сравнительно-хронотопического анализа ..... 300

Л. А. Мироненко (Днепропетровск, Украина). Диалог с Гофманом по-французски ..... 305

И. Б. Корман (Тель-Авив, Израиль). Незнаемый классик ..... 313

Ж. Х. Салханова (Казахстан). К проблеме транскультурности в казахской литературе ..... 327

Н. Иванова (Бургас, Болгария), Н. В. Лекомцева (Ижевск). «...Стать солнечным знаком» (о юношеских стихах болгарской поэтессы Пети Дубаровой) ..... 331

Б. Ф. Егоров (С.-Петербург). О лицемерии ..... 338

## IV

Я. И. Корман (Ижевск). Галич и Высоцкий ..... 343

Е. А. Подшивалова (Ижевск). «Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке...» [Рец. на: Филиппова В. Письма в XXI век: Повести и рассказы / Ред. Я. Жемойтелите. Петрозаводск: Северное сияние, 2010] ..... 371

Т. В. Зверева (Ижевск). Мастерская прозрений [Рец. на: Уварова И. П. Вертеп: мистерия Рождества. М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 302 с. : ил.] ..... 378

А. А. Павлова (Ижевск). Огонек в окне сторожки (по книге Ирины Уваровой «Вертеп: мистерия Рождества») ..... 381

Е. И. Зейферт (Москва). Альманах, в котором Гомер — сын Мандельштама («Ямская слобода», Воронеж) ..... 385

Люди, играющие в ящики [Рец. на: Солоух С. Игра в ящик: Роман. М.: Время, 2011. – 672 с. (Серия «Самое время!»)] ..... 389

Р. Г. Гарецкий (Минск, Беларусь). Военные годы в Удмуртии ..... 393

Т. В. Зверева (Ижевск). Разговор о Поэте, или Последняя сказка Пушкина ..... 404

Ф. Смольянинов (Ижевск). Поэт, или Разговор с собственным чертом. Пьеса для театров кукол в двух действиях ..... 409

И. И. Борисова (Орел). Из истории мценского кружева ..... 433

# I

## ИЗ ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ*

Иным внизу придется умереть,
Где грузные ворочаются весла,
Другие у руля живут, на воле,
И знают птиц полет и страны звезд.

Иные утомленными лежат
У корневищ смятенной вечно жизни;
Другие ставят кресла высоко
Вблизи сибилл и королевен гордых,
И там они, как дома у себя,
Сидят и без заботы, и без дела.

Но тень от жизней, поглощенных тьмой,
На жизнь кумиров тяжело ложится,
И баловней судьбы не оторвать
От жертв ее, как от земли и ветра.

* Книгу памяти проф. Б. О. Кормана мы открываем переводом с немецкого и словом Юрия Николаевича Чумакова, перепечатывая (с его согласия, за что выражаем ему свою признательность и благодарность) из сборника научных трудов «“Точка, распространяющаяся на всё...”. К 90-летию профессора Ю. Н. Чумакова» (под ред. Т. И. Печерской. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2012. С. 7–8).

И я не в силах веки приподнять:
На них усталость предков позабытых,
Не в силах вещий ужас превозмочь
Перед глухим и дальним звездопадом.

Множество судеб сотканы с моей,
Тасует их не глядя Бытие,
И часть моя крупней, чем этой жизни
Гибкое пламя иль скупая лира.

Более полувека я занимаюсь объяснением стихов. Такое занятие неизбежно ведет к штудированию оснований и техники стихосложения, это своего рода «образ жизни», и неудивительно, что я сам писал домашние стихи и пробовал переводить с немецкого. Один из переводов предлагаю здесь читателю.

Гуго фон Гофмансталь (1874–1926) — выдающийся австрийский поэт, по своему классу приближающийся к таким именам, как Рильке, Тракль, Целан. Переведенное стихотворение («Manche frei-lich mussen drunten sterben...») в оригинале отличается стройностью композиции, лаконизмом, изяществом повторов. Его тема — представление о биполярности человеческого сообщества — постепенно переходит в глубокое и драматическое чувство слитности.

Перевод начат очень давно и был оставлен из-за неудачной концовки, в которой я не улавливал каких-то тонких коннотатов. Тщетно возвращаясь к ней после долгих перерывов, я наконец нашел решение, и всё сделалось как бы само собой. Теперь я понял, что влекло меня в стихотворении Гофмансталя. Его осветила важная для меня мысль Паскаля и Чаадаева, что человечество можно представить как одного человека, как нераздельный космический организм. Если верить этой мысли, мы, в сущности, всегда вместе — кто есть, был и будет, — то есть все живые, мертвые, нерожденные и воображаемые.

*Май 2012 года*

***Ю. Чумаков***

*В. С. Баевский*

# НЕТРАДИЦИОННЫЙ ПУТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ РИТМИКИ РУССКОЙ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ

> Стих только тогда убедителен, когда проверяем математической (или музыкальной, что то же) формулой.
>
> *М. Цветаева*[1]

В настоящей статье речь будет идти только об альтернирующем ритме — о хорее и ямбе. Стих альтернирующего ритма господствует на всем протяжении истории новой русской поэзии, почти три века. Это ритм стихов Пушкина, Пастернака и за малым исключением — всех других русских поэтов. Альтернирующий, то есть состоящий из правильно чередующихся элементов; в данном случае — слоговых позиций, на которых ожидается или не ожидается слог предельно выделенный (ударный). В этих стихотворных размерах правильно чередуются икты и не-икты. Икты — слоговые позиции в стихе, на которых ожидается предельно выделенный слог (ударение). На не-икте предельно выделенный (ударный) слог не ожидается. Ожидание или неожидание предельной выделенности слогов воспитано в нас поэтической культурой.

Внимательный взгляд обнаруживает, что выделенность как иктов, так и не-иктов может быть разная. Между тем, когда в первые годы XX в. Андрей Белый начал изучать ритм русского стиха, он все слоги делил только на ударные и безударные. Вслед за ним так же поступали почти все другие исследователи до Колмогорова и Гаспарова включительно.

При таком подходе разница выделенности между иктом и не-иктом всегда одна и та же.

Некоторые лингвисты (Потебня, Кошутич, Шенгели, Богородицкий, Реформатский, Панов, Щерба, Гвоздев) ставили проблему силы (выделенности) слога в зависимости от его положения в речи (по отношению к другим слогам, ударению, словоразделу), от структуры самого слога (открытый, закрытый, прикрытый, неприкрытый), но эта проблема осталась неразработанной.

* * *

Назовем ее ЭФФЕКТ ПОТЕБНИ по имени ученого, который впервые ее сформулировал. Она играет серьезную роль в изучении стихотворной

речи. В русском языке есть значительный массив динамически неустойчивых слов: местоимений, вспомогательных глаголов, односложных наречий, междометий, многосложных предлогов, союзов, частиц. Некоторые исследователи стихотворной речи склонны считать динамически неустойчивые слова ударными, некоторые — безударными. Томашевский предпочитал, если динамически неустойчивое слово попадает в стихотворении на икт, считать его ударным, а если на не-икт — безударным.

Получается бессмыслица: мы стремимся вслед за Андреем Белым внести в исследование стихотворной речи предельную точность, а из-за расхождений в этом вопросе всякая точность пропадает. Так, например, у Блока на самом важном для пятистопного хорея первом икте А. М. Астахова отметила 45,5 % ударных слогов, а Р. Кембелл — 63,3 %[2]. Никакого доверия к двум исследованиям, результаты которых расходятся почти на 20 %, быть не может.

В настоящей работе предлагается выделенность как иктов, так и неиктов оценивать в соответствии с эффектом Потебни[3]. Вместо деления всех слогов на ударные или безударные естественно снабдить их весами, исходя из упомянутых выше фонетических свойств. В стихотворной речи градация выделенности слогов усложняется еще влиянием метрической структуры (положением слога на икте или не-икте).

Поскольку в распоряжении Потебни не было никаких приборов для измерения звуков речи и сама проблема изучения звуков речи представлялась туманной, нам пришлось начать с постановки аудиторских и инструментальных экспериментов. Аудиторские эксперименты ставились в Смоленском гос. педагогическом институте, где я работаю (теперь у нас университет), а инструментальные — в лаборатории экспериментальной фонетики Минского гос. педагогического института иностранных языков. Я обязан вспомнить добрым словом руководительницу лаборатории профессора К. К. Барышникову, которая не только предоставила в мое распоряжение всю аппаратуру для успешной работы и помощь лаборантов, но и вошла в проблематику исследования и дала мне ряд ценных, принципиально важных советов. Ход исследований и результаты опубликованы в ряде изданий[4].

В нашем исследовании ритма каждый слог заменяется мерой выделенности В, где В каждый раз принимает значения из ряда чисел

$$B = \{1.0; 1.5; 2.0; 2.5; 3.0\}$$

по следующим правилам:

ударный слог знаменательного слова на икте = 3.0;

ударный слог знаменательного слова на не-икте = 2.5;

ударный слог метрически двойственного слова на икте и на не-икте = 2.5;

1-й предударный, 2-й начальный неприкрытый, 1-й и 2-й заударный, конечный открытый = 2.0;

3-й предударный начальный неприкрытый и 3-й заударный конечный закрытый = 1.5;

выделенность остальных слогов = 1.0.

Эксперимент показывает, что более мелкие различия выделенности слогов, чем 0.5, человеком обычно не улавливаются.

Приведем пример.

Когда я думаю о Блоке,
когда тоскую по нему,
то вспоминаю я не строки,
а мост, пролетку и Неву.
И над ночными голосами
чеканный облик седока —
круги под страшными глазами
и черный очерк сюртука[5].

Теперь вставим схему, показывающую распределение иктов и не-иктов в каждой строчке этого текста. Икт обозначаем «—», не-икт обозначаем «∪»:

∪ — ∪ — ∪ — ∪ — (∪)

В записи Андрея Белого этот стих выглядел бы вполне однообразно. Все строки похожи одна на другую.

А теперь приведем матрицу ритма этого текста; в ней каждый слог представлен числом, обозначающим его выделенность в речи согласно эффекту Потебни.

2.0 2.5 2.5 3.0 1.0 2.0 2.0 3.0 2.0
2.0 2.5 2.0 3.0 2.0 1.0 2.0 3.0
1.0 1.0 2.0 3.0 2.0 2.5 2.0 3.0 2.0
2.0 3.0 2.0 3.0 2.0 2.0 2.0 3.0
1.5 1.0 2.0 3.0 2.0 1.0 2.0 3.0 2.0
2.0 3.0 1.0 3.0 1.0 1.0 2.0 3.0
2.0 3.0 2.0 3.0 1.0 2.0 2.0 3.0 2.0
2.0 3.0 1.0 3.0 1.0 1.0 2.0 3.0

В записи Андрея Белого первый, второй, четвертый, шестой, седьмой и восьмой стихи выглядят одинаково. В каждом из этих стихов ударение

падает на второй, четвертый и восьмой слоги. Два остальных, третий и пятый, выглядят иначе: на первом икте ударение пропущено, а появляется на втором икте и четвертом. Таким образом, среди этих восьми стихов мы встретили две разновидности ритма: одну на шести стихах, другую на двух остальных.

Внимательное рассмотрение матрицы ритма по Потебне показывает, что в приведенном тексте нет двух одинаковых по ритму стихов. Теперь мы имеем возможность изучить тончайшие отличия ритма этого текста.

Для удобства дальнейшего описания методики изучения ритма по Потебне введем следующие обозначения: m — номер рассматриваемого слога; n — номер рассматриваемого стиха; M — полное число слогов в стихе, включая последний икт; k — количество иктов в стихе; l — количество слабых позиций метра в стихе; N — полное число стихов в тексте; B — значение выделенности слога; $B_{mn}$ — выделенность m-го слога n-го стиха.

Находим следующие характеристики ритма. Средняя выделенность каждого слога стиха:

$$\overline{B}_m = \frac{1}{N}\sum_{n=1}^{N} B_{mn}$$

Средняя выделенность всех иктов:

$$\overline{B}_{(икт)} = \frac{1}{k}\sum_{1}^{k} B_{(икт)}$$

Средняя выделенность всех не-иктов:

$$\overline{B}_{(не\text{-}икт)} = \frac{1}{l}\sum_{1}^{l} B_{(не\text{-}икт)}$$

Следующий шаг в нашей работе был подсказан нам академиком А. Н. Колмогоровым. В письме от 24 июня 1971 года А. Н. Колмогоров посоветовал мне ввести индекс, получить который стало возможно благодаря моему исследованию выделенности не-иктов. Этот индекс представляет собой разность значений средней выделенности всех иктов текста и всех не-иктов текста:

$$P = \overline{B}_{(икт)} - \overline{B}_{(не\text{-}икт)}$$

Эта формула отражает особенности не только распределения выделенности слогов на иктах и не-иктах, но и среднюю длину слова, и соотношение средней длины слова в разных текстах. Чем выше значение индекса P, тем в среднем больше слов вмещает в себя стихотворная строка. Наряду со средней выделенностью слога по тексту индекс P — другой важный показатель. Высокая средняя выделенность сильных слоговых позиций и малая средняя выделенность слабых слоговых позиций подчеркивают метр резким противопоставлением сильных и слабых слоговых позиций. Так писал свои оды Ломоносов. Обратная тенденция (уменьшение коэффициента P) ослабляет такое «естественное» противопоставление, создает условия для возрастания ритмического своеобразия стиха и для метрических сдвигов. Например, ямбический стих в книге Пастернака «Сестра моя жизнь» (М.: Изд-во З. И. Гржебина, 1922. С. 16):

Ужасный! — Капнет и вслушается.

От усредненных характеристик ритма всего текста можно перейти к индивидуальным характеристикам каждого стиха. Для этого вычисляем среднее квадратическое отклонение (σ) выделенности слогов этой строки от средней выделенности этих слогов по тексту в целом.

$$\sigma_n = \sqrt{\frac{1}{M}\sum_{m=1}^{M}(B_{mn} - \overline{B}_m)^2}$$

Строки с наибольшим средним квадратическим отклонением суть ритмические раритеты. Они больше всего отличаются от идеального «усредненного» ритма, имеют наиболее заметный индивидуальный ритмический облик. При анализе дело пристального филологического рассмотрения — выяснить, какую роль в семантике стихотворения играет этот ритмический курсив. Наблюдения показывают, что строки, выделенные ритмически, обычно имеют важное значение в выражении смысла текста.

Наиболее подробно исследование ритма с точки зрения эффекта Потебни рассмотрено в моей докторской диссертации[6]. Это была первая в СССР докторская диссертация по теории стихотворной речи; одновременно это была первая в СССР докторская диссертация по гуманитарной дисциплине, основанная на математической статистике. Успех моей защиты открыл дорогу защитам докторских диссертаций нескольких моих коллег, начиная с М. Л. Гаспарова (1978).

По правилам того времени, когда проходила защита, диссертация изготовлялась в пяти экземплярах. Она печаталась на пишущей машинке,

а пишущая машинка больше пяти экземпляров не брала. Создание большего количества копий было запрещено, да и слишком громоздко. Один экземпляр полагалось передать во Всесоюзную гос. библиотеку им. Ленина в Москве; другой экземпляр полагалось передать в библиотеку тартуского университета; третий экземпляр у меня попросил Ю. М. Лотман, который выступил на защите первым официальным оппонентом; четвертый экземпляр у меня попросил Колмогоров; когда после защиты моя диссертация поступила в Высшую Аттестационную Комиссию (которая в нашей стране наблюдает за добросовестным ходом рассмотрения диссертаций во всех диссертационных советах), моя работа была отправлена на отзыв Колмогорову, его безусловно положительный отзыв решил мою судьбу; пятый экземпляр остался у меня и сейчас лежит передо мной.

* * *

Характеристика выделенности слогов с точки зрения ЭФФЕКТА ПОТЕБНИ имеет ряд преимуществ перед традиционным подходом, различающим только ударные и безударные слоги.

1. Решается проблема оценки выделенности динамически неустойчивых слов, никак не укладывающаяся в бинарную оппозицию «ударные vs безударные» слоги.

2. Исследователь получает возможность гораздо более подробно рассмотреть и охарактеризовать ритм текста.

3. Количественные оценки всех слогов текста позволяют оценить выделенность не только иктов, но и не-иктов по отношению каждого ко всем остальным. Таким образом мы можем увидеть и показать «живую жизнь» не-иктов в стихотворном альтернирующем тексте.

* * *

Осенью 1962 года я прочитал в ведущем лингвистическом журнале того времени «Вопросы языкознания» первую статью академика А. Н. Колмогорова, посвященную изучению ритма русских стихов[7]. Работа Колмогорова в области исследования стихотворной речи с помощью математической статистики стимулировала это направление в науке 60–70-х годов[8]. В этой статье у меня вызвало сомнение отнесение к ударным или безударным слогам некоторых динамически неустойчивых слов. Тут я вспомнил, что, когда я был студентом, в одной из лекций читавшая нам курс современного русского литературного языка Нина Васильевна Сурова упомянула статью Потебни[9], в самых общих чертах сообщив ее содержание. С тех пор прошло 12 или 13 лет. И как эта статья всплыла в моей памяти в нужную минуту? В тот же вечер я написал свою первую статью по теории стиха.

На другой день я отправил ее в «Вопросы языкознания». Я не имел понятия, что во главе журнала стоит крупнейший лингвист академик В. В. Виноградов. И он пропустил статью в журнал! Ее отправили в Петербург другому крупнейшему лингвисту тех лет академику В. М. Жирмунскому. Он тоже рекомендовал статью напечатать, посоветовав убрать некоторые побочные темы. Это я охотно сделал, и статья вышла в свет[10].

Работа произвела впечатление, какого я не ожидал. Со мной пожелали познакомиться молодые замечательные филологи будущий академик М. Л. Гаспаров; П. А. Руднев, написавший первую в СССР кандидатскую диссертацию о стихотворной речи — о стихе Блока; В. А. Сапогов, автор кандидатской диссертации о стихе поэмы Блока «Двенадцать». Руднев при знакомстве произнес слова, которые свидетельствовали о том, что он придает моей статейке, занимающей несколько журнальных страниц, никак не ожидавшееся мною значение: он предсказал, что из этой работы вырастет докторская диссертация. Так и случилось девять лет спустя.

К моему горю, Руднев и Сапогов рано умерли. Я посвятил им некрологи[11]. Дружба с Гаспаровым продолжалась сорок лет. Последнее его письмо из реанимационного отделения московской больницы я получил за месяц до его смерти[12].

* * *

После выхода в свет моей первой статьи я получил несколько весьма критических отзывов — как письменных, так и устных. Меня упрекали в том, что моя система оценки выделенности слогов в соответствии с эффектом Потебни значительно сложнее деления слогов на ударные и безударные по Андрею Белому. О том, что, обращаясь к эффекту Потебни, мы много выигрываем в точности, мои критики как-то забывали.

В начале третьего тысячелетия я почувствовал, что по возрасту и болезням подошел ко времени, когда следует начинать подводить итоги. Одним из следствий этого решения было появление книги, в которой я подытожил мои основные работы в некоторых областях гуманитарного знания по исследованию с помощью различных точных методов[13]. Глава восьмая этой монографии посвящена той самой проблеме нетрадиционного исследования альтернирующего ритма, что и настоящая статья. На эту главу, насколько мне известно, не последовало ни одного отклика.

Настоящая статья создана и публикуется в надежде, что, как нашел я друга в поколенье, последователя найду в потомстве я[14].

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 5. С. 284.

[2] Астахова А. М. Из истории и ритмики хорея // Поэтика. 1: Временник отдела словесных искусств Гос. ин-та истории искусств. Л.: Academia, 1926. С. 66; Kemball R. Alexander Blok. A study in Rhythm and Metre. The Hague, 1965. P. 191.

[3] Потебня А. А. О звуковых особенностях русских наречий // Филологические записки. [Воронеж], 1865. Вып. 1. С. 62.

[4] Потебня А. А. О звуковых особенностях русских наречий... С. 62 и далее; Баевский В. С. Числовые значения силы слогов в стихе альтернирующего ритма // Филологические науки. 1967. № 3. С. 50–55; Баевский В. С. Об экспериментальном исследовании русского стиха альтернирующего ритма // Методы экспериментального анализа речи. Минск, 1968. С. 16–22; Баевский В. С. Стих альтернирующего ритма в свете аудиторского эксперимента // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969. С. 244–250; Баевский В. С. К изучению ритмики (акцентуации) русского стиха // Ученые записки [Смоленского и Новозыбковскогог педагогических институтов]: Филол. науки. Брянск, 1970. Т. 10. С. 157–168; Баевский В. С., Осипова Л. Я. Алгоритм и некоторые результаты статистического исследования альтернирующего ритма на ЭВМ «Минск-32» // Машинный перевод и прикладная лингвистика. М., 1974. Вып. 17. С. 174–195 (также: Glottometrika. 8 / Ed. L. Fickermann / 1987. Quantitative Linguistics. Vol. 32. P. 157–177); Баевский В. С., Осипова Л. Я. Исследование стихотворного ритма с использованием ЭВМ // Структурная и математическая лингвистика. Киев, 1974. Вып. 2. С. 11–19; Баевский В. С. Типология стиха русской лирической поэзии: Дис. ... д-ра филол наук. Тарту, 1975. С. 166–231; Баевский В. С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 152–172, 307–309.

[5] Евтушенко Е. А. Взмах руки. [М.]: Мол. гвардия, 1962. С. 111.

[6] Баевский В. С. Типология стиха русской лирической поэзии. Тарту, 1975. С. 141–231.

[7] Колмогоров А. Н., Кондратов А. М. Ритмика поэм Маяковского // Вопросы языкознания. 1962. № 3. С. 62–74.

[8] Baevskii Vadim. Academician Andrey Nikolaevich Kolmogorov as a Scholar of Verse Theory // Glottometrics. 22. 2011. P. 17–43.

[9] Потебня А. А. О звуковых особенностях русских наречий... С. 62 и далее.

[10] Баевский В. С. О числовой оценке силы слогов в стихе альтернирующего ритма // Вопросы языкознания. 1966. № 2. С. 84–89.

[11] Вячеслав Александрович Сапогов // Филол. науки. 1997. Февр. С. 126–127 (также: Северо-Запад: истор.-культурный регион. вест.: сб. памяти В. А. Сапогова. Череповец, 2000. Вып. 3. С. 4–6); Петр Александрович Руднев // Филол. науки. 1997. № 3. С. 124–125. «Филологические науки» объяснили мне, что не могут опубликовать почти одновременно два некролога, подписанные одним моим именем. Я обратился за помощью к Е. М. Мелетинскому, и он разрешил мне подписать некролог Рудневу его фамилией.

[12] Штрихи к портрету: Из писем Михаила Леоновича Гаспарова // Знамя. 2012. № 2. С. 147–154.

[13] Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001.

[14] Здесь перефразированы два стиха из Баратынского:

> И как нашел я друга в поколенье,
> Читателя найду в потомстве я.

*Н. В. Барковская*

# АВТОР КАК СООБЩНИК: из наблюдений над российской литературой начала XXI века

«Нулевые» годы характеризовались «выравниванием» [3] поэтического и, шире, литературного пространства. В 10-е годы наблюдается кристаллизация внутри литературного пространства неких групп, которые удобнее всего назвать, используя термин Е. Петровской, «малыми сообществами». Это не просто кружки или совокупность авторов, тем более, это не коллектив и не безликое множество. Масштаб этих «сообществ» может быть весьма различным — от целого этноса до узкого дружеского круга нескольких авторов, чей внутренний опыт в чем-то близок. Немаловажно учитывать тот факт, что возникновение «малых сообществ» связано со стремлением обрести свое место в социуме, а значит, отграничить «культурно-близких» от «не-своих», что обостряет проблему границ и порождает разные варианты «провокативного статуса». Так, В. Каганский пишет, например, что маргинальность — пограничное *между* — извне выглядит как «неполноценное» положение, а внутренне переживается как «сверхценное» положение по отношению к социальной доминанте [6]. По мнению Е. Петровской, такие «малые сообщества» оказываются полем для выработки идей, оппозиционных мейнстриму [10; 29–30].

В качестве примеров можно назвать такие книжные проекты, как «Частные лица» Л. Горалик (собравшей под одной обложкой рассказы о себе 13 авторов, расположенных в алфавитном порядке, от М. Айзенберга до Б. Херсонского) [2], или сборник стихов «Кордон» [4], объединивший трех «пограничных» между Россией и Украиной авторов — «геопоэтика вытесняет геополитику», как сказано в аннотации книги. Стихи написаны на русском и на украинском языках, кроме того, опубликованы взаимные переводы текстов и прозаические тексты-комментарии, написанные И. Сидом и Д. Давыдовым. Через посвящения стихотворений В. Куллэ, А. Цветкову, Н. Звягинцеву в «сообщество» включаются дополнительные «близкие люди». Вероятно, можно провести приблизительную аналогию с фейсбуком или другими социальными интернет-сетями.

Что происходит с авторским «я», включенным в подобное «сообщество»? Разумеется, такой субъект принципиально диалогически ориен-

тирован, что отражается непосредственно в композиции книг, например, в книге Л. Горалик «Частные лица» использована форма интервью, вопросов и ответов. Но как меняется внутренняя структура, качество такого автора-«сообщника»? Становится ли он «неосинкретическим» или «хоровым» субъектом, если вспомнить классификацию С. Н. Бройтмана?

Возьмем в качестве примера два случая: первый — где «малое сообщество» предельно широко, второй — где «малое сообщество» ограничено буквально узким (дружеским) кругом. В обоих случаях речь не идет о схожести творческих принципов, эстетической со-принадлежности, примеры выбраны на основании авторских интенций к диалогу со «своими» — «другими» для господствующего большинства.

Первый случай выявляет позицию «пограничья», «двупринадлежности» различным культурным полям. Книга Э. Шульмана «Еврей Иваныч, или Три псевдонима» [16] имеет сложную, полисубъектную и полижанровую, композицию (что отмечено автором предисловия Д. Давыдовым), включает в себя рассказы, повести, маленький роман, интермедии, поэму в прозе, «хохмы», тексты других авторов, критические отклики на книги, чужие мемуары из Интернета. Автор играет роль не только рассказчика, но и публициста, критика, комментатора чужих текстов. Соответственно авторское начало реализуется через образы повествователей различных типов, что свидетельствует о многосоставности авторского «я». Но один принцип организации материала прослеживается отчетливо, поскольку прямо оговорен автором: сначала в книге помещены тексты ранние (1950–1960-х гг.), подписанные псевдонимом «Эдуард Шухмин», потом автор предъявляет свою настоящую фамилию, и даже если приводятся тексты, подписанные «Э. Шухминым», то теперь Э. Шульман дистанцированно, со стороны, смотрит на них глазами себя сегодняшнего. Переломной оказалась повесть «Чужая смерть» (задуманная в 1958-м и датированная 1964-м) о еврее-пушкинисте Л. Страшуне, погибшем во время фашистской оккупации. Беззаветно преданный Пушкину, обладавший редкой способностью «читать» (разбирать) пушкинскую руку, он погиб, выйдя с другими евреями по приказу немцев на улицу не с желтой звездой, а в старой отцовской буденовке с красной звездой (первоначально повесть называлась «Красная звезда»).

После этой повести Э. Шульман приводит свое старое письмо, мысленно адресованное покойному И. Бабелю, заканчивающееся словами: «Посылаемая Вам повесть не подписана псевдонимом. Ибо всё то, что я хотел и мог сказать под чужой фамилией, я уже сказал. Здесь кончается Эд. Шухмин и начинаюсь я — Эдуард Шульман» [16; 132]. В этом письме автор еще считал ассимиляцию евреев с русскими единственным способом спасения от уничтожения (в цикле «Аллея праведников» есть рассказ

Веры Соколовой из архива музея *Яд-вашем* — женщина рассказывает о том, как на оккупированной территории она спаслась с детьми, получив подложное свидетельство о рождении на имя Веры Соколовой). Однако после заявления о своем подлинном имени автор в последующих текстах книги уже по-другому рассматривает ассимиляцию — как насильственный процесс, как то же уничтожение, что вдохновляло нацистов, только медленное, растянутое во времени: не будет еврейской культуры — не будет и народа [16; 140]. Рассказывать об уничтожении евреев во время Второй мировой войны или в эпоху сталинского режима нельзя под чужой фамилией: «Представьте себе монгола, пишущего по-русски, который отображает татаро-монгольское иго под псевдонимом *Петров*...» [16; 407].

Но вопрос не формулируется как «или/или», автор не может отнести себя к одной из национальностей. Цикл «Три псевдонима» начинается с коротких рассказов, воссоздающих тюремную атмосферу жизни в сталинское время. Затем часть, озаглавленная «Воздух времени», посвященная *Пинхасу Коцу* (бывшему соседу по парте, чей образ почти сливается с авторским «я» через смену личного и безличного типов повествования), начинается с рассказа о расстрелянном в 1952 г. Еврейском антифашистском комитете. Затем аналогичный рассказ касается тех, кто в 1953 г. был ошельмован по делу врачей-вредителей. Эти факты свидетельствовали о государственной установке на уничтожение еврейской культуры. И вот автор, некогда студент творческого вуза, «разложил себя на три доли: европейское имя, библейское отчество, местная фамилия» — *Эдуард Аронович Шухмин* [16; 143]. Имя — как у комсомольского поэта Эдуарда Георгиевича Багрицкого, при этом начинающий автор-Псевдоним не знал, что имя поэта — Давид Годелевич Дзюбин. И сегодня перед автором встает сложный вопрос: «Еврей ли я?». Подробно вспоминает свою родословную, вспоминает других знакомых, которые перешли грань, что отделяет еврея от русского, став Поповыми, Жуковыми и т. п., но о себе он может сказать только: «А я живу на этой грани» [16; 65].

Положение «двупринадлежности» зафиксировано уже в названии книги. С одной стороны, евреи — коренные жители своей земли, дедушка говаривал: «Я такой еврей, у которого местное население спрашивает дорогу» [16; 168], за русскую землю погиб девятнадцатилетний Яша Коднер [16; 188], как и многие другие, которых нелепо называть «инородцами». Автор утверждает, что «нам заповедано умереть, чтобы смешаться с землей и войти в состав почвы. Как Дельвигу и Кюхельбекеру. Как Тынянову и Шкловскому. Как Мандельштаму и Пастернаку. Как Олеше с Грином, как Шпету с Флоренским, как Ахматовой с Гоголем» [16; 371]. Как видим, писателей *разных* национальностей автор включает в состав русской культуры. Особенно эффектно, среди прочих примеров еврейских интеллиген-

тов, создававших русскую культуру, смотрится имя М. Матусовского, певца «отчего дома», автора песни «С чего начинается родина?..». Э. Шульман не отстаивает идеи ассимиляции (поглощения большим миром меньшего) или автономии («двоемирия»). Его идея — именно двупринадлежности, «пограничья», когда граница не столько разделяет, сколько связует. С сочувствием цитируется стихотворение Довида Кнута «Кишиневские похороны», заканчивающееся словами: «...Особенный, еврейско-русский воздух... / Блажен, кто этим воздухом дышал» [16; 384].

Вместе с тем, во всех авторских «масках» и обличиях присутствует собственная интонация Э. Шульмана (один из разделов так и называется: «Коэффициент Шульмана»). В безличную форму повествования о «другом» вторгаются прямые авторские высказывания, примечания, комментарии. Личность не сводится к национальному стереотипу, о чем говорится и в стихотворении об аресте Ландау (ответившего на вопрос о своей национальной принадлежности: «Я — ЛАНДАУ», [16; 189]), и в прозаической «Поэме об умении плавать». Автор вспоминает свой ответ Ю. А. Карабчиевскому на вопрос, почему он не уезжает из России: «Хочу остаться в сфере языка. <...> Теперь хорошо бы еще остаться самим собой» [16; 395]. В заключающей книгу «Интермедии в двух частях» [16; 422–423] вспоминается, помимо прочего, разговор начинающего автора-«полукровки» Сергея Довлатова с Верой Федоровной Пановой и ее мужем «писателем Дар» (Д. Я. Ривкин). Довлатов тогда сказал, что во главе России должны стоять русские люди, на что В. Ф. Панова, трижды лауреат Сталинской премии, ответила: «...во главе России должны стоять умные люди».

Данила Давыдов отметил в качестве особенности повествовательной структуры книги взаимопереходы, взаимосоприкосновения «Я» и «Другого»: «Формальное “я” повествователя у Шульмана на деле обращается в многообразие совершенно различных фигур, каждая из которых находится в своей, вполне индивидуальной фазе перехода от самости к инаковости. Разнообразие самосознаний, разнообразие масок или способов маску не надевать порождают, собственно, коллизии шульмановской прозы — от трагедии до фарса, от драмы до гротеска» [16; 7]. Но, как нам кажется, имеет место не только дифференциация аспектов внутри авторского «я», но и интеграция его «я» с другими, формируя, если использовать терминологию Е. Петровской, «сообщество сингулярностей» [10; 34]. Субъект в книге Э. Шульмана — не хоровой и не синкретичный, это, скорее, ансамблевый субъект. Нечто подобное происходит, например, и в книге стихов Б. Херсонского «Семейный архив», русскоязычного одесского поэта, воссоздавшего историю «загубленного южно-русского еврейства». Вот почему легитимным оказался даже такой забавный казус, о котором (на страницах книги Л. Горалик «Частные лица») вспоминают и Б. Хер-

сонский, и Д. Кузьмин: для оформления обложки книги Херсонского были использованы фотографии не из его семейного архива, а из семейного архива Д. Кузьмина. При сохранении прямого автобиографизма лирическое «я» в книге Херсонского также вбирает голоса многих (родственников, знакомых, раввинов и др.).

Второй пример касается образования минимального сообщества поверх границ, в зоне двунепринадлежности, по терминологии В. Каганского. Оговоримся, что речь идет о сообществе как феномене литературной жизни, причем не столько «бумажной», сколько существующей в виртуальном интернет-пространстве, независимо от реального местопребывания участников: Е. Сунцова уехала из Н. Тагила в Америку, Е. Симонова в Н. Тагиле осталась, И. Глебова живет в Санкт-Петербурге. Сунцова и Симонова пишут стихи, Глебова — автор прозы и замечательный мастер-кукольник.

Дружеские контакты между этими тремя авторами поддерживаются в сознании читателя многочисленными взаимопосвящениями (так, книга Е. Сунцовой «Коренные леса» посвящена Ирине Глебовой — автору книжной обложки; одно из стихотворений посвящено Е. Симоновой, книгу «После лета» завершает цикл «Сад Лен», с посвящением Е. Симоновой и Е. Баянгуловой, причем, имя Симоновой — Екатерина — «подверстывается» под желаемое «Елена»; благодаря посвящениям, в «сообщество» втягиваются другие поэтессы — Е. Изварина, А. Зеленова и др.). Издательство «Айлурос», организованное Е. Сунцовой в Нью-Йорке, публикует книги и Сунцовой, и Симоновой, и Глебовой. В стихотворениях могут обсуждаться совместные или общеинтересные события из жизни авторов (как в «Оде на получение адресатом Шенгенской визы» или в «Оде на возвращение европеянок нежных» Сунцовой).

Данное творческое «сообщество» формируется на основе игровой мифологии. Наиболее эксплицитно она проявлена в книге Е. Симоновой «Гербарий», где от лица некоей Адели даны зарисовки, впечатления, чувства, относящиеся к богемному Петербургу начала XX в. и перипетиям парижской эмиграции [7].

А. Скидан, анализируя видеоинсталляции Н. Першиной-Якимановой (Глюкли), особенно «Ширмы» (начало 1990-х гг.), отмечает, что «фигура “гимназистки” ностальгически, не без налета (само)иронии отсылала к “потерянному раю” Серебряного века, чей утонченный эротизм, декадентский шик и трансгрессивная театральность вновь обрели <...> привлекательность для петербургской богемы, очутившейся после демонтажа СССР и объявленного (несколько поспешно) “конца идеологий” в ситуации постмодернистской “пустыни изобилия”. Если московский концептуализм и приходивший ему на смену постконцептуализм продолжали исследовать руины сталинской цивилизации, разбираясь с травмой тоталитарного

прошлого, — петербургское искусство, словно бы по контрасту, загоняло эту травму глубоко внутрь, предпочитая задействовать политически “нейтральные”, несоветские культурные коды, героически пестуя свою асоциальность и вненаходимость» [13]. В Петербурге живет только Ирина Глебова, однако в стихах Сунцовой и Симоновой родной является именно петербургская атмосфера, не по прописке авторов, а по духу. Характерен мотив переодевания — он присутствует и в оформлении обложки «Корневых лесов» Сунцовой: старые петербургские дома (отдаленно напоминающие картины Добужинского), у старого тополя разыгрывается любовная драма, из-за дерева целится из револьвера ревнивый соперник, некто на бульварной скамейке читает газету, возможно, хронику происшествий, в облачном небе парит дирижабль, а на переднем плане — подоконник модной лавки, где стоят манекены — роковые красавицы с веерами, перчатками, бокалами вина — и револьвером непременно! — причем кисти рук в кольцах помещены отдельно от бюстов, а на тыльной стороне обложки — раскрытый старый гардероб, в котором на плечиках висят платья и смокинги, пальто и шляпы. На шкафу — огромный кот в башмаках. Таким образом, обложка сразу создает установку на стилизацию, некий маскарад, а коты — вообще доминантные персонажи книги, и здесь, вероятно, важны не столько реальные житейские обстоятельства Сунцовой, сколько элемент литературной игры, и не только с бодлеровскими «Кошками» или «котом Мурром» Гофмана. Театрализованность художественной практики подчеркивается откровенной мифологичностью художественного мира, буквально сотканного из аллюзий и реминисценций «петербургского текста», принципиальной кукольностью действующих лиц. Так, героиня книги Е. Симоновой «Гербарий» Адель — кукла, подаренная И. Глебовой (отметим аллюзию к «Поэме без героя», в которой упоминается «петербургская кукла, актерка»: известно, что Ахматова хранила куклы, сделанные Глебовой-Судейкиной). В. Шубинский свое предисловие к книге прозы И. Глебовой «Уши от мертвого Андрюши» назвал «Люди и другие куклы» [15]. В интернет-мире ник И. Глебовой — Игуана, ник сопровождает фотография симпатичной куклы, сообщаются новости из ее жизни, например: Донна Игуана вернулась с Кубы в манто и выгуливает свой воротник по прозвищу Ж. Кокто. В книге «После лета» Сунцовой в шутливом стихотворении «Я вернулся на Кристмас в Чили» говорится, что «предпразднично — молодчины — здесь выглядят игуаны...» [1; 22]. В рассказе И. Глебовой «Водосвинка» муж, чтобы не препираться с раздраженной женой, зачитывает вслух из книги Брема «Жизнь животных» названия всяких зверей, в том числе, читает про водосвинку-капибару [1; 116–117]. В книге «Коренные леса» Сунцовой есть стихотворение:

Где-то в мире завалящем,
полном холода и пара,
тонет в море настоящем
водосвинка капибара. <...>

У нее на лапах тоже
перепончатые пальцы,
но тебя она моложе
лет на восемьдесятнадцать.

И доносятся в тумане,
как далекая гитара,
отголоски грубой брани
одного ветеринара [14; 24].

Как связаны Серебряный век и игрушечный бестиарий? Опосредующим звеном являются «зверьки» из прозаической поэмы Г. В. Иванова «Распад атома» (1938). По контрасту с отчаянием и мировым безобразием временами в поэме проскальзывают, как воспоминания, милые зверюшки: два Размахайчика, Голубчик, Жухла, Глупый Цутик и проч. «Они любили танцы, мороженое, прогулки, шелковые банты, праздники, именины. Они так и смотрели на жизнь: Из чего состоит год? — Из трехсот шестидесяти пяти праздничков. — А месяц? — Из тридцати именин» [5; 21]. Конечно, это не только реальные коты, но и, в какой-то степени, сама Ирина Одоевцева, изображенная на известной акварели художника Милашевского с котами на руках. Особенно ярко образ Ирины Одоевцевой присутствует в книге «Коренные леса» Сунцовой, например:

*...Пусть И.М. сыграет Вам «Размахайчиков» и «Мы объелись ветчины».*

**Ирина Одоевцева — Роману Гулю**

Мало прошлого душе,
вовсе высохло саше:

капли из веселых глаз
увлажняли, и не раз,

но, назло незлой зиме,
весь истаял пар фюме.

мы объелись ветчины
вот такой величины,

лучший способ надоесть —
неминувшее проесть

на далекой стороне,
где никто не скажет мне:

на ночь сладкого лишу,
дяде Фиге напишу [14; 37].

Эпиграф из письма сразу создает установку на общение с человеком, который близок, понимает условный, шутливый язык узкого круга собеседников, с которым можно грустно пошутить, утешаясь в одиночестве хотя бы тем, что никто не пугает, не распоряжается и не грозит. (Дядя Фига, наверное, возник из созвучия слов: Гулю — дулю = фига). Аромат прошлого (*пар фюме*) развеялся, как дым. Кто субъект высказывания в этом

тексте? И Сунцова, и Одоевцева, и Г. Иванов, и ваганты, а с ними русские школяры-студенты из песни Д. Тухманова.

Еще одна «кукольная» традиция восходит к роману В. Набокова «Приглашение на казнь». Цинциннат какое-то время был занят изготовлением кукол: «маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносенький, в зипуне, и множество других, например: застегнутый на все пуговки Добролюбов в очках без стекол» [8; 180].

Однако доминирует в данном «малом сообществе» именно образ И. Одоевцевой, что связано с избранной ею жизненной стратегией. Ирина Одоевцева всегда оставалась в тени своего знаменитого мужа, хотя у нее была своя тема, своя манера письма. Широкая читательская аудитория знает Одоевцеву как автора мемуаров «На берегах Невы» и «На берегах Сены». В 2011-м стараниями М. О. Рубинс издан том избранной прозы, куда, помимо рассказов, вошли романы «Изольда», «Ангел смерти», «Зеркало» — о жизни русских эмигранток, о любви, успехах и смерти. Привлекательны легкость, артистизм, детскость, запомнившиеся современникам как характерные черты Одоевцевой, при том, что именно она одной из первых (можно назвать еще Ф. Сологуба и Л. Зиновьеву-Аннибал) показала, насколько тяжелой, несвободной, кризисной является пора детства, привычно обозначаемая как «золотая пора» невинности и чистоты. М. О. Рубинс обращает внимание на эту психологическую глубину в раскрытии темы детства Одоевцевой [11; 15, 19]. Г. Адамович (кстати, литературный соперник Г. В. Иванова) писал о героинях книг Одоевцевой: «...такие лукаво-беспечные, наивно-жестокие, невинно-порочные подростки еще не знакомы нашей литературе...» [9; 632]. И в стихах Е. Сунцовой, и в рассказах И. Глебовой детскость отнюдь не свободна от эротизма, лихости, неприкаянности — игра и шутка, видимо, должны как-то сублимировать негативные состояния. Наконец, важно учитывать еще один момент: после смерти Г. Иванова (1956) Ирина Одоевцева прожила еще долгую жизнь, а в 1987 г. вернулась в Россию — фактически, уже умирать (в 1990-м, в возрасте 95 лет). Е. Сунцова с горькой иронией (в духе Г. Иванова!) пишет о таком финале жизни героини Серебряного века, встретившей в России начало краха советской системы, некогда выбросившей ее на чужбину.

*...В Петербург вернулась умирать.*

**Игорь Чиннов**

женушка Иринушка веснушечка
улочка речушечка подружечка
дачечка дочурка феечка
рыжая огня копеечка

я тебя так жду для ускорения
просто мы близёхонько во времени
до меня твой долетает свет
до тебя я думаю что нет

карлики как звездочки-молодчики
непоименованные вотчины
водочки селедочки сальца
кто бы ждал такого вот конца [14; 108].

Субъект высказывания в этом стихотворении вбирает голоса и Г. Иванова, и Сунцовой, и И. Чиннова, с трагической иронией оттененные отсылкой к песне про кузнечика из мультфильма «Приключения Незнайки и его друзей».

Игру подхватывает Е. Симонова в книге «Гербарий» — в микроцикле «Два сонета. (Семейный портрет)» есть стихотворение «Ирина любила маму...»:

Бантом двойным судьбу
Завязывала в саду —
В аду стихотворном,
Кукольном и огромном... [12; 73].

Но игра в «ретро-куклы» обеспечивает не только позицию аутсайдера — пребывание вне, но и особый, очень женский, взгляд на жестокий мир, взгляд любящий, прощающий, умеющий найти красоту даже в уродстве, пусть и с грустной иронией. Так, в рассказе И. Глебовой «Водосвинка» упоминается в конце сильно пьющий Сережа, муж маминой сестры. Он единственный, кто не орет, молчит и пьет: «Сережа не может не нравиться, у него очень красивые большие глаза, и, когда Сережа наливается коньяком, его глаза наливаются печалью, и это выглядит очень трогательно и даже торжественно». Девочка (лирический повествователь) говорит, что когда вырастет, Сережа женится на ней, потому что тетка тогда уже его бросит. В рассказе «Бард Андрюша» уже поседевший, с косицей до талии, бард с гитарой прижился в доме девушки-рассказчицы. Он делал предложение сначала ей, а потом ее маме, его не выгоняют, потому что видят в нем не «идиота средних лет с гитарой», а Гамлета. Пьющий Андрюша с каждым выпитым стаканом становился все лучше, его привычная интеллигентность трансформировалась в аристократизм. И пусть, заключает рассказчица, внешне жизнь их убога, но зато у нее «есть прекрасная семья — бабушка в Псковской области, читающая курам Цветаеву, любимая мамочка и бард Андрюша» [1; 26].

Итак, и в книге Шульмана, и в книгах Сунцовой–Симоновой–Глебовой основной предмет внимания — прошлое, но если в первом случае гово-

рится о нем для того, чтобы оно больше никогда не повторилось, то во втором случае верность высокой культуре прошлого помогает пережить настоящее, противопоставить «сюжету упрощения» — интеллигентность людей «безнадежно устаревших профессий» (выражение поэта Андрея Родионова). Именно в традициях интеллигентности коренится искомая «идентичность», не умещающаяся в рамки строго очерченных политических, национальных, географических, социальных и прочих границ.

ЛИТЕРАТУРА


1. Глебова И. Уши от мертвого Андрюши: Книга сказок и историй / Предисл. В. Шубинского. Нью-Йорк: Айлурос. 2011. 340 с.
2. Горалик Л. Частные лица: Биографии поэтов, рассказанные ими самими. М.: Новое издательство. 2013. 401 с.
3. Губайловский В. Поверх барьеров (взгляд на русскую поэзию 2001 года) // Арион. 2002. № 1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/arion/2002/1/ gubail.html
4. Жадан С., Поляков А., Сид И. Кордон. М.: Арт Хаус медиа. 2009. 256 с.
5. Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 2. Проза.
6. Каганский В. Вопросы о пространстве маргинальности // НЛО. 1999. № 37. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/1999/37/kagan-pr.html
7. Ловцова О. В. Екатерина Симонова: преломление образа Петербурга в современной уральской поэзии // Филологический класс. 2012. № 27. С. 66–70.
8. Набоков В. В. Приглашение на казнь: Романы / Коммент. О. Дарка. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1997. 480 с.
9. Одоевцева И. В. Зеркало: Избр. проза / Вступ. ст., сост. и коммент. М. Рубинс. М.: Русский путь, 2011. 654 с.
10. Петровская Е. Безымянные сообщества. М.: Фаланстер, 2012. 384 с.
11. Рубинс М. Предисловие // Одоевцева И. В. Зеркало: Избр. проза. М.: Русский путь, 2011.
12. Симонова Е. Гербарий. Нью-Йорк: Айлурос, 2011. 122 с.
13. Скидан А. Сумма поэтики. М.: НЛО, 2013. С. 226–227.
14. Сунцова Е. Коренные леса / Предисл. И. Машинской. Нью-Йорк: Айлурос, 2012. 140 с.
15. Шубинский В. Люди и другие куклы [предисл.] // Глебова И. Уши от мертвого Андрюши. Нью-Йорк: Айлурос, 2011. С. 6.
16. Шульман Э. Еврей Иваныч, или Три псевдонима. М.: Арт Хаус медиа, 2008. 428 с.

# ВОКРУГ СТИХОТВОРЕНИЯ ЛЬВА ЛОСЕВА «ТКАНЬ»

## ТКАНЬ*

(*докторская диссертация*)

1 *Текст* значит *ткань* 1. Расплести по нитке тряпицу текста.
Разложить по цветам, улавливая оттенки.
Затем объяснить, какой окрашена краской
каждая нитка. Затем — обсуждение ткачества ткани:
устройство веретена, ловкость старухиных пальцев.
Затем — дойти до овец. До погоды в день стрижки.
(Sic) Имя жены пастуха. (NB) Цвет ее глаз.

2. Но не берись расплетать, если сам ты ткач неискусный,
если ты скверный портной. Пестрядь запутанных ниток,
корпия библиотек, ветошка университетов 2 —
кому, Любомудр, это нужно? Прежнюю пряжу сотки.
Прежний плащ возврати той, что промерзла в углу.

2.1. Есть коллеги, что в наших (см. выше) делах неискусны.
Всё, что умеют, — кричать: «Ах, вот нарядное платье!
Английское сукнецо! Модный русский покрой!» 3.

2.2. Есть и другие. Они на платье даже не взглянут.
Всё, что умеют, — считать миллиметры, чертить пунктиры.
Выкроек вороха для них дороже, чем ткань 4.

2.3. Есть и другие. Они на государственной службе 4.
Всё, что умеют, — сличать данный наряд с униформой.
Лишний фестончик найдут или карман потайной,
тут уж портняжка держись — выговор, карцер, расстрел.

3. *Текст* — это *жизнь*. И ткачи его ткут. Но вбегает кондратий 5 —
и недоткал. Или ткань подверглась воздействию солнца,
снега, ветра, дождя, радиации, *злобы*, химчистки,
времени, т. е. «дни расплетают тряпочку по-
даренную Тобою» 6, и остается дыра.

---

* Текст печатается по изд.: Лосев Л. Собранное. Стихи. Проза. Екатеринбург, 2000. С. 74–75.

3.1. Как, Любомудр, прохудилась пелена тонкотканой культуры.
*Лезет* из каждой дыры паховитый хаос и срам 7.

4. *Ткань* — это *текст*, это *жизнь*. Если ты доктор — дотки.

---

1. См. латинский словарь. Ср. имя бабушки Гёте.
2. Ср. то, что Набоков назвал «летейская библиотека».
3. Этих зову «дурачки» (см. протопоп Аввакум).
4. Ср. ср. ср. ср. ср. ср.
5. <...> Иванович (1937–?)
6. Бродский. Также ср. Пушкин о «рубище» и «певце», что, вероятно, восходит к Горацию: *purpureus pannus!*
7. См. см. см. см. см.!

## *Н. Г. Медведева*

## Радуга смыслов

В многослойной структуре стихотворения можно увидеть как минимум три «уровня». Первый задан подзаголовком и прочитывается как пародия на типичное диссертационное исследование с выделенными «положениями, выносимыми на защиту», «обзором литературы», примечаниями и сносками. Второй представляется нам «иллюстрацией» к лекционному курсу «История и методология литературоведения», поскольку упомянутый «обзор литературы» выстроен как характеристика нескольких узнаваемых методик и «подходов» к анализируемому тексту. Так, в строфе 2.2 — явный намек на приемы структурной поэтики с ее формализованным понятийным аппаратом, многочисленными моделями и схемами; в строфе 2.1 — на генетические изыскания, в том числе и на «патриотическое» литературоведение. Очевидно, что степень ироничности авторских оценок различна: от дружелюбной усмешки до сарказма в адрес тех, кто

«на государственной службе». Например, методика, описанная в первой строфе, сама по себе представлена безоценочно (правда, приведена ad absurdum), что, вероятно, указывает на ее научную продуктивность (сложность возникает в этом случае лишь по субъективным причинам — из-за «неискусности» исследователя).

Расплести по нитке тряпицу текста.
Разложить по цветам, улавливая оттенки.
Затем объяснить...

О таком подходе к изучаемому предмету говорил еще А. Н. Веселовский:

Положим, вы не имеете представления о прелестях средневековой романтики, о тайнах Круглого Стола, об искании Святого Грааля и о хитростях Мерлина. Вы в первый раз встретились со всем этим миром в «Королевских идиллиях» Теннисона. <...> Вслед за этим вам случилось раскрыть старые поэмы Гартмана фон дер Ауэ, Готфрида Страсбургского и Вольфрама фон Эшенбаха: вы встретили в них то же содержание, знакомые лица и приключения. <...> Только мотивы действия здесь иные, чувства и характеры архаистичнее, под стать далекому веку. Вы заключаете, что здесь произошло заимствование новым автором у старых, и найдете поэтический прогресс в том, что в прежние образы внесено более человечных мотивов, более понятной нам психологии, более современной рефлексии. <...> Но вы еще не можете остановиться на этой стадии сравнения: восходя далее от средневековой немецкой романтики, вы найдете те же рассказы во французских романах Круглого Стола, в народных сказаниях кельтов; еще далее — в повествовательной литературе индийцев и монголов, в сказках востока и запада. Вы ставите себе вопрос о границах и условиях творчества[1].

Подобная ретроспекция в XX веке стала основой исследований в широко популярной области мифокритики (работы Г. Мэррея, М. Бодкин, Н. Фрая и др.).

Завершающим этапом любого аналитического изучения должен быть «синтез»:

Прежнюю пряжу сотки.
Прежний плащ возврати той, что промерзла в углу.

Признаемся, что эти строчки стали для нас камнем преткновения: смутные ассоциации, индуцируемые ими, никак не поддавались расшифровке. Но обратим внимание на примечание 6: «Бродский. Также ср. Пушкин о “рубище” и “певце”, что, вероятно, восходит к Горацию: *purpureus pannus*!». Примечание представилось нам ключом к прочтению стихотворения в целом, поскольку указывает на принципиальную полигенетичность его образов. Цитата из Бродского (к ней мы еще вернемся) заставляет прочитать «тряпочку», как и все варианты «ткани», в значении жизнь =

ткань; у Пушкина в «Разговоре книгопродавца с поэтом» «яркая заплата / На ветхом рубище певца» — это слава; «пурпурный лоскут» в «Науке поэзии» Горация, к которому пародийно возводятся все остальные вариации «тряпочки», связан с третьим значением, из которого предыдущие отнюдь не выводятся:

Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit et varias inducere plumas
undique conlatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?
credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. ‘pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas’.
scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim;
sed non ut placidis coeant inmitia, non ut
serpentes avibus geminentur, tigribus agni.
inceptis gravibus plerumque et magna professis
purpureus, late qui splendeat, unus et alter
adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae
et properantis aquae per amoenos ambitus agros
aut flumen Rhenum aut pluvius describitur arcus;
sed nunc non erat his locus[2].

(Приводим соответствующий фрагмент оригинального текста вслед за латинской цитатой у Лосева.)

Если художник решит приписать к голове человечьей
Шею коня, а потом облечет в разноцветные перья
Тело, которое он соберет по куску отовсюду —
Лик от красавицы девы, а хвост от чешуйчатой рыбы, —
Кто бы, по-вашему, мог, поглядев, удержаться от смеха?
Верьте, Пизоны: точь-в-точь на такую похожа картину
Книга, где образы все бессвязны, как бред у больного,
И от макушки до пят ничто не сливается в цельный
Облик. Мне возразят: «Художникам, как и поэтам,
Издавна право дано дерзать на все, что угодно!»
Знаю, и сам я беру и даю эту вольность охотно —
Только с умом, а не так, чтоб недоброе путалось с добрым,
Чтобы дружили с ягнятами львы, а со змеями пташки.
Так ведь бывает не раз: к обещавшему много зачину
Вдруг подшивает поэт блестящую ярко заплату,
Этакий красный лоскут — описанье ли рощи Дианы,
Или ручья, что бежит, извиваясь, по чистому лугу,
Или же Рейна-реки, или радуги в небе дождливом, —
Только беда: не у места они[3].

В контексте размышлений по поводу стихотворения Лосева отсылка к Горацию видится важной, ибо у римского классика речь идет о необходимости «цельного облика» произведения искусства: так автор стихотворения, предлагая читателю возможность разных интерпретаций, возвращает его к необходимости смыслового синтеза.

Итак, кто же «промерзла в углу»? Наиболее основательным нам кажется предположение, отсылающее к шестой книге «Метаморфоз» Овидия, в начале которой рассказывается миф об Арахне. Посмотреть на ее «удивительный труд» приходили окрестные нимфы:

> Любо рассматривать им не только готовые ткани, —
> Само деланье их: такова была прелесть искусства!
> Как она грубую шерсть поначалу в клубки собирала,
> Или же пальцами шерсть разминала, работала долго.
> И становилась пышна, наподобие облака, во́лна.
> Как она пальцем большим крутила свое веретенце,
> Как рисовала иглой![4]

Обратим внимание лишь на отдельные фрагменты широко известного мифа. Вступая в состязание с дерзкой, Паллада принимает облик смертной старухи («ловкость старухиных пальцев»); обе параллельно ткут «пурпурную ткань»:

> illic et Tyrium quae purpura sensit aenum
> texitur et tenues parvi discriminis umbrae;
> qualis ab imbre solent percussis solibus arcus
> inficere ingenti longum curvamine caelum;
> in quo diversi niteant cum mille colores,
> transitus ipse tamen spectantia lumina fallit:
> usque adeo, quod tangit, idem est; tamen ultima distant.
> illic et lentum filis inmittitur aurum
> et vetus in tela deducitur argumentum[5].

> Ткется пурпурная ткань, которая ведала чаны
> Тирские; тонки у ней, едва различимы оттенки.
> Так при дожде, от лучей преломленных возникшая, мощной
> Радуга аркой встает и пространство небес украшает.
> Рядом сияют на ней различных тысячи красок,
> Самый же их переход ускользает от взора людского.
> Так же сливаются здесь, — хоть крайние цветом отличны.
> Вот вплетаются в ткань и тягучего золота нити,
> И стародавних времен по ткани выводится повесть[6].

Можно предположить, что этот фрагмент «Метаморфоз» отзовется впоследствии в образе радуги из «Фауста» Гете («... радуга и жизнь — одно и то же»), а также в стихотворении Г. Р. Державина «Радуга», где, в частности, содержится обращенная к Апеллесу фраза «зреть Афины / карти-

ны»; это, в свою очередь, ощутимо в подтексте стихотворения Лосева*. В частности, неуловимость перехода от одной вариации образа к другой, от одного смыслового нюанса к другому вполне уподобляется описанному Овидием сочетанию красок в радуге, ускользающему «от взора людского», а триада ткань — текст — жизнь символически воплощается в визуальном образе радуги.

В сравнении с вышеприведенной цитатой из Овидия, у Лосева последовательность действий обратная: расплести, разложить по цветам, объяснить каждый цвет и т. д., но зеркальное соответствие налицо. Смысловым центром истории является состязание в мастерстве богини и смертной, осмелившейся бросить первой вызов и наказанной превращением в паука, который с тех пор продолжает ткать свою нить в углу; Афина же уничтожает творение соперницы: «изорвала она ткань». (По тому же принципу зеркального соответствия в анализируемом стихотворении ситуация повторится в строфе 3 благодаря цитате из Бродского, но об этом позже.) В этом контексте призыв «Прежнюю пряжу сотки. / Прежний плащ возврати той, что промерзла в углу» может быть прочитан как обращение к богине с просьбой о милосердии.

В то же время, демиургом творчества в масштабах космоса, по античным (см. Платона) представлениям, является Ананке, держащая веретено = мировую ось; она, по мифу, мать Мойр, прядущих (и обрезающих) нити судьбы, и поэтому тоже может «претендовать» на роль прототипа «старухи» из лосевского стихотворения.

Наконец, приведем еще несколько (быть может, случайных) текстовых параллелей к начальным строфам «Ткани». В первой из «Скорбных элегий», известной как «напутствие» отсылаемому в Рим свитку, Овидий предупреждает, что среди «своих в порядке расставленных братьев» есть и те, что для него таят опасность (имеются в виду три книги «Amores», послужившие, по преданию, причиной ссылки): «Трех ты увидишь в углу притаившихся темном, поодаль <...> Дальше от них убегай...»[8].

Среди «бранных» стихотворений Катулла есть одно (XXV) с требованием «Ты плащ мне возврати, о Талл, украденный тобою...». Наконец, смысловая параллель, как кажется, может быть увидена в стихотворении А. С. Пушкина «К моей чернильнице». После смерти поэта

И ты, в углу пустом
Осиротев, остынешь
И на всегда покинешь
Поэта тихий дом.

---

* За указание на эту параллель мы приносим благодарность Татьяне Вячеславовне Зверевой[7].

При явном доминировании в подтексте «Ткани» мифа об Арахне эти мозаичные ассоциации существенно расширяют «резонантное пространство» (В. Н. Топоров) стихотворения.

Есть еще одно предположение, которое представляется допустимым, если учитывать разные уровни прочтения его смысла. Уже говорилось, что он структурируется как модель «докторской диссертации», как обзор литературоведческих методик; на более глубинном уровне текст стихотворения строится по аналогии с так называемым хвостатым сонетом (сонетом с кодой). Действительно, присутствует отчетливое членение на три части в соответствии с триадой тезис — антитезис — синтез. Первая строфа задает тему «*Текст* значит *ткань*» (что можно счесть переводом с латыни), вторая (с модификациями 2.1, 2.2, 2.3) ее развивает, третья предлагает иную (антитетичную) тему «*Текст* — это *жизнь*» (а это уже метафора, ставшая одной из культурных универсалий); наконец, единственная строка четвертой «строфы» соответствует пятнадцатому стиху сонета — коде и синтезирует противоположности: «*Ткань* — это *текст*, это *жизнь*». И нам кажется, что в таком прочтении «той, что промерзла в углу» становится сама Жизнь: бытийственность, лишенная «пелены тонкотканой культуры», оказывается под угрозой; недаром рассуждение венчает прямой императив: «Если ты доктор — дотки». Заметим попутно, что в еще более общем смысле лирическая ситуация в стихотворении Лосева ассоциируется с тютчевскими прозрениями о «шевелящемся хаосе», скрытом за накинутым над бездной покровом (см. стихотворения «Святая ночь на небосклон взошла», «О чем ты воешь, ветр ночной?» и др.):

На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшен златотканый
Высокой волею богов. <...>
Но меркнет день — настала ночь;
Пришла — и с мира рокового
Ткань благодатную покрова
Сорвав, отбрасывает прочь...[9]

Возможность такой параллели подтверждается античной «аурой», в которую погружено стихотворение Лосева и которая, как уже было отмечено, насыщена «космическими» обертонами; но все же более близким (и хронологически, и по смыслу) претекстом обсуждаемого фрагмента «Ткани» можно с уверенностью считать стихотворение О. Э. Мандельштама «Я скажу тебе с последней прямотой...»:

Там, где эллину сияла
Красота,
Мне из черных дыр зияла
Срамота[10].

К Мандельштаму восходит и ориентированный на классический античный размер шестииктный стих с цезурой, открывающий каждую строфу, а за-

тем варьирующийся все менее упорядоченно. Однако между Лосевым и Мандельштамом в данном случае существует текст-посредник — это поэзия И. Бродского, который, с нашей точки зрения, является в «Ткани» и архетипом Поэта (при том, что здесь вполне узнаваемы и образы других поэтов, особенно — трагедийного XX века). Обратимся к строфе 3:

*Текст* — это *жизнь*. И ткачи его ткут. Но вбегает кондратий 5 —
и недоткал. Или ткань подверглась воздействию солнца,
снега, ветра, дождя, радиации, злобы, химчистки,
времени, т. е. «дни расплетают тряпочку по-
даренную Тобою» 6, и остается дыра.

Недавно появившаяся статья А. М. Левашова и С. Е. Ляпина «Ритмико-синтаксическое строение “Прощальной оды”: к гексаметрической концепции шестииктного стиха Бродского»[11] обратила наше внимание на частотность употребления Бродским этой формы, с чем вполне соотносится и стиховая композиция, избранная Лосевым. Авторы статьи подчеркивают также преемственную связь между Бродским и Мандельштамом, выделяя, в том числе, черты сходства в стиховом воплощении темы времени (у Бродского одной из магистральных). «Крайне важно отметить, — пишет Бродский в эссе, посвященном предшественнику, — что почти всегда, когда Мандельштаму случается обращаться к теме времени, он прибегает к довольно тяжело цезурированному стиху, который подражает гекзаметру размером либо содержанием»[12]. Добавим к этому, что для Бродского (как и для многих современных авторов) типично использование строчных букв вместо прописных в начале стиха за исключением тех случаев, когда этого требует грамматика. Это не соответствует правилам традиционной версификации, однако сближает Бродского с латинской поэзией, где, как известно, прописная буква ставилась только в начале стихотворения. Лосевым используется также типично «бродский» enjambement «дни расплетают тряпочку по- / даренную Тобою». Благодаря другому переносу в перечислении зловредных факторов, которым подвергается «ткань», особо выделено воздействие «времени», и далее закономерно возникает фраза из стихотворения Бродского. Однако эта цитата — неточная, по-видимому, сознательно измененная Лосевым, хотя его «Ткань» в значительной степени может восприниматься как парафраза текста Бродского:

Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою.
И она скукоживается на глазах, под рукою.
Зеленая нитка, следом за голубою,
становится серой, коричневой, никакою.
Уж и краешек, вроде, виден того батиста.
Ни один живописец не напишет конец аллеи.
Знать, от стирки платье невесты быстрей садится,

да и тело не делается белее.
То ли сыр пересох, то ли дыханье сперло.
Либо: птица в профиль ворона, а сердцем — кенар.
Но простая лиса, перегрызая горло,
не разбирает, где кровь, где тенор[13].

В варианте Лосева «тряпочка» = жизнь *подарена* Творцом, что в ироническом «модусе» стихотворения отсылает к зачину крыловской басни: «Вороне где-то Бог послал кусочек сыру». В ином модусе понимание жизни как *дара* возвращает нас к проблеме отношений между богами и смертными, выявленной в подтексте первых строф. Остающаяся в подтексте известная аналогия творца-поэта и Бога-Творца продолжается выяснением статуса филолога — «доктора». В отличие от Всевышнего, человеку противостоят сверхличные силы, его «ткачество» (как и в случае с Арахной) может быть оборвано их вмешательством:

...вбегает кондратий 5 —
и недоткал. Или ткань подверглась воздействию солнца,
снега, ветра, дождя, радиации, злобы, химчистки,
времени <...>
...и остается дыра.

Внезапная кончина настигла, как мы знаем, того, кто видится нам в данном случае архетипом Поэта. «Вечером в субботу 27 января 1996 года он <...> сказал, что ему нужно еще поработать, и поднялся к себе в кабинет. Там она [жена] и обнаружила его утром — на полу. Он был полностью одет. <...> В вестернах, любимых им за “мгновенную справедливость”, о такой смерти говорят одобрительно: “He died with his boots on” (“Умер в сапогах”). Сердце, по мнению медиков, остановилось внезапно»[14]. Но существенно также перечисление *разных* вредоносных воздействий на ткань текста и ткань жизни, что еще раз свидетельствует о многослойности стихотворения и возможности различных его прочтений.

Вынесенное в отдельную строку слово «времени», как и слово «дыра», тем не менее побуждают нас остановиться в выборе: и то, и другое — неотъемлемые и узнаваемые приметы поэтики Бродского, который (как и многие) не раз обращался к «филологической метафоре» (Д. Ахапкин) текст = ткань. Ею завершается, например, «Большая элегия Джону Донну»:

Дыра в сей ткани. Всяк, кто хочет, рвет.
Со всех концов. Уйдет. Вернется снова.
Еще рывок! И только небосвод
во мраке иногда берет иглу портного[15].

Или не менее известная декларация, в которой поэт уравнивается с «небосводом» в своей функции:

Поэта долг — пытаться единить
края разрыва меж душой и телом.
Талант — игла. И только голос — нить.
И только смерть всему шитью — пределом[16].

Еще один смысл указанного образа — в стихотворении «Пятая годовщина»:

Теперь меня там нет. Означенной пропаже
дивятся, может быть, лишь вазы в Эрмитаже.
Отсутствие мое большой дыры в пейзаже

не сделало; пустяк: дыра, — но небольшая...[17]

«Вычитание тела из пространства»[18], оставляющее в нем «дыру», в контексте стихотворения Лосева приобретает не только (и не столько) метафизический, сколько культурологический смысл: «Как, Любомудр, прохудилась пелена тонкотканой культуры. / Лезет из каждой дыры паховитый хаос и срам». О подобной ситуации писал в свое время Д. Самойлов:

Вот и все. Смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса.

Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют!
Нету их. И все разрешено[19].

Многие авторы *докторских диссертаций* («неискусные ткачи», «скверные портные») по-своему также приложили руку к этому деструктивному процессу. Благодаря их стараниям *ткань* превращается в «пестрядь запутанных ниток, корпию библиотек, ветошку университетов». Литература, как известно, не континуальна, а дискретна, состоя из бесчисленного множества отдельных «произведений». Однако на уровне каждого такого произведения превращение целого в обрывки, клочки, отдельные нити означает инволюцию целого — и отдельно взятого текста, и литературы как таковой. К строчкам о корпии и ветошке автор дает примечание: «Ср. то, что Набоков назвал “летейская библиотека”». Приведем еще одно стихотворение Лосева, прямо корреспондирующее с этой сноской:

МОЯ КНИГА

Ни Риму, ни миру, ни веку,
ни в полный внимания зал —
в Летейскую библиотеку,
как злобно Набоков сказал.

В студёную зимнюю пору
(«однажды» — за гранью строки)
гляжу, поднимается в гору
(спускается к брегу реки)

усталая жизни телега,
наполненный хворостью воз.
Летейская библиотека,
готовься к приёму всерьёз.

Я долго надсаживал глотку
и вот мне награда за труд:
не бросят в Харонову лодку,
на книжную полку воткнут[20].

Возможный источник прозрачного по смыслу образа летейской библиотеки — роман В. Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», где рассказчик — «двойник» героя — язвительно критикует своего бездарного соперника по ремеслу и его книгу «Трагедия Себастьяна Найта», без которой «летейская библиотека при всей неисчислимости ее томов останется, конечно, прискорбно неполной»[21]. Филологическая «игра» с чужими текстами, признанным «магистром» которой был Набоков, Лосевым, безусловно, учитывается; однако его собственная манера, как кажется, — иная: при всей ироничности и «цитатности» текст пишется, по его выражению, «всерьез» (до «полной гибели всерьез»!). Поэтому образ летейской библиотеки сложнее, чем у Набокова: отождествляя себя со своей «книгой», автор надеется, что его все-таки «не бросят в Харонову лодку, / на книжную полку воткнут». Получается еще одна вариация на тему поэтического «памятника»:

non omnis moriar, multaque pars mei
vitabit Libitinam...*

Но вернемся к стихотворению «Ткань», которое, как и многое у Лосева, поэта и филолога, воспринимается в качестве метатекста. Ткачество как создание «текста жизни», бывшее прерогативой Божественного демиурга, одновременно осмысляется и по-иному — как родовое свойство человека. Фраза «И ткачи его ткут» в равной мере может быть отнесена к любому носителю жизнетворческого начала. А вот номинации «портной» и «портняжка» — другое дело: в стихотворении они использованы в значении поэт и/или литературовед (критик). И тот, и другой «ткут» (словесные) тексты; поэтическое и научное творчество, таким образом, сопри-

* «Нет, не весь я умру! Лучшая часть моя / Избежит похорон...» (Гораций. Оды. Кн. 3. XXX. Пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского).

родно божественному творческому началу; они соотносятся как видовое и родовое понятия.

Стихотворение завершается призывом, имеющим обобщающий смысл: «*Ткань* — это *текст*, это *жизнь.* Если ты доктор — дотки». Мы не будем специально останавливаться на идее целительной функции искусства и многозначности слова «доктор», но обратим внимание на то, каким образом автор анализируемого стихотворения сам выполняет эту задачу. Важная роль, как мы полагаем, в данном случае принадлежит анаграммированию, итог которого выражен финальной формулой: «ДОКТор — ДОТКи». Если посмотреть на весь текст с этой точки зрения, то обнаруживается закономерность, основанная на использовании как этимологически родственных слов, так и случайных совпадений: ТКань — доКТорская — ТеКсТ — ТКань — ниТКе — ТеКсТа — оТТенКи — ниТКа — ТКачества — ТКани — сТрижКи — ТКач — ниТоК — веТошКа — соТКи — ТКань — фесТончиК — порТняжКа — ТеКсТ — ТКачи — ТКуТ — КондраТий — недоТКал — ТКань — химчисТКи — ТряпочКу — ТонКоТКаной — КульТуры — ТКань — ТеКсТ — доКТор — доТКи. Так сформированный ключевой анаграммой прием «ткет» стихотворение, скрепляя целостность текста, который в то же время оставляет читателю простор для поиска новых смыслов и интертекстуальных перекличек.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 39–40.

[2] Q. Horati Flacci Ars Poetica I. [Электронный ресурс]. Код доступа: http://www.horatius.ru/index.xps?2.1.1101. Дата обращения: 20.11.12.

[3] Гораций. Наука поэзии / Пер. М. Л. Гаспарова) // Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 383.

[4] Овидий. Метаморфозы / Пер. С. Шервинского. М., 1977. С. 147–148.

[5] P. Ovidi Nasonis Metamorphosen liber sextus. [Электронный ресурс]. Код доступа: http://www.sacred-texts.com/cla/ovid/meta/metal06.htm. Дата обращения: 10.11.12.

[6] Овидий. Метаморфозы. С. 149.

[7] См. также: Смолярова Т. Аллегорическая метеорология в поэзии Державина (вокруг стихотворения «Радуга» [1806]) // Новое литературное обозрение. 2004. № 66. [Электронный ресурс]. Код доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/smor12.html. Дата обращения: 15.11.12.

[8] Овидий. Скорбные элегии. Письма с Понта / Пер. С. Шервинского. М., 1978. С. 7.

[9] Тютчев Ф. И. Стихотворения. М., 1986. С. 140.

[10] Мандельштам О. Э. Выпрямительный вздох: Стихи. Проза / Сост., послесл. и указатель Д. И. Черашней. Ижевск, 1990. С. 109.

[11] Иосиф Бродский: проблемы поэтики: Сб. науч. трудов и материалов. М., 2012. С. 139–151.

[12] Бродский И. А. Сын цивилизации / Пер. Д. Чекалова) // Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 2001. Т. 5. С. 93–94.

[13] Там же. Т. 3. С. 204.

[14] Лосев Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006. С. 283.

[15] Сочинения Иосифа Бродского. Т. 1. С. 235.

[16] Там же. С. 267.

[17] Там же. Т. 3. С. 149.

[18] См.: Лотман Ю. М., Лотман М. Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 294–307.

[19] Самойлов Д. С. Шумит, не умолкая, память-дождь... М., 2012. С. 149.

[20] Цит. по: Рогов О. «...На книжную полку воткнут» // Волга. 2012. № 9–10. [Электронный ресурс]. Код доступа: http://magazines.russ.ru:8080/volga/2012/9/r22.html. Дата обращения: 20.11.12.

[21] Набоков В. В. Американский период: Собр. соч. в 5 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 74.

*Д. И. Черашняя*

# «Лица необщее выраженье»

Habent sua fata libelli.
*Теренциан Мавр*

Habent sua fata scriptores.
Habent sua fata manuscripta.
[Имеют свою судьбу книги,
писатели,
рукописи]

## I. Предмет и основное содержание *докторской диссертации*

В общем виде можно сказать, что стихотворение Льва Лосева «Ткань» посвящено самой природе и духовной сути поэтического творчества, путям его осмысления и — заботе о судьбах «пелены тонкотканой культуры» как способа «перехода из небытия в бытие»[1]. Флоренский писал, цитируя Гете: «Вдыхания и выдыхания, разрушения и созидания ткут переливчатую ткань <...> “В волнах жизни, в буре деяний, поднимаюсь я в высь, опускаюсь я долу, ношусь я туда и сюда. Я рожденье и смерть, я вечное море, меняющаяся ткань, пламенная жизнь. Так работаю я на жужжащем станке Времени и тку живую одежду Божества”»[2].

Об этом же говорит название стихотворения «Ткань» как традиционный образ поэтического творчества. В то же время обозначение жанра откровенно пародийно. Визуально это поддерживается тем, что текст структурирован согласно требованиям ВАКа: *основные положения*, *выдвигаемые*, так сказать, *на защиту*, выделены курсивом; есть скобочные ремарки на латыни и по-русски; *научные сноски* имитируют обилие отсылок к использованной литературе.

*Основными положениями* этой *диссертации* открываются 1-я, 3-я и 4-я главы:

*Текст значит ткань*.
*Текст* — это *жизнь*.
Ткань — это *текст*, это *жизнь*.

Первое положение как исходная мысль представляет собой прямой перевод с латинского *textum* в первом его *значении*: *ткань*. Отсюда и первая *сноска*: *Ср. имя бабушки Гете* (по материнской линии урожд. Линдхеймер, в замужестве — *Текстор*, от лат. *Texstor* — ткач, то есть предки великого Гете с ее стороны были *ткачи*; добавим, что по отцовской линии прадед был кузнец, а дед Гете начинал свою карьеру как дамский *портной*[3]). *Умению ткать* (и всему для того необходимому: *ловкость пальцев, веретено, пряжа*), а также *обсуждать ткачество ткани* посвящена эта глава. Отсюда — установки, которые даются в инфинитивной и номинативной формах: *расплести* по нитке*, разложить* по цветам, *обсуждение* ткачества ткани (от textrinum — ткацкое искусство, *ткачество*)*, дойти* до овец, до погоды; *имя жены, цвет* ее *глаз.* Соответственно *жанру* их можно понять как *методические* требования: **что** и в **какой** последовательности (и только так!) необходимо делать с *текстом* как *тканью* (или — с «тряпицей текста»).

Ввиду безличности речи и отсутствия адресата, эти указания воспринимаются как общеобязательные для всех, кто берется осмысливать поэтическую *ткань*. Поначалу последовательность установок нацелена на разветвление и дробление действий в работе с *текстом*. Но затем задача усложняется: ее решение направлено уже не к *тексту* как предмету осмысления, а, напротив, от него — к реальной *жизни: дойти до овец. До погоды в день стрижки* (что здесь и далее в духе пародируемого *жанра* акцентировано — *Sic* и *NB*): *Имя жены пастуха. Цвет ее глаз.*

Из сказанного вытекает содержание 2-й главы: а судьи кто? И — какова цена творчества? Текст обращен к предполагаемым (*если ты...*) адресатам: *ткач неискусный* или *скверный портной*. При этом суть условного обращения к обоим (*Но не берись*) заведомо аннулирует только что данную установку (*расплетать*), дабы не вышла в итоге «пестрядь *запутанных* ниток» (таковыми *ткачом* или *портным запутанных*).

Вопрос: *Кому это нужно?* — обращен уже к иному адресату, с многоговорящим именем *Любомудр*, перед которым задача ставится иная, более сложная и, видимо, более важная, чем *расплести, разложить* и т. д. Это задача восстановления *текста* (возможно, в том числе и из возникшей *пестряди запутанных* кем-то *ниток*), с тем чтобы привести его к первозданности и затем вернуть в жизнь: возвратить *прежний плащ* той, что *промерзла в углу*. Утверждается мысль о том, что *текст-ткань* ткется ***от*** *жизни и* — в итоге — ***для*** *жизни*... (см. об этом: «Автор... на защиту выносит по сути дела один-единственный вопрос — вопрос об онтологической специфике художественной реальности»[4]).

В продолжение этой мысли (как главной) представлены три типа *коллег*, которые иначе воспринимают *ткань-текст,* и каждый (тип) действует сообразно своему уровню понимания. Одни: «Всё, что умеют, — *кричать*» («*Ах*» — по поводу узнаваемости или неузнаваемости *платья*, новизны или красоты). *Другие* увлечены своими теориями: «Всё, что умеют, — *считать*», — и результаты *счета, чертежей, выкроек* «для них дороже, чем ткань». *Есть и* такие, кто *сличает наряд с униформой*, — а это для жизни самого *портняжки* чревато многими бедами, вплоть до *расстрела*.

Таков требуемый жанром *обзор научной литературы* по избранной теме. Заметим, что первые два *умения* (*кричать* и *считать*), несмотря на то, что они всё же направлены на особенности *самого текста*, в конечном итоге уходят (и уводят) от *его* предназначения как *целого*: согреть в реальной жизни *ту, что промерзла*. Третье же *умение* (*сличать*) заведомо прилагает к тексту чуждые ему критерии, в силу чего дальнейшая судьба не только *ткани-платья*, но и самого *ткача-портняжки* решается *государственной службой*.

Начало 3-й главы дает семантическое расширение: «Т*екст* — это *жизнь*. И ткачи его ткут». *Ткут* — уже в более широком смысле слова — свою *жизнь*. И когда в реальную жизнь *ткача* (как и в жизнь любого человека) *вбегает кондратий* (вторгается некое ***но***), то вторгается оно и в отношения *ткача с текстом* (*недоткал*...), а значит — в судьбу незавершенных замыслов и в судьбу рукописей, зависящую сверх того еще от многих и многих опасностей, которым на протяжении истории человечества подвергается *текст-жизнь* (эта «тряпочка, подаренная Тобою», по Бродскому), то есть *пелена тонкотканой культуры*... В результате: «Лезет из каждой дыры паховитый хаос и срам».

Заключительная строчка (то есть 4-я глава) содержит главные «выводы, как выходы» (О. Мандельштам) из этой *диссертации*. Первая ее фраза — сплав трех аксиом, где все прежние означаемые и означающие: *текст*, *ткань* и *жизнь* — взаимозаменяемы и отождествляются: «*Ткань* — это *текст*, это *жизнь*», чем и завершается объектная тема.

Вторая фраза итожит стихотворение как *целое* («Если ты доктор — дотки») и своей диалогичностью стимулирует нас перейти от объектного плана текста к его субъектной структуре.

Кем и как организован текст о *ткани-тексте*? какой культурной традиции следует *Автор* (понимаемый нами, по Б. О. Корману, как *концепция мира и человека*)?

## II. Формы авторской речи и адресаты

Инфинитивные установки (идти от текста, установить и *объяснить* все внутренние связи, не упустить деталей и, не отрывая их *от жизни*, **вернуться** к *тексту* как целому, чтобы, в свою очередь, **вернуть** его в *жизнь*) можно понять как план действий и для *себя,* и для *любого другого*, разделяющего такое понимание и предназначение *текста*. Одновременно это и первая заявка на возможное общение имплицитного лирического субъекта с потенциальным *Другим*.

2-я глава открывается обращением к пока условному собеседнику (*если... ты*), который (как *ткач неискусный* или *скверный портной*) к такому *объяснению* текста не готов. Отсюда и смысл предлагаемого ему действия как отрицания этого действия: «*не берись*».

Важно, однако, заметить что само появление даже такого (*условного*) Ты конституирует Я как скрытого говорящего, который на уровне эмоции выражает себя через горько-иронические оценки, составляющие план субъектно-объектных отношений (*пестрядь запутанных ниток*, *корпия библиотек, ветошка университетов* с отсылкой — в сноске — к *Набокову*: «летейская библиотека»), и через исполненный горечи вопрос: *кому... это нужно?*

Но вопрос этот адресован уже не условному, а конкретному собеседнику, имя которого (*Любомудр*) сразу расширяет историко-культурное пространство общения по ассоциации с диалогами Платона («Любитель мудрости — философ»[5]). Беседа о *тексте* приобретает философский смысл: «мысль снует от себя к жизни и от жизни вновь к себе»[6]. Так разговор с *Любомудром* как *понимающим* собеседником становится для скрытого говорящего обретением своего *alter ego*, о чем свидетельствует тут же появившаяся в тексте объединяющая их личная форма Мы: «Есть коллеги, что в НАШИХ... делах неискусны».

Вот почему всё последующее ироническое слово о *коллегах* воспринимается как адресованное *Любомудру*: *есть* Мы (Я и Ты) «с *нашими* делами», и *есть* они, которые «Всё, что умеют, — кричать... считать... сличать...». Отметим особую роль скобочной *авторской* ремарки к «*нашим* делам»: *(см. выше)*, — отсылающей читателя к содержанию 1-й главы

*диссертации* и подчеркивающей — как бы обратным светом — не только общность мыслей Я и *Любомудра*, но и неслучайность его появления в качестве собеседника: близость их в оценке *других коллег*-филологов — тех, что «в *наших*... делах *неискусны*». Не пропустим также сноску 3 (в ходе этого иронического разговора), которая вводит в текст, благодаря определенно-личному глаголу: «Этих ***зову*** "дурачки"» — уже более открытое авторское Я, выражающее себя через слово Аввакума.

В неприятии Я и *Любомудром других коллег* отзывается, говоря словами А. Ф. Лосева, «синтетический характер эстетики периода античной классики, постоянное стремление не оставаться в кругу кропотливо расчлененных элементов мысли, а возводить их к более общим и даже предельным формам»[7]. О том же читаем у Флоренского: «Наука во всем срединна, задерживаясь на линии безразличия, и потому не приникает к полюсам творческой силы: ни жизнь природы, ни волнения личности в глубинах своих не доступны ей»[8].

Если в рубриках 2.1 и 2.2 полемика с *коллегами* выдержана в иронической тональности, то завершающая 2.3 исполнена сарказма по отношению к тем, кто *сличает*, а также — острой горечи и сострадания к *портняжке*. Разговор о *тексте* выходит за пределы *текста* — в самоё *жизнь* творца в форме полупрямого обращения к нему (*тут уж портняжка держись*), потому как те, что *на государственной службе*, могут насильственно эту жизнь оборвать...

3-я глава синтезирует разговор о *ткани-тексте* и о жизни *ткача* в слове *недоткал*. Теперь предмет их беседы нераздвоим (*Текст = Жизнь*) и расширяется до масштабов истории человечества, в которой во все эпохи культура претерпевает губительное воздействие стихий природы, а также «радиации, злобы, химчистки»... Длящееся перечисление в этом (самом объемном!) предложении текста усиливает эмоциональный накал в голосе скрытого Я, обращенного к собеседнику, несколько смягчаемый строчкой из Бродского («дни расплетают тряпочку, подаренную Тобою»), но затем речь резко обрывается: *и остается дыра.*

Между тем беседа с *Любомудром* продолжается, и тревога за судьбу *тонкотканой культуры* нарастает как прямооценочно (*Лезет из каждой дыры*...), так и через имитацию в последней *сноске* множества отсылок *См.* с горьким восклицанием в конце.

В заключительной главе всё сказанное *Любомудру* (в *наших делах искусному* и потому — *alter ego* скрытого Я) претворяется в побуждение его, равно как и самого себя (момент автокоммуникативности в их отношениях сохраняется), к активному действию: *Если ты доктор — дотки.*

Этим замыкается и лексическое кольцо с тройной семантикой слова *доктор*, динамизирующей движение текста: сначала это ироническое обо-

значение *ученой степени*; затем — врачебная помощь *прохудившейся пелене тонкотканой культуры*; наконец — к высшему смыслу — в античном понимании сущности *творчества* как в р а ч е в а н и я: «Искусство существенно по тому одушевляющему воздействию, по той преобразующей силе, которую оно дает... Искусство показывает человеку его место не в прикованности к этому миру, но и не в ущерб ему. Искусство показывает человеку его самого и его перспективу, отправляет в полет и возвращает на землю. С помощью искусства человек может узнать себя в своей идеальной проекции и тут же сопоставить ее с действительностью»[9].

Итак, на уровне *предмета разговора* Автор избирает иронию как форму научной дискуссии с *другими*, чье понимание творчества для него неприемлемо и серьезному обсуждению не подлежит, поскольку не органично ни природе творца, ни природе творчества, ни значению искусства в жизни человечества.

В зависимости от того, о ком или о чем идет речь и кому эта речь адресована, Автор реализует себя по-разному. Так, Сергей Гандлевский заметил, что «творчество Льва Лосева имеет непосредственное отношение к старинной смеховой традиции»[10]. У поэта широкий диапазон интонаций и оттенков его речи: от трагических до скоморошьих, от разговора — к прямому действию.

Через обращение же к Любомудру и объединяющее обоих *Мы* Автор включается в античную традицию философских бесед и диалогов. «Классическая филология — это наука, занимающаяся *исправлением* текстов и их п е р е д а ч е й в их *восстановленной* смысловой целостности [ср.: *Если ты доктор*]. В средние века тексты античных авторов так же *передавали*, существовало непрерывное п р е е м с т в о . В целом, возникновение литературы в античности, понимание литературы как особого явления, означает прежде всего *заботу о сохранении* произведений и об их *передаче* как смысловых единиц, об установлении *принципов этой передачи не теорией*, как принято у нас, но *самим творчеством* [отсюда — *дотки*]»[11] (выделено мной. — *Д. Ч.*). Это органично для Льва Лосева, являющего собой, по словам С. Волкова, «непривычный пока для России тип “университетского” поэта. Он замечательный представитель “университетской поэзии”»[12].

### III. «Сохрани мою речь...»

Выводы, к которым мы пришли, конечно же, говорят о вневременном и обобщающем смысле стихотворения «Ткань». Это неудивительно: ведь Лев Лосев — *поэт-филолог*, *поэт-профессор*. И за ироническим разго-

вором о современных *диссертационных* исследованиях видятся многие драматичные и трагические судьбы творцов-*ткачей*.

Кроме того, для поэзии Лосева, по мысли В. Полухиной, вообще характерна следующая особенность: «Интертекстуальное поле <...> столь огромно и компактно, что на ста страницах умещается вся русская литература от “Слова о полку Игореве” до Бродского»[13]. Об этом также см: «Литература присутствует во множестве лосевских стихов не только интертекстом, но и как тема, мотив, персонаж. Как первичная реальность: писатели и книги становятся героями стихов <...> литература и жизнь присутствуют в его поэзии как “сестры тяжесть и нежность”»[14]. Любопытны прямо противоположные мнения Андрея Арьева: «...всё время в стихах Лосева слышится какой-то отголосок, на что-то они похожи»[15] — и Иосифа Бродского о Лосеве в 1978 г.: «“Когда я думаю, на кого он похож, то выясняется, что ни на кого”»[16].

Однако нас уже при первом чтении и при дальнейшем погружении в текст «Ткани» не оставляло (а, напротив, всё усиливалось) ощущение в нем некоего концентрата вполне определенного жизненного и творческого пространства. Дело не в конкретных цитатах, не в интертекстуальности. Скорее — в знакомых образно-тематических гнездах (в самом Словаре!), что порождает ясное ощущение конкретной — именно э т о й — поэтической и человеческой судьбы.

Кстати, о подобного рода *узнаваемости* писал Лосев в своей статье о Бродском, где он вводит в качестве рабочих образов-понятий «венецианский текст» (по аналогии с текстом «петербургским»), «некий кумулятивный образ Венеции», «венецианский субстрат»[17].

Мы полагаем, что «Ткань» — это «мандельштамовский текст», в котором нераздвоимы судьба и творчество поэта. Заметим кстати, что уже при жизни его возникла «мандельштамовская аура», которая, по истечении более полувека, особенно после возвращения его стихов из небытия, составляет сегодня неотъемлемую и весьма емкую часть культурного пространства, словно непрерывно длящиеся ответные отзвуки на его голос: «Сохрани мою речь навсегда...». И стихотворение «Ткань», в свой черед, органично (и в то же время *своеобразно*, что позднее постараемся показать) включается в это пространство. Мы имеем в виду известные имена М. Цветаевой, А. Ахматовой, А. Тарковского, А. Галича, А. Барковой, Ю. Карабчиевского, А. Сопровского, И. Лиснянской, Б. Чичибабина, Т. Венцловы, Т. Кибирова, Л. Киселева, Д. Пригова, А. Еременко, А. Ларионова и многих-многих других, не говоря уже о Пауле Целане...

Личность Мандельштама уже при его жизни порождала и в последующем будет порождать в читателях со-общительность: человеческую и творческую тягу к общению с ним. Его *речь* вошла в сознание ряда по-

колений, в обиходную речь, его стихи *слились с русской поэзией и растворились в ней*, «кое-что изменив в ее строении и составе» (на что он надеялся в письме к Ю. Тынянову от 21 января 1937 г.).

В стихотворении Л. Лосева узнаваемы, говоря его же словами, «скрытые структуры поэтического мышления (менталитета поэта)»[18], в нашем случае — Мандельштама. Не прямые отсылки вроде тех, что *в диссертации* ушли в *сноски*, а воссоздание определенного мировидения, с его опознавательными знаками. Так, в «Ткани» высокочастотны именно те слова, которые частотны и у Мандельштама, равно как слова *разового* употребления (которые, в силу этого как раз и заметны, и тоже ассоциируются с его именем). Узнаваемы в повторяющихся синтаксических конструкциях анафоры разных типов, параллелизмы и другие фигуры речи. Вот несколько примеров:

| | |
|---|---|
| *2. Но не берись...* | *Но я не* путник тот[19] (1912)<br>*Но не* краснеющих ланит (1914)<br>*Но не* волк я по крови своей (1931)<br>Я пью, *но еще не* придумал (1931)<br>*Но не* прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи (1931)<br>*Но не* разбойничать нельзя (1932)<br>Пусть я в ответе, *но не* в убытке (1935) |
| *если сам ты...* | *Если захочешь* помочь (1909) |
| *Если ты...* | *Но если ты* мгновенным озабочен (1912)<br>*Если ты* виночерпий и чашник (1937)<br>*О, если ты* звезда, — воде и небу брат (1918)<br>*О, если ты* звезда, — Петрополь, город твой (1918) |
| *2.1. Есть коллеги...* | *Есть целомудренные чары* (1909)<br>*Есть иволги в лесах* (1914) |
| *2.2. Есть и другие...* | *Есть обитаемая духом* (1914) |
| *2.3. Есть и другие...* | *Есть ценностей незыблемая скала* (1914)<br>*Есть имя славное для сжатых губ чтеца* (1937) |

Да ведь и сам предмет поэтической рефлексии у Л. Лосева (*текст-ткань)* общий с Мандельштамом. Покажем это, по-*строч*но и по-*слов*но двигаясь по тексту «Ткани» и сопровождая его примерами из поэзии и прозы Мандельштама.

Уже вынесенное в название слово *ткань*, со всеми производными от него и с разветвленной синонимией (*узор, кружево, паутина, пелена*) — одно из высокочастотных в творчестве Осипа Мандельштама. Вот его «Разговор о Данте»:

*Поэтическая речь* есть ковровая *ткань*, имеющая множество *текстильных основ*, *отличающихся* друг от друга *только* в исполнительской *окраске*. <...> Задолго до азбуки цветов Артура Рембо Дант *сопряг краску с полногласием членораздельной речи*. Но он — *красильщик, текстильщик*. Азбука его — алфавит развевающихся *тканей*, *окрашенных цветными* порошками — растительными *красками* <...> Его *порывы к краскам* скорее могут быть названы *текстильными* порывами, нежели *алфавитными*. *Краска* для него распахивается *только в ткани*. *Текстиль* у Данта — высшее напряжение материальной природы как субстанции, *определяемой окрашенностью*. А *ткачество — занятие, наиболее близкое к качественности, к качеству*[20].

Продолжим движение — по строчкам стихотворения Лосева.

1. *Текст значит ткань*

И сумерки *тканей* (1909); *Ткань*, опьяненная собою; Прозрачная, строгая *ткань* (1910); И *ткань* моей мечты прозрачна и проста; И словно паутину *ткут*; *Неразрывно сотканный с другими*; Но в порывах *ткани* беспредельно (1911); Люблю появление *ткани* [дважды] (1933).
Разве работать — не *значит* играть? (1920); И у звезды учись / Тому, что *значит* свет (1937).

*Расплести* по нитке

И мужество улыбкою *связал* / И *развязал* в ненапряженном свете (1937).

*улавливая оттенки*

И содроганья теплых птиц / *Улавливаю* через сети... (1910).
И *нежный* мрамор *оттенит* (1914).

*каждая нитка*

И *каждое* гумно, и *каждая* копна / *Сильна, убориста, умна* (1937).
И я слежу со всем живым / Меня *связующие нити* (1910); Натягивая *шелка нити*; *Длинные, трепещущие нити* (1911); Не уставая *рвать повествованья нить* (1933); Из ничего, *из нити,* из темна (1934); И *голубая нитка* славы (1937).

*устройство веретена*

И так *устроено*, что не выходим мы / Из заколдованного круга (1920); Тот самый, что тогда невнятицу *устроил* (1934).
Бесценное *веретено*... *Веретено* (1909); И упадет *веретено* (1910); И достигает звезд *полет веретена* (1911); Снует *челнок, веретено жужжит* (1918).

*старухиных пальцев*

Птицу, *старуху,* тюрьму / Или еще что-нибудь (1930).
И *пальцы тонкие* дрожат; *Тончайших пальцев* белизна; И тысячи *зеленых пальцев*; *Тонкие пальцы* дрожат; Безотчетно сжимают *пальцы* (1909); О, *пальцы гибкие*,

начните (1911); *Худыми пальцами свивая тонкий жгут* (1912); О, если бы вернуть и *зрячих пальцев стыд*; Только *в пальцах* роза или склянка (1920); *Десять пальцев — мой табунок*; *Золотыми пальцами краснодеревца* (1931); Для *пальцев гипсовых*, *не держащих пера* (1934).

### дойти *до овец*

Жил в Петербурге человечек в лакированных туфлях <...> топотал <...> *овечьими* копытцами <...> бежал, пристукивая по торцам *овечьими* копытцами. <...> Товарищи по школе дразнили его «*овцой*»... (*ЕМ,* 379, 388); *Я растягивал зрение, как лайковую перчатку*, *напяливал ее на колодку* — на синий морской околодок (*ПвА*, 450); *Овчины пастухов* и посохи судей (1919).

### До *погоды* в день *стрижки*

О том, что *эта вешняя погода* / *Для нас — праматерь гробового свода* (1937). *Еще машинка номер первый едко* / *Каштановые собирает прядки... Еще стрижей довольно* [усл. назв. стихотв. «Еще мы жизнью полны в высшей мере...» — *Стрижка детей: майский* указ 1935 г. о привлеч. к уголовной ответств. с 12 лет, вообще — тема смерти].

### (Sic) *Имя жены*

Как женщины, жаждут предметы, / Как ласки, *заветных имен* (1910); *Ты будешь Лия* — не Елена (1920) [имя *заветное* — из Завета]; А *Лия* пела и плела венок (1934).
Суровая *жена* (1913); Помнишь, в греческом доме любимая всеми *жена*... (1917); Всё поют *блаженных жен* родные очи... И *блаженных жен* родные руки... Всё поют *блаженных жен* крутые плечи (1920); И нет рассказчика для *жён* (1932); А со мною *жена* — пять ночей не спала (1935); А твоя *жена* — слепая тень (1937).

### (NB) *Цвет* ее глаз

*Твой зрачок в небесной корке*... Омут ока удивленный, — / Кинь его вдогонку мне <...> *Светлый, радужный*, бесплотный (1937); *И радужный* уже строчится шов (1936).

### 2. Но *не берись*

Прославим *роковое бремя*, / Которое в слезах народный вождь *берет* (1918); Советовать я *не берусь* (1920); *Под высокую руку берет* / Побежденную твердь Азраил (1922); *Нежные руки* Европы, *берите всё* (1922).

### ткач *неискусный; скверный портной;* [2.1] *в наших <...> делах неискусны*

Суровость Тютчева с ребячеством Верлена, / Скажите, *кто бы мог искусно сочетать*? (1909).
Я — человек эпохи *Москвошвея*, / Смотрите, как на мне *топорщится пиджак* (1931).

### *Пестрядь запутанных ниток*

*Модной пестряди* кружки и мошки (1920).

То и дело подбегал со стороны мальчик, так растопырив пальцы, *словно просил снять с них заплетенную диагоналями нитку, чтобы сплетение не повредилось* <...> *Староста в гневе перепутал всю пряжу*... (*ЕМ*, 391); *Запутанный рассказ* о рыцарских скандалах (1933); Непонятен-понятен, невнятен, *запутан,* легок (1934); *Запутанных,* как *честные зигзаги* (1934).

### *корпия библиотек, ветошка университетов*

В *библиотеке авторов гончарных* (1931); [о *хачкарах* как каменных страницах истории Армении].

...нарочно выкрадывая у матерей безобразную *ветошь*, несли ее в класс (*ЕМ*, 388).

[*Корпия* — лат. *carpia* (*carpere* — щипать) — вышедший из употребления перевязочный материал — *нитки*, нащипанные руками из х/б бумаги или льняной *ветоши* (*по Далю*). Возможно, *корпия* и *ветошка* у Лосева — синонимы к современному состоянию *библиотек* и *университетов*.]

Величайший эрудит своего века [Дарвин. — *Д. Ч.*] не случайно говорил с *широкой публикой через голову касты ученых*. Она лучше его поймет, чем *ученые-педанты*. Он несет читателям нечто *насущное, социально необходимое*, поразительно гармонирующее с их самочувствием (*ЛСД*, 371).

### *Любомудр*

И *мудро безмолвствую* я (1911); И *мудрое* сферическое зданье (1912); И *мудрецов* германских голоса (1934); Само грядущее — *дружина мудреца*; И в дружбе *мудрых глаз* найду для близнеца (1937); *Мудрый сводник* вина и воды (1937).

[Философ, т. е. *любитель мудрости*[21]; не мудрец, а *любитель* мудрости — собеседник авторского Я у Лосева; в отличие от *мудрости*, знание <...> это правильное мнение со знанием отличительного признака[22]; то есть аналитическое, а не целостное восприятие.]

### *пряжу сотки*

То — *пряжу за собою тянут* (1911); И я люблю *обыкновенье пряжи* (1918); Ходит по кругу ночь *с горящей пряжей* (1933).

### *плащ возврати*

*Слишком легким плащом* одетый <...> *Плащ холодный* — пускай скитальцы; Когда, *закутанный плащом* (1909); Сонных, теплых *вынимают из плаща* (1920); *Ученый плащик* перчит злоба (1936).

И *возвращался* с гульбища народ (1916); Одиссей *возвратился*, / Пространством и временем полный (1917); И черный парус *возвратился* (1917, дважды); *Возвращают* толпу площадям; И сила страшная ночного *возвращенья*; *Возвращаясь* с полночного пира (1918); Я *возвратился*, нет — читай: насильно / *Был возвращен* в буддийскую Москву (1931).

*промерзла в углу*

То *мерзлой рыбою* стучит, то хлещет паром <...> И конским волосом *о мерзлые полозья* (1924); И били вразрядку копыта *по клавишам мерзлым* (1925); На мертвых ресницах *Исакий замерз* <...> И Шуберта *в шубе замерз талисман* («Куда мне деться в этом январе...», 1935); И *прячутся* поспешно *в уголки* / И выбегают *из углов угланы* <...> И в яму, в бородавчатую темь / Скольжу к *обледенелой* водокачке / И, спотыкаясь, *мертвый воздух* ем, / И разлетаются грачи в горячке, — / А я за ними ахаю, крича / В какой-то *мерзлый* деревянный короб (1937).

## 2.1. *кричать*; *Английское сукнецо*; Модный *покрой*

Как тысяче *крикливых попугаев* (1931); Ему кавказские *кричали горы* (1934); На Тоболе *кричат*. Обь стоит на плоту (1935); Тот, о котором *мы во сне кричим,* — / Пространств несозданных Иуда? (1937); А я за ними *ахаю, крича,* / В какой-то мерзлый деревянный короб (1937); *Рукою жадною одно лишь сходство клича* (1937).
Я слышу *английский* язык <...> И *клетчатые панталоны* (1913); За рыжую спесь *англичанок* (1931); шотландского старого пледа (1931); Лошадиная бритва *английская* (1935).
Отец покупает *сукно* кусками; В доме всегда запас *добротных тканей*; *Портных* отец не жаловал — лишний расход; В доме есть слуга, он плохо *кроит*, но *хорошо шьет* [*МГ*, 479]; И *волжской туче родственный покрой* (1935)

## 2.2. *считать*; *чертить*; *Выкроек вороха <...> дороже, чем ткань*

Острые листья *исчисли,* / Словами играть перестань (1910); На шиллинги и пенсы *счет* (1913); Я сам ошибся. Я запутался *в счете* (1923); Столетьем *считающий* год (1931); Скажи мне, *чертежник* пустыни, / Арабских песков *геометр*, / Ужели безудержность *линий /* Сильнее, чем дующий ветр? *Считали пульс* толпы и верили толпе (1933).
И бессмертных роз огромный *ворох* (1920); Шуб медвежьих *вороха* (1920); *Доктора* кого-то потчуют / *Ворохами* старых «Нив» (1924).
Может, мне всего *дороже /* Тонкий крест и тайный путь (1910).
*Систематика...* породила замечательное мастерство детальных характеристик. *У бездарных кропателей они вырождались в накопление полицейских примет* (*ЛСД*, 369).

## 2.3. на *государственной службе*; *сличать <...> наряд с униформой*; *карман потайной*; *портняжка держись*; *расстрел*

И я слежу со всем живым / Меня связующие нити, / И бытия узорный дым / На мраморной *сличаю* плите (1910); *...в полумраке научного исполкома* голубели заспиртованные *жандармские морды* великаньих форелей (*ПвА*, 432); Сытых форелей усатые морды / *несут полицейскую службу /* на известковом дне (1930).
[Синонимы к *униформе*]: *Мундир* обрызган. Грудь открыта <...> *Околыш красный* на песке (1913); И *правовед* опять садится в сани, / Широким жестом запахнув *шинель* (1913); Грамотеет *в шинелях с наганами* племя пушкиноведов; И хотелось бы эту безумную гладь / *В долгополой шинели* беречь, охранять; Люблю *шинель красноармейской складки* (1935); Он всё мне чудится *в шинели*; И *шинель прокричала* сырая (1937).

Да гривенник серебряный *в кармане*, / Да *целлулоид фильмы воровской* [то есть *заграничной* — видимо, от Бориса Лапина] (1930).
Один *портной* с хорошей головой / Приговорен был *к высшей мере* (1934).
*Держу в уме*, что нынче тридцать первый; *Держу пари,* что я еще не умер (1931) [в отличие от *держись* — здесь приказ себе самому держаться]; Ты *держишь прилежно в уме* (1933) [вариант и автокоммуникативности, и обращенности к любому другому поэту].

### 3. *Текст <...> жизнь*; *кондратий <...> недоткал*; *злобы*; *подаренную*; *остается дыра*

Больше всего ему *претила отгороженность* искусства *от жизни*. <...> *На смену кропательству и составлению каталогов* Дарвин выдвинул новый принцип естественнонаучной вахты <...> путевой дневник <...> *Натуралист — дозорный, несущий службу на капитанском мостике* (*ЛСД*, 491, 370).
...тот самый Тасс, которого хотели увенчать лаврами в римском Капитолии. *Но не успели — он умер*, *не дожив* (*МГ*, 492).
*Ярмо насилия* и *злобы* (1917); *Бесполая* владеет вами *злоба* (1920); *Ученый плащик перчит злоба* (1936).
Ваш чудный мех *мне подарили* вы! (1916); лирники слепые / *Нам подарили* ионийский мед (1919); Возьми ж на радость дикий *мой подарок* (1920); И говорила: «*Подари* / Хоть шаль, хоть что, хоть полушалок» (1925); Дорогой *подарок царь-Давида* (1931); Как *подарок запоздалый* / Ощутима мной зима (1936).
Пусть *остается хлеб* в полях *нескошенным* (1906); Всё исчезает — *остается* / Пространство, звезды и певец (1913); Нам *остается только имя* (1916); У меня *остается одна забота* на свете (1920); И в руке *остается* ощущение тяжести (1923); От них на губах *остается* янтарная сухость (1925); Перекипишь — а там, гляди, *останется* / *Одна сумятица да безработица* (1931).
Там, где эллину сияла / Красота, / Мне *из черных дыр зияла* / *Срамота* (1931).

#### 3.1. *Паховитый хаос и срам; прохудилась пелена тонкотканой; лезет*

И сирень *бензином пахнет* (1913); *Пахнет дымом* бедная *овчина* (1920); Снег *пахнет яблоком*, как встарь... Вновь *пахнет яблоком* мороз (1924); Сладко *пахнет белый керосин*; И *пахло до отказу* лавровишней (1931); На Москве-реке почтовым *пахнет клеем*; *Пахнет городом, потопом* (1932); Где *пахнет Обью* и Тобол в раструбе (1935) [то же, что пахнут смертью — о ГУЛАГе]; *Пахнут смертью* господские Липки (1937); [Киев в 1918 г.] Что пересиливали *срам* и чумную заразу / И *всевозможным господам* / *Прислуживали* сразу (1932).
Что зубами мыши точат жизни *тоненькое* дно («Что поют часы-кузнечик...», 1917); Есть у нас *паутинка шотландского старого пледа* (1931) [Петр Старчик о судьбе этого пледа — по ниточке[23]].
...*Лез* на *всклоченный* сеновал... В этой вечной *склоке*... Распряженный огромный воз / *Поперек* вселенной торчит. / Сеновала *древний хаос* / Защекочет, запорошит (1922).

### 4. Если ты *доктор*

*Доктора* кого-то потчуют / Ворохами старых «Нив» (1924); *Читателя! советчика! Врача!* На лестнице колючей разговора б! (1937).

[К авторским *сноскам*]

[1] Вечером *бабушка* ссыпает перец в ящик для специй (МГ, 472).

[3. *Этих зову «дурачки»* — со ссылкой на *протопопа Аввакума*] Какой я к черту писатель! *Пошли вон, дураки!* (*ЧП*, 417); Щелкунчик, дружок, *дурак* (1930); И я, *как дурак на гребенке*, / Обязан кому-то играть (1934); [в стиле Аввакума также повтор синтаксической конструкции] *Есть и другие: А которыя люди* (131), *А которыя люди, А иже* (132), *А аще кто, И аще кто*... (133).

[5] [к *кондратию*]: нарицательное имя смерти (*хватил* паралич, столбняк, удар) с отчеством *Иванович* — сопровождается известной датой его рождения и неизвестной датой смерти (1937–?). Совпадает по времени с периодом Большого террора, или *ежовщины* (1936–1938), отчество Николая Ежова — *Иванович*. Кроме того, *1937* — год рождения Льва Лосева.

[6] лат. *purpureus* (алый, багряный, пурпуровый) *pannus* (кусок ткани; лохмотья, тряпка, *ветошь; корпия*, *ветошка* — знаки «прохудившейся пелены тонкотканой культуры»); в «Разговоре книгопродавца с поэтом» Пушкина: *яркая заплата* / На *ветхом рубище певца.*

## IV. Текстологическая проблема

*И недоткал...* — буквально соответствует реальности: «У меня нет рукописей, нет записных книжек, нет архива. У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу. Я один в России работаю с голоса, а вокруг густопсовая сволочь пишет... Какой я к черту писатель! Пошли вон, дураки!» — писал Мандельштам в «Четвертой прозе» (416–417). О бедственном состоянии его рукописей рассказала на Мандельштамовской конференции, посвященной 60-летию памяти поэта (Москва, РГГУ, 27–29 декабря 1998), сотрудница Принстонской библиотеки Елена Алексеева. Ватиканский список — царь-список архива Осипа Мандельштама (при усиленной конспирации Н. Мандельштам переправила архив Н. Струве, который переслал его в Принстон проф. К. Брауну — автору первой биографии поэта. — *Д. Ч.*). Сам Мандельштам назвал его так в честь «знаменитых ватиканских рукописей, отличающихся выверенностью», однако, очевидно, что «полных листов сохранилось мало», они состоят «из отдельных кусков», вместо *выверенности* — следы многорукой правки, и не все почерки узнаваемы; есть даже стертый карандаш, «многие зачеркивания необъяснимы, и ни об одном нельзя сказать, что это сделал Осип Мандельштам»; «бумага, видимо, почтовая, плохая»[24]. Вот уж поистине: *прохудилась пелена тонкотканой культуры*...

Между тем поэта волновала сохранность не только стихов (в этом отношении феноменальная память Н. Я. Мандельштам была гарантом), но и черновиков, и набросков. Это — для поэта Осипа Мандельштама — было принципиально! Так, в «Египетской марке» читаем: «Уничтожайте

рукопись, но **сохраняйте** то, что вы начертали сбоку, от скуки, от неуменья и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии **не пропадут в мире**, но тотчас рассядутся за теневые пюпитры, как третьи скрипки Мариинской оперы, и в благодарность своему творцу тут же заварят увертюру к “Леноре” или к “Эгмонту” Бетховена**»** (409). О том же пишет он в «Разговоре о Данте»: «До нас, разумеется, не дошли Дантовы черновики. Мы не имеем возможности работать над историей его текста <...> весьма непростительный факт недошедших черновиков <...> Черновики никогда не уничтожаются. В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей <...> сохранность черновика — закон сохранения энергетики произведения» (666–667), что в стихотворении Лосева и выражено как *недоткал*.

Мандельштам «...возвел в закон право черновика на самостоятельную жизнь — новшество революционного масштаба. Он закрепил право поэта не ограничивать работу воображения и развитие образа одним-единственным вариантом, право идти по разным дорогам, возвращаясь к исходной точке, строить различные здания из одних и тех же кирпичей...». Это — *принципиально новое отношение к читателю*, и поскольку «Осип Мандельштам оказался <...> поэтом непечатаемым» это «дало ему преимущество» — «между ним и читателем не было посредника»[25].

Поэт, которого не печатали, ведет *без посредника* разговор с идеальным («провиденциальным») читателем — на равных в сотворчестве с ним. «*Такому* читателю адресованы “двойчатки” и “тройчатки” — ему предоставлено право выбора и дарована честь заглянуть в творческую лабораторию поэта [у *Лосева*: *дотки*]. Диалог с таким читателем бесконечен»[26].

«Поскольку текстологически надежного издания Мандельштама не существует, а вариативность текста принадлежит, по моему глубокому убеждению, к основным принципам поэтики Мандельштама, я прошу извинения у читателя за противоречия и непоследовательности в текстологическом оформлении приводимых текстов»[27], — пишет О. Ронен 4 июля 2001 г. И это корректно по отношению к Мандельштаму: понять движение мысли поэта можно только рассматривая *все* варианты, а не делая собственный выбор между вариантами и названиями текстов: «...для литературоведения в целом вопросы ‘истории текста’ и ‘имманентного анализа’, применительно к творческому наследию Мандельштама, являются вопросами **чести самой науки**, ибо в том виде, в каком существуют многие замыслы Мандельштама, они на девять десятых скрыты от читателя и содержательно ‘непроницаемы’»[28].

Первый по значимости текстолог Мандельштама объясняет это следующим образом: «Его автографы многоступенчаты, фиксируют мельчайшие колебания и ходы поэтической мысли <...> обычно идет путем разветвле-

ния и всё большего уточнения метафоры <...> мыслит опущенными звеньями <...> отсюда загадочность <...> а многие боковые ответвления переходят в другое стихотворение»[29]. Отсюда — формулирование задач, стоящих перед сегодняшней текстологией творчества Мандельштама: «Пока наша цель — собрать банк данных, заведомо избыточных, *чтобы следующее поколение исследователей знало,* из чего выбирать <...> Мы должны успеть зафиксировать и прокомментировать то, что доступно нам»[30].

Таким образом, для поэзии Мандельштама (особенно 30-х годов) обращенное к Любомудру — *дотки* предполагает ряд важных задач, или установок:

**быть хранителем** рукописей текстов, их вариантов, черновиков и набросков, чтобы п е р е д а т ь дальше. Кстати, Гринцер считает, что в конце текста Любомудру «предлагается позиция субъекта высказывания», то есть что *дотки* означает *договори*. Нам это представляется скорее позицией субъекта *действия: Если ты доктор*, — то есть субъекта *врачевания* текста: его восстановления и передачи (*сохранения*);

как **текстологу** — учесть при *публикации* в с е варианты и черновики, имея в виду, что Осип Мандельштам — поэт принципиально *многовариантный* и что тексты его неокончательны;

наконец, как **исследователю** — рассмотреть в с е эти варианты, исходя из полисемантичности *каждого* как не случайности, а самого принципа их незавершенности (по Ю. И. Левину), открытости в будущее, каковое они в себе уже несут...

Присутствие в тексте Л. Лосева *мандельштамовского пространства* придает таковой его персонификации роль еще одного (незримого, но внятно слышимого) участника разговора, в свете чего **почти каждое слово** основного говорящего (что выше показано) можно понять как двусубъектное.

Сквозь обращенность к Любомудру (как со-равному собеседнику и *идеальному* читателю) в последней фразе: *Если ты доктор — дотки*, — просвечивает *забота* и о судьбе творчества Осипа Мандельштама, сквозь которую, в свою очередь, проступает завещание самого Мандельштама:

> *Сохрани мою речь* навсегда за привкус несчастья и дыма,
> За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда... —

отозвавшееся, кстати, в «Колыбельной Трескового мыса» Иосифа Бродского:

> *Сохрани* на холодные времена
> *Эти слова*, на времена тревоги! —

что входит в те же задачи, что поставлены перед Любомудром...

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Платон. Диалоги. Пир // Платон. Сочинения: В 3 т. М., 1970. Т. 2. С. 135.

[2] Флоренский П. А. Диалектика // Флоренский П. А. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. У водоразделов мысли. IV. Мысль и язык. С. 132.

[3] Цит по: Вильмонт Н. Иоганн Вольфган Гете // Гете И.-В. Избр. произв.: В 2 т. М.: Правда, 1985. Т. 1. С. 14–15.

[4] Гринцер Н. П. Грамматика судьбы (фрагмент теории Стои) // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 21.

[5] Платон. Диалоги. Федр... С. 221.

[6] Флоренский П. А. Диалектика... С. 131.

[7] Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М.: Искусство, 1974. С. 67.

[8] Флоренский П. А. Диалектика... С. 130.

[9] Макуренкова С. А. Онтология слова: Апология поэта. Обретение Атлантиды / Отв. ред. А. В. Марков. М.: Логос-Гнозис, 2004. С. 178, 179.

[10] Гандлевский С. [Предисл.] // Лосев. Л. Стихи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2012.

[11] Марков А. В. Послесловие. Греческое слово и Действительность художественного образа // Макуренкова С. А. Онтология слова: Апология поэта. Обретение Атлантиды. С. 277.

[12] Чайковская Ирина. Лев Лосев: загадки жизни и творчества: Беседа с Соломоном Волковым – 3 // Чайка: [литературный журнал]. 2012. 16 сент. № 8(18). [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.chayka.org/node/4961

[13] Бродский глазами современников: Сб. интервью / Сост. В. П. Полухина. СПб., 1997. С. 130.

[14] Панн Лиля. «Искусство трогать» Льва Лосева // Стороны света: литературный журнал. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.stosvet.net/13/pann/index.html

[15] Лев Лосев: к 70-летию со дня рождения [радиопрогр. на Радио «Свобода»; ведущ. И. Толстой; участники: Л. Лосев, А. Арьев и др.; опубл. 10.06.2007] [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.svoboda.org/content/transcript/397294.html

[16] [Из интервью с Л. Лосевым] // «Слово»: открытый православный форум. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://forum-slovo.ru/index.php?PHPSESSID=q61gh68qcbgnj56dcjrolrvfl6&topic=3225.0

[17] Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция глазами Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 224, 225.

[18] Новое представление о поэзии: Интервью с Львом Лосевым 20 сент. 1989; 23 июля 1990 // Бродский глазами современников... С. 130.

[19] Примеры из поэзии Мандельштама даются по следующим изданиям: Мандельштам О. Соч.: В 2 т. / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера. М.: Худож. лит., 1990; Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-бизнес-Центр, 1997, — без указания страниц.

[20] Мандельштам О. Стихотворения. Проза / Сост. Ю. Л. Фрейдина; Предисл. и коммент. М. Л. Гаспарова; Подгот. текста С. В. Василенко. М.: РИПОЛ Классик, 2001. С. 646, 691–692. Далее проза Мандельштама цитируется по этому изданию указанием страниц в скобках. Используются следующие условные сокращения: *ЧП* — «Четвертая проза», *ЕМ* — «Египетская марка», *МГ* — «Молодость Гете», *РоД* — «Разговор о Данте», *ПвА* — «Путешествие в Армению», *ЛСД* — «Литературный стиль Дарвина».

[21] Платон. Диалоги. Пир... С. 134.

[22] Платон. Диалоги. Теэтет... С. 317.

[23] См.: Черашняя Д. И. Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход: Учеб. пособие. Ижевск, 2004. С. 166.

[24] См.: Обзоры Мандельштамовских чтений (Воронеж, 1994; Москва, 1998) // Черашняя Д. И. Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход. Ижевск, 2004. С. 351–352.

[25] Богатырева С. И. Воля поэта и своеволие его вдовы: проблемы текстологии позднего Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи междунар. Мандельштамовские чтения: Сб. статей. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1995. С. 375.

[26] Там же.

[27] Ронен О. Поэтика позднего Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. С. 11.

[28] Шварцбанд С. «Восьмистишия» 1932–1934 О. Э. Мандельштама (Некоторые вопросы текстологии) // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума / Ред.-сост. Р. Айзелвуд и Д. Майерс. Лондон: Эрмитаж, 1994. С. 318.

[29] Семенко И. М. Поэтика позднего Мандельштама. От черновых редакций — к окончательному тексту / Предисл. Л. Гинзбург; Сост. С. Василенко и П. Нерлера. М., 1997. С. 7.

[30] Богатырева С. И. Воля поэта и своеволие его вдовы... С. 376.

# II

*И. Е. Васильев*

## СТИХОТВОРНЫЙ СКАЗ VS РОЛЕВАЯ ЛИРИКА: границы и возможности «неавторского» высказывания[1]

В стихотворной продукции, как и в художественной прозе, существуют произведения, организованные в виде высказывания субъекта, отличающегося от автопсихологических репрезентаций автора, представленных ипостасями автора-повествователя либо лирического героя (лирического «Я»). Коррелирующие с устной или письменной формой бытования, представляющие весь спектр речевых жанров (просьба, признание, обвинение, приказ, исповедь, рассказ и др.[2]) такие произведения в свое время получили название «ролевых». Известно, что в литературоведческое употребление термин «ролевые» стихотворения ввел в 1946 году В. В. Гиппиус, который отмечал, что высказывающийся в них субъект «наделен социально-психологической характеристикой именно как герой из народа» и что, например, у А. В. Кольцова в таковом «проступали черты “селянина”, “пахаря”, “косаря”, “бедняка”»[3]. Б. О. Корман развил эти положения, особо выделяя такую разновидность «ролевых» стихотворений, как «ролевая лирика». В ней автор «выступает не от своего лица, а от лица разных героев», «дает слово героям, явно отличным от него», но использует при этом «лирический способ овладения эпическим материалом», «как бы растворившись в своих героях, надев их маску»[4].

Ролевая лирика будучи лирикой чужого «Я» предполагает эмпатию — способность воспринимать со всей полнотой участия жизненную ситуацию

другого человека, умение поставить себя на его место и солидарно испытывать соответствующие чувства и эмоции. Ментальные состояния воображаемого индивида могут быть самыми различными (энтуазиастически-радостными, скорбными, умиротворенными, агрессивными и т. д.), но они требуют адекватной реакции как со стороны автора, так и со стороны читателя. Отношение автора, его творческие действия определяются приятием героя, вчувствованием в ситуацию и аналогией, которую он устанавливает между собой и героем, при всей инаковости последнего. Положительно приемлющее отношение к Другому, внутренняя близость позволяют воспринимать действительное и подлинное присутствие Другого как дар. Ставка делается на сочувственное понимание убеждений, желаний и нравственных состояний героя, что сближает ценностные горизонты в цепочке автор-герой-читатель, выводит человеческие отношения на уровень гуманистических требований. Другой человек и его мир осознаются ценностно значимыми. Участливо-отзывчивое видение героя как Другого, становясь в искусстве опытом перевоплощения, свидетельствует о креативном потенциале сопереживания в искусстве: сопереживание оказывается сотворчеством.

У Ф. И. Тютчева, высоко ценившего сочувственный отклик собеседника (ср.: «Нам не дано предугадать, / Как наше слово отзовется, — / И нам сочувствие дается, / Как нам дается благодать...»; «Когда сочувственно на наше слово / Одна душа отозвалась — / Не нужно нам возмездия иного, / Довольно с нас, довольно с нас...»[5]), есть стихотворение, организованное по типу ролевой лирики:

Не говори: меня он, как и прежде, любит,
Мной, как и прежде, дорожит...
О нет! Он жизнь мою бесчеловечно губит,
Хоть, вижу, нож в его руке дрожит.

То в гневе, то в слезах, тоскуя, негодуя,
Увлечена, в душе уязвлена,
Я стражду, не живу... им, им одним живу я —
Но эта жизнь!.. о, как горька она!

Он мерит воздух мне так бережно и скудно...
Не мерят так и лютому врагу...
Ох, я дышу еще болезненно и трудно,
Могу дышать, но жить уж не могу![6]

Это стихотворение из знаменитого «денисьевского цикла» интересно тем, что поэт в нем ставит себя на место возлюбленной и старается реконструировать ее образ мысли, оценки, взгляд на происходящее. Для этого автор предоставляет слово самой героине, осмысляющей драматизм

сложившихся межличностных отношений[7]. Ее исповедально-лирический голос, как в театральной сценке, звучит в контексте спора с кем-то, кто убеждает героиню в сохранности у возлюбленного прежнего чувства. Эмоционально накаленное высказывание насыщено страданием и горечью, от осознания гибельности любви, в противоречиях которой не остается живительного воздуха. Взволнованная, спотыкающаяся на оговорках, несогласиях и отрицаниях, противоречащая самой себе речь героини воссоздает образ губительной страсти, роковой любви на грани ненависти. Н. Я. Берковский по поводу анализируемого стихотворения заметил:

> Тютчев настолько входит в чужую душевную жизнь, настолько ею проникается, что способен стать своим же собственным противником. В этом стихотворении Тютчев субъективен чужой субъективностью — через чужое «я» — и неподкупно объективен в отношении самого себя. Он не страшится самообвинений». Характеризуя особенности и возможности ролевой лирики, ученый определял ее как образцы «особой лирики чужого “я” — лирики, способной переходить на позиции чужого “я”, как если бы это были ее собственные», а у создателей ролевой лирики видел «талант входить в чужую жизнь изнутри, отождествляться с нею, говорить и действовать от ее имени[8].

Говорящие персонажи ролевой лирики со своими ценностными кругозорами по-разному дистанцированы от идейно-смыслового центра, каковым выступает авторское «Я» («абсолютный», по определению М. Бахтина, автор как носитель художественной концепции): одни поэту близки и дороги, другие не только отделены от него социально-психологической, профессиональной конкретизацией, индивидуальными особенностями и личными пристрастиями, но и отдалены по шкале ценностных показателей.

Существует целый спектр ролевых возможностей. Начать с того, что в истории поэзии всегда применялись и применяются различного рода игровые стратегии с именами, псевдонимами, маскировками пола и прочим травестированием на уровне авторства. К такого рода мистификациям относятся стихи, поданные под чужим именем или брендом противоположного пола. Логика идентичности требует применения в этих опытах определенного имиджа и разработки его жанрово-стилевых и проблемно-тематических ключей. Здесь вспоминаются авантюра М. Волошина и Елизаветы Дмитриевой с придуманной фигурой поэтессы Черубины де Габриак — красавицы-испанки из знатного рода, вскружившей голову петербургским литераторам в 1909–1910 гг.; мистификации поэтов-мужчин, выступавших под женской маской: В. Брюсова с его циклом «Стихи Нелли», Владислава Ходасевича со стихами под именем Елены Арбатской, Эдуарда Багрицкого со стихами Нины Вознесенской, Льва Никулина, обнаружившего свое авторство под творениями Анжелики Сафьяновой в книге

«История и стихи Анжелики Сафьяновой. 1913–1918» (М., 1918). Стихи от женского имени обнаруживаются в творчестве А. Блока («На снежном костре», «Нет имени тебе, мой дальний...»), Ф. Сологуба («Мне короли сказали...», «Обыдиотилась совсем»), М. Кузмина (цикл «Она»). С другой стороны, в поэзии женщин тоже нередки аналогичные рокировки: мужские голоса представительствуют субъектность в стихах З. Гиппиус, П. Соловьева (Allegro), встречаются у А. Ахматовой («Подошла. Я волненья не выдал...», «Подражание И. Ф. Анненскому», «Предсказание», «Другой голос»). Выступают женщины-поэты и под псевдонимами (Ольга Бешенковская издала в 1992-м книгу стихов «Общая тетрадь» под именем Светланы Бурченковой) в том числе и под мужскими (АрноЦарт — таков псевдоним поэтессы Елены Шварц)[9].

В ролевой лирике через образ высказывающегося субъекта происходит отсылка к различным аспектам реальности и многообразным жизненным контекстам: социально-психологическим с учетом личностно-ситуативных, групповых, профессиональных, возрастных и прочих факторов [Н. Некрасов «Песня» (из «Медвежьей охоты»), «Калистрат», «Застенчивость», «Пьяница», «Дума»; З. Гиппиус «Осенью»; И. Бунин «Пахарь», «Матрос», «Песня» («Я простая девка на баштане»)»; М. Цветаева «Рождественская дама»; Э. Асадов «Мне уже не шестнадцать, мама!»; Э. Мошковская «Трудный путь»; Р. Рождественский «Монолог шофера», «Признание кинодублера»]; историко-культурным [А. С. Пушкин «Арион», «Я здесь, Инезилья»; Н. А. Некрасов «Отрывок» («Я сбросила мертвящие оковы...»); В. Брюсов «Клинопись», «Ассаргадон»; Ф. Сологуб цикл «Личины переживаний; Н. Гумилев «Императору», «Одиссей у Лаэрта», «Невеста льва», «Семирамида»]; культурно-мифологическим [А. С. Пушкин «Арион»; Д. Мережковский «Титаны» (К мраморам Пергамского жертвенника)»; З. Гиппиус «Там» («Я в лодке Харона, с гребцом безучастным»); Иосиф Бродский «Одиссей Телемаку»] и религиозно-мистическим [А. С. Пушкин «Пророк»; Д. Мережковский «Дети ночи», «Пророк Иеремия», «Пророк Исайя»; А. Белый «Полевой пророк»; Е. Кузьмина-Караваева «Курганного царя я дочь», «Я раба без господина», «Я жрица, и хранитель тайны я», «А я, чудотворец», «Чтоб я, — царевна, жрица, дева...», «Иду я, — твой пророк», «Тихая я, тихая, тихая Иммали», «Я устала, — дочь и царевна»]; фольклорным, народно-поэтическим, легендарным, фантастическим [И. Бунин «Отрава», «Что ты мутный, светел-месяц?», «Невеста», «Мачеха» («У меня, сироты, была мачеха злая»), «Мне вечор, младой, скучен терем был»; С. Есенин «Ямщик», «Разбойник», «Удалец»].

Лирическое высказывание может исходить также от животных: [Ф. Сологуб «Когда я был собакой», цикл «Плен»; Г. Ладонщиков «У пенька» (поучения зайчихи, обращенные к сыну); И. Гуревич «Рыба-крылатка», «Пи-

раньи»; К. Авдеенко «Попугай Попка, или Рассказ недовольного попугая»; Саша Черный «Индюк»; Р. Рождественский «Монолог царя зверей»; В. Высоцкий «Охота на волков», «Конец “Охоты на волков”, или “Охота с вертолета”. Михаилу Шемякину»], от мертвых людей [В. Брюсов «Эпитафия римским воинам»; А. Твардовский «Я убит подо Ржевом»] и даже от предметов, технических изделий, приборов и механизмов [В. Высоцкий «Песня микрофона», «Баллада о брошенном корабле», «Я — Як-истребитель»].

Наличие ролевых героев — свидетельство игровой способности поэта вживаться в роль Другого, говорить и мыслить по лекалам чужого сознания, но эстетическая значимость возникающих текстов связана со способностью ролевого высказывания выражать самоощущения каждого человека, обладать всеобщностью, поскольку «лирическая форма самораскрытия другого человека возвышает его до общечеловеческого нравственного уровня (универсализирует)»[10]. Таким образом, в ролевой лирике внешний мир переживается, подвергается душевной рефлексии и обязательно соотносится с человеком, благодаря чему осуществляется внутренний отклик на внешние обстоятельства, происходит осмысление своего положения в мире.

Кроме ролевой лирики в охарактеризованном смысле среди ролевых стихотворений имеется группа произведений, не являющихся сугубо лирическими высказываниями. Основу их составляет *повествование, рассказ* о каком-либо событии или ряде событий, происшествий. Такая ролевая повествовательная поэзия «стоит на рубеже эпоса»[11], она определяется не столько лирическим самораскрытием персонажа, сколько изложением жизненной истории.

«Эпос предполагает смещение акцентов с личных переживаний повествователя на события повествуемой истории. Здесь преобладает внимание к внешним проявлениям художественной реальности, а внутренний мир скрывается за рядом повествуемых событий, проявляя себя опосредованно, через выражение отношения к ним»[12], — справедливо отмечает исследователь повествовательных лирических практик. В то же время это скорее большие стихотворения, чем поэмы. Лиро-эпическая их природа связана с близостью к таким жанрам, как новелла, баллада, очерк, анекдот, в основе которых лежит событийно-сюжетная коллизия, со своими пространственно-временными рамками. Повествование и жизненная история, срастаясь, образуют «нарратив»: «повествование как единство фабульно-сюжетного события и события собственно коммуникативного акта, то есть совокупность некоей истории и самого рассказа о ней»[13].

Фабульно-сюжетная сторона ролевого нарратива разворачивает и композиционно упаковывает жизненный материал, в основе которого — рассказы о происшествиях, биографии, случаи и приключения, житейские

истории, предания, легенды, выдуманные и фантастические события, сны, байки и были, анекдоты, пересуды, слухи и новости и т. п. Весь этот информационный массив повседневного общения укладывается в конструкцию устного рассказа — распространенной формы речевой коммуникации прежде всего в быту, на отдыхе, в ситуации досугового времяпрепровождения, но также и в других зонах речевого взаимодействия. Устный рассказ человека «из жизни» и является матрицей того типа ролевого стихотворения, который можно назвать стихотворным сказом[14].

В самом деле, если обратиться к классическим определениям сказа (Б. Эйхенбаум, М. Бахтин и В. Виноградов), можно увидеть, что характеристика сказа, данная учеными совокупно, полностью соответствует той модели стихотворного сказа, которую мы обнаруживаем в основе интересующих нас ролевых стихотворений. Б. Эйхенбаум развивал «слуховую» теорию литературного сказа и сводил его к имитации устной речи, вдвигал в рамки «звучащего», «произнесенного» и, в конечном счете, актерски разыгранного слова[15]. М. Бахтин, не согласный с таким лингвистическим толкованием сказа как явления устной речи, как ее имитации, — учел социологические аспекты проблемы. Для него сказ — это ориентация не только на устное, но и на «чужое» высказывание: «Вводится, собственно, рассказчик, рассказчик же — человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору), — и приносит с собою устную речь»[16]. Слово рассказчика (а за ним стоит, герой, персонаж, другое «Я» по отношению к авторскому) — это «чужое» слово, несущее в себе комплекс идей и представлений собственной среды бытования, воплощающее — в широком смысле — точку зрения народа, слово, способное быть концептообразущим моментом произведения, — так можно резюмировать наблюдения ученого. В. Виноградов существенно дополнил распространившиеся к тому времени определения сказа со стороны структурно-композиционной его организации. Полагая, что «устная речь не только произносится, но имеет и организованные формы своего построения»[17], он определил сказ как литературно-художественное соответствие одной из таких «организованных форм» — устному повествовательному монологу, бытующему в повседневной жизни общающихся между собой людей. Оставляя в целом «произносительный» момент, Виноградов выдвинул наряду с ним сюжет, фабулу в качестве решающего фактора, формирующего сказ: «Сказ — это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения»[18].

Таким образом, по Виноградову, в сказе имитируется не устная речь вообще (и это поправка весьма существенная), а определенная форма устной речи — устный повествовательный монолог, рассказ. Фигура рассказчика — это инстанция, объединяющая все выявленные исследователями грани сказа. Сказ реализует установку на устное монологическое сообщение этого рассказчика, который как бы самостоятельно порождает произведение в соответствии с уровнем собственной культуры, складом характера, психики и другими личностными качествами.

Проиллюстрируем сказанное на примере баллады А. С. Пушкина «Гусар». «Баллада — жанр прежде всего сюжетный и повествовательный, в котором центральное место занимает рассказ о событиях, предполагающий и образ рассказчика»[19]. Пушкин действительно, вводит рассказчика, доверяя нить повествования человеку из народа. Этим объясняется шутливо-ироническая атмосфера произведения, многообразие бытового антуража и наличие устно-разговорных элементов в стилистике текста. «Здесь уже торжествует быт, описание сельских нравов, данное с лукавой усмешкой, — пишет Н. Л. Степанов, — повествование ведется от лица старого служаки-гусара, любителя выпить и поболтать»[20]. В ролевой лирике мы не наблюдаем подобного. Хотя лирическое стихотворение и строится от первого лица (причем, как мы уже выяснили, герой с очевидностью не совпадает по облику с автором), говорить о рассказчике не приходится. В самом деле, можно ли назвать рассказчиком героя стихотворения «Я здесь, Инезилья»? Здесь есть лирическое самораскрытие условного персонажа, его обращение к героине, но повествования как такового — нет, нет и событийного сюжета. По жанру это ближе к песне, романсу, но никак не к рассказу.

Иную картину видим в «Гусаре». Повествование здесь фабульно, сюжет слагается из ряда последовательных действий и поступков героя. Рассказанная история имеет свое начало и свое событийное завершение. Речь героя предметна, в стилистическом отношении соответствует его мышлению, темпераменту и социальным напластованиям в характере:

Ну, слушай: около Днепра
Стоял наш полк; моя хозяйка
Была пригожа и добра,
А муж-то помер, замечай-ка!
Вот с ней и подружился я;
Живем согласно, так что любо:
Прибью — Марусенька моя
Словечка не промолвит грубо.

Введением рассказчика Пушкин существенно трансформирует традиционные черты балладного жанра. Фантастика — его атрибут, неотъем-

лемый для поэзии первой трети XIX в., снижается, осмысляется в свете шутливых оценок рассказчика, низводится до бытового уровня, теряет внутреннюю серьезность и устрашающую силу. Гусар не без лукавства и юмора рассказывает о якобы случившемся с ним, благодаря чему повествование «заземляется», конкретизируется, становится личным высказыванием. Рассказчик предстает как индивидуальность, личность, особенности которой вырисовываются в процессе самого рассказывания. Он говорит о себе, о собственных злоключениях, так что его характеризуют и сама речь, и события, и его реакция на них. Слушатель (он представлен в начале текста одной фразой: «А чем же? расскажи, служивый» — как мотивировкой, провоцирующей дальнейший рассказ гусара) может верить, а может и не верить рассказчику. Но должен же он как-то оценить действия гусара, решившегося на оригинальное воздушное путешествие и осмелившегося вмешаться в дела колдовского шабаша. Во всяком случае рассказ гусара рассчитан на такую оценку, поскольку обращен в первую очередь к «внутреннему» слушателю, а уж через него и к читателю[21]. Слушатель не может игнорировать бурную и негодующую реплику героя-рассказчика на предложение ведьмы прокатиться не кочерге.

Чтоб я, я сел на кочергу,
Гусар присяжный! Ах ты, дура!
Или предался я врагу?
Иль у тебя двойная шкура?

«Коня!» — требует гусар, и этот интонационно-словесный жест разве не рассчитан на совершенно определенную оценку внимающего ему «хлопца» и разве не характеристичен сам по себе? Удалой гуляка, мастер прихвастнуть и порисоваться, с грубоватым юмором рассказывающий о сверхъестественных происшествиях, предстает как живой, осязаемо-конкретный человек-рассказчик, чего нельзя сказать об условном, стилизованном герое стихотворения «Я здесь, Инезилья».

Подобная осязаемость и почти зрительная наглядность облика присуща рассказчикам лермонтовского «Бородино»[22], многих стихов Н. Некрасова («В дороге», «Извозчик», «Деревенские новости», «Ночлеги», «Орина, мать солдатская», «В деревне», «Вино», «Говорун», «Филантроп», «Нравственный человек», «Ростовщик»), С. Дрожжина («Сын полка», «Исповедь матери»), Н. Огарева («Кабак», «Арестант», «Обоз»), И. Сурикова («С горя», «Несчастный», «Умирающая швейка», «Клад»), А. Трефолева («Шут») и др.

Итак, ролевая лирика и стихотворный сказ, будучи «неавторским» высказыванием, различаются в плане жанрово-родовой определенности, характерологических возможностей, структурированности. Ролевая лирика

в отличие от произведений, написанных в жанре сказа, не имеет событийного сюжета как последовательности рассказывания. Детали и реалии внешнего мира не выступают на первый план, а лишь аккомпанируют системе переживания, этапы развития которой составляет в «ролевой» лирике особый лирический сюжет. Повествовательность же в стихотворном сказе способствует не только изображению некоторой картины действительности, но и обрисовке характера героя-рассказчика.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Исследование подготовлено в рамках интеграционного проекта УрО–СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

[2] См. вариант детально описанной разветвленной типологии иллокутивных актов или речевых поступков: Борисова И. Н. Русский разговорный диалог: структура и динамика. М., 2007.

[3] Гиппиус В. В. Некрасов в истории русской поэзии XIX века // Н. А. Некрасов. М., 1946. С. 39–40. (Лит. наследство. Т. 49–50).

[4] Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964. С. 165.

[5] Тютчев Ф. И. Стихотворения. М.; Л., 1962. С. 361, 341.

[6] Там же. С. 269.

[7] Ю. М. Лотман выявил в этом стихотворении инверсию «я» и «он», скрывающую постоянный для поэзии Тютчева расклад ролей: «...“Он” — субъект поэтического цикла и представляет собой травестированное “я”» (Лотман Ю. М. Заметки по поэтике Тютчева // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. СПб., 1996. С. 600), что не отменяет здесь значения голоса героини как главного структурообразующего начала..

[8] Берковский Н. Я. Ф. И. Тютчев // Тютчев Ф. И. Стихотворения. С. 76.

[9] Степень и характер перевоплощений по линии мужчина–женщина не стоит преувеличивать, от чего предостерегал поэт-сатириконец в известном стихотворении «Критику» (Саша Черный. Стихотворения. М., 1991. С. 23):

Когда поэт, описывая даму,
Начнет: «Я шла по улице. В бока впился корсет» —
Здесь «я» не понимай, конечно, прямо —
Что, мол, под дамою скрывается поэт.
Я истину тебе по-дружески открою:
Поэт — мужчина. Даже с бородою.

[10] Черашняя Д. И. Пути анализа лирики // Филолог. 2003. № 3. [Электронгый ресурс]. Режим доступа: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_3_57

[11] Гиппиус В. В. Некрасов в истории русской поэзии XIX века. С. 40.

[12] Чевтаев А. А. Повествовательность в лирике и концепция Б. О. Кормана // Изв. РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2006. Т. 7. № 21. С. 104–105.

[13] Лебедев С. Ю. Художественное произведение: дискурс, нарратив, повествование // Русско-белорусское литературное взаимодействие: история, современное состояние, перспективы: Матер. междунар. науч. конф. (18–19 дек. 2003 г.): В 2 ч. / Под общ. ред. Н. И. Мищенчука. Брест, 2004. Ч. 2. С. 69.

[14] См.: Васильев И. Е. Стихотворный сказ в советской литературе (на материале советской поэзии 20–30-х годов): Дис. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1979.

[15] Эйхенбаум Б. Иллюзия сказа // Книжный угол. 1918. № 2.

[16] Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929. С. 115.

[17] Виноградов В. Проблема сказа в стилистике // Поэтика. Л., 1926. С. 28.

[18] Там же. С. 33.

[19] Степанов Н. Л. Лирика Пушкина: Очерки и этюды. М., 1974. С. 142.

[20] Там же. С. 143.

[21] Ситуация, типичная для сказа. Ср.: «Сказ строится в субъективном расчете на апперцепцию людей известного круга (“своих”, близких, социальных “родственников”. — *И. В.*), но с объективной целью — подвергнуться восприятию постороннего читателя» (Виноградов В. Проблема сказа в стилистике. // Поэтика. Л., 1926. С. 35); или: «Необходимый компонент сказовой формы повествования — слушатель-собеседник, наделенный той иной степенью активности» (Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 30).

[22] В работе Н. Л. Бродского «“Бородино” М. Ю. Лермонтова и его патриотические традиции» (М., 1948) это стихотворение безоговорочно квалифицируется как сказ: «поэтический сказ народного поэта», «сказ о народном патриотизме» (с. 8, также с. 65). О пушкинских сказовых традициях в «Бородино» см.: «Что метод перенесения эпического рассказа о событии в уста беседующих “простолюдинов” восходит в данном случае к “Гусару” Пушкина, общеизвестно...» (Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Кн. 1. С. 411. (Лит. наследство. Т. 43–44).

*С. В. Рудакова*

## Своеобразие раскрытия мотива избранничества поэта в стихотворениях Е. А. Боратынского «Здравствуй, отрок сладкогласный!..» и «Что за звуки? Мимоходом...»

В 1842 году Е. А. Боратынский публикует первую в русской литературе книгу стихов «Сумерки», представляющую собой некое лирическое единство, в котором каждое отдельное произведение, обладая бесспорной самостоятельностью, оказывается так или иначе связано с общей идеей и поисками лирическим героем «Сумерек», Последним Поэтом, мучительных ответов на вопросы «в чем смысл жизни», «в чем предназначение поэзии» и т. д.

Завершив раздумья на оптимистической ноте (что отражено в произведении «Толпе тревожный день приветен, но страшна...»), Последний

Поэт (как это мы видим в стихотворении «Здравствуй, отрок сладкогласный!..») продолжает свои размышления в той же тональности, обретая новый взгляд на жизнь, наверное, поэтому Е. Н. Лебедев назвал это произведение «утренним» панегириком Последнего Поэта в честь молодого дарования[1].

Свою зависимость от эмпирического мира и «забот юдольных» Поэт воспринимает уже не как трагедию, а как стимул для поиска в земном пространстве, с которым он связан, того, кто сможет его понять, с кем он сможет поделиться накопленным жизненным и духовным опытом, разделить радость своих открытий. И в этом «путешествии» по земной юдоли ему встречается «отрок сладкогласный». Его юность, подобная «жаворонку живому», завораживает Последнего Поэта, заставляя (хотя бы на время) забыть о собственных душевных терзаниях.

Лирический герой в этом стихотворении максимально близок автору. Боратынский в поздние годы своего творчества испытывает разочарование в современной литературной жизни, ему кажется, что в ней уже нет ему места (самые близкие друзья-поэты — Дельвиг, Пушкин — ушли из жизни); В. Г. Белинский, прежде дававший высокие оценки его творчеству, ныне отзывается о его произведениях очень неодобрительно, ему вторят другие критики; даже И. В. Киреевский, духовно близкий ему когда-то, теперь становится чужим, и дороги их расходятся. Однако в этих непростых обстоятельствах, заставляющих Боратынского остро ощущать свое духовное одиночество, он неожиданно обретает «соратника» в лице собственного сына, Льва Евгеньевича (родившегося в 18 июля 1829 г.). С огромной отцовской радостью Боратынский обнаруживает в нем проснувшееся поэтическое дарование, которое радостно приветствует[2]. По мнению родных поэта, стихотворение «Здравствуй, отрок сладкогласный!» было как раз и посвящено первому литературному опыту старшего сына Боратынского; наверное, именно поэтому «в издании 1884 г. к стихотворению сделана сноска: “Сыну своему Льву Евгеньевичу по поводу первой его стихотворной сюиты”»[3]. Радость автора созвучна настроению его лирического героя. Оба приветствуют новую жизнь, молодого творца, который близок и дорог им.

Но, как и в других стихотворениях «Сумерек», смысл произведения «Здравствуй, отрок сладкогласный!..» не исчерпывается только автобиографическим контекстом. Ситуация, здесь описанная, приобретает метафизический характер. Последний Поэт, встретив юного собрата по перу, испытывает почти позабытый им восторг и прилив вдохновения. В лице этого «отрока» он видит «избранного», приобщенного божественному миру: «Твой рассвет зарей прекрасной / Озаряет Аполлон!»[4]. Стихотворение «Здравствуй, отрок сладкогласный!..» находится в удивительных диа-

логических отношениях со многими текстами «Сумерек». Например, ключевой образ стихотворения «отрок» соотносится с другими поэтическими образами произведения, такими, как «заря прекрасная», «первое солнце», «утро дней», «мальчик», «весна». А значит, одной из смысловых доминант текста становится восхваление энергии юности. Мы понимаем, что все это во многом противопоставлено мотивам старости, звучащим в таких стихотворениях «Сумерек», как «Последний поэт», «Всегда и в пурпуре и в злате», «Филида с каждою зимою...», «Были бури-непогоды»... Но с другой стороны, появление образа юности, центрального в «Здравствуй, отрок сладкогласный!..», предопределено художественной логикой книги «Сумерки». Так, впервые образ юности намечен в «Последнем поэте», где он воплощается в образе наивного и простодушного поэта Эллады, затем обрисован в «Алкивиаде», в котором описан «юный красавец» античного мира; более подробно характеристика образа юности дана в стихотворении «Еще, как патриарх, не древен я...», где он соотнесен с «девой красоты».

Важно, что стихотворение открывается глаголом «Здравствуй», приобретающим в контексте произведения неоднозначный смысл. Это не только приветствие того, кто оказался столь долгожданным, оттого таким дорогим сердцу Поэта. Это и сокровенное, сокрытое в этимологии данного слова значение, — пожелание здоровья и жизни; что передает ощущение торжества жизни. Юность, озаренность светом Бога, любовь, вдохновение, исходящие от юного пиита, опьяняюще действуют на лирического героя Боратынского: «Здравствуй, отрок сладкогласный! / Твой рассвет зарей прекрасной / Озаряет Аполлон! / Честь возникшему пииту! / Малолетнюю харите / Ранней лирой тронул он». Но данное состояние Поэта абсолютно не похоже на то, что описано было в «Бокале»: это прежде всего опьянение от счастья, когда человек вдруг ощущает — он в этом мире не одинок, дело его жизни не будет предано забвению, а значит, путь его будет продолжен.

Эпитет «*сладкогласный*», характеризующий юношу, с которым повстречался Последний Поэт, оказывается неоднозначным по своему смыслу. С одной стороны, он характеризует благозвучный, гармоничный слог юноши, повстречавшегося на пути Поэта. В этом плане Боратынский следует сложившейся в европейской литературе и закрепившейся в романтизме традиции связывать всё, ласкающее слух (музыку, особенно слово поэта), с этим эпитетом. Подобное мы встречаем у Жуковского, например, в его «Эоловой арфе» звучат такие строки: «Младой и прекрасный, / Как свежая роза — утеха долин, / **Певец** *сладкогласный*...»[5]. Использует этот эпитет и Пушкин: «Он не пришел, кудрявый наш **певец**, / С огнем в очах, с **гитарой** *сладкогласной*»[6] (выделено нами. — *С. Р.*).

Такое восприятие музыки и поэзии проявилось еще в античности, к примеру, в поэме Гомера «Одиссея» (в пер. В. А. Жуковского) можно найти следующие строки: «<...> **Пенье** прервав, *сладкогласный* на время умолк **песнопевец**, / Слезы отерши, он мантию снял с головы и, наполнив / Кубок двудонный вином, совершил возлиянье бессмертным»[7].

Однако в Древней Греции *сладкоголосие* воспринимается и как качество божественного характера. В последующие века языческий смысловой контекст, естественно, исчезает, но ассоциативная связь слова «*сладкогласие*» с миром божественным сохраняется. Так, в житии Романа Сладкопевца (I пол. VI в.), прославленного «песнописца», то есть поэта и композитора ранневизантийской культуры, рассказывается, как он, «дурноголосый», стал «*сладкогласным*»[8]. Подобное значение слова «*сладкогласный*» сохраняется и в поздней христианской литературе. Так, в «Акафисте Святому мученику Трифону» звучат строки: «Икос 9: Радуйся, к познанию истиннаго Бога привести мучителя твоего тщавыйся; радуйся, **проповедниче Христов** *сладкогласный*». Именно в подобном качестве эпитет «*сладкогласный*» использован был и Н. А. Львовым в оде 1796 «Музыка, или Семитония»: «О, *сладкогласно* **божество**! / На крыльях радости взвивайся; / Греми победы торжество»[9].

Но у слова «*сладкогласный*» есть и другое значение, которое опять-таки проявляется уже в античности: *сладкогласием* обладали сирены, демонические существа, рожденные рекой Ахелоем и одной из муз, божественный голос сирен заманивал на остров мореплавателей, которые и становились жертвами этих сладкогласных существ[10]. И спустя века негативное значение слова «*сладкогласный*» иногда себя обнаруживает, как, например, в басне И. А. Крылова «Сочинитель и разбойник»: «Другой был славою покрытый **Сочинитель**: / Он тонкий разливал в своих твореньях яд, / Вселял безверие, укоренял разврат, / Был, **как Сирена***, сладкогласен*, / И, как **Сирена**, был опасен»[11].

В стихотворении Боратынского «Здравствуй, отрок сладкогласный!..» из трех определяющих поэтических значений слова «*сладкогласный*» напрямую реализуются только первые два. И только через сопоставление с другим стихотворениями «Сумерек» обнаруживает себя и третье значение этого слова.

Поэт, наблюдая за юношей, восхищаясь его чистотой и духовностью, по-отечески его благословляет: «Честь возникшему пииту!». Этот юноша-пиит очень напоминает Поэта Древней Эллады в «Последнем поэте»: «Воспевает, простодушный, / Он любовь и красоту...»[12]. Сближает также общность ситуации их неожиданного появления (в одном случае — в мировом, в другом — в личном пространстве лирического героя «Сумерек»).

О первом сообщается: «Нежданный сын последних сил природы, / *Возник* поэт: идет он и поет»[13]; о втором говорится как о «*возникшем* пиите».

В строках, посвященных образу *отрока*, все очевидней ощущается близость его не современному миру (с которым связан Последний Поэт), а древнему, странствие по которому совершает лирический герой Боратынского. Автор по-особому описывает духовное родство между юным пиитом и природой: они живут одним ритмом, ощущают нерасторжимую связь меж собою. Наверное, для того Боратынский особым образом графически организует текст[14]. Разбив стихотворение на два 6-стишия, он на одной странице разворота располагает 1-ю строфу и две первые строки 2-й строфы, содержащие риторический вопрос: «С утра дней счастлив и славен, / Кто тебе, мой мальчик, равен?». А на другой странице разворота помещает последнее четверостишие, которое как будто отвечает на этот вопрос: «Только жавронок живой / Чуткой грудию своею, / С первым солнцем, полный всею / Наступающей весной!». Стихотворение отличается особой эмоциональностью, пронизано внутренней устремленностью к высокому, поэтическому, божественному: «Твой рассвет зарей прекрасной / Озаряет Аполлон!»; «С утра дней»; «жавронок живой»; «С первым солнцем»; «Наступающей весной!»

Последний Поэт, так обрадовавшийся встрече со «сладкогласным отроком», все же не решается доверить ему свои сокровенные мысли: то ли боится за еще неопытное сердце юноши, то ли страшится своих тайн.

Однако глубинный смысл стихотворения «Здравствуй, отрок сладкогласный!..» раскрывается через со- и противопоставления со следующим за ним в «Сумерках» текстом «Что за звуки? Мимоходом...», о чем одним из первых писал Л. Г. Фризман:

> «Здравствуй, отрок сладкогласный!..» может показаться на первый взгляд едва ли не инородным телом в философской и эмоциональной структуре цикла. Ни «сумеречного» тона, ни типичной для сборника коллизии: личность и толпа, ни мотивов одиночества, ничего, что характеризует идейно-эстетическое своеобразие цикла в целом, в этом стихотворении, если взять его изолированно, нет. Первые шаги «возникшего пиита» озарены Аполлоном, его лира тронула «малолетнюю хариту», счастливый и безмятежный, радуется он наступающей весне.
>
> Но читатель переворачивает страницу — и, словно бездна, разверзается перед ним одно из самых трагических, безысходных стихотворений цикла, где острота коллизий, пронизывающих сборник, достигает предела[15].

По мысли Фризмана, возвращаясь к стихотворению «Здравствуй, отрок сладкогласный!..», мы «смотрим на него уже иными глазами. Мы уже не верим ни “первому солнцу”, ни “наступающей весне”. Баратынский дал нам заглянуть в будущее “возникшего пиита”, на безмятежность посвященных ему стихов пала черная тень...»[16].

Принимая наблюдение Фризмана о взаимопересеченности смыслов соседних стихотворений, мы не согласны с его трактовкой этих текстов. Спорно, на наш взгляд, и высказывание Р. Фигута, считающего «Здравствуй, отрок сладкогласный!..» юмористическим обращением к поэту-младенцу, а «Что за звуки? Мимоходом...» — меланхолическим обращением к поэту-нищему[17]. Странствие Последнего Поэта после встречи со «сладкогласным отроком» не закончилось. Если все-таки верно наше предположение, что «возникший пиит» — порождение мира Эллады, то мы действительно видим, как сложилась его судьба. Пауза между двумя стихотворениями — одна пролетевшая человеческая жизнь, и тогда «Что за звуки? Мимоходом...» — не только логическое продолжение стихотворения «Здравствуй, отрок сладкогласный!..»: здесь два временных плана: «сначала» — «потом»... Юный пиит, явленный случаем очам Последнего Поэта, превращается в «старца нищего и слепого», в «избранника, не художника». Потому Последний Поэт в своеобразном разговоре с ним обращается к самым болезненным вопросам и собственной, и его жизни.

Перед нами разворачивается трагедия жизни Поэта, главное в которой — участь непонимания и отторжения его толпой, не способной ни оценить, ни понять величие дара Поэта. Лирический герой, наблюдая за жизнью своего «собрата», обнаруживает в ней то, что имеет вневременный характер. Поэту дано то, что сокрыто от других, а это приводит к трагическому отделению его от общества. Для Поэта определяющим всегда будет духовное, для людей же (по мере роста их потребностей и возможностей) — материальное.

Наверное, не случайно в первом издании[18] стихотворение «Что за звуки? Мимоходом...» было опубликовано под заголовком «Vanitas vanitatum» («Суета сует»), аллюзивный характер которого сразу рождал в сознании культурного человека словесное продолжение: «Vanitas vanitatum et omnia vanitas» («Суета сует и все — суета». Экклезиаст 1, 2). Однако позднее автор отказывается от этого названия, поскольку главный объект его внимания — все же не толпа, а поэт, его судьба.

В образе старца Боратынский соединяет черты, казалось бы, ассоциирующиеся в сознании читателя с различными поэтическими феноменами. Слепота старца вызывает в памяти образ Гомера, по многовековой традиции представляемого слепым странствующим певцом-аэдом Древней Греции. Так, А. И. Власенко, утверждает: «Слепой и нищий старец Баратынского — это Гомер»[19]. Однако даже скудные сведения о жизни Гомера не позволяют предположить, что он был гоним людьми и не оценен современниками. Значит, ассоциация с Гомером важна для Боратынского прежде всего для того, чтобы читатель почувствовал, как в сравнении с древностью изменились жизненные ценности: если божественный избранник

ныне не в чести, это говорит о катастрофических изменениях в сознании современного общества.

Кроме того, в образе встретившегося на пути Последнего Поэта старца подчеркивается его нищенское обличие: «Что за звуки? Мимоходом / Ты поешь перед народом, / Старец нищий и слепой! / И, как псов враждебных стая, / Чернь тебя обстала злая, / Издеваясь над тобой»[20]. В образе поэта-старца Боратынский опирался и на фольклорные традиции: странствующие певцы-нищие известны у славян, начиная со Средневековья. Певец-нищий в народе воспринимался как своего рода медиатор между миром своим и чужим, близким и далеким, сакральным и профанным. Но в отличие от западноевропейской традиции наши пилигримы путешествовали не столько по конкретным святым местам, сколько двигались от профанного к сакральному миру, от повседневности к духовности, что можно было рассматривать как путь к духовно-нравственному совершенствованию. Кроме того, слепота нищего певца, как и в античности, считалась знаком избранничества, указанием на дар пророчества. Все это в сознании народном создавало сакральный образ, соотносимый с миром праведности и освещенным Богом (яркий пример — калики перехожие). Подобные люди в народе пользовались особым уважением.

Герой Боратынского похож на странствующего певца, который проходит мимо тех, кто погряз в дрязгах, превратившись в стаю «псов враждебных», но все же «старец» дарует и этим людям свое пенье, желая оставить в их душах след, ведь его слово, как зерно, брошенное в землю, может дать ростки чего-то светлого, святого. Однако, в отличие от фольклорной традиции, люди выражают ему свое презрение.

Напомним знаменитого *нищего* из одноименного стихотворения Лермонтова (написано в 1830, опубл. в 1844 г. под заглавием «К Е. А...е»)[21], в основе которого лежат и реальная история, и переосмысленный евангельский мотив Нагорной проповеди Иисуса Христа. Перу Лермонтова принадлежит и другой *нищий*, очень близкий образу в стихотворении Боратынского: знаменитый лермонтовский «Пророк» (1841, впервые опубл. в 1844 г.): «Посыпал пеплом я главу, / Из городов бежал я *нищий*»[22].

Процесс девальвации духовных ценностей отражается в это период широко: в популярном в начале 1840-х гг. романсе «Нищая» на стихи П.-Ж. Беранже в переводе Д. Т. Ленского, «Нищем» Я. П. Полонского (1847), в тютчевском «Пошли, господь, свою отраду» (1850; анализу его посвящена работа Э. М. Афанасьевой)...[23] Образ нищего у всех этих авторов оказывается носителем духовных ценностей, не востребованных обществом, и понимают это немногие.

Последний Поэт Боратынского, размышляя о судьбе старого слепого певца, с кем повстречался в процессе своего духовного путешествия, об-

ращается к истокам его творческой жизни. В юности «старец» был отмечен божьей благодатью: ему открылся дар прорицанья (в прошлом — тесный союз с Каменой, которая, будучи нимфой, обладала даром пророчества) и поэтического творчества: способность слышать музыку природы, тонко чувствовать и ярко описывать любовь (в данной строфе — образ-символ соловья): «А с тобой издавна тесен / Был *союз камены* песен, / И беседовал ты с ней, / Безымянной, роковою, / С дня, как в первый раз тобою / Был услышан *соловей*»[24].

Путь «собрата» Последнего Поэта сопровождается не только естественным старением, но и духовным одиночеством, отчуждением его чернью, которой недоступны высокие цели искусства. Однако общение лирического героя «Сумерек» с *нищим* позволяет многое понять в собственной судьбе и раскрыть для себя самое важное: «Бедный старец! Слышу чувство / В сильной песне... Но искусство... / Старцев старее оно; / Эти радости, печали — / Музыкальные скрижали / Выражают их давно!»[25].

Метафора «музыкальные скрижали» включает слово, соотносимое с одним из сакральных актов Ветхозаветного мира: согласно Исх. 34:28; Втор. 4:13, 9:9—11, Скрижали Завета были даны Моисею Богом на горе Синай. Так Боратынский подчеркивает не только божественность происхождения искусства, но и его древность, если не сказать... вечность, что усилено тавтологически: «Но искусство... / *Старцев старее* оно»[26].

Самая значимая и самая спорная в стихотворении «Что за звуки? Мимоходом...» последняя строфа, открывающаяся мощным призывом и двумя риторическими восклицаниями с парадоксальной антитезой: «Опрокинь же свой треножник! / Ты избранник, не художник!». Развернутую и убедительную версию смысла противопоставленности («избранник, не художник») предложил Е. Н. Лебедев. Вслед за Е. Н. Купреяновой («Противопоставляя избранника художнику, Баратынский следует шеллингианско-романтическому представлению о божественной природе подлинно поэтического вдохновения»[27]), он считает, что, анализируя значения данных понятий, нобходимо обращаться к романтической философии и историко-литературной ситуации, в которой и создается стихотворение Боратынского. Однако Лебедев категорически не согласен с комментарием Л. Г. Фризмана: «слово “художник” употреблено здесь в значении “ремесленник в искусстве”»[28]. Между тем подобное понимание встречается и у Ю. М. Лотмана: «В русской культуре XVII века мы сталкиваемся с принципиально иным положением: живописец, архитектор, музыкант — люди “низких” занятий. Это профессии для крепостного (наряду с поваром и парикмахером), вольноотпущенника или иностранца. Не случайно слово “художник” в языке XVIII века применяется к ремесленнику — человеку, работающему руками (”тупейный художник” — парикмахер...)»[29]. И хотя

в подтверждение Лотман приводит строки из стихотворения Боратынского, но он несколько раз подчеркивает, что равенство смыслов слов «художник» и «ремесленник» характерно для эпохи XVIII в., но не для века XIX.

К мотиву избранничества поэта обращались многие из современников Боратынского, каждый по-своему. В. К. Кюхельбекер, увлеченный в раннем творчестве немецким романтизмом, в стихотворении «К Пушкину» (1818) предлагает собственную трактовку проблемы избранничества (связывая ее в первую очередь с Пушкиным) и заявляет о неминуемости противостояния поэта и толпы: «Даже бессильною завистью Злобы — высокий любимец, / *Избранник мощных Судеб!* огненной мыслию он / В светлое небо летит, всевидящим взором читает / И на челе и в очах тихую тайну души! / Сам Кронид для него разгадал загадку Созданья, — / Жизнь вселенной ему Феб-Аполлон рассказал. <...> Так, *от дыханья толпы все небесное вянет*, но Гений / Девствен могущей душой, в чистом мечтаньи — дитя!..»[30].

В ряде стихотворений А. С. Пушкина об избранничестве («Пророк», «Поэт», «Поэту», «Поэт и толпа») *Поэт* — богоизбранный, пророк, «царь», «небес посланник». Пушкин одним из первых жестко противопоставил мир поэта и духовной черни, выявив разность их жизненных ориентиров. У него именно в монологе черни («Поэт и толпа», 1829) обнажены ее пороки — те, о которых будут размышлять многие другие поэты (Боратынский в том числе): «Нет, если ты небес избранник, / Свой дар, божественный посланник, / Во благо нам употребляй: / Сердца собратьев исправляй. / Мы малодушны, мы коварны, / Бесстыдны, злы, неблагодарны; / Мы сердцем хладные скопцы, / Клеветники, рабы, глупцы; / Гнездятся клубом в нас пороки. / Ты можешь, ближнего любя, / Давать нам смелые уроки, / А мы послушаем тебя»[31].

В 1832 г. юный М. Ю. Лермонтов напишет: «Нет, я не Байрон, я другой, / Еще неведомый *избранник*, / Как он, гонимый миром *странник*, / Но только с русскою душой!»[32]. Правда, стоит отметить, что опубликовано оно было только в 1845 году в журнале «Библиотека для чтения»[33].

На наш взгляд, вводя антитезу «ты избранник, не художник», Боратынский подталкивает читателя к пониманию того, что речь идет «о разрыве в одном человеке между высоким нравственным избранничеством и идеей прекрасного, о невозможности для него соединить то и другое, следовательно, о необходимости сделать выбор между тем и другим, что и делает Последний Поэт»[34]. Кроме того, Боратынский показывает, что из двух видов искусства, поэзии и живописи, он отдает явное предпочтение поэзии. И связано это в большей степени с провиденциальными способностями, что соотносятся, по мнению автора, именно с деятельностью певца-поэта, но не работой живописца. Оба творцы, но один слишком стеснен матери-

альным миром, другой свободен от всего материального, суетного, сковывающего, тормозящего движение к идеалу, к Божьему миру. Оттого так яростно, эмоционально звучит обращение Последнего Поэта к нищему «старцу», ставшему таким близким и понятным его душе.

В мире людей Последний Поэт наконец-то отыскивает душу того, чей опыт и судьба во многом схожи с его, более того, встреченный Поэтом человек может многим поделиться с ним, ибо его жизненный путь оказался сложнее, даже страшнее, нежели участь его, Последнего Поэта. В столкновении нищего старого певца и «черни», принимающем абстрагировано обобщенный характер, воссоздается судьба, уготованная многим поэтам. В этом отношении Боратынский близок В.К. Кюхельбекеру, к его стихотворению «Участь поэтов» (1823): «О сонм глупцов бездушных и счастливых! / Вам нестерпим кровавый блеск венца, / Который на чело певца / Кладет рука камен, столь поздно справедливых! / Так радуйся ж, презренная толпа, / Читай былых и наших дней скрижали: / Пророков гонит черная судьба; / Их стерегут свирепые печали; / Они влачат по мукам дни свои, / И в их сердца впиваются змии»[35]**.** А в 1845 году в «Участи русских поэтов» Кюхельбекер скажет о национальных закономерностях подобной трагедии: «Горька судьба поэтов всех племен; / Тяжелее всех судьба казнит Россию»[36].

Но у Боратынского судьба Поэта предстает не столь мрачной. Как и в «Последнем поэте», лирический герой «Сумерек» оставив, наконец, свою юдоль, где не найти того, кто готов услышать и внять его слову, может оказаться там, где голос его будет оценен по достоинству: «Попеченья гений злой / Да отложит в здешнем мире: / Там, быть может, в горнем клире, / Звучен будет голос твой!».

Однако его «быть может» предполагает, что это лишь один из возможных путей, который способен выбрать герой. Есть и другой. И мы понимаем, что, как и в ряде других текстов «Сумерек», здесь заявляет о себе мотив повторенья, но раскрывается иначе, чем, например, в произведении «На что вы, дни?...». Повторенье в пространстве текста «Что за звуки? Мимоходом...» оказывается законом, что управляет всем живым в мире. В частности, жизнь избранника представляет собой движение (прежде всего духовного характера) «внутри порочного круга: он хочет, чтобы люди его выслушали, а выслушав, — изменились; но они должны сначала измениться и только тогда захотят выслушать, а, начав слушать, услышат от «избранника», что должны сделать то, что уже сделали, — измениться...»[37].

Значит, пусть и малая, но надежда на преодоление конфликта Поэта и общества остается: Поэту хочется верить, что избранничество духовного собрата и его самого рано или поздно будет награждено пониманием, а главное — откликом. Потому в мир райский, горний, что находится «Там», Поэт пока не торопится.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Лебедев Е. Н. Тризна: Книга о Е. А. Боратынском. М.: Современник, 1985. С. 169.

[2] Гофман М. Е. А. Боратынский: Биографический очерк. М.; Augsburg: Im Werden Verlag, 2003. С. 46–47.

[3] Купреянова Е., Медведева И. [Коммент. к стихотв. I тома] // Баратынский Е. А. Полн. собр. стих.: В 2 т. Л.: Сов. писатель, 1936. Т. 2. С. 274.

[4] Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотв. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 200.

[5] Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М., Л.: Худож. лит., 1959. Т. 2. С. 73.

[6] Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1963. Т. 2. С. 274.

[7] Гомер. Одиссея / Пер. В. А. Жуковского. М.: Наука, 2000. С. 86–89. (Гл. 7, песнь 8.)

[8] Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997.

[9] Русская литература. Век XVIII. Лирика / Отв. ред. Н. Д. Кочеткова. М.: Худож. лит., 1990. С. 359.

[10] Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. М.: Сов. энцикл., 1992. Т. 2. С. 438.

[11] Басни Крылова: Полн. собр. М.: РИПОЛ, 1997. С. 200.

[12] Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотв. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 179.

[13] Там же. С. 179.

[14] Сумерки: Сочинения Евгения Боратынского. М., 1842. С. 58–59.

[15] Фризман Л. Г. Поэт и его книги // Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М.: Наука, 1982. С. 546.

[16] Там же. С. 547.

[17] Фигут Р. Субъективное и несубъективное в циклическом субъекте «Сумерек» Е. А. Баратынского // Логос. 2001. № 3. С. 37–38.

[18] Отечественные Записки. 1841. Т. 16. № 5. Отд. 3. С. 71.

[19] Власенко А. И. Поэтический сборник Е. А. Баратынского «Сумерки» как художественное единство // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1992. № 6. С. 25.

[20] Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотв. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 198.

[21] Библиотека для чтения. 1844. Т. 64. № 6. С. 132.

[22] Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 1. С. 547.

[23] Афанасьева Э. М. Образ мира в стихотворении Ф. И. Тютчева «Пошли, господь, свою отраду» // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 1999. Вып. 6 (15). С. 6–9.

[24] Баратынский Е. А. Полн. собр. стих. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 198.

[25] Там же.

[26] Там же.

[27] Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотв. Л.: Сов. писатель, 1957. С. 371.

[28] Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М.: Наука, 1982. С. 649–650.

[29] Лотман Ю. М. Русская культура послепетровской эпохи и христианская традиция // Труды по знаковым системам. Т. 24. Культура. Текст. Нарратив. Тарту, 1992. С. 58–71.

[30] Кюхельбекер В. К. Избр. произв.: В 2 т. М., Л.: Сов. писатель, 1967. Т. 1. С. 96. (Б-ка поэта).

[31] Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1963. Т. 3. С. 88.

[32] Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., Л., 1958. Т. 1. С. 361

[33] Библиотека для чтения. 1845. Т. 68. Янв. Отд. 1. С. 11.

[34] Лебедев Е. Н. Указ. соч. С. 295.

[35] Кюхельбекер В. К. Указ. соч. С. 185.

[36] Там же. С. 314.

[37] Лебедев Е. Н. Указ. соч. С. 172.

*В. Ш. Кривонос*

# «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА: ДВА СЮЖЕТА

В предлагаемой статье развиваются два взаимосвязанных научных сюжета, имеющих непосредственное отношение к вопросу о нарративной конструкции «Героя нашего времени». Речь идет о проблемах, не привлекавших до сих пор специального внимания исследователей лермонтовского романа, но исключительно важных для понимания его природы; имеются в виду в первую очередь роль *пустот* в нарративной структуре и пространственная форма существования героя.

## 1. *Пустоты* в нарративной структуре

В «Предисловии» к «Журналу Печорина» повествователь, обретя вдруг «право печатать» чужие «записки» и «поставить свое имя над чужим произведением»[1], оговаривается, что публикует «только то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе»; со временем, возможно, «явится на суд света» и «толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою», утаенная пока что от читателей «по многим важным причинам» (IV, 225).

Смещая и проблематизируя границы между «чужим» и своим», повествователь обращает внимание читателей, что потому знакомит их — по своему усмотрению и выбору — не с полным текстом «журнала», а с отрывками из него, что их содержание отвечает замыслу нынешнего обладателя печоринских записок. Публикация отрывков, потребовавшая специальной мотивировки, указывает на дефектность текста, не только раскрывающего, но и скрывающего от читателей какие-то стороны личности героя; образ его тем более страдает неполнотой воплощения, что одна из доставшихся повествователю тетрадей осталась неопубликованной.

Пропуски, о которых сообщает повествователь, эквивалентны пустым строфам в пушкинском стихотворном романе, разве что в романе прозаическом они не обозначены точками, обозначающими «текст-без-текста»[2]. Но у Лермонтова дело идет не об отсутствии каких-либо значимых фрагментов текста, что никак не отмечено графически, а об их наличии, но только за пределами романа; повествователь использует пропуски как своего

рода фигуру умолчания, чтобы внести такой акцент, как неопределенность общего смысла *произведения*, авторство которого он себе приписал; они, пропуски, придают *произведению* статус незавершенного.

Содержание пустых мест, оставленных исключенными повествователем фрагментами текста, потенциально существующего, но лишенного «вербального изложения»[3], угадывается по отдельным репликам и признаниям Печорина. Ср.: «У меня врожденная страсть противуречить; целая моя жизнь была только цепь грустных и неудачных противуречий сердцу или рассудку» (IV, 242). Или: «С тех пор, как я живу и действую, судьба както всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние» (IV, 272). Пустые места в тексте «журнала» оборачиваются темными местами в рассуждениях героя, не подкрепляющего собственные утверждения убедительными примерами из *жизни* и будто бы рассчитывающего на память читателя, знакомого с его биографией, подробно описанной в той самой *толстой тетради*.

Пробелы, возникающие в рассказе Печорина о своей жизни, актуализируют значимость невысказанного, всего того, что осталось для читателей неизвестным не по вине самого героя, хоть и пишущего свой «журнал» не для них, а «для себя» (IV, 266), но вовсе не склонного, как можно полагать, ограничиваться лишь намеками на минувшие события; недаром он признается самому себе: «...я глупо создан: ничего не забываю, ничего» (IV, 247). Умалчивая по воле повествователя о чем-то для себя очень важном и оставив читателей без примеров, подтвердивших бы его автохарактеристику, Печорин своими признаниями обнажает неполноту текста «журнала» и неполноту своего воплощения в этом тексте: «Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле... Одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец!.. И то и другое будет ложно» (IV, 290).

Было замечено, что из записок Печорина «мы узнали только часть его внутреннего мира и, может быть, не самую значительную и содержательную»[4]. Но если «журнал» есть *произведение* Печорина, где создан его автобиографический *образ*, то содержание включенных в него повестей невозможно свести к фактам жизни биографического человека, идентичного и вместе с тем не идентичного действующему в них лицу[5]. Смерть Печорина, ставшая поводом для публикации его записок в той форме, в какой это было угодно повествователю, означает завершение жизненного сюжета биографического человека, тогда как сюжетная история изображенного в *произведении* героя отличается незавершенностью: он по-прежнему несет в себе различные возможности, что по-своему подчеркивает и неполнота воплощения. Значит ли это, что лермонтовский роман закончен, но не завершен, то есть обладает, если обратиться к его поэтике, признаками «псевдооборванного текста»?[6]

В «Герое нашего времени» не наблюдается, однако, такого явления, как обрыв сюжета или обрыв текста, хотя актуальной остается проблема его внутренних и внешних границ, возникающая обычно там, где налицо либо неоконченность художественного высказывания, либо сюжетная незавершенность[7].

Во Владикавказе повествователь «для развлечения вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей; видите, как иногда маловажный случай имеет жестокие последствия!..» (IV, 216). Эта *длинная цепь повестей* выстраивается в единый нарратив — выстраивается не в хронологической последовательности, если иметь в виду события жизни героя[8], а в последовательности, определяемой повествователем: «...от его встречи с Максимом Максимычем — к рассказу о Печорине, от рассказа — к случайной встрече с ним, от встречи — к его “журналу”»[9].

Правда, «хронология самого рассказывания», то есть «последовательная история ознакомления автора (а с ним вместе и читателя) со своим героем»[10], несколько раз сдвигается героем, когда к этому побуждают его те или иные события. Ср. в «Княжне Мери»: «Вот уже полтора месяца, как я в крепости N; Максим Максимыч ушел на охоту. <...> Стану продолжать свой журнал, прерванный столькими странными событиями» (IV, 290); в «Фаталисте»: «Возвратясь в крепость, я рассказал Максиму Максимычу всё, что случилось со мною и чему был я свидетель, и пожелал узнать его мнение насчет предопределения...» (IV, 313). Но такого рода сдвиги не означают разрушения нарративной структуры: внутренние обрывы текста, тематизируясь (они возникают там, где меняется тема повествования, и сами служат его, повествования, темой), лишь подчеркивая незыблемость внешних границ[11].

В сюжетном отношении границы каждой повести определены ситуацией ‘приезда — отъезда’. В «Бэле» повествователь едет в Тифлис, по дороге встречается с Максимом Максимычем, выслушивает его рассказ и отправляется далее. В «Максиме Максимыче» повествователь приезжает во Владикавказ, где вновь встречает Максима Максимыча, становится свидетелем встречи того с Печориным и уезжает. В «Тамани» Печорин приезжает в приморский город, который, после пережитого здесь приключения, покидает. В «Княжне Мери» он приезжает на воды, в Пятигорск и в Кисловодск, откуда после выпавших на его долю испытаний уезжает. Наконец, в «Фаталисте» Печорин приезжает из крепости в казачью станицу и, пережив историю с Вуличем и казаком, вновь возвращается в крепость.

Сюжеты повестей и текст каждой из них завершены; однако говорить можно об относительной завершенности, поскольку свой подлинный смысл та или иная повесть приобретает только в *длинной цепи повестей*,

то есть в нарративной структуре романа, структурно разбитого на две части, имеющие свои знаки завершения: «КОНЕЦ ПЕРВОЙ ЧАСТИ» (IV, 235) и «КОНЕЦ» (IV, 314). Слово «конец» обозначает границы частей романа и самого романа и служит знаком границы текста. Акцент на «категории конца», характерный для «псевдооборванных текстов», где происходит обычно игра с категориями, «связанными с границами текста, включая его начало»[12], педалирует завершенность каждой из частей, разделенных и соединенных знаком границы, но одновременно порождает иллюзию незавершенности романа — и текста романа, и его сюжета[13].

В нарративной структуре «Героя нашего времени» особая роль принадлежит промежуточным финалам, то есть финалам каждой из *цепи повестей*: подчеркивая исчерпанность отдельных сюжетов и относительную завершенность отдельных текстов, они вместе с тем акцентируют и маркируют прерывистость романного повествования, значимость переходов от одной повести к другой[14].

Финал «Фаталиста», служащий и финалом романа, заключается сентенцией Максима Максимыча и комментарием к ней Печорина: «Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений» (IV, 314). А события, описанные в последней повести, словно подтверждают мнение штабс-капитана о герое: «Ведь есть, право, этакие люди, у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи» (IV, 190). Возвращая читателей к первой из повестей, финал романа демонстрирует свой открытый характер: сюжетную историю героя он не завершает и окончательную точку в его судьбе не ставит.

Финал потому и выглядит открытым, что смысл его отнюдь не в подведении сюжетных итогов: возвращая к началу романного повествования, он переключает внимание читателей с изображаемых событий на устройство текста романа, на его нарративную конструкцию. Отмеченная (наряду с другими особенностями романа) «незаполненость интервалов между событиями» не просто «исключает ясные переходы от одного ряда мотивировок к другому»[15].

Подобные переходы и не нужны там, где ставится и решается задача проследить *историю души человеческой*, в принципе исключающей бесполезную для ее понимания тривиальную линейность, сюжетную или же нарративную. Зато важной становится роль переходов между повестями как своеобразных нарративных пауз, то есть семантически нагруженных *пустых мест* в нарративной конструкции, благодаря которым отсутствие текстуально оформленных связок воспринимается как значимое молчание: оно говорит нам о герое, об истории его *души*, что-то очень важное, что невозможно передать словами[16].

Функция *пустот*, возникающих в нарративной структуре «Героя нашего времени», как раз и заключается в переносе интереса с *историй*, отличающихся сюжетной занимательностью[17], на *историю души*[18].

Что касается развивающейся в романе сюжетно-нарративной интриги, то посредством *пустот*, заполнить которые — по намекам и указаниям повествователя — призвано воображение читателей, все события рассказывания образуют связную (в той последовательности, в которой они выстроены повествователем) историю героя — как историю осуществленных и неосуществленных возможностей, связанных с событиями его жизни[19].

В коммуникативной стратегии, реализуемой в «Герое нашего времени», роль читателя не ограничивается, разумеется, заполнением *пустых мест* и выявлением их семантической значимости. Нарративная структура романа предполагает не просто усиление роли читателя, но его способность к двойному прочтению и восприятию изображаемого и рассказываемого — и в перспективе, определяемой хронологическим порядком событий, и в перспективе их изложения, заданной повествователем.

Нарративную конструкцию «Героя нашего времени» можно уподобить сети с разрывами, формально образуемыми невербализованными участками текста, то есть *пустыми местами*. Создавая структурное напряжение в нарративной конструкции, как будто распадающейся на отдельные внутренне завершенные фрагменты, отмеченные *пустоты* порождают смысловую емкость текста романа как целого; нарративная же конструкция маркирует и усиливает структурную роль *пустот*, наделяя их функцией семантических связок, соединяющих разрывы в повествовательной ткани.

В результате такого устройства текста нарративная структура всякий раз, после очередного промежуточного финала, словно сворачивается в точку, чтобы вновь затем развернуться: именно так и происходит в романе пульсация и расширение смысла, не сводимого к смыслам отдельных повестей.

## 2. Граница и переход

Отличительные свойства нарративной структуры «Героя нашего времени» (с особой ролью *пустот* в ней) объясняются и спецификой пространственной формы существования героя лермонтовского романа. Форма эта связана с определенным типом сюжета, универсальной матрицей которого служат обряды перехода из одного мира в другой[20], причем переход означает перемену не только места, но также состояния и/или статуса[21].

Было отмечено значение основных элементов указанных обрядов для формирования архетипических сюжетов[22]. Но если «мифологические

приключения», то есть приключения мифологического героя, связаны с «расширением формулы всякого обряда перехода»[23], то приключения Печорина, героя литературного, позволяют эту формулу и расширить, и существенно переосмыслить, как того потребовала композиционная и нарративная логика «Героя нашего времени».

Повествователь спрашивает Максима Максимыча, желая «вытянуть из него какую-нибудь историйку», много ли было с ним «приключений» (IV, 188); последний же рассказывает о приключении, случившимся не с ним, а с Печориным. Ведь тот, в отличие от простодушного штабс-капитана, не просто «с большими был странностями» (IV, 189), но принадлежал к людям, с которыми случаются *необыкновенные вещи*. Приключение, описанное в «Бэле», и воспринимается рассказчиком как такая *необыкновенная вещь* — потому и необыкновенная, что до предела обнажает приписанные герою качества, тоже необыкновенные.

Если похищение «дикой черкешенки» выглядит, с точки зрения Максима Максимыча, как «нехорошее дело» (IV, 196), то для Печорина, с его жизненной философией, пересечение символической и запретной для других границы является действием практически ритуальным, выражающим значимый для него экзистенциальный опыт, то есть опыт существования в пограничных ситуациях, «опыт предельных состояний»[24]. Он и обретается на границе между разными мирами, не принадлежа ни одному из них и ни с одним из них себя не идентифицируя. Граница, будучи «местом перехода»[25], и есть подлинное место существования героя в романе, переход же служит его (существования) пространственной формой.

Мотивы поведения Печорина определяются известными лишь ему символическими ценностями, для него безусловными и абсолютными; находясь в *промежутке* между отделением от прежнего мира и включением в другой мир[26], он привычным для себя, но неожиданным для окружающих способом ставит под вопрос готовое и драматизирует обыденное, почему и видится (по меньшей мере) человеком со странностями. Сам герой, осмысляя собственные поступки, прибегает к образам и терминам театра: «С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние. Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя» (IV, 272).

Печорин потому и пребывает в *промежутке*, что постоянно разыгрывает роль — только не палача или предателя, персонажа романтической трагедии рока, как бы ни примеривал он соответствующую театральную маску, а человека перехода. Собственно он и является человеком перехода, но одновременно выступает в роли такого типа человека, и здесь об-

наруживая свойственную его поведению двойственность: ведь в нем действительно «два человека», один из которых «живет в полном смысле слова», а другой не только «мыслит и судит его» (IV, 292), как кажется самому герою, но и играет его роль, чего Печорин или не видит, или не осознает.

Поведение Печорина отличается повышенной театральностью: разыгрываемая им роль захватывает его так, что он может из нее и не выйти. Сообщая Бэле о желании предоставить ей свободу и «наказать себя» за похищение, он, как вспоминает Максим Максимыч, «сделал несколько шагов к двери; он дрожал — и сказать ли вам? я думаю, он в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя» (IV, 200–201). Граница между подлинными намерениями Печорина и театром для себя оказывается столь зыбкой, что лишь реакция Бэлы, которая «зарыдала и бросилась ему на шею» (IV, 201), прерывает спектакль с непредсказуемым финалом; наступивший *антракт* избавляет героя от изначально не входившей в его планы перемены места.

Вторгаясь в чужую жизнь и в чужую судьбу[27], герой даже если и демонстрирует очевидную, казалось бы, склонность к изменению своего состояния или своего статуса, но остается тем не менее в положении *между*. Остается и тогда, когда, решив взять преступника «живого», берется сыграть несвойственную ему роль фаталиста: «В эту минуту у меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу я вздумал испытать судьбу» (IV, 312). Осуществив задуманное, он после столь неожиданного для него самого приключения вновь возвращается в крепость, где по-прежнему продолжает томиться от скуки. Ср.: «Холодно, ветер свищет и колеблет ставни. Скучно. Стану продолжать свой журнал, прерванный столькими странными событиями» (IV, 290).

Для Печорина «журнал» — это средство от скуки, неизбежной «в этой скучной крепости» (IV, 305). Но дело тут не в пространственной стесненности и порождаемой ею бедности впечатлений. Получив новое назначение, он оставляет свои записки Максиму Максимычу — оставляет, потеряв к ним всякий интерес, навсегда, как навсегда покидает крепость. Ведь «скучно» ему было и в «большом свете», и в «обществе», а на Кавказе, вопреки ожиданиям, ему «стало скучнее прежнего» (IV, 209). Как верно было отмечено, крепость «*скучна* Печорину, как и вся его жизнь...»[28]. А потому и незачем возить с собой «журнал», фиксирующий *странные события*, случившиеся в его жизни, но не избавившие его от скуки и не позволившие ее преодолеть.

Максим Максимыч, с которым они давно не виделись, пытается расспросить бывшего «приятеля», чем тот занимался: «— Скучал! — отвечал Печорин, улыбаясь» (IV, 222). Любое место для него — все та же *скучная крепость*; таков его образ жизни: *скучать*. Речь о скуке метафизической

и онтологической, которую не могут заглушить никакие приключения, если они замыкают героя в рамках бытовой повседневности: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится...» (IV, 305). Поэтому у Печорина не возникает и не может возникнуть сильная привязанность к какому-либо определенному месту и отсутствует внутренняя связь с ним: всякое замкнутое пространство он воспринимает как *промежуточное*, сохраняя готовность к разрыву с прошлым и к перемене участи.

Место, бесспорно, на что указывают описываемые в романе события, оказывает давление и на Печорина, и на развертывающийся именно здесь, в *этом* месте, локальный сюжет[29]. В Тамани, в крепости, в казачьей станице или на кавказском курорте — всюду то или иное место, замкнутое в собственных границах, так или иначе влияет на героя и определяет, хотя и по-разному, его сюжетно значимые поступки[30]. Сам Печорин связывает влияние места на него с действиями судьбы, особым образом себя здесь, в данном месте, проявляющей. Например, зачем-то *кинувшей* его в Тамани «в мирный круг честных контрабандистов» (IV, 235). В Пятигорске, узнав о возможном приезде Веры, он задумывается, не «судьба» ли вновь «свела» их «на Кавказе», будучи уверенным, что «предчувствия» (IV, 247) и на сей раз его не обманут. А в казачьей станице герой, не склонный верить в предопределение, вдруг сам «вздумал испытать судьбу» (IV, 313).

Было отмечено, что «строение сюжета» в романе Лермонтова «подчинено идее испытания героя»[31]. Специфика сюжета испытания заключается здесь в том, что герой проверяется на тождество самому себе[32]. Ср. встречу его во Владикавказе с Максимом Максимычем, опечалившую последнего: «— Ну полно, полно! — сказал Печорин, обняв его дружески: — неужели я не тот же?.. Что делать?.. всякому своя дорога...» (IV, 222). Однако Печорин, каким он предстает перед рассердившимся на него штабс-капитаном, и тот же — и не тот же; у каждого из них действительно разные дороги, только у героя такой дороги, с которой он мог бы себя идентифицировать, в романе нет.

Судьба подвергает Печорина испытаниям, но и он испытывает судьбу, доказывая, что для него проверка на самотождественность — лишь «один из возможных сюжетов»[33]. Будучи человеком перехода, он обладает подвижной идентичностью; «странствующему офицеру» (IV, 235), оседлости предпочитающему движение в неизвестном направлении и без какой-либо значимой цели, нет нужды совпадать с самим собой. Ср.: «— Так вы в Персию?.. а когда вернетесь?.. — кричал вслед Максим Максимыч...

Коляска была уж далеко; но Печорин сделал знак рукой, который можно было перевести следующим образом: вряд ли! да и зачем?..» (IV, 222).

Как *свое* герой выбирает пространство границы; если граница и есть его подлинное место в романе, то получается, что она сама себя выделяет и оформляет как «именно это данное место»[34]. Переход, служащий пространственной формой существования героя, так маркирует границу, что она становится особым образом отмеченным местом — со своей мифологией, соответствующей природе самого этого места. Уточним только, что функции границы, в том числе границы метафорической и символической, приписываются в «Герое нашего времени» всем тем местам, которые пересекает Печорин в ходе своих перемещений и странствий.

Печорин, что важно для понимания им образа границы, склонен мифологизировать все эти пересекаемые им пространства. Так, Тамань запомнилась ему как «самый скверный городишко из всех приморских городов России» (IV, 225), обладающий очевидными признаками *нечистого* места: оно сильно туманит его зрение, уже, однако, затуманенное шаблонными литературными представлениями, которым герой «пытается подчинить реальность»[35]. Как мифологическое место, где происходят неожиданные встречи[36], воспринимаются героем курортные города, Пятигорск и Кисловодск, с характерной для них атмосферой ожидания приключений, разнообразных и даже опасных.

В предисловии к «журналу» повествователь сообщает о смерти Печорина, когда тот возвращался из Персии. Герой будто сам предсказал, каким будет его последний переход, используя путешествие как средство его приблизить: «Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави боже! — поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру на дороге!» (IV, 210). Путешествие в эти далекие земли, чреватые смертельными опасностями, предполагает возрастание неопределенности, что отвечает характеру героя и его опыту существования в пограничных ситуациях: «...что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что́ меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» (IV, 313).

Печорин рассуждает о смерти всего лишь как о переходе из одного состояния в другое — и логика его кажется безупречной: ведь всякий человек живет в *промежутке* между рождением и смертью, которой действительно никому не миновать. Но смерть на дороге выглядит случайной, хотя, если верить Печорину, именно она и является целью задуманного путешествия, означая не что иное, как конец пути, выраженный необратимым изменением статуса героя[37].

Была отмечена способность Печорина «совмещать в себе несовместимые культурные модели»[38]. Способен он совмещать и несовместимые пространственные модели: модель пути и модель перехода. В лермонтовском романе путь и переход полярны, как полярны человек пути и человек

перехода[39]. Но именно переход, а не путь, является пространственной формой существования героя, которому было «назначенье высокое», однако, по его собственному признанию, он это высокое назначенье «не угадал» (IV, 289).

В «Герое нашего времени» есть еще одно пограничное пространство, где осуществляется переход, соединяющий реальность, окружающую героя, и текст, принадлежащий герою и раскрывающий его внутренний мир. Но так ли уж верно заключение, что он бежит «из внешнего мира в свой внутренний мир»?[40] Печорин ведет записки, служащие ему зеркалом, в котором видит себя и окружающий его мир, и строит он в этих записках образ самого себя, так что ни от себя, ни от внешнего мира убежать он не может.

Публикуя доставшиеся ему «бумаги», из которых Максим Максимыч собирался «наделать патронов» (IV, 223), повествователь спасает от небытия не только текст, но и запечатленный в тексте автопортретный образ героя. Воплотив себя в этом образе, Печорин остается существовать на границе между жизнью и смертью, не позволив умершему автору «журнала» навсегда унести с собой свою главную тайну — опыт проживания *предельных состояний*.

Значимость этого опыта для общего смысла «Героя нашего времени» и призвана передать и выделить его нарративная структура, в которой роль *пустот* как особого рода семантических связок, соединяющих разрывы в романной конструкции, соотносится и сопрягается с ролью перехода как пространственной формы существования героя — существования на границе между мирами.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. 2-е изд, испр. и доп. Л., 1981. Т. 4. С. 224. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

[2] Буренина О. Д. «Нулевые» тексты в русской литературе // Минус-прием: вопросы поэтики. Новосибирск, 2011. С. 21.

[3] Там же. С. 18.

[4] Серман И. З. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836–1841. 2-е изд. М., 2003. С. 239.

[5] См.: Кривонос В. Ш. Смерть героя в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Филологический журнал. 2007. № 1 (4). С. 169–170.

[6] Заславский О. Структурные парадоксы русской литературы и поэтика псевдообо рванного текста // Sign Systems Studies. 2006. Vol. 34-1. P. 266.

[7] Ср.: Кривонос В. Ш. «Штосс» М. Ю. Лермонтова: обрыв текста или обрыв сюжета? // Новый филологический вестник. 2010. № 4 (15). С. 102–110.

[8] Хронология событий: «Тамань»; «Княжна Мери»; «Фаталист»; «Бэла»; «Максим Максимыч»; «Предисловие» к «Журналу Печорина». См.: Удодов Б. Т. Роман

М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989. С. 147–148. Ср.: Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. 2-е изд., доп. Л., 1975.

[9] Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 267.

[10] Эйхенбаум Б. М. «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 264.

[11] Ср.: Заславский О. Структурные парадоксы русской литературы и поэтика псевдооборванного текста. С. 266–267.

[12] Заславский О. «Сцены из рыцарских времен»: Обрыв сюжета как признак завершенности текста // Toronto Slavic Quarterly. 2010. № 32. С. 165.

[13] Потому иллюзия, что в произведениях действительно незавершенных использование приемов, создающих мнимую целостность текста, «оказывается искусственным» (Абрамовских Е. В. Феномен креативной рецепции незаконченных произведений. Челябинск, 2006. С. 164).

[14] Ср. замечания о функции слова *наконец* у Пушкина, ставшего «своеобразной фигурой прерывистости» (Меднис Н. Е. Финалы микросюжетов в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Поэтика финала. Новосибирск, 2009. С. 24).

[15] Маркович В. М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982. С. 57.

[16] Так в лирическом стихотворении «возможность семантически наполненной паузы» воспринимается «как интуитивно воплощенная необходимость что-то сказать молчанием» (Фоменко И. В. Семантика «пустого места» // «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: Анализ одного стихотворения: Сб. науч. тр. Тверь, 2001. С. 45).

[17] Ср.: «Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку — желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям» (IV, 188); «“Всё к лучшему, — сказал я, присев у огня: — теперь вы мне доскажете вашу историю про Бэлу; я уверен, что этим не кончилось”» (IV, 206); «Мы не надеялись никогда более встретиться, однако встретились, и, если хотите, я расскажу: это целая история...» (IV, 215).

[18] «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление» (IV, 225).

[19] Ср. взгляд на «событие» как на «осуществление одной из двух или нескольких возможностей» (Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М., 2006. С. 302).

[20] Геннеп ван А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. с фр. М., 1999. С. 15.

[21] Тэрнер В. Символ и ритуал / Пер. с англ. М., 1983. С. 168–169.

[22] Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 15.

[23] Кэмбелл Дж. Тысячеликий герой / Пер. с англ. М.; Киев, 1997. С. 37.

[24] Чередниченко И. П. Экзистенциальный опыт существования реального существования // Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 4. С. 142.

[25] Рымарь Н. Т. Граница и опыт границы как проблема художественного языка // Граница и опыт границы в художественном языке. Самара, 2003. С. 12.

[26] Ср.: Геннеп ван А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. С. 15–16.

[27] Ср.: Жолковский А. Семиотика «Тамани» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 250–251.

[28] Тюпа В. И. Анализ художественного текста. С. 74.

[29] Ср.: Цивьян Т. В. [Выступление] // Провинция: поведенческие сценарии и культурные роли: Материалы «Круглого стола». М., 2000. С. 9.

[30] См. о связи поведения с местом: Щукин В. Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007. С. 163.

[31] Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 139.

[32] См. о функциях романного мотива «испытания героев на неизменность, на самотождественность»: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 256.

[33] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 96.

[34] Топоров В. Н. О понятии места, его внутренний связях, его контексте (значение, смысл, этимология) // Язык культуры: Семантика и грамматика. М., 2004. С. 36.

[35] Дрозда М. Повествовательная структура «Героя нашего времени» // Wiener Slawistischer Almanach. 1985. Bd. 15. S. 18.

[36] Ср.: Flaker A. Курорт как хронотоп // Russian Literature. 2003. Vol. 54. № 1–3. P. 119–127.

[37] Ср.: Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 259.

[38] Лотман Ю. М. «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 227.

[39] Ср.: Там же. С. 231.

[40] Силади Ж. Тайна Печорина (Семантическая структура образа героя в романе М. Ю. Лермонтова) // Slavica tergestina. 3. Trieste, 1995. С. 63.

*Д. А. Зеленин*

# ПТИЧЬИ МЕТАМОРФОЗЫ В ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Как известно, в художественном мире Н. В. Гоголя принцип метаморфозы занимает совершенно особое место. У него превращению подлежит практически всё: начиная с обряжения людей в чертей в цикле «Вечеров...» и до трансформации брички, запряженной тремя лошадьми в саму Русь: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься?» [7; 1036]. Немаловажным образом, обращающим на себя внимание, является полет коней и их превращение в птиц: «...и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится, вся вдохновенная богом!..» [там же].

Птица — ключевой символ для всего творчества Гоголя*, и обращение писателя к этому образу не является случайным. Отмечаются птичьи черты в облике и самого Гоголя: напомним выражение «птица-Гоголь», применяемое к писателю, и такую отличительную черту лица Гоголя, как нос, в котором также угадывается нечто птичье — острота птичьего клюва. «Гоголь-ястреб» — так называет писателя Ин. Анненский в статье «Эстетика “Мертвых душ” и ее наследье» [2; 226].

В творчестве Гоголя часто возникают образы животных (особенно это характерно для «Мертвых душ»): при подсчете их оказывается даже больше, чем людей. Очевидно, что Гоголь хорошо разбирался в животном мире. В работе А. Е. Лугового «Читая Гоголя глазами зоолога» [10] приведены интересные факты использования писателем животных образов: выявлены и перечислены все виды животных, упоминающиеся в его произведениях**: (млекопитающие, земноводные, рыбы, насекомые и, конечно же, птицы). Примечательно, что наибольшую осведомленность и эрудицию Гоголь выказал именно в среде птиц: в его текстах встречаются упоминания более 40 различных видов (что количественно превосходит весь остальной животный мир). Исследователя поражают знание и «точность передачи» Гоголем признаков отдельных видов, говорящие об особом внимании его к птицам. Вместе с тем вопрос об их месте, роли и непосредственно о птичьих превращениях в произведениях писателя изучен недостаточно.

Анализируя жанровые взаимоотношения поэмы «Мертвые души», С. А. Фомичев усматривает ее связь с плутовским романом***. По аналогии с пикарескным романом, Чичиков становится трикстером (обманщиком и хитрецом), но, как отмечает исследователь, «родственным по духу обычному персонажу народных сказок, прежде всего — сказочного животного эпоса» [16; 430]. Фомичев ссылается на работу фольклориста Костюхина, отметившего, что «основная тема [животного эпоса] <...> соперничество и борьба, где трикстеру противостоит обычно животное гораздо более сильное, чем он сам», «странствия и встречи во время странствий — вот стержень сказки о животных» [цит. по: 16; 430–431]. По мнению Фомичева, эти наблюдения «вполне применимы к кумулятивному сюжету “Мертвых душ”» [там же], особенно если учитывать постоянные уподобления

---

* О наличии «птичьего мотива» в творчестве Гоголя пишет Г. В. Мосалева в статье «Поэтическое зодчество Гоголя и образ России» [11; 333].

** Если говорить о «Мертвых душах», то наиболее часто в тексте упоминаются **собаки** (как обыкновенные животные или «просвечивающие», например, через говорящую фамилию Собакевич) и **птицы** [10].

*** То же отмечают и другие исследователи, в том числе А. Х. Гольденберг [8; 123–126].

основных персонажей поэмы животным. Действительно, фантастичность и эластичность гоголевского мира позволяют его героям вбирать в себя и множество животных черт.

В тексте обоих томов «Мертвых душ» обильно рассыпаны упоминания птиц, а также наблюдаются случаи «птичьих метаморфоз». Можно сказать, что и сам Чичиков показателен с этой точки зрения: в двойном «чи» его фамилии можно уловить птичье «чик-чирик», а также связь еще с одной птицей — чибисом, также, кстати, входящей в перечень птиц, упоминаемых Гоголем [10]. Следовательно, уже в имени главного героя поэмы обнаруживается некоторая птичья заданность. В связи с этим интересно замечание итальянского исследователя К. Соливетти: «Подобно тому, как читатель должен был бы узнать в себе некоторые черты Чичикова, так и Чичиков, встречаясь с помещиками и с разнообразными представителями города, должен был бы, хотя бы отчасти, узнавать в них себя. Ведь и в каждом из помещиков было нечто от Чичикова, а Чичиков вел себя с ними, словно перед зеркалом» [14; 478–479]. Во время своего путешествия Чичиков почти у каждого из главных героев поэмы видит разного рода птиц. Возможно, это и составляет часть того узнавания себя в других, в котором, по Гоголю, состоял первый шаг «на пути к раскаянию, очищению души и возрождению» [14; 479].

Так, подъезжая к усадьбе Манилова, Чичиков первым делом увидел петуха (птица, которой в «Мертвых душах» отведено совершенно особое место) и лишь потом заметил Манилова: «Для пополнения картины не было недостатка в петухе, предвозвестнике переменчивой погоды, который, несмотря на то, что голова продолблена была до самого мозгу носами других петухов по известным делам волокитства, горланил очень громко и даже похлопывал крыльями, обдерганными, как старые рогожки» [7; 760–761].

Следующий персонаж — Коробочка — в птичьем аспекте отстоит от всех остальных помещиков. М. Вайскопф правомерно называет ее «хозяйкой птичьего царства» [4; 506], ведь именно у нее Чичиков обозревает птиц во всяческих обличиях. Примечательно, что приезжает он к Коробочке ночью, в то время суток, когда всё видится не тем, чем является, когда знакомая действительность приобретает новые, подчас причудливые формы. Когда Чичикова проводили в комнату, он «кинул вскользь два взгляда: комната была обвешана старенькими полосатыми обоями; картины с какими-то птицами...» [7; 785]. Но уже на следующее утро он «...заметил, что на картинах не всё были птицы: между ними висел портрет Кутузова и писанный масляными красками *какой-то* старик с красными обшлагами на мундире...» (курсив мой. — *Д. З.*) [7; 789]. В этом фрагменте текста обнаруживаются две явных птичьих метаформозы: превращение

птиц в Кутузова и — превращение птиц в «какого-то старика». Заметим, что прием «двух картин», когда одна из них включает в себя известное лицо, а другая — «какое-то лицо», крайне характерен для поэтики Гоголя. Например, в доме старосветских помещиков «два портрета было больших, писанных масляными красками. Один представлял какого-то архиерея, другой Петра III» [7; 243].

Прием метаморфозы в творчестве Гоголя создает, с одной стороны, иллюзорность реального мира, крайнюю его обманчивость*, зыбкость и призрачность очертаний действительности, а с другой — потенциальную надежду на чудесное превращение или преображение (ведь не только Кутузов становится птицей [превращение], но и *какой-то* [т. е. всякий] человек [преображение]). Так в низкой реальности намечаются возможности для конечного преображения.

В III главе дважды упоминаются птичьи перья: Фетинья «успела уже притащить перину и, взбивши ее с обоих боков руками, напустила целый потоп перьев по всей комнате» [7; 787]; и — когда Чичиков собирается уезжать от Коробочки, между ними происходит такой диалог: «— А свиного сала не покупаете? — сказала хозяйка, следуя за ним. — Почему не покупать? Покупаю, только после. — У меня о святках и свиное сало будет. — Купим, купим, всего купим, и свиного сала купим. — Может быть, понадобится птичьих перьев. У меня к Филиппову посту** будут и птичьи перья» [7; 799]. Из образного ряда, представленного в этом фрагменте, мы понимаем, что, в довесок к *мертвым душам*, Чичиков также собирается купить *свиное сало* и *птичьи перья*. Любопытна градация этой *неживой* материи, своего рода остатка жизни: «мертвые души — сало — птичьи перья». Заметим, что *перья* увенчивают эту триаду, надо полагать, ввиду их принадлежности к «вышним сферам», к птичьему миру, что, в этом свете, придает самой идее птиц в «Мертвых душах» дополнительную значимость.

Главное потрясение Павла Ивановича от «птичьего двора» Коробочки описано Гоголем после пробуждения героя, когда неслучайно снова появляется петух: «Одевшись, подошел он к зеркалу и чихнул опять так громко, что подошедший в это время к окну индейский петух <...> заболтал ему что-то вдруг и весьма скоро на своем странном языке, вероятно “желаю здравствовать”, на что Чичиков сказал ему дурака» [7; 789]. Павел Иванович выглядывает в окно в сторону курятника и видит, что дворик перед ним «наполнен птицами и всякой домашней тварью. Индейкам и курам не было числа; промеж них расхаживал петух мерными шагами, потряхи-

---

* Той же цели служит и такой прием поэтики Гоголя, как обман зрения: внешнее зрение противопоставлено внутреннему.

** Филиппов пост — простонародное название Рождественского поста.

вая гребнем и поворачивая голову набок, как будто к чему-то прислушиваясь; по огороду были разбросаны кое-где яблони и другие фруктовые деревья, накрытые сетями для защиты от сорок и воробьев, из которых последние целыми косвенными тучами переносились с одного места на другое» [7; 789–790]. Это место в тексте уникально своей наполненностью птицами, может быть, по аналогии с бездонной чичиковской шкатулкой: бесчисленно и внутреннее содержание *животной* составляющей у Коробочки, тоже своего рода *шкатулки* в метафорическом прочтении.

Данный фрагмент текста перебивается лирическим отступлением: «Надобно сказать, что у нас на Руси если не угнались еще кой в чем другом за иностранцами, то далеко перегнали их в умении обращаться...» [там же, 791], что показательно с точки зрения еще одного птичьего перевоплощения. Рассказывая о манерах обращения русских и иностранцев, Гоголь следующим образом характеризует правителя канцелярии: «когда он сидит среди своих подчиненных <...> просто бери кисть и рисуй: Прометей, решительный Прометей! Высматривает *орлом,* выступает плавно, мерно. Тот же самый *орел,* как только вышел из комнаты, и приближается к кабинету своего начальника, *куропаткой* такой спешит с бумагами под мышкой, что мочи нет. В обществе и на вечеринке, будь все небольшого чина, Прометей так и останется Прометеем, а чуть немного повыше его, с Прометеем сделается такое превращение, какого и Овидий не выдумает: муха, меньше даже мухи, уничтожился в песчинку! <...> пищит *птицей* и всё смеется» [7; 791–792].

В этом отрывке заложено несколько смыслов. Во-первых, связь с «Метаморфозами» Овидия как сквозным у Гоголя приемом превращения. В данном случае представлены два превращения: орла — в куропатку и Прометея — в муху (если не в птицу, то, по меньшей мере, в существо, способное к полету). Отметим также, что Прометей здесь напрямую соотнесен с образом русского богатыря, который заявляет о себе в поэме (в лирическом отступлении о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче).

После птичьего изобилия, которым открывается III глава, следующая, посвященная Ноздреву, несколько скупа на птичьи образы. Лишь однажды герой скажет, что «в театре одна актриса так, каналья, пела, как *канарейка!*» [7; 812]. У себя же Ноздрев показывает Чичикову пустые конюшни, и пруд, и даже изобилующую всевозможными собаками псарню, но описание его двора не обнаруживает никаких птиц. Тем не менее, обратим внимание на кличку одного из псов Ноздрева — «порхай», которая напрямую связана с мотивом полета.

Кроме того, рассмотрим характеристику самого Ноздрева:

Таких людей приходилось всякому встречать немало. Они называются разбитными малыми, слывут еще в детстве и в школе за хороших товарищей и при

всем том бывают весьма больно поколачиваемы. В их лицах всегда видно что-то открытое, прямое, удалое. Они всегда говоруны, кутилы, лихачи, народ видный. Ноздрев в 35 лет был таков же совершенно, каким был в осьмнадцать и двадцать: охотник погулять. <...> игра весьма часто оканчивалась другою игрою: или поколачивали его сапогами, или же задавали передержку его густым и очень хорошим бакенбардам, так что возвращался домой он иногда с одной только бакенбардой, и то довольно жидкой. <...> он чрез несколько времени уже встречался опять с теми приятелями, которые его тузили, и встречался как ни в чем не бывало, и он, как говорится, ничего, и они ничего [7; 816].

Здесь возникают ассоциации с петухом — ключевым образом «Мертвых душ». В системе человеческой культуры образ *петуха* многозначен и обладает определенным набором постоянных характеристик: «смелость», «высокомерие», «мужество», «готовность биться» и др. Возникновение в его символике отрицательного аспекта — воплощение похоти и драчливости — относится к средним векам. «Петухами» называли молодых людей, которых обуяли так называемые «петушиные демоны». В этом смысле важно замечание Гоголя о том, что люди ноздревского (или, можно сказать, петушиного) типа «бывают весьма больно поколачиваемы», а также что он «характер избитый», — такова была его «неугомонная юркость и бойкость характера» [7; 817].

Связь Ноздрева с петухом проявляется также в VIII главе, после того как Ноздрев явился на бал заявить о мошенничестве Чичикова. Павел Иванович удаляется в свои покои и переживает в одиночестве, не переставая думает о Ноздреве, «отделывая» его со всех боков и сторон. И в то же время «глядела ему в окна слепая, темная ночь, готовая посинеть от приближавшегося рассвета, и пересвистывались вдали отдаленные *петухи*» [7; 946]. *Петухи* оглашают своими криками воздух, не только напоминая собой о Ноздреве, но и оглашая приезд в город главной птичницы — Коробочки — в следующих строках текста.

Избавившись от Ноздрева, Чичиков продолжает свой путь в деревню Собакевича. Уже первое *птичье* упоминание в V главе символично: «Герой наш трухнул, однако ж, порядком. <...> Дыхание его переводилось с трудом, и когда он попробовал приложить руку к сердцу, то почувствовал, как оно билось, как *перепелка в клетке*» [7; 839]. В сравнении важен не столько сам образ перепелки, сколько то, что она — в клетке. Мотив *птицы в клетке* еще не раз будет обыгран и в главе о Собакевиче, и в целом в тексте поэмы. По всей видимости, он имеет немалое значение. Под птицей, запертой в клетке, может пониматься душа, зачастую наделяемая таким атрибутом, как крылья («душа воспарила» или «душа отлетела»). Из сказанного возникает дополнительная взаимосвязь *птицы* и «мертвых душ» как персонажей поэмы.

Собакевича, как известно, не назовешь человеком легковесным. Тем разительнее контраст между героем и его деревней, увиденной Чичиковым как следующее описание: «Деревня показалась ему довольно велика; два леса, березовый и сосновый, как *два крыла*, одно темнее, другое светлее, были у ней справа и слева» (курсив мой. — *Д. 3*.) [7; 845], — деревня как будто является большой птицей. В очередной (необычной!) гоголевской метаморфозе уже заложено предвосхищение полета в финале I тома.

Войдя в дом и разглядев его хозяина, Чичиков принялся осматривать содержимое комнат. Так, возле статуи Бобелины у окна он увидел висящую клетку, «из которой глядели дрозд темного цвета с белыми крапинками, очень похожий тоже на Собакевича». Кстати, А. Е. Луговой как ошибку Гоголя отмечает, что таких *дроздов* в природе не существует и что, скорее всего, в клетке сидел *скворец*. Для нас же важно, во-первых, что скворец, «превратившийся» в дрозда, являет собой еще одну птичью метаморфозу в поэме, а во-вторых — птица Собакевича, как и все остальные предметы вокруг него, обнаруживают сходство с хозяином, который похож одновременно и на дрозда, и на скворца. Может быть, именно из-за внутреннего, невидимого на первый взгляд, соотнесения с образами птиц Ч**ич**икова и Собакев**ич**а (или же из общности звучания «ич» в их фамилиях), герои так легко нашли общий язык в деле продажи «мертвых» душ.

Примечательно несколько раз возникающее в комнате молчание. Первое из них растянулось на пять минут, когда внимание Чичикова было приковано к картинам на стенах и к дрозду в клетке, производившему единственный нарушавший тишину стук. Во время второго молчания, продлившегося две минуты, акцентировано внимание на портрете худого Багратиона, единственном портрете, не соотносимом с обликом Собакевича: «Багратион *с орлиным носом* глядел со стены чрезвычайно внимательно на эту покупку». Выше уже отмечена важность такой портретной черты Гоголя, но до этого момента она в поэме не встречалась. Может быть, в образе Багратиона просматривается *внимательный* Гоголь, разглядывающий своих героев внутри собственного текста. Как бы то ни было, превращение Багратиона в *орла* — это первое встретившееся на страницах поэмы «обратное превращение»: человека — в птицу.

В VI главе, посвященной Плюшкину, сложно найти примеры птиц, которые бы придали хозяину какую-либо характеристику. Исследователями не раз отмечено, что Плюшкин выделяется в поэме из всей «галереи помещиков» как совершенно особый тип, «явление редкое <...> на Руси, где всё любит скорее развернуться, нежели съежиться» [7; 878]. Возможно, с ним не ассоциируется ни одна птица, поскольку его пространство не имеет перспективы духовного движения. Вместе с тем известно, что именно на этого героя Гоголь возлагал надежду на преобразование и будущее

преображение. Единственные упоминания птиц, все-таки встречающиеся в этой главе, относятся к былой жизни Плюшкина: «приносил всегда к обеду *тетерек* или *уток*, а иногда и одни *воробьиные* яйца, из которых заказывал себе яичницу» [7; 876] — как единственная связь Плюшкина с птичьим миром. Любопытно по аналогии отметить то, что в самом начале поэмы Чичиков ел *курицу*.

Финал «Мертвых душ» — это апофеоз птичьего превращения. Здесь Гоголь активно преобразует всё художественное пространство и устанавливает вектор быстрого и прямолинейного движения — вверх. По слову А. Н. Афанасьева, «олицетворения явлений природы в образе различных птиц <...> возникают из представления о быстроте». Гоголь прибегает к трансформации и наложению двух образов, в результате чего возникает нечто «очень быстрое» с еще «более быстрым», становясь неудержимым. Трансформация тройки коней в *птицу-тройку* важна и в смысле преображения существ земных (*кони*) в существа небесные (*птицы*).

Как писал Ю. М. Лотман, «в авторском сознании Гоголя возвышенность пространства — это не только и не столько его обширность и безграничность, но и направленность. Находящийся в нем должен двигаться к цели. Оно должно быть дорогой» [цит. по: 12; 101]. Таким образом, финальная метаморфоза «Мертвых душ» (коней — в птиц, а брички — в колесницу) обнаруживает стремление Гоголя задать движению вертикальную направленность, являющуюся в сущности будущим преображением самой России. Эта направленность, по выражению В. Ш. Кривоноса, «вырывает ее (т. е. Россию) из исторического времени» [9; 429] и переводит «в новое бытие» и в новое историческое время.

*Птица-Чичиков* в стихийном полете и превращении коней в птиц незаметно для читателя преображается в птицу-Гоголя, говоря: «Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь и всё летит...» [7; 1035]. Финал, выведенный Гоголем, заставляет задуматься, по меньшей мере, о двух птичьих метаморфозах: Русь, превращающаяся в птицу, и мертвая, заточенная в клетку душа, преображающаяся в птицу, которая вырвалась на свободу и летит, «вся вдохновенная Богом!» [7; 1036].

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И. Ф. О формах фантастического у Гоголя // Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 207–216.
2. Анненский И. Ф. Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье // Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 225–233.
3. Афанасьев А. Н. Славянская мифология. СПб., 2008. 1520 с.
4. Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М., 2003. 576 с.

5. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. М., 2002. 686 с.
6. Виролайнен М. Н. Проза Гоголя как поэзия // Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рожд. Н. В. Гоголя / Под ред. М. Н. Виролайнен, А. А. Карпова. СПб., 2011. С. 50–60.
7. Гоголь Н. В. Мертвые души. Избранное. М., 2010. 1152 с.
8. Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя: Монография. Волгоград, 2007. 261 с.
9. Кривонос В. Ш. Символическое пространство в «Мертвых Душах» Гоголя // Феномен Гоголя... С. 483–494.
10. Луговой А. Е. Читая Гоголя глазами зоолога // Закарпатское областное общество русской культуры «Русь». II Гоголевские чтения. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://vlsaltykov.narod.ru/doclad28.02.08.html
11. Мосалева Г. В. Поэтическое творчество Гоголя и образ России // Творчество Н. В. Гоголя в контексте православной традиции. Ижевск, 2012. С. 322–356.
12. Печерская Т. И. Гостиная Собакевича в аспекте пространственных метаморфоз (поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души») // Кормановские чтения. Ижевск, 2009. Вып. 8. С. 70–77.
13. Рашидова З. М. «Мир в дороге, а не у пристани...» (топос «дорога» в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души») // Изв. Дагестан. гос. пед. ун-та. Обществ. и гуманит. науки. 2009. № 2. С. 98–101.
14. Сазонова Л. И. Литературная генеалогия птицы-тройки // Поэтика русской литературы: К 70-летию проф. Ю. В. Манна. М., 2001.
15. Соливетти К. Динамика и статичность в кривом зеркале «Мертвых Душ» // Феномен Гоголя ... С. 469–483.
16. Страда В. Гоголь и поэтика путешествия // Там же. С. 457–469.
17. Фомичев С. А. «Мертвые души»: инерция замысла и динамика откровений // Там же. С. 430–446.

*К. А. Нагина*

# «ДОМ НА ГОРЕ»: дом Болконских в романе «Война и мир»[1]

*Дом* в творчестве Толстого предстает в двух своих главных инкарнациях: как *убежище*, укрытие, позитивное пространство, позволяющее соединить личное и общее, и как *антидом*, пространство негативное, препятствующее контакту с большим миром. Эволюционное развитие этой универсалии как раз и состоит в трансформациях, принимающих угрожающий для толстовского человека характер: *дом* в позднем творчестве писателя

трансформируется в *антидом*. Особое место в этой эволюции занимает *дом Болконских*: *мужской дом*, замкнутый в себе.

«Стройный порядок», по которому течет жизнь в этом доме, задает старый князь. Его подчеркнутое свободолюбие и одиночество невольно обращают к названию имения — *Лысые Горы*, заставляя искать в нем скрытые смыслы. Характер князя соответствует пространственной локализации персонажа: он живет *на горе*, а *гора* традиционно символизирует уверенность, устойчивость, неизменность, связывается с понятиями свободы и власти. Самую точную характеристику Николаю Андреевичу дает его сын: «Он страшен своей привычкой к неограниченной *власти*». Эту привычку сформировало военное прошлое Болконского; его пристальный интерес к деталям военной кампании в Европе как раз и обусловлен тем, что в глубине своей души он так и остался *генералом*. Накануне смерти он как раз вспоминает себя молодым *генералом*; это воспоминание Толстой вводит как последнюю и главную характеристику персонажа.

Честолюбие, жажда славы и подвига, бесстрашие — все эти черты настоящего *воина* определяют характер Николая Андреевича и унаследованы его сыном. Образы старого и молодого князей Болконских как *воинов* и *героев* органично включаются в семантическое поле *гор*: с *горами* связаны образы *богатырей*, сказочных могучих *героев*, «которые могли рушить горы». С великими *воинами горы* связаны теми мифами и легендами, в которых рассказывается о спящих в пещерах королях и героях, способных однажды пробудиться, чтобы восстановить на земле справедливость или освободить отечество от врагов[2].

С *Лысыми Горами* Толстой неоднократно соотносит мотив *сна*; одна из его вариаций — *пробуждение* героя для защиты отечества. Старый князь пребывает в полном бездействии до тех пор, пока французы не подходят к Смоленску. Только «после возвращения Алпатыча из Смоленска старый князь как бы вдруг *опомнился ото сна*»[3] (курсив мой. — *К. Н.*). Его энергическая деятельность вполне укладывается в рамки *героического* сюжета. Собираясь ехать к главнокомандующему, Болконский надевает «полный мундир» и делает «смотр вооруженным мужикам и дворовым» (6, 142). В этот момент легендарный сюжет инверсируется: со старым генералом случается удар и он падает на землю прямо перед своим «войском». На месте могучего *богатыря* оказывается «маленький *старичок* в мундире и орденах» (6, 142). Однако мотив *сна* этим не исчерпывается: перед смертью Николай Андреевич Болконский *пробуждается* для любви. К такому же итогу автор «Войны и мира» приводит и его сына, причем князя Андрея тоже сопровождает мотив *сна*/*пробуждения*. Мечты о себе как избраннике, *герое*, способном повернуть ход сражения, вписывают молодого Болконского все в тот же *богатырский* сюжет, который поддер-

жан мотивом *гор*, еще более акцентированным Толстым в линии князя Андрея.

Первое *пробуждение ото сна* состоялось для персонажа на *Праценской горе*. Именно на *Праценской горе* князь Андрей впервые видит *небо*, постигая не только суетность, но и губительность своих, по Толстому, лжегероических устремлений. Эта переоценка ценностей поддержана общеизвестной символикой *горы* и ее *вершины* как «сцены, на которой царят вечная юность, красивые поступки», как «места встречи Человека с Богом». Более того, «*гора* — вневременная абсолютная мера человеческих дел, самого его существования», поскольку «любое человеческое деяние с вершины *горы* может представиться *мелким* и *ничтожным*»[4]. Так и Наполеон, герой князя Андрея, кажется ему «столь *маленьким*, *ничтожным* человеком в сравнении с тем, что происходило между его душой и эти высоким, бесконечным *небом* с бегущими по нем облаками» (4, 367). *Гора* — место, наиболее близкое к небу, обеспечивающее связь *земного* и *небесного*, поэтому так органично связаны с Андреем эти два мотива — *неба* и *гор*.

Обитатели *Лысых Гор* — отец и сын — терпят *поражение* там, где легендарные герои одерживают *победу*: в кульминационный момент выполнения своей миссии, своего предназначения. Эта инверсия героического сюжета раскрывает главную мысль Толстого: развенчание идеи избранничества, наполеоновского культа в истории, мысль о тщетности попыток *великой личности* повлиять на ход событий, или шире — истории. Заметим, что и *Наполеон* связан с мотивом *горы*. Кроме несостоявшегося «диалога» с Андреем на *Праценской горе*, это сцена на *Поклонной горе*, когда у ног завоевателя распростерта побежденная Москва.

Вернемся к мотиву *сна*, связанному с князем Андреем. Второе *пробуждение* героя происходит перед смертью и является *пробуждением от жизни* (7, 71), высвобождением того бессмертного духовного *я*, которое Толстой называет *птицей небесной*.

Главным для обитателей *Лысых Гор* является не пробуждение для ратного подвига и славы, а *пробуждение для любви*. Перед смертью отец впервые в жизни говорит дочери ласковые слова, а во взгляде его светится любовь. Его сын на пороге небытия постигает, что «любовь есть Бог, и умереть — значит... вернуться к общему и вечному источнику» (7, 63). В этом и состоит *бытийное предназначение* Болконских.

Однако рядом с ними есть и третье лицо — *внук* и *сын* Николушка, еще один герой *гор* и *неба*, что подтверждает завершающий первый Эпилог *сон*, в котором Николушка видит себя в древних доспехах — «в касках — таких, которые были нарисованы в издании Плутарха» «впереди огромного войска», составленного из белых косых линий, явно отсылающих к сцене в Мытищах, когда князь Андрей видит воздвигающееся над

ним здание из лучинок. В конце сна мальчик чувствует *слабость любви*: «...он почувствовал себя бессильным, бескостным и жидким. Отец ласкал и жалел его» (7, 308).

Старый Болконский обратился перед смертью к любви бессознательно. Путь духовного *восхождения* его сына начался на *Праценской горе* и привел к великим прозрениям, совершенным при ясной работе мысли. Его внук приходит к «утверждению своей сыновности как силы своего духовного тяготения»[5]. Очевидно, духовный путь Николушки начинается со смертью отца. Таким образом, трое Болконских, каждый в свое время, проходят инициационный обряд, во многих религиозных традициях связанный с *восхождением на гору*, что подкрепляется семантикой *горы* как «символа воскресения из мертвых, алтаря какого-либо религиозного культа». Выступая в качестве распространенного варианта трансформации мирового дерева, *гора* «воспринимается как образ мира, модель вселенной». На ее вершине обитают боги[6]. «Для христиан вершиной космической горы является Голгофа»[7], к которой, кстати, и отсылает перифрастическое значение Лысых Гор.

Б. И. Берман увидел в князе Андрее «образец *самоустановления* Толстого», образ, «несущий в себе направляющую и воплощающую силу»: «Князь Андрей, “отец”, посылает в грядущее, в жизнь, своего, подобного себе сына, как мы понимаем теперь, духовную ипостась *самого Толстого*»[8]. Роль образа князя Андрея как одного из Болконских, живущих на *горе*, заключается в поиске и раскрытии учения о *Пути восхождения* человеческой жизни, в утверждении жизни как нетленной сущности — *птицы небесной*, души, предназначенной для жизни вечной. Этот путь представлен в романе тремя поколениями Болконских — Николаем Андреевичем, Андреем и Николушкой — обитателями *дома на горе*, символически объединенными Толстым общей ономастикой. Их духовная преемственность очевидна, причем каждый из сыновей идет дальше своего отца, вбирая в себя его духовный опыт. Поэтому исключительно важным здесь является понятие *отцовства*, традиционно необходимое Толстому для уяснения отношений человека с Богом — *Отцом* Небесным.

Следует заметить, что у Андрея Болконского, как *человека гор*, есть предшественники — персонажи *горного текста*, сложившегося у Толстого до «Войны и мира»: Дмитрий Нехлюдов («Люцерн») и Дмитрий Оленин («Казаки»). Напомним, что этих героев, как и Бутлера из позднего произведения «Хаджи-Мурат», с *горами* связывает *особое* чувство *«беспричинной радости жизни»*, которое Болконский испытывает лишь эпизодически. Чувство радости и духовного «веселия» рождает в персонажах *горного текста* потребность в любви, желание быть *Обитателями* этого мира. Все они одиноки, но одиночество как раз и способствует «расширительно-

му» движению человеческого *я*, способность к которому они обнаруживают в моменты экстатических состояний.

Подобное желание обнаруживает и князь Андрей. Это случается ночью в Отрадном, когда под влиянием пения Наташи ему хочется стать частью *общей жизни*. Своим ощущением *радости* и *новизны* жизни, свойственным ему в период тесного общения с Ростовыми, Болконский напоминает Оленина, поселившегося среди казаков и ведущего *новую*, *радостную* жизнь. Это ощущение *радости жизни* у персонажей *горного текста* сопряжено с *любовью к другим* или *самоотвержением*. В «Отрывке дневника 1857 года» Толстой, рассказывая о путешествии по Швейцарии, впервые говорит об «ужасном тормозе», препятствующем расширительному движению человеческого *я* — «*любви к себе*», или «*памяти о себе*». Оленину, как «главному» *человеку гор* в творчестве Толстого, да и другим персонажам подобного рода, не дано освободиться от этой *памяти*. А вот вершиной духовного пути князя Андрея как раз и является это *освобождение*. Получается, что Болконский как бы наследует персонажам *горного текста* раннего Толстого, осуществляя, наконец, то, что им осуществить не удалось.

*Избранность* этого героя как раз и определяется через *пространственные* характеристики: все предшественники Болконского взирали на *горы* только издалека, никто из них не пытался покорить вершины. В «Хаджи-Мурате», написанном через много лет после «Войны и мира», Гамзало говорит ключевую фразу: «*В горах-то и живут одни орлы*». Эти слова применимы к князю Андрею, обитателю *дома на горе*, в итоге своего пути отказавшемуся от «*любви к себе*», или «*памяти о себе*», чтобы «вернуться к общему и вечному источнику» (7, 69).

Есть у *дома* Болконских и другие значения, подтверждающие семантику *замка на горе*, и связаны они с княжной Марьей. В ряде духовных традиций распространен культ *пещер*, теснейшим образом связанный с культом *гор*. В комнате княжны Марьи *лысогорского дома* ведется разговор о Киеве, *пещерах* и «благодати», его участниками оказываются *божьи люди*, Марья, Андрей и Пьер. В беседе Андрея и Пьера со странниками обнажаются различные исповедания веры: княжна Марья выказывает близость вере народной, интерес к чудесам, Пьер и Андрей внешне иронично относятся к *божьим людям* и смущают их; однако затем «серьезно» выслушивают рассказы о «благодати», сошедшей на Пелагеюшку в киевских *пещерах*. Смысл этой сцены Е. Полтавец усматривает в ее архетипическом звучании: «В Лысых Горах (на горе) идет что-то вроде обсуждения “выбора веры” и способов открытия, говоря словами Пелагеюшки, “святых небесных тайн” и благодати. При этом дело не обходится, разумеется, без мотива *пещеры*, а значит, и определенного инициационного звучания эпизода»[9].

*С пещерами в горах* связан еще один распространенный мотив — мотив *горы* как «*хранилища богатств или неких тайн* (ср. сон или заключение в горе красавицы <...> ср. фольклоный мотив “Принцесса в стеклянной горе”, АТ 530) — один из частых в мифологии»[10]. Заключенная в *горе* красавица спит таинственным сном, пробудить от которого ее может только герой-избавитель. В отличие от нее, принцесса на *Стеклянной горе* бодрствует; ее освобождению препятствует отец-король, который собирается отдать ее в жены герою, способному подняться по гладкой, как лед, *горе*. Храбрец получит принцессу в жены и станет обладателем половины, а при удачном стечении обстоятельств — целого царства.

Роль принцессы, ждущей своего избавителя, отведена княжне Марье, мечты которой сопряжены с пространством за пределами *лысогорского дома*. Эти мечты воплощаются в двух сюжетах: первый связан с замужеством, второй — со странничеством. Княжна Марья — душа дома Болконских, его *анима*, томящаяся *в заточении*.

Мотив *заточения в горе принцессы* поддержан Толстым и представлением этого дома как *спящего замка*. И дело здесь вовсе не в том, что его хозяин и слуги носят напудренные парики и ведут себя так, как будто и не заканчивался прошлый, екатерининский век. Неподвластность времени, проистекающая вследствие изоляции от внешнего мира, производит на читателя такое же жутковатое впечатление, как на князя Андрея, вдруг открывшего это странное свойство родительского дома под впечатлением соприкосновения с вечно меняющейся *живой жизнью* в лице Наташи: «...его странно и неожиданно поразило при въезде в Лысые Горы все *точно то же*, до малейших подробностей, — *точно то же течение жизни*. Та же степенность, та же чистота, та же тишина были в этом доме, та же мебель, те же стены, те же звуки, тот же запах и те же робкие лица, только несколько постаревшие» (6, 39).

Толстой не единожды называет дом Болконских *заколдованным, спящим замком*, как бы настаивая на том, что именно мифологема *спящего замка* является семантическим ключом к разгадке его тайны. Эту идею подтверждает и независимость *спящего замка* от своего хозяина-короля — старого князя. *Дом* живет своей жизнью и после его смерти, что обнаруживает уже Пьер, посетивший княжну Марью после всех событий 1812 года. Здесь нужно оговориться, что определение *спящий замок* относится к дому Болконских в целом: и к *лысогорскому*, и к *богучаровскому*, и к *московскому*, являющимся территориальными его воплощениями: «В самом серьезном расположении духа Пьер подъехал к дому старого князя. Дом этот уцелел. В нем видны были следы разрушения, но *характер дома был тот же*. Встретивший Пьера старый официант с строгим лицом, как будто желая дать почувствовать гостю, что *отсутствие князя*

*не нарушает порядок дома*, сказал, что княжна изволили пройти в свои комнаты и принимают по воскресеньям» (курсив мой. — *К. Н.*) (7, 227).

Освобождение заточенной в *заколдованном замке* героини осуществляется в соответствии со сказочной традицией. Роль героя-освободителя выполняет Николай Ростов. В этой сцене роль *заколдованного замка* выпадает имению князя Андрея *Богучарово*, где умирает старый князь. *Чары* как одна из морфем в названии имения вполне соответствуют мотиву *заколдованности*. Княжна в буквальном смысле слова заточена в своем доме: богучаровские мужики удерживают ее, препятствуя отъезду. Сказочный мотив освобождения принцессы героем-избавителем организует всю сцену: в облике Марьи подчеркивается признак ее высокого происхождения — благородство, а в Ростове — его соответствие *герою*, способность с честью пройти любое испытание.

Замечательно и то, что *замок принцессы* находится в этой сцене *на горе*, на вершину которой, в соответствии со сказочной традицией, поднялся герой. «Прикажете наших *из-под горы* кликнуть?» — спрашивает у Ростова Лаврушка (5, 170). Ранее о *горах* в округе Богучарова не было и речи: напротив, об имении князя Андрея было сказано, что оно «лежало в некрасивой, *плоской* местности, покрытой полями и срубленными и несрубленными еловыми с березой лесами» (5, 113). В сцене освобождения княжны Марьи *гора*, на которой находится Богучарово, как будто из-под земли вырастает по воле автора, захваченного сказочным сюжетом.

Следуя этому сюжету, Николай Ростов, как герой-избавитель, должен жениться на спасенной девице — княжне Марье и получить, как водится, «полцарства в придачу». Ростов получает целое царство и поселяется в *Лысых Горах*. Чары сняты с *заколдованного замка*: *спящие* в нем до поры *герои* пробудились и выполнили свое предназначение; принцесса вызволена из заточения, жизнь в *доме* с *новым хозяином* меняет свой характер. Одно оказывается неизменным: *дом* остается м*ужским*, теперь его организует энергия Николая Ростова. На «старом каменном фундаменте» вырастает новый *Лысогорский дом*. Пространное описание жизни большого *дома* с упоминанием *годового круга*, *праздников* и *еды* свидетельствует об обращении к *идиллическому миру* Ростовых.

Начало *Болконских* в доме представлено княжной Марьей и юным сыном Андрея Николушкой. Совпадение имен представителей двух семейств — Ростовых и Болконских, живущих под одной крышей, вряд ли можно назвать случайным. В исследовательской литературе закрепилась мысль о том, что в Эпилоге Толстой исключил Николая из «идеальной» сферы романа[11]. Позволим себе не согласиться с этим мнением. Ограниченность Ростова делами хозяйства, его затаенную неприязнь в отношении к Николушке, оппозиционность и резкость в отношении к Пьеру,

жесткость в отстаивании собственной позиции вплоть до резкого ответа Безухову — все демонстрирует лишь одну ипостась его характера. К слову будет сказано, и Пьер, если так можно выразиться, не оправдывает возложенных на него автором надежд, отсюда — реплика о «его самодовольных рассуждениях» и ироническое замечание о его уверенности в том, «что он был призван дать новое направление всему русскому обществу и всему миру», абсолютно противоречащее концепции истории и «общей жизни» Толстого.

Другая сторона Ростова — его *хозяйствование*, в котором он является предтечей Левина, выразителя самых сокровенных мыслей и идей Толстого. Об этом свидетельствует его изначальная ориентация на *целое*, а не на часть. В своей хозяйственной деятельности, расширяющей пространство *дома Ростовых-Болконских*, Николай ведет себя как истинный адепт религии *живой жизни*, законам которой, постигаемым внеразумным чутьем, он следует. Там же, где необходимо приложить разум, как в сфере политической, он демонстрирует свою ограниченность и «узколобость». Таким образом, Толстой объективно относится к своему герою, вовсе не преследуя цели в чем-то «разоблачить» его.

Николаю Ростову «не по душе» второй Николай — сын Андрея Болконского. Как уже было сказано, Николушка продолжает духовный путь своего отца, являясь антиподом Ростова. Та непонятная Николаю *духовная жизнь*, которая восхищает его в жене графине Марье, раздражает его, когда обнаруживает себя в мужчинах. Этим Толстой объясняет его антипатию к князю Андрею, естественным образом перенесенную на его сына. Обе позиции равноправны, о нынешнем их объединении не может идти речи, что демонстрирует сон Николушки. В *доме Ростовых-Болконских* сосуществуют два противоположных начала, заявляющих о своей готовности к открытому противостоянию, в результате чего говорить о *полном* восстановлении идиллического мира Ростовых все же довольно опрометчиво.

Оба начала для Толстого одинаково ценны, что подтверждает уже обозначенная близость Ростова к Левину и путь самого Толстого — во многом наследника духовной традиции Болконских. Но ведь скрытая антиномичность, диалектическая взаимосвязь противоположностей и лежит в основе самой жизни. В необходимый ее момент эти силы проявляют способность к диалогу и объединению, как это произошло во время войны 1812 года, а затем снова расходятся, чтобы объединиться уже на новых основаниях.

Таким образом, *дом Ростовых-Болконских* в Эпилоге — это воплощение самой *жизни*, питаемой энергией *любви*, которую все так же «излучает» княжна Марья, примиряющая *ростовское* и *болконское* начала; в этой жизни она пытается «*любить* и своего мужа, и детей, и племянника, и всех близких так, как Христос *любил* человечество» (7, 303).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Работа выполнена в рамках проекта 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII – начало XX в.)», поддержанного грантом РГНФ.

[2] Грейф П. Симболариум [Электронный ресурс ]. Режим доступа: wiki.simbolarium.ru

[3] Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978–1985. Т. 6. С. 141. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

[4] Грейф П. Указ. соч.

[5] Там же.

[6] Топоров В. Н. Гора // Мифы народов мира: Энцикл. М., 1987. Т. 1. С. 311.

[7] Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 32.

[8] Берман Б. И. Сокровенный Толстой: религиозные видения и прозрения творчества Льва Николаевича. М., 1992. С. 190.

[9] Полтавец Е. Ю. Гора, голова и пещера в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина и «Войне и мире» Л. Н. Толстого // Литература. 2004. № 10.

[10] Топоров В. Н. Указ. соч. С. 313.

[11] Ермилов В. Толстой-романист. М., 1965. С. 143.

*О. В. Молодкина*

# ЧЕЛОВЕК И СИСТЕМА В РОМАНАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И Л. Н. ТОЛСТОГО

Человек в земном мире неизбежно включается в системы отношений разных уровней. Системы высшего уровня дают ему наибольшую свободу и возможность самосовершенствования, приближения к своему первообразу; системы низших уровней — подавляют и нивелируют сознание, искажают представления об истине. В качестве таких низших (но очень мощных) систем в романах Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого предстают общество и государство, причем механизм воздействия этих систем на человека различается у этих двух авторов настолько, насколько разными являются структуры сознаний героев. Система высшего уровня — отношения человека с Богом — предполагает переход в «большое время» (по М. Бахтину) и неизбежный конфликт с подавляющими системами в «малом времени».

Влиянию подавляющих систем подвержены как ординарные, так и талантливые, выдающиеся личности. Наиболее же свободны от этого влияния дети и взрослые, сохранившие ребенка в своей душе. В романе Ф. М. Достоевского «Идиот» к таким взрослым относятся, конечно, князь Мышкин и генеральша Епанчина. А вот первых — поддающихся влиянию — множество, но мы рассмотрим двух: генерала Епанчина (ординарная личность) и Настасью Филипповну (личность выдающаяся). В одном из интервью О. Басилашвили, сыгравший генерала Епанчина в фильме Владимира Бортко (2003), всячески расхваливал своего героя, утверждая, что он чуть ли не единственный нормальный человек во всем романе, прекрасный муж и заботливый отец. Конечно, актер прав в том, что обратил внимание на положительные черты персонажа, образ которого предстояло воплотить на экране (тем более что эти черты в герое Достоевского действительно есть). Однако при этом как-то замалчивается, что заботливый отец собирается выдать свою старшую дочь за развратника и развратителя Тоцкого и считает это совершенно нормальным. И его дочери так считают, включая Александру, предназначенную в жены «человеку чрезвычайного эгоизма» [1, 34]. Таково влияние уродливой нормы, сформировавшейся в обществе: если жених богат и с положением в обществе, то ни огромная разница в возрасте, ни отсутствие любви, ни совершенные им преступления не являются препятствиями для брака с молодой невестой. Из всей семьи этому влиянию не подвержена только генеральша Епанчина, обладающая детски ясным сознанием, что позволяет ей различать истинное и ложное, обнаруживать подмены и восставать против них. Она одна против этого брака, как потом один князь Мышкин будет против брака Настасьи Филипповны с Ганей Иволгиным. Кстати, оба брака устраиваются все теми же двумя господами, состоящими «в необыкновенной дружбе»: Тоцким и Епанчиным. Дружба их основана на совместном участии в финансовых предприятиях, и брак дочери генерала (а затем и брак Настасьи Филипповны) рассматривается как род такого предприятия:

> Предложение же Тоцкого сам генерал оценил тотчас же, с свойственным ему знанием жизни, чрезвычайно высоко. Так как и сам Тоцкий наблюдал покамест, по некоторым особым обстоятельствам, чрезвычайную осторожность в своих шагах и только еще зондировал дело, то и родители предложили дочерям на вид только еще самые отдаленные предположения. В ответ на это было получено от них, тоже хоть не совсем определенное, но по крайней мере успокоительное заявление, что старшая, Александра, пожалуй, и не откажется. Это была девушка хотя и с твердым характером, но добрая, разумная и чрезвычайно уживчивая; могла выйти за Тоцкого даже охотно, и если бы дала слово, то исполнила бы его честно. Блеска она не любила, не только не грозила хлопотами и крутым переворотом, но могла даже усладить и успокоить жизнь. Собой она была очень хороша, хотя и не так эффектна. Что могло быть лучше для Тоцкого? [1, 34].

Что же могло быть лучше для самой Александры, — об этом никто из участников сделки не думает. Она как вещь, удобная в хозяйстве: ее приобретают, не спрашивая, что она чувствует. Но тайная печаль, которую увидел в лице старшей дочери Епанчиных князь Мышкин, связана, конечно, с этой предполагаемой переменой в ее судьбе.

Отношение к человеку как к вещи глубоко укоренилось в обществе, образ которого воссоздает Ф. М. Достоевский в романе. В истории Настасьи Филипповны это отношение еще заметнее. Анализируя смысл бриллиантового перстня в сцене, завершающей первую часть романа, Т. А. Касаткина заметила: «Незадолго перед этим читателю сообщается о точно таком же перстне на указательном пальце правой руки у Афанасия Ивановича Тоцкого. А заканчивается вечер у Настасьи Филипповны <...> словами Тоцкого о ней: “Нешлифованный алмаз — я несколько раз говорил это”» [8, 149].

Итак, бриллиантовый перстень — знак власти, владычества над этой женщиной, и Рогожин является как новый владелец. Здесь вещь, с которой сравнивается человек, становится еще и знаком отношения к человеку как в вещи: Настасья Филипповна воспринимается Тоцким как предмет роскоши, Рогожиным — как объект купли-продажи [2].

Парадоксальным образом героиня одновременно и восстает против общества, приговорившего ее к положению вещи, и соглашается с ним, причем не только сознательно, но и на уровне подсознания, что гораздо более разрушительно. Сознательное согласие — отъезд с Рогожиным за сто тысяч — можно считать и продолжением бунта против общественной морали. Подсознательное согласие выражается в том, что сама Настасья Филипповна способна относиться к другому человеку как к вещи. И эта способность проявляется на том же роковом дне рождения.

В эпизоде, завершающем первую часть романа, есть подробности, на первый взгляд, не имеющие никакого отношения к основным событиям, но именно они выявляют окончательно авторскую мысль, объясняя подлинные причины поступков героев и указывая на источник трагичности их судеб. Сознания всех присутствующих на дне рождения, кроме князя Мышкина, порабощены общественной анти-нормой настолько, что они принимают ее за естественный порядок вещей и бессознательно руководствуются ею даже в мелочах. Эти-то мелочи и подтверждают главное. Вот Настасья Филипповна планирует свой «високосный день», собираясь порвать с обществом, которое относится к ней как к красивой вещи. Однако, готовя этот решающий вечер, она следует тому же общественному правилу по отношению к другому человеку: она приглашает в гости прекрасную, но молчаливую незнакомку, присутствие которой автор объясняет именно в тот момент, когда прибывает Рогожин со своей компанией. Оказывается, эта дама — не гостья, а часть интерьера:

Но молчаливая незнакомка вряд ли что и понять могла: это была приезжая немка и русского языка ничего не знала; кроме того, кажется, была столько же глупа, сколько и прекрасна. Она была внове, и уже принято было приглашать ее на известные вечера, в пышнейшем костюме, причесанную как на выставку, и сажать как прелестную картинку для того, чтобы скрасить вечер, — точно так, как иные добывают для своих вечеров у знакомых, на один раз, картину, вазу, статую или экран [1, 132].

Гостиная Настасьи Филипповны со вкусом обставлена, и одним из предметов обстановки становится живой человек, приравненный к вазе. Это модно, это «принято», «как у всех». Бунтуя против общества, героиня подсознательно принимает его систему ценностей, а значит, признает себя «вещью» и «падшей женщиной», заслуживающей наказания. И поэтому она последовательно играет роль жертвы, о чем писали многие исследователи.

Другая подробность, тоже кажущаяся сначала ненужной, характеризует сознание Рогожина, следующего, несмотря на искреннее и сильное чувство, тому же правилу отношения к человеку как к вещи. В кульминационный момент его прибытия на день рождения, чрезвычайно взволновавшего всех присутствующих, автор не спешит обратить внимание на главного героя, а принимается описывать сопровождающих его личностей:

Компания Рогожина была почти в том же самом составе, как и давеча утром; прибавился только какой-то беспутный старичишка, в свое время бывший редактором какой-то забулдыжной обличительной газетки и про которого шел анекдот, что он заложил и пропил свои вставные на золоте зубы, и один отставной подпоручик, решительный соперник и конкурент, по ремеслу и по назначению, утрешнему господину с кулаками и совершенно никому из рогожинцев не известный, но подобранный на улице, на солнечной стороне Невского проспекта, где он останавливал прохожих и слогом Марлинского просил вспоможения, под коварным предлогом, что он сам «по пятнадцати целковых давал в свое время просителям» [1, 133].

В этом описании обращает на себя внимание одно удивительное словечко, в котором, как в капле воды, отражаются мир и господствующая в нем система сознания. Отставной подпоручик — «подобранный»! Его не «пригласили», не «позвали», а «подобрали»! Как вещь. У вещи не спрашивают согласия, ее переставляют с места на место, покупают, подбирают или выбрасывают за ненадобностью.

Такое отношение к человеку как к неодушевленному объекту открывает путь манипулирования его сознанием и исключает возможности самореализации в качестве духовного существа как для объекта, так и для субъекта манипуляции.

В романе Л. Н. Толстого «Воскресение» главный герой открывает, что наиболее полное превращение человека в вещь происходит в тюрьме.

Одна из бывших политических заключенных рассказывает Нехлюдову, какой нравственный шок она испытала после первого ареста:

Когда меня взяли в первый раз — и взяли ни за что, — продолжала она, — мне было двадцать два года, у меня был ребенок, и я была беременна. Как ни тяжело мне было тогда лишение свободы, разлука с ребенком, с мужем, все это было ничто в сравнении с тем, что я почувствовала, когда поняла, что я перестала быть человеком и стала вещью. Я хочу проститься с дочкой — мне говорят, чтобы я шла и садилась на извозчика. Я спрашиваю, куда меня везут, — мне отвечают, что я узнаю, когда привезут. Я спрашиваю, в чем меня обвиняют, — мне не отвечают. Когда меня после допроса раздели, одели в тюремное платье за номером, ввели под своды, отперли двери, толкнули туда, и заперли на замок, и ушли, и остался один часовой с ружьем, который ходил молча и изредка заглядывал в щелку моей двери, — мне стало ужасно тяжело. Меня, помню, более всего тогда сразило то, что жандармский офицер, когда допрашивал меня, предложил мне курить. Стало быть, он знает, как любят люди курить, знает, стало быть, и как любят люди свободу, свет, знает, как любят матери детей и дети мать. Так как же они безжалостно оторвали меня от всего, что дорого, и заперли, как дикого зверя? Этого нельзя перенести безнаказанно. Если кто верил в Бога и людей, в то, что люди любят друг друга, тот после этого перестанет верить в это» [3, 299].

Здесь, как и на протяжении всего романа явственно разграничиваются две системы: низшая (государство и общество) и высшая (отношения с Богом и с людьми как творениями Божьими). Отождествление этих систем приводит к утрате веры, что и происходит с рассказчицей. Она не в силах понять, как в жандармском офицере соединяются сострадающий ей человек и орудие жестокой подавляющей системы. Превращение нормальных людей в подобные орудия, в части страшного бездушного механизма наблюдал в «Войне и мире» Пьер Безухов, в тот момент, когда французы собирались расстрелять кого-то из пленных. До этой минуты между наполеоновскими солдатами и их пленниками существуют почти дружеские отношения. Но получен приказ, и вместо людей — марионетки, готовые убивать.

Л. Н. Толстой показывает, что тюремный и военный механизмы извращения человеческой сущности — только наиболее наглядное проявление законов, господствующих в обществе и государстве. С точки зрения автора «Воскресения», эти две системы взаимосвязаны, питают и поддерживают друг друга в их порочном функционировании.

Нехлюдов в своем странствии встречает только одного свободного от власти этих систем человека — нищего старика на пароме. Встреча происходит в самом конце романа, когда духовный переворот в герое почти завершился и он способен воспринять истины, которые проповедует старик. А этот, по словам ямщика, «бродяжка непутевый» уже давно живет в той системе высшего уровня, куда, воскреснув, войдет главный герой

романа. Слова старика перекликаются с авторской характеристикой Нехлюдова в начале романа. Вот как описывается различие между юношей-студентом, влюбленным в Катюшу, и молодым офицером, погубившим ее через три года:

Тогда он был честный, самоотверженный юноша, готовый отдать себя на всякое доброе дело, — теперь он был развращенный, утонченный эгоист, любящий только свое наслаждение. Тогда мир Божий представлялся ему тайной, которую он радостно и восторженно старался разгадывать, — теперь все в этой жизни было просто и ясно и определялось теми условиями жизни, в которых он находился. Тогда нужно и важно было общение с природой и с прежде него жившими, мыслящими и чувствовавшими людьми (философия, поэзия), — теперь нужны и важны были человеческие учреждения и общение с товарищами. Тогда женщина представлялась таинственным и прелестным, именно этой таинственностью прелестным существом, — теперь значение женщины, всякой женщины, кроме своих семейных и жен друзей, было очень определенное: женщина была одним из лучших орудий испытанного уже наслаждения. Тогда не нужно было денег и можно было не взять и третьей части того, что давала мать, можно было отказаться от имения отца и отдать его крестьянам, — теперь же недоставало тех тысячи пятисот рублей в месяц, которые давала мать, и с ней бывали уже неприятные разговоры из-за денег. Тогда своим настоящим я он считал свое духовное существо, — теперь он считал собою свое здоровое, бодрое, животное я.

И вся эта страшная перемена совершилась с ним только оттого, что он перестал верить себе, а стал верить другим. Перестал же он верить себе, а стал верить другим потому, что жить, веря себе, было слишком трудно: веря себе, всякий вопрос надо решать всегда не в пользу своего животного я, ищущего легких радостей, а почти всегда против него; веря же другим, решать нечего было, все уже было решено и решено было всегда против духовного и в пользу животного я. Мало того, веря себе, он всегда подвергался осуждению людей, — веря другим, он получал одобрение людей, окружающих его [3, 52].

Итак, основная причина перехода из высшей системы в низшую — перестать верить себе и начать верить другим, то есть обществу. Автор исходит из того, что в глубине души всякий человек знает истину, но большинство людей отказываются видеть ее, потому что так жить легче, удобнее. Старик на пароме рассказывает Нехлюдову о том, как научился верить себе и к каким открытиям привела его эта вера:

Оттого и разные веры, что людям верят, а себе не верят. И я людям верил и блудил, как в тайге; так заплутался, что не чаял выбраться. И староверы, и нововеры, и субботники, и хлысты, и поповцы, и беспоповцы, и австрияки, и молокане, и скопцы. Всякая вера себя одна восхваляет. Вот все и расползлись, как кутята слепые. Вер много, а дух один. И в тебе, и во мне, и в нем. Значит, верь всяк своему духу, и вот будут все соединены. Будь всяк сам себе, и все будут заедино.

Старик говорил громко и все оглядывался, очевидно желая, чтобы как можно больше людей слышали его.

— Что же, вы давно так исповедуете? — спросил его Нехлюдов.

— Я-то? Давно уж. Уж они меня двадцать третий год гонят.

— Как гонят?

— Как Христа гнали, так и меня гонят. Хватают да по судам, по попам — по книжникам, по фарисеям и водят; в сумасшедший дом сажали. Да ничего мне сделать нельзя, потому я слободен. «Как, говорят, тебя зовут?» Думают, я звание какое приму на себя. Да я не принимаю никакого. Я от всего отрекся: нет у меня ни имени, ни места, ни отечества, — ничего нет. Я сам себе. Зовут как? Человеком. «А годов сколько?» Я, говорю, не считаю, да и счесть нельзя, потому что я всегда был, всегда и буду. «Какого, говорят, ты отца, матери?» Нет, говорю, у меня ни отца, ни матери, окроме Бога и земли. Бог — отец, земля — мать. «А царя, говорят, признаешь?» Отчего не признавать? он себе царь, а я себе царь. «Ну, говорят, с тобой разговаривать». Я говорю: я и не прошу тебя со мной разговаривать. Так и мучают.

— А куда же вы идете теперь? — спросил Нехлюдов.

— А куда Бог приведет. Работаю, а нет работы — прошу, — закончил старик, заметив, что паром подходит к тому берегу, и победоносно оглянулся на всех слушавших его [3, 424–425].

Этот старик, живущий в согласии со своей душой и с Богом, очень напоминает князя Мышкина. Им обоим открыта (и в них воплощена) истинная сущность человека, затемненная и искаженная в современном обществе, их нельзя обидеть (именно поэтому), они стремятся проповедовать людям свое учение и страдают за это, как страдал Христос. Путь Христа — мистериальный сюжет, архетип, реализующийся в судьбах его последователей, ищущих истину. (Об этом пишет Р. Штейнер в книге «Мистерии древности и христианство» [4, 71].)

Большинство других героев в романах «Идиот» и «Воскресение» находятся на разных ступенях порабощения сознания. Различие между ними заключается в том, что герои Толстого, вставшие на путь пробуждения души, (и, видимо, автор тоже) чувствуют подавляющее и искажающее влияние общества как внешнюю силу, от которой человек может освободиться усилием воли. А у героев Достоевского эта сила сливается с «темным царством» в их собственных душах, становится почти неодолимым внутренним фактором, подчиняющим сознание до неразличения своего и чужого.

Власть системы низшего уровня основана на том, что большинству людей нравится быть рабами. И они охраняют свою безопасную клетку от любой попытки ее разрушить или перестроить, превращаясь в орудия уничтожения тех, кто рискнул стать свободным.

Человек, осознавший иллюзорность общественной системы, свободен от нее. Но он остается ее частью. Значит, у него должно быть убежище за пределами этой системы, где спасается его истинное «я». Помнить, что твое главное «я» — вне искажающей сознание клетки, — это путь к свободе. Тогда нет страха и открыты все возможности. Но такая грань не достигается путем желания приобрести какое-то благо лично для себя: истину, силу, власть, спасение жизни. Инерция мышления, захваченного системой, так велика, что преодолеть ее возможно только через самопожертво-

вание. Подвиг всегда совершается ради другого. Отдать жизнь и получить ее снова — уже на новом уровне. Умереть и воскреснуть. В этом сущность христианского мистериального сюжета, реализующегося в романах Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф. М. Идиот // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 8.
2. Касаткина Т. А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://komdost.narod.ru/kasat.htm
3. Толстой Л. Н. Воскресение // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 11.
4. Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. М.: Духовное знание, 1990.

*Н. В. Пращерук*

# ЗАБЫТЫЙ РОМАН Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА*

Речь пойдет о последнем романе уральского классика «Падающие звезды» (1899). Этот роман принадлежит к «петербургским», и, вероятно, его следует «читать» в контексте других «петербургских» произведений писателя — таких, как «Ранние всходы», «Черты из жизни Пепко» и др. С последним, например, «Падающие звезды» сближает автобиографический контекст. Роман не только интонацией, но и сюжетом, расстановкой персонажей отсылает читателя к позднему драматическому опыту автора, пережившего на склоне лет смерть любимой жены. Так, главный герой — стареющий петербургский скульптор с немецкой фамилией Бургардт, — вдовец, живущий с дочерью-подростком Анитой, болезненной и очень умной девочкой, которую воспитывает англичанка мисс Гуд.

Это роман о современном искусстве и творчестве, о творческой интеллигенции: действующими лицами являются скульптор, актеры и актрисы,

* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Соглашение № 14.A18.21.0999.

художники, журналисты... Обращением к артистической среде во многом объясняется заголовок романа. Его поэтическое и символическое звучание с самого начала усиливается эпиграфом из Беранже: «О, сын мой, плачь, / Еще звезда скатилась...»*. Образ скатившейся звезды прямо обращен к проблематике произведения, к героям, представляющим современное искусство, к их поискам подлинной красоты в мире.

Роман был написан в 1899 г., опубликован в собрании сочинений издательства А. Ф. Маркса и после революции не переиздавался. В одной из своих последних статей о писателе Г. К. Щенников относит «Падающие звезды» к романам Мамина «второго ряда», поясняя, что «невнимание к ним вызвано, по-видимому, не столько тем, что они художественно слабее известнейших шедевров... сколько отказом от своеобразной уральской проблематики: автор обращается к тематике традиционной — идейным исканиям интеллигенции и ее деградации под властью капитала, нравственному воспитанию молодежи и т. п.»**.

Главный герой Егор Бургардт — сын садовника, служившего в прошлом у генерала Шипидина. Он дружит с сыном генерала Григорием Шипидиным, получившим красноречивое прозвище «человека с мешком». Это человек подчеркнуто «правильный», он «опростился», живет в деревне, проповедует здоровый образ жизни. В паре Бургардт — Шипидин безошибочно угадывается другая пара персонажей: Обломов — Штольц, тем более что у Бургардта есть свой «Захар» — колоритный лакей по имени Андрей. Отношение Андрея ко всем, кто посягает на образ жизни и свободу хозяина, особенно к незначительному и неуспешному, на его взгляд, «человеку с мешком» — прямо отсылает читателя к героям Гончарова. Ряд фрагментов повествовательно организован так, что читатель смотрит на происходящее глазами Андрея; повествователь — в его «зоне»; широко используются формы несобственно-прямой речи. Это придает произведению в целом объемность, стереоскопичность, так как у читателя есть возможность увидеть ситуацию с разных точек зрения. На фоне «человека с мешком», которого очень недолюбливает человек Андрей (в нарочитой игре в тавтологию: «человек — человек» — тоже есть свой смысл) «богемность», хаотичность существования скульптора еще более очевидна. Бургардт переживает творческий и экзистенциальный кризис, пытается его преодолеть известным для наших соотечественников способом. Один из героев — журналист Саханов, умный, но желчный и обозленный чело-

---

* Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч. Пг.: Изд-во т-ва А. Ф. Маркса, 1917. Т. 11. С. 3. В дальнейшем цит. это издание с указанием страницы в тексте.

** Щенников Г. К. «Второй ряд» романов Д. Н. Мамина-Сибиряка // Изв. Уральск. гос. ун-та. Сер. 2. Гуманит. науки. 2002. № 5 (24). С. 30.

век, произносит значимый для понимания происходящего монолог о том, когда и как «художник духовно умирает»:

> Это повторяется во всех областях творчества, и нет необходимости называть имена, которые хорошо известны публике. Конечно, трудно определить роковой момент, когда художник духовно умирает. В механике есть прекрасное определение этого момента, именно, когда она разбирает законы движения самого обыкновенного колеса. Есть роковая *мертвая точка*, которая останавливает это движение. То же самое и в творчестве художника: если он не двигается вперед — значит, он конченый человек для искусства (42).

Далее он сравнивает художника с атлетом, который может поднять лишь определенный вес и ни фунтом больше. Так и у художника есть предел в творческом развитии. Монолог произнесен, безусловно, с намеком на то, что происходит со знаменитым скульптором.

При этом Бургардт сам называет себя «покойником» и конченым человеком. В романе есть сцена скачек, которая не только напоминает читателю подобную сцену из «Анны Карениной», но и, претендуя на психологосимволический характер, прямо соотносится с судьбой художника в мире. Про сошедшую с дистанции лошадь Гейшу говорят в толпе: «Гейша кончена». Это суждение герой применяет к себе, к состоянию, которое переживает: «Да ведь это ты “конченый” человек! — крикнул какой-то внутренний голос. — Да! Ты, Бургардт!». Эта мысль точно придавила его, и ничего другого он больше не понимал. «Кончен! Кончен! Кончен! — стучало у него в мозгу. Ему начало казаться, что и все другие смотрят на него как-то подозрительно и только из вежливости не говорят прямо в глаза то, о чем думают» (62). И чуть дальше:

> А Бургардт думал свое: «Кончен... кончен... кончен». Это одно слово давило его, как смертный приговор. Он чувствовал, как всё кругом него точно сужается, как, вероятно, чувствует себя обложенный кругом зверь. Ему хотелось крикнуть, как ему тяжело и больно (63).

Каскад сравнений помогает автору передать степень погруженности героя в тяжкое состояние тупика. Вместе с тем эмоциональная составляющая этого фрагмента, призванная подчеркнуть сконцентрированность героя на своем переживании, представляется избыточной.

Одно из проявлений кризиса — неспособность завершить свои творения. В начале романа автор дает концептуально значимую сцену — в мастерской скульптора. Туда приходит Шипидин, и мы смотрим на произведения Бургардта его глазами — серьезного, образованного, положительного человека, живущего в гармонии с собой, нашедшего себя в труде на земле — маминского толстовца. Так задается, с точки зрения автора, верный ракурс читательского восприятия и, в целом, отношения к творчеству главного героя, к нему самому.

Показателен набор произведений: он призван обобщенно и в то же время конкретно представить спектр интересов, творческих пристрастий художника конца XIX века, дать представление о его личности. В мастерской Бургардта мы находим такие композиции, как «Гамлет», «Сергий Радонежский, благословляющий Дмитрия Донского», портрет стареющей актрисы Ольги Спиридоновны.

Шипидин с позиции четких нравственных и эстетических критериев, положительно, даже восторженно оценивает два первых произведения.

Григорий Максимыч внимательно рассматривал «Гамлета», точно видел его в первый раз. Это была удивительная статуя, в которой он каждый раз находил что-нибудь новое. Так было и сейчас. Как хорошо это молодое лицо, тронутое тенью гениального безумия, — нет, это было не одно лицо, а тысячи лиц, спаянных в одно. Вот эти вдумчивые глаза, вот горькая улыбка, вот преждевременная старость в слегка намеченных морщинах лба, вот цветущая юность, притаившаяся в контуре носа и губ, — одним словом, если смотреть на статую с разных точек зрения, получалось впечатление разных людей, возрастов и настроений (18).

Нетрудно в таком суждении прочитать авторскую мысль о значении образа Гамлета в культуре вообще и об особой роли его в судьбах многих русских интеллигентов. Вместе с тем, восхищаясь мастерством скульптора, Шипидин делает и весьма характерную оговорку: это «бесполезная вещь», так как «опоздала почти на целых сто лет». Смысл оговорки очевиден: время рефлексии прошло.

Скульптура, изображающая преподобного Сергия, вызывает иные чувства:

Барельф поразил Григория Максимыча, хотя он ожидал от него многое. Донского, действительно, не было, а Сергий вышел великолепно, удивительно, чудно. Как хорошо это изможденное постом, молитвой и трудами старческое лицо, проникнутое внутренним светом, очищенное душевными муками и смотрящее в далекое-далекое будущее. У Григория Максимыча просто шли мурашки по спине, так хорош был этот представитель земли русской. Да, вот все это удельное княжье, городовая старшина и всякие передние люди полны недоумения и страха; они уже не верят в собственную силу, которая иссякла под гнетом татарщины — вся сила теперь сосредоточилась вот в этом изможденном старческом лице и в этом уверенном, строгом движении благословляющей руки. Великий подвижник провидел далекое будущее и настоящее видел прошлым (19).

Очевиден параллелизм двух описаний. И когда Шипидин ищет связь, которая «должна была соединить “Гамлета” с этим именно барельефом», ему показывают бюст Ольги Спиридоновны.

Логично, что возникает непонимание между художником, познавшим искус модернизма, и человеком, исповедующим толстовский взгляд на искусство, а, следовательно, осознающим опасность «слишком приближаться к красоте». Сходным образом утверждал это Лев Толстой в трактате

«Что такое искусство?», написанном двумя годами раньше маминского романа: «Чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра. Я знаю, что на это всегда говорят о том, что красота бывает нравственная и духовная, но это только игра слов, потому что под красотой духовной или нравственной разумеется не что иное, как добро. Духовная красота, или добро, большей частью не только не совпадают с тем, что обыкновенно разумеется под красотой, но противоположна ему»*.

Бургардт пытается объясниться:

> Понимаешь: в жизни каждой хорошенькой женщины наступает такой момент, когда дух красоты... ее оставляет, а форма еще остается... Уловить именно этот момент умирающей красоты, фиксировать его — громадная задача... Как хочешь, а мир все-таки принадлежит хорошенькой женщине, и красота, по выражению поэта, страшная сила... (20).

Дальше в тексте приводятся слова из Надсона: вероятно, его, а не Достоевского, имел в виду Мамин в данном случае.

Завершается глава двумя значимыми репликами, имеющими непосредственное отношение к проблематике романа: «...я решительно не могу связать эти вещи: Гамлета, преподобного Сергия и умирающую женскую красоту...» (Шипидин); «В последней высшая трагедия: вместе с ней умирает призыв к жизни... Если бы мне удалось воплотить то, что я задумал... Голубчик, ты меня не понимаешь, и мы будем говорить на разных языках» (Бургардт) (20). В подобном споре-диалоге, равно как и в интересе Бургардта к умирающей красоте, а также в изображении артистической среды угадываются черты модернистской эпохи, образ которой создается в романе. В этом тоже ценность «Падающих звезд».

Декадентской печатью отмечены многие персонажи романа. Так, Красавин — «таинственный человек, который всплыл на бурную поверхность столичной жизни из неизвестных глубин и которого одни считали миллионером, а другие — нищим» (9); меценат, расположение которого пытаются завоевать многие, — несмотря на внешний вид богатыря, изображен человеком смертельно больным (его дни сочтены), а также — психически неуравновешенным, переживающим приступы страха и отвращения к окружающим. В романе есть сцена, в которой ему почти по-свидригайловски мерещатся пауки и другие пресмыкающиеся...

В «Падающих звездах» без видимых причин умирают женщины, словно «подточенные» болезненной атмосферой, которая их окружает: англичанка Гуд и юная красавица, глухонемая мисс Мортон. Любовь к мисс

---

* Толстой Л. Н. Что такое искусство? / Вступ. статья и коммент. В. В. Основина. М.: Современник, 1985. С. 180. (Б-ка любителей российской словесности).

Мортон Бургардт позднее оценит как «тяжелый сон». Красноречивы в этом контексте рассуждения Саханова:

Искусство — это фантазия сытого человека... Больше: пресыщенного человека... Все это жалкая подделка под жизнь, наш самообман и самодурство... Все школы и направления во всяком искусстве сводятся на новую форму лжи... Всего удивительнее то, что сами художники доводят себя до той степени самогипноза, что начинают верить в свои произведения... (37–38).

Ему, конечно, возражает Шипидин: «...в искусстве есть свои мертвые точки и отрицательные стороны, но есть и другое искусство, серьезное, идейное, глубокое, которое освещает нам жизнь, как путеводный маяк...» (38).

Между прочим, главный герой оценивает свое существование и творчество как имитацию настоящей жизни. Есть эпизод, когда он в признании Шипидину раскрывает себя настоящего. Это, по существу, «крик души»:

...Никто и не подозревает, что знаменитый Бургардт — просто покойник, настоящий покойник... И господа черви точат его еще заживо, и он трогательно старается их не замечать... Схватив Шипидина за руку, он прибавил другим тоном: «Разве это жизнь? Разве я не понимаю, что это неудачная имитация жизни, и что я создал ее своими руками... Ты один понимаешь, что я мужик, настоящий мужик, которому место на огороде [Заметьте — не на поле! — *Н. П.*]. Может быть, я и скульптором сделался только потому, что с раннего детства больше всего любил устраивать чучела на грядах с клубникой. Все явления связаны между собой невидимыми нитями, и переход от огородных чучел к статуям из каррарского мрамора совсем уж не так велик. И сейчас меня очень часто гложет мужицкая тоска о потерянном мужицком рае» (25–26).

(Заметим в скобках, что от выращивания клубники в генеральском саду до мужицкого труда — «дистанция огромного размера», и подобные представления — тоже знак эпохи!) А между тем в этом наивном суждении, как окажется, — проекция будущей судьбы главного героя.

Пережив «тяжелый сон» увлечения мисс Мортон, Бургардт выбирает толстовский, а точнее — левинский путь выхода из творческого и жизненного кризиса. В эпилоге мы видим нашего скульптора в роли помещика, хозяйствующего на земле. Он женат на женщине, которая терпеливо и смиренно поддерживала его во всех метаниях и увлечениях, — на бывшей актрисе. У них маленький ребенок. «Жизнь в деревне точно воскресила его» (154), — говорит она. Шипидин, его верный товарищ, рядом с ним: «...На террасе показались Бургардт и Шипидин, оба загорелые и оба в одинаковых костюмах» (154). Очевидно, что перед нами «переписанный» Маминым финал «Анны Карениной».

Благостное настроение эпилога поддерживается соответствующей пейзажной зарисовкой: «День был жаркий, настоящий, июльский. Кругом без конца разлеглись поля назревавшей пшеницы. Местах в пяти отдельными купами круглились рощицы, в которых прятались заброшенные по-

мещичьи усадьбы» (153). Сходно также описание усадьбы: «Двухэтажный деревянный дом с колоннами, террасой, с какой-то башенкой, кругом запущенный садик, за домом неизбежная “вековая аллея”, которая хранила воспоминания о счастье дедушек и бабушек...» (153). Показательны здесь и упомянутая «вековая аллея», и «запущенный садик», и трогательно-домашнее «дедушки — бабушки». Всё это знаки «родного места», обретенной наконец родины.

Так заканчивается не только событийный сюжет романа. Примиряющей, гармоничной интонацией разрешается и тот пространственный конфликт-контраст, который на протяжении всего произведения служит фоном для изображения ситуаций, переживаемых героями. Имеется в виду контраст описаний Невы, Балтики и города — Петербурга. Что касается водных пейзажей, то они подчеркнуто эстетичны и вызывают у всех положительных персонажей восхищение и радостные чувства:

«А как была сейчас хороша эта красавица Нева, расстилавшаяся живой блестящей тканью...» (6); «Милая, родная река. Что может быть красивее Невы...» (11); «Бургардт молча любовался красавицей Невой, которая отражала сейчас разноцветные фонарики парохода. Что-то такое чудное и хорошее в этой живой, вечно движущейся воде, какая-то скрытая сила и манящий покой...» (11); «Боже, как хорошо было это подернутое матовой белизной море, это светившееся фосфорическим светом небо, эта уходившая из-под парохода водяная гладь...» (12).

Петербург — душный, пыльный, неуютный. Здесь нет настоящей жизни, здесь невозможно отдохнуть, отойти душой, можно только забыться на время «тревожным и тяжелым сном». Мотив «тяжелого сна» становится знаковым, объединяя внутренние состояния персонажей с оценкой внешней обстановки и той атмосферы, которая их окружает. Вот так, например, выглядит вечерний Петербург глазами «человека с мешком» — Шипидина:

Духота висела в воздухе. Рабочая суета на улицах прекратилась, сменившись обычной вечерней сутолокой. Летели на острова экипажи, по тротуарам торопливо шли на свой промысел жертвы общественного темперамента, какие-то подозрительные молодые люди в котелках и просто люди, желавшие как-нибудь убить свое ненужное время. Миллионное чудовище засыпало тревожным и тяжелым сном, придавленное болезненным кошмаром. «И люди могут здесь жить? — думал Шипидин, шагая по широкой панели Невского. Им не страшно за каждый свой день?» (34–35).

Очевидно, что подобный образ города на Неве, созданный Маминым, позволяет включить последний его роман в «петербургский текст» русской литературы, что в соединении с толстовской трактовкой судьбы художника еще более акцентирует стремление автора показать потребность возвращения к исконным ценностям человеческой жизни, обострившуюся в условиях модернистской эпохи.

*Е. К. Созина*

# Автобиографический роман Д. Н. Мамина-Сибиряка «Черты из жизни Пепко» в контексте поколения восьмидесятников

Автобиографическая тема для Д. Н. Мамина-Сибиряка — ведущего писателя Урала XIX в. — была актуальна в течение всей жизни. На материале уральских впечатлений, специально дополненных набираемыми по ходу жизни знаниями, написана большая часть его романов и произведений малой формы вплоть до 1890-х гг., да и позже, вводя в произведения в основном уже петербургский материал, писатель не раз обращался к Уралу, к годам своего детства и юности (см., напр., цикл рубежа 1890–1900-х гг. «Из далекого прошлого»). Петербургский же период жизни получил непосредственное отражение в романе «Черты из жизни Пепко» (1894), причем здесь описывается так называемый «первый дебют» Мамина, т. е. попытка его первого вступления в литературу 1875–1877 гг., закончившаяся отъездом на родину[1]. Автобиографический характер этого романа признавал сам писатель. «Но он в конце жизни говорил об этих годах [молодости. — *Е. С.*] чрезвычайно мало, часто ссылаясь на “Черты из жизни Пепко”: “Я там все описал”», — вспоминал племянник Мамина Б. Д. Удинцев[2]. Аналогичные воспоминания об отношении писателя к этому роману имеются в мемуарах и других современников. Сопоставление эпизодов из романа и биографии автора в комментарии к произведению осуществил Е. А. Боголюбов[3]. Но роман важен не только потому, что он раскрывает неизвестные страницы из биографии самого Мамина — его «школу жизни». В силу особого характера этого произведения его можно считать еще одной «исповедью сына века» — портретом поколения восьмидесятников, т. е. людей, входивших в литературную или общественную жизнь в конце 70-х — начале 80-х гг., причем портретом, данным изнутри, через активное самосознание одного из «представителей» этого поколения. Мамин не находился тогда на передних рубежах литературы или социальной деятельности, не участвовал в «боях» за народ или за свободу печати, и это тоже отражено в романе (за социальную пассивность его героя весьма порицали как критики народнической ориентации, так и исследователи советской поры[4]). Но его «портрет поколения», его зеркало «не-героя» тем и интересно, что представляет жизнь молодого человека,

стремящегося стать писателем, в паутине мелочей, внутри своей эпохи, еще не «сознающей» своей инаковости по отношению к тому, что будет после. Иными словами, роман Мамина-Сибиряка в разрезе «поколенной» проблематики проходит по ведомству микроистории, вовсе не озабоченной воссозданием важнейших исторических событий. О романе Мамина можно было бы сказать словами Карло Гинбурга: «Если это и автопортрет, то исполненный по образцу картин Боччони, где дорога входит в дом, пейзаж — в лицо, а экстерьер — в интерьер; где человеческое “я” оказывается пористым»[5]. Но заметим при этом, что «пористость» человеческого лица — черта практически любого литературного или художественного «автопортрета», филологи это хорошо знают. «Ключом» же к пониманию невыраженной историчности, или типологичности автобиографического романа Мамина является его художественная структура, и в первую очередь — нарративная, помогающая автору решить задачу, поставленную им перед собой уже самим фактом создания произведения такого рода.

Как и во многих автобиографических текстах, субъектная структура романа Мамина включает в себя «неслиянное и нераздельное» единство «я» рассказчика-повествователя и «я» героя. Рассказчик-повествователь выступает носителем авторского сознания — точки зрения взрослого человека, который со стороны, с высоты прожитых лет воссоздает историю своей жизни, образ себя прежнего, дает анализ и оценку описываемых событий, предается размышлениям и чувствам, связанным с прошлым в его нынешнем восприятии. Но открывается роман Мамина рядом сцен, имеющих миметический (чисто изобразительный) характер и вводящих точку зрения героя. Лишь в третьей главе подает голос взрослый повествователь — и сразу подчеркивает временную дистанцию между собой и своим героем, накопленный им опыт жизни и груз обретенных знаний о ней. «Да, я смотрю через призму двадцати лет на сидевшую за столиком компанию и могу только удивляться человеческой непроницательности. В трактир на Симеониевской меня привело простое любопытство, и я не подозревал, что в моей жизни это был самый решительный шаг. Бывают такие роковые дни, когда жизнь поворачивает в новое русло. А человек этого не чувствует, поддаваясь течению» (15–16). Опыт жизни дает повествователю возможность самых разнообразных житейских обобщений — как, например, в только что приведенной цитате, т. е. своеобразных максим, рационализирующих его письмо и являющихся одним из ведущих показателей реалистического нарратива и стиля. Обобщающая, типологизирующая манера повествователя обеспечивает ему безусловное превосходство над героем, для которого познание жизненных «даров», ее добра и зла, еще впереди. Но само это превосходство — избыток в*и*дения повествователя по сравнению с героем, его накопленный опыт жизни — далеко не всегда приносят ему радость.

Так, рассказывая об их с Пепко поисках дачи, из своего времени наррации повествователь переносится в недавнее, но будущее по отношению к бытию своего героя время, эмоционально переживает бег времени и свое старение, свою, словно бы уже состоявшуюся, встречу со смертью: «Недавно я был там, почти через двадцать лет, и не узнал когда-то знакомых мест. Со мной вместе шли мои сорок лет, и через их дымку я видел только старые лица, старых знакомых, давно минувшие события, сцены, мысли и чувства. Да, я нес с собой воспоминания и чувствовал себя пришлецом из другого мира. И никому-никому не было дела до моих старческих воспоминаний... Я почувствовал себя чужим, и сорокалетнее сердце сжалось от тоски, какую нагоняет солнечный закат. Да, они уже не вернутся, эти молодые грезы, иллюзии, надежды, улыбки, взгляды молодых глаз, беззаботный смех, молодые лица...» (66). Пассеистическая позиция повествователя, его печаль не только по невозвратному прошедшему, но и по необратимости жизни выливается в мизантропические жалобы на уготованность скорого жизненного финала, на тяжесть «груза», который человек привычно тащит с собой по жизни и который заставляет его индивидуальность отливаться в привычные формы. У Мамина эта, в целом достаточно тривиальная, идея порождает неожиданные — чисто кладбищенские — ассоциации повествователя: «Какая это ужасная мысль, что мир управляется именно покойниками, которые заставляют нас жить определенным образом, оставляют нам свои правила морали, свои стремления, чувства, мысли и даже покрой платья. Мы бессильны стряхнуть с себя это иго мертвых...» (67). Кладбищенская «элегия в прозе», разбивающая фабульное повествование о прошедшей молодости героя-рассказчика, дает своего рода литературную мотивировку «старческим» — в сорок-то лет! — размышлениям и сетованиям повествователя. В финале этого неожиданного пассажа, двигаясь в логике «старческих» воспоминаний, он обращается с ироническим поучением к новым поколениям — к «дачной девушке в белом платье», сменившей ту, что когда-то привлекла внимание его самого — когда ему было двадцать лет: «Милые девушки, вы убеждены, что вам будет всегда семнадцать лет, потому что вы еще не испытали долгих-долгих бессонных ночей, когда к бессонному изголовью сходятся призраки прошлого и когда начинают точить заживо “господа черви”...» (67).

Таким образом, в романе образуется двуплановость не только повествовательных инстанций и временных потоков (естественная для автобиографических текстов), но и художественных модальностей («модусов художественности»): эпическая интонация, сопровождающая повествование о жизни я-героя, постоянно перебивается лирической, а то и иронически-насмешливой нотой, вносимой настроением повествователя, его экспрессивным, подвижным отношением к своему «предмету», желанием как

можно точнее и полнее передать прошлое — то в прошлом, что и теперь еще заставляет его волноваться и вспоминать. Активность повествователя выражается не только в его обобщающих максимах и размышлениях по поводу, но и в эмоциональном реагировании на прошедшее, в часто звучащих оценках тогдашних людей и событий, своих собственных поступков и мыслей, наконец, в некоей солидарности с героем, когда речь заходит об особо памятных или ценностно значимых для него вещах. Конечно, автобиографические произведения в большинстве своем и бывают направлены не на простую передачу событий жизни (в чем состоит их отличие от чисто мемуарного текста), а на осмысление прожитого и пережитого, на извлечение неких важных для автора итогов. Но произведение Мамина, целиком лежащее в «нише» реализма XIX в. по характеру письма (резонерство повествователя, подведение к общему знаменателю любых единичных случаев, объяснительный пафос и т. д.), тем не менее, по степени присутствия в тексте повествователя и его постоянному акцентированию своего теперешнего положения, состояния, своих нынешних эмоций и переживаний, в особенности переживания той «бездны» лет, которая отделяет его нынешнее «я» от «я» прошедшего, уже близко к новому типу автобиографизма литературы XX в. Прошлое есть постольку, поскольку есть мы в нем, поскольку мы призываем его, живем в нем, снова и снова прокручивая ленты старого «кино». «Мы бессильны стряхнуть с себя это иго мертвых», — говорит маминский повествователь. Так, может быть, задача его текста воспоминаний и жизни в прошедшем — по сути, «текста сознания», осуществляемая посредством написания автобиографического романа, как раз и состоит в том, чтобы попытаться стряхнуть с себя это «иго»?.. Понимание чего-то сущностного в своей жизни возможно через осмысление прошлого и избавление от него — и от того опыта, который ты приобрел в нем и который теперь тяготит, тянет плечи вниз...

Позиция героя, естественно, лишена всей этой мотивировочной системы — ведь это еще человек «в себе», не знающий и не догадывающийся о многих чертах своей личности, а уж тем более — о будущих событиях жизни, о людских привычках и нравах. В своем рефлексивном слове рассказчик говорит о всегдашней своей наклонности к самоанализу, но она естественна для человека думающего, тем более — становящегося писателем. Заметим, что жизненные установки героя определяются моральным багажом, вынесенным из детства, из опыта общения с родными: фактически он не подвергает их сомнению и жестоко казнится за их нарушение. Угрызения совести за свое «свинство» сопровождают едва ли не каждую встречу Василия Попова с членами «академии» (журналистского братства), поскольку все они чаще всего заканчиваются одним — безудержным пьянством. «Это было не теоретическое свинство, а настоящее,

реальное. <...> Меня охватил такое отчаяние, что я готов был расплакаться, как ребенок. Неужели это был я? Где же разум, характер, совесть, где самая простая порядочность?» (116). Поэтому и нагрянувшую болезнь — начинающуюся чахотку — герой воспринимает как наказание за пьянство и безалаберность жизни. Житейско-этические стереотипы героя становятся главной причиной его столкновений с Пепко и с рядом окружающих лиц, чаще всего с женщинами, не отличающимися патриархальностью нравов. Но характерно, что и для рассказчика-повествователя этический кодекс сохраняет неприкосновенность, он оценивает свою разгульную молодость примерно в тех же параметрах, а обобщая печальные финалы членов «академии», констатирует: «Чтó же свело их в преждевременную могилу? Ответ довольно грустный: пьянство...» (37). Его отношение к всеобщим нормам жизни противоречиво: он признает их и живет по этим правилам, но и тяготится ими, как своеобразным прокрустовым ложем, как руслом, «вырытым покойниками».

Установление идентичности героя, Василия Попова, и повествователя, по-видимому, принципиально для автора: «У меня невольно сжимается сердце, и мысленно я опять проделываю тот тернистый путь... хочется наконец видеть себя опять молодым, с единственным капиталом своих двадцати лет» (16). Житейский здравый смысл, нормальная логика жизни, естественно присущие человеку нравственные чувства — вот то, что составляет опору сознания и повествователя, и его героя, но хранить верность всему этому в поведении, в действиях оказывается подчас всего сложнее — об этом говорит путь «испытаний», пройденный Василием Поповым. По-видимому, роман Мамина-Сибиряка можно отнести к типу автобиографических произведений, обозначенному В. Подорогой как «роман-признание»[6]: представленный текст — это своего рода авторская исповедь, акт признания во всех грехах и ошибках, совершенных автором-рассказчиком в молодости, что и дает нужный моральный эффект в сознании автора, а заодно (с его точки зрения) способно предостеречь других от совершения подобных ошибок. По крайней мере, примерно такой смысл проскальзывает в донесенных до нас мемуаристами высказываниях Мамина о своей молодости, отраженной в романе. «Теперь, когда разочарования, обиды и уколы самолюбия отошли в прошлое, я не жалею о годах моего репортерства, не считаю их для себя потерянными. Это была дурная школа для начинающего писателя. Она приучала к торопливой, небрежной работе, плохому литературному стилю, шаблонному языку, но она давала полезный жизненный опыт» (из воспоминаний М. К. Куприной-Иорданской)[7]. «С горечью вспомнил опять Дмитрий Наркисович о своей работе в качестве газетного репортера в годы студенчества, о том, как редакции эксплоатировали мелких газетных работников» (ее же)[8]. «Это

было тяжелое время, и переживать его снова хотя бы в рассказе... ему, вероятно, не хотелось» (Б. Д. Удинцев)[9].

Основное различие между рассказчиком-повествователем и героем состоит в том, что передаваемые повествователем рассуждения и мнения героя касаются главным образом писательского труда, тогда как точка зрения самого повествователя шире. Намечается любопытная закономерность: если герой «резонерствует», то исключительно по поводу своих способностей литератора и каких-либо тонкостей письма, и именно разочарование в своем первом романе вызывает у него подозрение в незнании жизни, ставшем причиной творческой неудачи, — том незнании, которое с лихвой наверстывает затем автор-рассказчик («Перечитав свои рукописи, я пришел к грустному заключению, что все написанное мной решительно никуда не годится, как плохая выдумка неопытного лгуна. Не было жизни, потому что не было знания жизни, и мои действующие лица походили на манекенов из папье-маше» [108]). Герой — прежде всего писатель, история его незаконченного романа и самого писательства сопровождает историю его петербургских «мытарств», выступает своеобразным оправданием периодов «свинства» и вместе с тем способом выхода из них, надеждой на спасение. Характерно, что именно в связи с разочарованием в своем писательстве и в своем многостраничном романе Василий Попов переживает острейший приступ неудовлетворенности собой, сильнейший нравственный кризис: «Проверяя самого себя, я пришел к выводам и заключениям самого неутешительного характера и внутренно обличил себя. Прежде всего, недоставало высокой нравственной чистоты... <...> Гнилостное заражение происходило еще в зародыше. Как видите, я нисколько не обманывал себя относительно собственной особы и меньше всего верил в так называемые молодые порывы» (108). Последняя фраза принадлежит уже скорее повествователю: его голос вырастает из голоса героя и в том, что касается оценки своих ранних опытов и искушений, практически сливается с ним, а в чем-то и замещает его. Относительно отношений людей, общей философии жизни вместо автобиографического героя резонерствует обычно Пепко. И здесь мы выходим на главный вопрос: зачем в романе Пепко и почему автобиографический роман Мамина-Сибиряка носит название «Черты из жизни Пепко», а не Василия Попова.

Автор-повествователь представляет Пепко в самом начале романа не только как друга молодости, но и как своего двойника: «Вспоминая прошлое, я обобщаю свою молодость именно с Пепкой и иначе не могу думать. Это был мой двойник, мой alter ego» (16). «Двойниковость» автобиографического героя и Пепко выражается в общности их фамилии — оба Поповы, социальной и литературной судьбы — оба студенты и начинающие авторы, подвизающиеся в мелкой прессе, происхождения — оба

выходцы из провинции, не получающие никакой материальной помощи из дома. О близости Пепко к биографическому автору, создателю романа, говорит ряд фактов: если родина автобиографического героя — юг, то Пепко родом с севера, из Сибири, отмечается его прекрасная память, которой обладал в детстве сам Мамин-Сибиряк. Автобиографический герой и Пепко, по сути, являют нам две грани авторского сознания, представленного как единое в образе рассказчика-повествователя, даже более того — разные аспекты или модусы сознания вообще. Многие из качеств, которые приобрел рассказчик вместе со знанием жизни, в содержании его истории отданы Пепко: у него они присутствуют a priori, хотя в своеобразном, индивидуально-характерном воплощении. Отметим различие позиций и структур личности автобиографического героя и Пепко.

Автобиографический герой в большей степени сосредоточен на себе и достаточно равнодушен к идеям и веяниям эпохи, тогда как в высказываниях Пепко обнаруживается множество примет времени, причем времени именно 70-х, а отчасти и 80-х гг. Это его апелляция к «праву захвата и труда» (61) — отголосок народнической социологии, своеобразная теория «пуантовой зоологии», включающая рассуждения о «высших формах полового отбора» (63), — в духе внедряемого в общественно-эстетическое сознание России натурализма, разговоры об «упадке современной поэзии» (134), столь популярные в критике вплоть до Д. Мережковского, наконец, патриотические настроения Пепко, подвигшие его к участию в Славянской кампании на Балканах (одно из ведущих «дел» семидесятников). Преждевременный скептицизм, присущий Пепко, — также характерная черта «молодого поколения» семидесятников и последующего поколения 80-х гг., и в этом отношении Мамин-Сибиряк отнюдь не погрешил против исторической правды.

Сама наклонность Пепко к рассуждениям, стремление всему и вся найти свое обоснование (будь то отсутствие денег на конку, внимание женщин или творческий кризис) характеризует героя не столько как «поэта» (каким он предстает в некоторых эпизодах романной жизни), сколько как мыслителя-резонера, отчасти философа — в обиходном употреблении этого слова. Пепко взирает на мир с общественных, социальных позиций, автобиографический герой — с позиций художественных, эстетических. Чрезвычайна показательна сцена весенней прогулки друзей на Елагин остров: Василий Попов любуется природой, Пепко же размышляет о половом отборе, производимом обществом, и о своем отношении к нему. Общие смыслы для него приоритетны, отсюда его постоянное недовольство жизнью, социальная ориентированность, стремление к первенству. Автобиографический герой, как уже упоминалось, не подвергает сомнению общепринятые нормы и ценности, но и более независим от них, ибо

интенции его сознания направлены на мир как на равноправный субъект, он — художник-созерцатель. Пепко пристрастен, он мнит себя в центре мира, который для него объектен и подлежит завоеванию, но поэтому же он более раним и более агрессивен. Индивидуализм всегда оказывается уязвим, а черты индивидуалиста в характере Пепко подчеркиваются неоднократно: «Я люблю себя в них» (63) (Пепко о женщинах), «рафинированный индивидуализм» (120), «О, Пепко был величайший эгоист, который думал, что мир скромно существует только для него!» (153). Но это же личностное свойство является двигателем жизненной энергии Пепко, и недаром он выполняет роль стимулятора, бродильного начала в жизни Василия Попова: проталкивает его в журналистику, поощряет писание им романа, увлекает снять летом дачу в Парголово. Временами Василий Попов становится для Пепко «добрым гением», регулирующим его отношения с людьми, временами настоящим «демоном», которого он ненавидит.

Герои дополняют и уравновешивают друг друга. Показательно, как они вместе разрабатывают на даче «роман» автобиографического героя с девушкой на качелях: «Я слишком поторопился, предупреждая события и давая каждый день по новой главе, — Пепко догадался, но сделал вид, что верит, как раньше, и охотно присоединился к моим фантазиям, развивая основную тему» (85). Мало того — из романа воображения и мечты приятеля Пепко создает целую теорию «психологии творчества», согласно которой творчество возникает из «неудовлетворенного чувства», из «желания желаний» (85), предвосхищая здесь также вполне натуралистическую концепцию Фрейда. В другой раз «роман Любочки» по живому материалу истории, происшедшей с Пепко, замышляет создать Василий Попов, а первоистоком всех этих воображаемых романов становится мечта Пепко о «патрицианке», ради обладания которой он хотел бы жить. Герои живут мечтами, как это свойственно юности, и каждый проживает внутри себя свою «тысячу жизней». Как писал И. А. Дергачев, «“Устные рассказы” персонажей служат своеобразной иллюстрацией компенсаторной функции искусства, развиваемой героями»[10]. Но автор акцентирует именно двойниковость своих героев — и в сюжете романа между ними разворачивается соперничество, появляются ноты зависти к успехам друг друга, неприязни, очевидно, объясняемой не только бытовыми факторами. В конце концов Пепко женится и отправляется на войну, Василий же Попов тяжело заболевает, а когда Пепко возвращается в Петербург, — уезжает на родину. Один должен вместить другого, поэтому воля автора, она же воля жизни, разводит их в разные стороны. Сам автор-повествователь порой задается странной мыслью: «...бродя по Третьему Парголово, я больше всего думал о нем, моем alter ego, точно и сам я умер, а смеется, надеется, думает, любит и ненавидит кто-то другой...» (66). Кто и чей здесь двойник?..

По отношению к автору-рассказчику Пепко представляет собой «другого как другого», или «другого как третьего» (мы используем терминологию А. М. Пятигорского[11]). Этот герой проживает вполне самостоятельную романную жизнь, и благодаря ему автор набирает новый опыт, в итоге чего из простодушного юноши «в себе» он, в предполагаемой перспективе, и становится писателем, а значит — личностью «для себя» и «для других». Этот обретаемый автором опыт можно обозначить как опыт существования «вне себя» — опыт обретения творческой личностью персональной идентичности. Описание данного процесса также составляет художественную задачу романа Мамина-Сибиряка, а заодно, думается нам, определяет новаторство этого автобиографического романа в целом. Без Пепко не было б романа, а были бы, возможно, лишь автобиографические «очерки» (именно такое жанровое обозначение имело первоначально произведение Мамина). Ведь роман всегда требует наличия «другого» — и тем более, роман автобиографический, в котором, как у Мамина, слишком сильно взаимопритяжение героя и повествователя. Герой, Василий Попов, по существу, аутичен, — только со встречи с Пепко в сообществе членов «академии» начинается развертывание жизненного, да и писательского сюжета Василия Попова, стимулом же и заявкой оказывается здесь событие смерти канатчика, получающее значение внутрироманного символа[12].

Тема «я и другой (другие)» является ведущей в плане самосознания автобиографического героя и рассказчика. Так, если взрослый рассказчик видит своего двойника в Пепко, то герой обнаруживает его в «дачном муже» своей покровительницы и спасительницы Аграфены Петровны («Сначала я его презирал, потом ревновал и, наконец, начал смотреть на него как на своего alter ego» [180]). Он сам порождает своего временного двойника — «серого человека», явившись на студенческий бал, причем на сей раз, вопреки традиции, зеркало не запускает этот фантом, но, напротив, погашает его («Я пошел к нему, он двинулся навстречу мне. Потом... потом оказалось, что это было отражение в стенном зеркале моей собственной персоны» [124]). Подмена себя другим, т. е. потеря идентификации личности, волнует героя в отношениях с Шурочкой/Александрой Васильевной («”Серый человек” шел под руку с признанной царицей бала и позабыл все на свете...» [123]), с Аграфеной Петровной, которая по его наблюдениям «во мне любила не меня даже, а собственное неудовлетворенное чувство» (178). Он совсем по-девушкински («Бедные люди» Ф. Достоевского) задумывается о «других» в отношении к писательству и даже к жизни: «Пусть *другие* живут, наслаждаются, радуются... Черт с ними, с этими другими. Все равно и жирный король и тощий нищий в конце концов сделаются достоянием господ червей, как сказал Шекспир, а в том числе и *другие*. <...> На улице трещали экипажи, с Невы доносились свистки пароходов: это

*другой* торопился по своим счастливым делам, *другой* ехал куда-то мимо, одни “Федосьины покровы” оставались незыблемо на месте, а я сидел в них и точил самого себя, как могильный червь» (178, 179); «К прежнему репертуару заражавших меня чувств прибавилась озлобленность неудачника. И тут были *другие*, не только составившие себе к двадцати пяти годам имя, но уже умиравшие, свершив в литературе все земное» (182). Вообще тема вымещения себя из жизни «другими», или — себя-покойника, место которого занимает «другой», слишком часта в романе, чтобы быть случайной (еще пример: Аграфена Павловна «смотрела на меня, — так смотрят только на дорогих покойников» [180]). Это еще раз подчеркивает остроту проблемы обретения героем-рассказчиком самого себя, необходимость растождествления с двойниками (а в конечном итоге — смерти одного из них), чтобы идти своим собственным путем. Ведь и Пепко в своем письме Василию Попову из лазарета говорит о том же: «Кто-то *другой* взял все лучшее в жизни, этого *другого* любили те красавицы, о которых мы мечтали в бессонные ночи, *другой* пил полной чашей от радости жизни...» (177). Пепко же подводит итог теме — признается в «величайшем счастье быть самим собой» (185). Побывав на войне — полежав в кукурузе, а затем в военном лазарете, познав истинную цену «славянского братства», он переосмысляет и свое недавнее прошедшее: «Дорого бы я дал за собственную свободу, чтоб опять поселиться в этой дыре и опять мыслить и страдать» (185). Но... не успокаивается и на этом: вернувшись с войны, с головой кидается в юриспруденцию и за три месяца осваивает ее, получая степень кандидата прав, а потом задается вопросом, зачем он это делал.

Надо сказать, что тема двойничества была чрезвычайно популярна в русской литературе конца 1870–1880-х годов, в массовом масштабе осваивавшей опыт Ф. М. Достоевского. Она звучала в произведениях М. Альбова, К. Баранцевича, И. Ясинского, И. Щеглова, Д. Мережковского и др.; с началом века с новой, пронзительной силой ее поставил в своих стихах И. Анненский. Эта общность исканий разных художников позволяет считать их своего рода литературными предшественниками того бума в психиатрии, что произойдет с началом нового столетия благодаря З. Фрейду и быстро скажется на литературе. Не меньшую популярность имела в литературе поколения Мамина тема «другого», связанная с «двойничеством», а также проистекающие отсюда мотивы «кладбищенства», «тоски», «одиночества», усталости от жизни, разочарования и неудовлетворенности в ней, преждевременной старости души[13]. Все это в совокупности и позволяло критике называть поколение восьмидесятников (мировоззрение которых сформировалось на почве идейного кризиса конца 70-х, т. е. нерешенных проблем семидесятничества) «больным»,

«потерянным», а соответствующая эпоха получила в истории литературы наименование эпохи «потемок» и «сумерек», «переходного времени».

Особенно ярко все эти мотивы были выражены в творчестве М. Н. Альбова и К. С. Баранцевича, за что последние заслужили от Чехова имя писателей, наблюдающих жизнь «в потемках и сырости водосточных труб»[14]. «Печать кладбищенства», «интеллигентного босячества и бобыльства» критики постоянно находили в произведениях Альбова, полагая, что его герои — это «те же “герои русского безвременья”, те же “нытики” и “дети сумерек”, что и у Чехова. Но у Альбова они очерчены по-иному и стиснуты в узкий и определенный круг столичного жития»[15]. М. Н. Альбов же был особенно склонен к мучительным приступам рефлексии и «самоедства», в целом характерным для всего поколения, и в том, что касается темы двойничества и ее модификацаии — «я и другой» — именно он может считаться первенствующим среди писателей-современников. Эта тема звучит в раннем романе Альбова «День итога» (1879; роман имел характерный подзаголовок — «Психиатрический этюд»), получившем широкую известность в те годы, к концу же творческого пути писателя комплекс «психиатрических» мотивов в его творчестве становится уже едва ли не центральным, особенно наглядно и остро выразившись в последнем его произведении «Ночная жуть» («Дело в том, что я разделился. Нас теперь двое: я и другой — тоже я, живший со мною единой жизнью, под одной оболочкой, ибо своей у него не имелось, а была одна ее видимость, существовавшая лишь в отражении зеркала...»[16]). Однако и сам Чехов изведал горечь эпохи «безвременья», и свидетельство тому — как его произведения 80-х гг., так и письма различным корреспондентам[17].

Поколению 80-х, словно бы утратившему ток и движение истории — попавшему в промежуток «безвременья» — было свойственно особое переживание *своего* и *будущего* времени: себя они почитали уже «покойниками» (как мы помним, это частый мотив Мамина), поколением, чья песенка уже «спета», которое вот-вот должно уступить место новому времени и «новым песням». Иначе говоря, личный и общественный пессимизм рождал чувство творческой неполноценности и исчерпанности, а нередко и просто зависти к «другим», более счастливым в своей писательской судьбе. О зависти как Пепко, так и Василия Попова к «другим» свидетельствуют вышеприведенные фрагменты текста. И совершенно в тон «поколенным» настроениям целую речь о настоящем и будущем литературы произносит один из членов «академии», благодаря которому автобиографический герой Мамина и познакомился с ней, Порфир Порфирыч Селезнев: «И литератор будет другой... Народится этакий чистоплюй и захватит литературу. <...> И еще горьким смехом посмеется над нами, своими предками, ибо мы были покрыты грязью и несовершенствами. <...> А того не будет знать, че-

рез какие трущобы мы брели, какие тернии рвали нашу душу и как нас обманывали на каждом шагу блуждающие огоньки, делавшие ночь еще темней. <...> Мы в потемках кончим дни своего странствия в сей юдоли, а вы помните... да, помните, что литература священна» (126). Все это высказывание пронизано эмблематикой литературы 70–80-х гг.: таковы символические образы «потемок», «трущоб» и «терниев», «блуждающих огоньков» (ср. последние в произведенияя В. Короленко, Н. Лескова), однако все эти испытания искупаются «священной» неприкосновенностью литературы. В 90-е гг., когда Мамин писал роман, эта романтическая антиномия могла уже показаться атавизмом, и оба его героя — оба Поповых — не «рискуют» впадать в столь возвышенный тон, поэтому выразителем неприкрытого идеала сделан представитель старшего поколения, уходящий из жизни.

Герои романа Мамина по фактам своей внутрироманной жизни — люди 70-х гг., но по существу самосознания и мироощущения они — именно восьмидесятники. Вместе с тем, описанный психологический комплекс восьмидесятничества получил у Мамина, что называется, пролонгированный характер: он перешел в следующие произведения нового десятилетия. Все так называемые поздние романы Мамина писались как раз в 90-е гг., и все они пронизаны настроением некоей трагической завершенности жизни, выражающейся в драматизме судеб героев и их начинаний. Так мыслит себя не только герой-рассказчик рассматриваемого нами романа «Черты из жизни Пепко», но и центральные герои романов «Именинник», «Падающие звезды», таково мироощущение персонажей романа «Ранние всходы»[18]. Очевидно, это настроение идет от интенции авторского сознания, опять-таки общего с людьми его формации. «Ваш друг, т. е. я, Марья Николаевна, очень болен... Тоска, тоска и еще тоска... — пишет Мамин 25 декабря 1894 г. М. Н. Слепцовой. — Вы знаете только внешнего человека, который время от времени сумасшествует, которого судят, бранят и жалеют, но есть и другой, гораздо лучше — тот внутренний человек, которого никто не знает, даже Вы. Скучно... Тоска... Два состояния: работа и тоска.... Что делать? Куда идти? Проще — куда деваться? Все пути-дороженьки заказаны, а посему об этом будем молчать»[19]. Ощущение своей «оконченности» возникает у большинства представителей поколения восьмидесятников достаточно рано (примерно в середине десятилетия), но достигает своего расцвета уже в 90-е — начало 900-х гг. Немногие смогли его преодолеть: пожалуй, здесь можно назвать одно центральное имя — А. П. Чехова. С этим связаны поиски восьмидесятниками новых дорог в искусстве — при четком сознании того, что с носителями новых идей и мнений (т. е. с выразителями искусства модернизма) им не по пути. Поэтому мотивы кладбищенства, «живых мертвецов» тоже можно считать сквозными для всего поколения. Еще в 1889 г. К. Баранцевич пишет Чехову: «Нет, пес-

ня моя спета. Я один из тех живых мертвецов, каких много вижу вокруг себя и которые, странное дело, в ослеплении самими собою думают, что они живые...»[20]. Яркий диагноз поколения прочитывался в пьесе Чехова «Иванов», созданной в этот период на описанной нами психологической и мировоззренческой основе.

По-видимому, эта общность поколения, чувство «тупика», в котором они оказались, рождало у восьмидесятников своеобразное чувство локтя — стремление сблизиться, совместно пробивать пути в литературе и противостоять невзгодам. Они и воспринимали себя как некую общность. В 1889 г. Чехов писал В. А. Тихонову: «Чем больше успеха, тем лучше для всего нашего поколения писателей. Я... верую в то, что каждый из нас в отдельности не будет ни “слоном среди нас” и ни каким-либо другим зверем и что мы можем взять усилиями целого поколения, не иначе. Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко, не Щеглов, не Баранцевич, не Бежецкий, а “80-е годы” или “конец XIX столетия”. Некоторым образом, артель»[21].

Немалое значение имел здесь Петербург — как город, располагающий к болезням тела и духа, но, одновременно, и к некоей обостренной чувствительности, без которой писатель не мыслил себя. Петербург уже в те годы воспринимался как центр литературной и культурной жизни, безусловно противостоящий в этом отношении не только провинции, но и Москве. К. С. Баранцевич 22 мая 1888 г. писал Чехову: «Нашему брату, писателю, Петербург или другой какой центр необходим как рыбе вода, нам нужно наши нервы истрепать, измочалить, чтобы они дребезжали как извозчичьи пролетки, и тогда только мы будем писать!»[22]. На протяжении 80-х гг. у писателей неоднократно возникает желание объединиться: это недолго просуществовавший «Пушкинский кружок» Альбова и Баранцевича, «Литературно-драматическое общество» среди писателей-драматургов середины десятилетия, это издание совместных альманахов и сборников. Особенно всколыхнула писательское сообщество нечаянная, и вместе с тем вполне закономерная смерть В. М. Гаршина — «Гамлета наших дней», как называл его П. Якубович-Мельшин. Группа восьмидесятников во главе с Альбовым и Баранцевичем решает собрать в память о писателе сборник и приглашает туда Чехова. Тот откликается горячо и сразу: «Мысль ваша заслуживает и сочувствия, и уважения уж по одному тому, что подобные мысли, помимо их прямой цели, служат еще связующим цементом для немногочисленной, но живущей вразброс и в одиночку пишущей братии»[23]. Однако затем аналогичная идея появилась у группы писателей народнической ориентации во главе с А. Н. Плещеевым, более влиятельной как в литературе, так и в обществе, имеющей свой базовый журнал — «Северный вестник». Договориться друг с другом они

не смогли, и Чехов, оказавшийся втянутым в эту распрю, полностью разочаровывается в возможности какого-либо единства среди писателей: «Как у вас в Питере любят духоту! — пишет он 3 мая 1888 г. И. Л. Леонтьеву. — Неужели вам всем не душно от таких слов, как солидарность, единение молодых писателей, общность интересов и проч.?»[24] Еще до всех этих происшествий, в 1886 г. те же Альбов и Баранцевич публикуют в воскресных номерах газеты «Новости» О. Нотовича юмористический роман «Вавилонская башня», в котором воссоздают историю некоего литературного общества (вероятно, прототипом стал их «Пушкинский кружок»), причем его члены и организаторы — самые заурядные газетные писаки, сродни персонажам романа Мамина-Сибиряка. Их сборы «с чтением, пением, декламацией» и непременными виноизлияниями, направленные на поддержание писательского «братства», завершаются распадом общества, — как это обычно и происходило в реальной действительности. Но важно, что такие нестойкие объединения писателей существовали, писатели испытывали в них потребность, и Мамин-Сибиряк в изображении «академии», напутствовавшей молодых авторов и совместно вырабатывавшей журналистские стратегии, но собиравшейся исключительной в кабаках, отразил типичные факты литературной жизни своего времени.

В романе Мамина-Сибиряка петербургские «мытарства» автобиографического героя заканчиваются его отъездом из столицы, т. е. чисто географическим, пространственным разрывом «гордиева узла» двойничества, которому предшествует фактически уже состоявшееся разлучение с Пепко. Пепко же, вернувшись из Сербии, пытается найти для себя занятия, но и он и его друг понимают, что все это лишь временные паллиативы, что выхода из состояния «лишнего человека», к которому пришел Пепко еще перед отъездом на Балканы и которое так ярко выразилось в его письме, нет. «Вот что, Вася... <...> Помнишь, я тебе из Белграда тогда писал? Кончено, брат... Молодость кончена. Э, плевать... Я, брат, на себе крест поставил» (191), — говорит он на прощание Василию Попову. Из содержания романа мы знаем, что Пепко прожил недолго. Символика «веревочки», на которой повесился канатчик и которой, как известно, «недолго виться», заданная в начале повествования, в конце концов торжествует.

Биография Мамина-Сибиряка свидетельствует, что первый «захват» Петербурга действительно закончился для него по существу ничем. Настоящий писатель родился на родине, но родился, будучи обогащен опытом преодоления разрыва с самим собой, давшим ему желанное «знание жизни». В процессе нового, творческого проживания истории своей жизни, в вымышленном времени повествования и письма автор вновь проходит через болезнь своего поколения и своей эпохи — болезнь оглядки на «другого» и подстановки «другого» на место себя. Поэтому тема Пепко звучит

для него не столько как тема памяти, сколько как тема смерти и власти «покойников» над его личностью. В фабульном течении романа он освобождается от нее — в философском плане признает эту власть общим законом жизни, что также было характерно для поколения восьмидесятников («Какая это ужасная мысль, что мир управляется именно покойниками, которые заставляют нас жить определенным образом...»).

Смерть — как неизбежный закон жизни, только и позволяющий человеку быть самим собой и быть единственным (хотя сама эта единственность по существу иллюзорна, но — никто не может умереть за тебя, это событие сугубо и только твое), смерть как основа продолжения жизни, анонимно включающей в себя ушедших, — все эти формулировки несут в себе массу литературных ассоциаций и параллелей: от торжественно-пушкинского «И пусть у гробового входа» до пышного базаровского «лопуха», что вырастет на его могиле. Писательское поколение, к которому принадлежал Мамин-Сибиряк, развернуло эту тему в сторону интонирования страданий мыслящей индивидуальности, осознающей свою подверженность законам общего и свое исключительное право это общее принять — или столь же индивидуально подать на обжалование «приговора». Тема целостности и единственности человеческого «я» в «Чертах из жизни Пепко» поставлена в прямую зависимость от смерти — смерти не «ветхого человека» (по терминологии современников автора, и это выражение также встречается на страницах маминского романа), но своей собственной личности в иной ее ипостаси, как своего alter ego. «Двойник» не отменяется — он продолжает жить уже в личности автора, в его повествовательной технике, и сам автор осознает это и по-человечески скорбит...

Указанная проблематика не вынесена в романе Мамина-Сибиряка на поверхность, однако именно она, на наш взгляд, определяет его своеобразие, и потому мы смело можем сказать, что этот роман предваряет многие автобиографические произведения XX века (от И. Бунина до В. Набокова) о становлении художника, ибо и в них тема смерти и тема рождения писателя — во всей уникальности и единичности его творческой личности — оказываются неразрывны.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Кроме первого, был и «второй дебют» Мамина, оказавшийся более удачным (1881–1882 гг.). Наименования этих этапов вхождения писателя в литературу даны Г. К. Щенниковым, см.: Щенников Г. К. Литературные дебюты Д. Н. Мамина-Сибиряка // Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч.: В 20 т. Екатеринбург, 2002. Т. 1. С. 876–896.

[2] Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. Свердловск, 1962. С. 250.

[3] См.: Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 12 т. Свердловск, 1950. Т. 8. С. 341–355. В дальнейшем текст романа цит. по этому изд. с указанием в скобках страниц.

[4] См. об этом в комментарии Е. А. Боголюбова (Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. Т. 8. С. 341–355).

[5] Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы: мифология и история. М., 2004. С. 313.

[6] См.: Подорога В. А. Двойное время // Феноменология искусства / Под ред. К. М. Долгова. М., 1996. С. 89–116.

[7] Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. С. 174.

[8] Там же. С. 179.

[9] Там же. С. 250.

[10] Дергачев И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х годов. Новосибирск, 2005. С. 272.

[11] См.: Пятигорский А. М. «Другой» и «свое» как понятия литературной философии // Пятигорский А. М. Избр. труды. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 264–270.

[12] О символике «веревочки», связанной с эпизодом смерти канатчика, а также о «петербургском тексте» в романе см.: Митрофанова Л. М. Жанровые модификации романа в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов / О. В. Зырянов, Т. А. Снигирева, Е. К. Созина и др. Екатеринбург: УрО РАН, 2010. С. 227–262.

[13] См. об этом в нашей статье: Созина Е. К. О «сырости водосточных труб»: философско-антропологическое измерение творчества Чехова в контексте поколения восьмидесятников // Критика и семиотика / Ин-т филологии СО РАН; НГУ; РГГУ. Новосибирск; М., 2006. Вып. 10. С. 82–97.

[14] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1975. Письма: В 12 т. Т. 2. С. 230.

[15] Статья из журн. «Нива» за 1911 г. (некролог). Цит. по: РГАЛИ. Ф. 1890. Оп. 1. Ед. хр. 51.

[16] Ночная жуть. Посмертная повесть *М. Н. Альбова* // Пробуждение. 1912. № 22. С. 682. Позднее, на заре нового века, вся эта проблематика станет достоянием литературы модернизма и получит у нее иной, отвечающий семантике художественный язык и новую философию.

[17] Молодой Чехов испытывал притяжение со стороны самых разных писателей-современников, не исключая и близкого к нему в те годы М. Альбова: «Начал было мрачный рассказ во вкусе Альбова, написал около полулиста (не особенно плохо) и бросил до марта» (из письма Я. П. Полонскому от 22 февр. 1888 г.) (Чехов А. П. Указ. собр. писем. Т. 2. С. 206).

[18] Ср., напр.: «Сидя около больной, Честюнина точно подводила итог своей молодой жизни и приходила сама к тому же заключению, как и Василий Васильич. Да, она стала совсем другая и не к лучшему... Не было уже прежней веры в жизнь, в людей и недавние мечты. Многое отошло назад, другое исчезло, как сон, а кругом нарастала какая-то мучительная пустота. А главное, все чаще и чаще являлось глухое недовольство собой, как предвестник какой-то хронической болезни» («Ранние всходы») (Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 12 т. Т. 8. С. 334).

[19] Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 10. С. 386.

[20] Баранцевич К. С. Письма Чехову А. П. 1889–1900 гг. // РО ГБЛ. Ф. 331. К. 36. Ед. 20б.

[21] Чехов А. П. Указ. собр. писем. Т. 3. С. 173–174.

[22] Баранцевич К. С. Письма Чехову А. П. // Там же.

[23] Письмо от 30 марта 1888 г. (Чехов А. П. Указ. собр. писем. Т. 2. С. 223).

[24] Там же. С. 262.

*О. А. Попова*

# ПУШКИНСКАЯ ПАМЯТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. БУНИНА

К вопросу о взаимосвязях художественных миров Бунина и Пушкина исследователи обращались неоднократно, и, тем не менее, он представляется нам недостаточно изученным, в частности, в аспекте значимой для И. А. Бунина темы дворянской культуры и ее воплощения в образе дворянской усадьбы.

В творчестве А. С. Пушкина этот образ, на наш взгляд, глубоко символичен и мифологически окрашен. Пространство усадьбы заполняется символами, имеющими глубокие мифологические корни (дом, дуб, сад, дубравы, рощи, вода, берег); происходит сакрализация усадьбы («обитель дальная») в противовес обыденности пространства столицы, города («Деревня», «Пора, мой друг, пора...»); часто с миром родовой усадьбы связывается мотив воспоминания, прозрения («Два чувства дивно близки нам...»); в конечном счете, всё пространство усадебного мира соотносится с внутренним миром самого поэта («Зимнее утро»). Пространство пушкинской усадьбы включает в себя несколько самостоятельных миров: собственно усадебный дом, сад, дубравы (леса, рощи), поля, берег, водный источник (река, озеро). Эти миры равноправны и образуют единый мир усадьбы. Их объединяет ряд мотивов: дом, духовная обитель, родовая преемственность, творчество, духовная свобода, гармония, пробуждение к жизни и к любви. Свое выражение эти мотивы находят в семантике образов дуба, дубравы и лип, имеющих большое значение в мире усадьбы и концентрирующих многие его черты («Домовому», «Простите, верные дубравы», «О боги мирные дубров, полей и гор...»). Каждый из мировобразов вносит свои смыслы и оттенки в единый образ усадьбы. Но образ усадебного дома в лирике Пушкина не играет такой ведущей роли, как, например, у Гоголя («Мертвые души») или в лирике А. К. Толстого. Дом обретается поэтом во всем пространстве усадьбы, включая сад, поля, леса, озеро, где открываются тайные глубины души и поэт соединяется с неземными источниками.

Обращение Бунина к Пушкину происходит неоднократно: имя поэта, отрывки из его произведений, отсылки к ним нередко встречаются в дневниках, воспоминаниях, сочинениях Бунина. В самой его жизни происходит слияние окружающей его реальности и художественного поэтического мира, в частности — мира Пушкина. Бунин мифологизирует действи-

тельность в свете пушкинского художественного видения. Написанная в 1926 г. статья «Думая о Пушкине» в почти не переработанном виде входит в 3-ю книгу «Жизни Арсеньева» (гл. VIII), где герой художественного произведения говорит теми же словами, что ранее были использованы автором относительно самого себя. В романе «Жизнь Арсеньева» процесс мифологизации действительности, который совершается героем, Бунин делает объектом художественного изображения, но и сам вторит ему. С именем Пушкина связывается вхождение в мир литературы. Как Пушкин устремлялся в родовую усадьбу, желая обрести в ней творческое вдохновение, так и Арсеньев впервые услышал голос музы именно в усадьбе. «Ни лицейских садов, ни царскосельских озер и лебедей, ничего этого мне, потомку “промотавшихся отцов”, в удел уже не досталось... То, среди чего, говоря словами Пушкина, “расцветал” я, очень не походило на царскосельские парки. Но как пленительно, как родственно звучали для меня тогда пушкинские строки о них! Как живо выражали они существенность того, чем полна была моя душа,— те тайные лебединые клики, что порою так горячо и призывно оглашали ее!» [2; V, 81] Строки из «Жизни Арсеньева» позволяют нам по-новому взглянуть и на стихи Пушкина: в образе царскосельских лебедей «услышать» те «тайные лебединые клики», что позже зазвучали в душе бунинского героя.

Творчество Бунина пронизано тайным стремлением вспомнить, приоткрыть для себя незримое глубокое прошлое, ту бездну времен, из которой веет одновременно и чем-то прекрасным, притягательным, что было «и в суходольской разоренной усадьбе», и чем-то непостижимым, жутким в своей таинственности: «Жизнь семьи, рода, клана, глубока, узловата, таинственна, зачастую страшна. Но темной глубиной своей да вот еще преданиями, прошлым и сильна-то она» [2; III, 118]. И в этом таинственном прошлом сияет солнце — А. С. Пушкин. С именем поэта соотносятся мотивы солнечного ясного утра, дня, лета; пушкинские времена нерасторжимо связываются с временами «отцов и дедов и всех их далеких дней, пушкинских дней»:

Вот этот дом, сто лет тому назад,
Был полон предками моими,
И было утро, солнце, зелень, сад,
Роса, цветы...
(«Дедушка в молодости»)

В тексте можно выделить несколько временных пластов. С одной стороны, действительно, — «сто лет тому назад», время жизни Пушкина и дедов, эпоха расцвета дворянской усадебной культуры, золотой век, но, с другой стороны, прошлое овеяно тайной, легендой и сказкой, и временные границы смываются, становятся неопределимыми: «...и было утро, солнце, зелень, сад...» — как утро бытия, райский сад.

Символизация времени, неопределенность и размытость его границ воплощается также в рассказе Бунина «Новый год» (1901), в котором мы находим моменты диалога писателя со стихотворением Пушкина «Зимнее утро» (1829). В рассказе мы встречаемся с тремя временными пластами: с прошлым, настоящим и будущим. Прошлое — день — озарено солнцем, наполнено ощущением радости, красоты жизни и гармонии. В настоящем — в новогодней ночи — совмещены черты прошлого и будущего — туманного утра следующего дня.

Время в рассказе неоднопланово: один год воспринимается как целое столетие и, наоборот, несколько лет — как один год, несколько дней — как один день: «Годы сливаются в один» [2; II, 224]; «Казалось, что еще вчера были эти летние дни, когда мы всей семьей обедали на балконе...» [2; II, 225]; ср.: «Эти дни были так недавно, а меж тем мне кажется, что с тех пор прошло чуть не целое столетие» [2; II, 168].

Таким образом, в рассказе «Новый год» посредством изображения новогодней ночи автор показывает не просто переход из одного дня или одного года в другой, но смену эпох.

В бунинском рассказе можно заметить множество перекличек со стихотворением Пушкина. «Зимнее утро» было написано в Михайловском в 1829 г., здесь же поэт находился после ссылки. Герой Бунина также останавливается в своей родовой усадьбе по пути в Петербург с юга.

По воспоминаниям И. Пущина, комната, в которой жил Пушкин, была единственно отапливаемой в доме. Герой рассказа Бунина также ночует «в детской, единственной теплой комнате во всем доме» [2; II, 223].

Как и у Пушкина, мы видим озаренную янтарным блеском комнату, печь, дающую тепло, лежанку, на которой приятно думать, так и в рассказе Бунина: «Лунный свет воздушно-серебристой полосою падал на лежанку и озарял ее странною яркою бледностью», «теплая, озаренная лежанка» [2; II, 224]. Близки также описания ясности, тишины и спокойствия природы. Но если время в стихотворении Пушкина — день («день чудесный»), то в рассказе Бунина основное действие происходит, как выше отмечено, ночью. При этом первая половина ночи еще многое сохраняет от прошедшего дня: в родовой усадьбе герои находят приют, их окружает красота и тишина зимней ночи. К ним возвращаются чистота, искренность, любовь, которые герои теряли в другом мире — в Петербурге. В повествовании повторяется мотив детскости, молодости, сопряженный, как уже отмечалось, в сознании автора с утром его жизни: ночевали в детской; порывистые поцелуи жены, словно влюбленной девушки; «она... по-детски, прерывисто вздохнула»; валенки, делающие героиню ниже ростом; кружилась, «как девочка, по широкому белому двору». Усадьба дарует героям частицу сокрытого в ней прошлого.

Параллельно с очарованием зимней ночи включаются картины угасания родовой поместной жизни, ее ухода в прошлое, всё больше и больше нарастающие к утру и, наконец, почти полностью оттесняющие ночную сказку.

Утро встречает героев серыми красками: серое пустое поле, серосизый пейзаж усадьбы, туманная даль туманного дня, «туманные силуэты телеграфных столбов». В утренней серости, как образе будущего, что уже отмечалось, воплощены, с одной стороны, отношение автора к жизни вне усадьбы — в Петербурге («временное примирение с женой», «деланно-весело покрикивал», желание «поскорее забыться в мелкой суете», равнодушие ямщика), а с другой — *серый* цвет и *туман* как неясность представления автора о будущем: «В самом деле, неужели уже всё потеряно? Кто знает, что принесет мне этот Новый год?» [2; II, 227].

Антитеза «Петербург — усадьба» — одна из определяющих в художественном мире Пушкина, где сон, забвение «суетного света» противопоставлены кипению жизни, любви, творчеству, обретаемым в мире усадьбы. В творчестве Бунина усадьба и Петербург противопоставляются как две эпохи, две культуры: старая, уходящая, с которой соотносятся мотивы чистоты, искренности, простоты, любви, крепости родовых связей, и новая — бессвязная и бессмысленная жизнь Петербурга, с ее «однообразностью и притворством», где настоящий дом заменяется «тесной петербургской квартиркой». Однако, не находя жизни в усадьбе и ощущая свой отрыв от нее, герой Бунина уезжает в Петербург: город «представляется далеким оазисом на окраине огромной снежной пустыни, которая обступила меня со всех сторон на тысячу верст» [2; II, 201]. Героиня рассказа «Новый год» также принадлежит миру Петербурга. Бунин сравнивает ее с Татьяной Лариной — образом, который не раз обыгрывается в его произведениях (стихотворение «Игроки», рассказ «Роман горбуна», «Натали» и др.). Героиня Бунина тоже показана в двух мирах. В Петербурге ей свойственны притворство, неискренность; постоянны конфликты с мужем. А в атмосфере усадьбы в ней пробуждаются черты, близкие Татьяниным: искренность, чистота, детскость, неожиданно вспыхнувшая любовь и нежность к мужу. И всё же в сравнении с Татьяной Бунин отдает предпочтение своей героине: Татьяна остается в прошлом, в новом мире Петербурга, куда уезжает герой и к которому принадлежит героиня, ей уже нет места.

Как свидетель разрушения уклада дворянской поместной жизни, Бунин в ряде произведений, созданных в России, частично демифологизирует существующий в культуре образ дворянской усадьбы, показывая замкнутость усадебного мира, неспособность дать душе полноценное развитие. Но, как показано на примере рассказа «Новый год», современный мир Петербурга, с его пустотой, мелочностью, постоянным прожиганием време-

ни, тоже не удовлетворяет героя, оставившего свое сердце в усадебном мире, но покидающего его в надежде обрести взаимопонимание с новой жизнью, пришедшей на смену усадьбе. Это одновременное притяжение к усадьбе и отстраненность от нее, а в поздний период — болезненная невозможность соединиться с ней отличают всё творчество И. А. Бунина.

Подобную противоречивость в изображении усадьбы мы можем видеть, например, в повести Бунина «Суходол» (1911). Герой, пытаясь разгадать тайную силу прошлого, его магического притяжения к себе, смотрит на мир Суходола со стороны и не включает себя в число его обитателей. Характеристики, которыми в повести наделен Суходол, прямо противоположны тем, которые приобретает мир дворянской усадьбы в позднем творчестве Бунина.

Рассматривая особенности художественной структуры «Суходола», Р. С. Спивак пишет о противопоставлении пространства усадьбы, как ограниченного, конечного, неподвижного, заданного, обреченного на разрушение, окружающему ее миру [6; 52]. В позднем творчестве Бунина, в котором окончательно складывается миф дворянской усадьбы, как вольный, бесконечный, естественный, обладающий вечной жизнью будет характеризоваться, в отличие от города и современности, усадебный мир прошлого.

К 1912 году относится стихотворение «Псковский бор», открывающее собой цикл стихов, созданных в Псковской области летом 1912 г. Об этом периоде Бунин писал: «Соприсутствие Пушкина не оставляет меня ни днем, ни ночью...». «Псковский бор», на наш взгляд, можно рассматривать как ответ Бунина-потомка на пушкинское «Вновь я посетил...» (1835), на строки, обращенные к «племени младому, незнакомому». Лирический герой Бунина, как внук, наследник, придя под пушкинские сосны («под красной мачтой, под сосной»), обращается в «мир позабытый, но родной».

Образ сосны, сближающийся в произведениях Бунина с образом Мирового Древа, соединяет собою прошлое, настоящее и будущее, и мы не можем сказать, к какому именно историческому периоду относятся слова «мир позабытый, но родной». Сосна — словно мачта на корабле времени («под красной мачтой»), поскольку в художественной системе Бунина образы моря и корабля символизируют поток мировой жизни и человеческий путь в нем. Образ сосны в представлении Бунина является, кроме того, символом жизни отдельного человека, а сосновый бор — того верного, дружеского окружения, в котором человек живет и которое слышит и понимает его: «Талант талантом, а все-таки “всякая сосна своему бору шумит”. А где мой бор? С кем и кому мне шуметь?» [4; 388]. С образом сосны, как и с именем А. С. Пушкина и дедов, соотносятся мотивы утра, детства, солнца. В стихотворении «Псковский бор» проявляется характерная для лирического героя И. А. Бунина неоднозначность в отношении к власти

прошлого над душой человека. Бунинский герой, прекрасно осознавая важность сохранения культурного наследия, отстраняется от него, являясь человеком новой эпохи. Возможно, поэтому ему и требуется проводник в мире «позабытом, но родном». Но Пушкин — проводник Бунина не только в мире дворянской культуры: обращение к мировым культурам также происходит через посредничество Пушкина, через апелляцию к нему.

«Своим» для Пушкина, с точки зрения Бунина, являются и мир дворянской культуры XIX в., и мир древности; в обоих мирах Пушкин для Бунина становится светилом. В понимании Бунина сочетание *пушкинское время*, синонимичное отчасти сочетанию *дедовское время*, не ограничивается рамками прошлого столетия, а уходит в глубокую древность, до культурных истоков, что сопоставимо с созданным в русской культуре рубежа XIX–XX вв. мифом о Пушкине как основоположнике русской культуры, мифологическом первопредке. По словам А. В. Луначарского, «Пушкин был русской весной, Пушкин был русским утром, Пушкин был русским Адамом» [4; 209]. Б. К. Зайцев называет Пушкина нашей русской Элладой, вечно живой и вечно плодотворной [3; IX, 149], подобно тому как вечно жива для европейской цивилизации культура Древней Греции.

В работе «Думая о Пушкине» (1926) Бунин отмечает ряд своих стихотворений [«У гробницы Вергилия» (1916), «Помпея» (1916), «В Сицилии» (1912) и уже упомянутые выше — «Псковский бор» (1912) и «Дедушка в молодости» (1916)], написанных в «какой-то», полностью не осознаваемой и самим Буниным, связи с Пушкиным: «почему-то», «отчего-то», «от чувства родства к нему». Можно заметить в них отклики Бунина на конкретные стихотворения Пушкина: «В Сицилии» — «Монастырь на Казбеке» (1929), «У гробницы Вергилия» — «Баратынскому (Из Бессарабии)» и «К Овидию», «Псковский бор», как отмечено выше, — «Вновь я посетил...» (1835).

Так, стихотворения «В Сицилии» и «Монастырь на Казбеке» сближают описания древних монастырей, мотив вечности и устремленность к ней лирического героя. Однако если у Пушкина противопоставлены земное и небесное, преходящее и вечное, несвобода и свобода («подняться к вольной вышине»), то у Бунина на первый план выходят прошлое и настоящее, которые, с его точки зрения, не противостоят, но продолжают друг друга. Открывается иное измерение, в душе героя поднимается пласт прошлого, сокрытый в *Книге жизни* его и его рода: «Это совсем не воспоминание... нет, просто я опять прежний... Не раз чувствовал я себя не только прежним собою — ребенком, отроком, юношей, но и своим отцом, дедом, прадедом, пращуром; в свой срок кто-то должен и будет чувствовать себя — мною» [5; 571–572]. Соприкосновение произведений Бунина с наследием великого поэта особенно ярко проявляется в связи с обращением к вопросам как дворянской, так и мировой культуры в целом. Образы и традиции рус-

ской литературы XIX в. Бунин переосмысливает в контексте новой эпохи и, «обыгрывая» пушкинские тексты, ведет творческий диалог, в котором открываются новые и порой неожиданные грани в художественных концепциях обоих писателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И. А. Из «Записной книжки» // Иван Бунин: В 2 кн. М.: Наука, 1973. Кн. 1. С. 388. (Лит. наследство. Т. 84).
2. Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1987.
3. Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 5 т. [(6–9 т. доп.]. М., 1999–2000.
4. Луначарский А. В. Александр Сергеевич Пушкин // России сердце не забудет. М., 1986.
5. Саакянц А. Проза позднего Бунина // Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1987. Т. 5. С. 571–593.
6. Спивак Р. С. Об особенностях художественной структуры повести И. А. Бунина «Суходол» // Метод, стиль, поэтика русской литературы XX в. Владимир, 1997. С. 45–55.

*М. В. Кошелева*

# Автор и герой в произведениях И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» и А. Н. Толстого «Детство Никиты»

Оба произведения («Жизнь Арсеньева» Бунина и «Детство Никиты» Толстого) написаны в эмиграции. Это категория текстов с особой спецификой миросознания авторов, обусловленной тем, что писатели вынужденно оказались на чужбине. Насильственно были разорваны связи, которые крепят человека на земле. Этим обусловлена чрезвычайная ностальгическая тяга памяти и сердца к родным местам, к своим истокам.

Вдали от родины, чувствуя себя отщепенцами, они с особой нежностью и щемящей грустью возвращались к давно заглохшим впечатлениям прошедшей жизни, связанным с русской природой, русским бытом, национальной средой. И чем страшнее и безысходнее было настоящее — эмигрантское бытие, тем больше тянуло к воссозданию картин былого, особенно — давно ушедшего безоблачного, безмятежного детства, которое виделось «с другого берега» идиллическим и просветленным. «”Детство Никиты” написано именно оттого, что я обещал маленькому издателю

для журнальчика детский рассказик. Начал — и будто открылось окно в далекое прошлое со всем очарованием, нежной грустью и острыми восприятиями природы, какие бывают в детстве» [8].

К произведениям эмигрантов, в частности И. Бунина и А. Толстого, обращались многие исследователи, выделяя разные критерии оценки. Так, выявлению особенностей творческого взгляда Бунина на детство посвящены работы Т. В. Мироновой «Роман Бунина «Жизнь Арсеньева: горький и сладкий сон прошлого», В. П. Скобелева «Путь Бунина к роману «Жизнь Арсеньева». Повести А. Н. Толстого посвящена работа И. Андроникова «Повесть о самых необыкновенных вещах»; особый светлый и счастливый мир, созданный писателем, отмечает в своих воспоминаниях К. И. Чуковский. Жанровые особенности прозы русского зарубежья исследуются в работах Л. Гинзбург «О психологической прозе», Т. Г. Симоновой «Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра», А. В. Громовой «Жанровая система Бунина. Жизнь Арсеньева». Немало работ, характеризующих психологические особенности героев: Н. Н. Иванов «Диалектика души ребенка в сочинениях А. Н. Толстого», И. А. Ильин «О тьме и просветлении».

С учетом накопленного материала, мы обратимся к проблеме соотношения автора и героя, сопряжения детского и взрослого взглядов на мир. Для нас важно рассмотреть данную проблему на материале нескольких произведений, в сопоставлении близких по настроению текстов.

Роман Бунина написан от первого лица, но автор просит иметь в виду, что это «я» — не он сам, а вымышленное лицо Алеша Арсеньев. Перед нами не автобиография, а художественное произведение о судьбе человека, родившегося в конце XIX века и прошедшего через остродраматическое рубежное время: «при всей близости автора и героя, в названии задается определенная дистанция между ними, предполагается объективация личного опыта, его общезначимость, разомкнутость в область общих для всех проблем и ценностей» [6; 85].

Оказавшись в эмиграции, Бунин, будучи лишенным притока новых впечатлений от русской действительности, вызывает в памяти «горький и сладкий сон прошлого» [4; 203] — воспоминания о далеких, невозвратных годах детства и юности.

Создавая в романе «Жизнь Арсеньева» историю жизни героя, автор затрагивает основные этапы становления его личности. Ощущение «потерянного рая» — внутреннее чувство Бунина, а с помощью маленького Арсеньева он выражает свои мысли о жизни и о мире, размышляет над тем, что есть человеческая жизнь, смерть и что для человека мир, как связаны эти понятия. И. А. Бунин пишет не только о детстве мальчика, но о жизни в целом. А маленький Арсеньев, как герой автобиографического плана,

своеобразное alter ego автора, дает ему жизненный материал для таких размышлений.

Бунин избирает героем мальчика, способного к острому восприятию окружающего мира, он наделяет его особым слухом и видением картин природы и жизни. Эстетическая чуткость ребенка позволяет Бунину передать свои чувства и переживания, связанные с миром детства. Он пишет о себе, но через «другого».

В романе сталкиваются два мира, два способа авторского восприятия: Бунина, живущего во Франции, вдалеке от родины, и того Бунина — молодого, еще не познавшего горечи разлуки с родиной. Картины русской жизни сохраняются в памяти Бунина-эмигранта, не отпускают его, наталкивая на размышления о родине, о времени и вечном. Этой книгой Бунин «загораживается» от смерти и от движения времени. Он вспоминает детство и изумляется тому, что уже ребенком так много смог увидеть и воспринять, угадать, еще не имея жизненного опыта.

Автор философски осмысляет проблемы добра и зла, жизни и смерти, затрагивает тему веры, существования бога и размышляет о том, что есть человек среди всего этого. Этот роман одновременно философский и лирический, в нем проявлен феноменологический ракурс восприятия жизни.

Задача Бунина не в воссоздании хронологической последовательности событий в жизни героя, не в стремлении к биографической точности и даже не передаче эволюции героя по мере вбирания им в себя жизненных связей и отношений. Писатель размышляет о жизни. Важной становится субъектная ипостась проявления автора — взрослый повествователь, оценивающий мир, свои чувства и воспоминания с высоты прожитых лет, накладывая свой опыт и свои впечатления на воспоминания и на чувства маленького Арсеньева. Как справедливо пишет Ю. Мальцев, «“Жизнь Арсеньева” — это не воспоминание о жизни, а воссоздание своего восприятия жизни и переживание этого восприятия (то есть новое “восприятие восприятия”)» [3; 305].

Поэтому важнейшая особенность романа — монологичность авторского сознания. «Повествование строится как внутренний монолог героя — рассказчика, поток сознания. На первый план выдвигается его личность, главный предмет изображения — его внутренняя жизнь, эмоционально окрашенные впечатления, внерациональные устремления, раздумья и чувства» [7]. Происходящее оценивается с позиции ценностей, важных для автора, отсюда некая эгоцентрическая направленность повествования. «Писатель исходит из убеждения в исключительной самоценности человека, неповторимой уникальности своих переживаний, богатстве и своеобразии своего внутреннего мира» [7]. И лирическая форма повествования наиболее полно соответствует этой задаче. Внимание субъек-

та повествования направлено на себя, на свои переживания и чувства, а взаимодействие с внешним миром отходит на второй план. Поэтому он так долго никого не впускает в свой мир, оставаясь одиноким. «Других, повторяю, я все еще не хочу или не могу замечать» [1; 92].

Жизнь для Арсеньева — это «беспорядочное накопление впечатлений, картин и образов; течение несвязанных чувств и мыслей, беспорядочных воспоминаний о прошлом и смутных гаданий о будущем» [9; 20].

Автор-повествователь свободно смешивает в воспоминаниях разновременные события, вне их естественной последовательности (которую мы видим, например, в произведении А. Н. Толстого). «Дальнейшие мои воспоминания о моих первых годах на земле более обыденны и точны, хотя все так же скудны, случайны, разрозненны: что, повторяю, мы знаем, что помним — мы, с трудом вспоминающие даже вчерашний день!» [1; 83]. Не случайны многочисленные связующие звенья типа «а не то вижу я себя», «затем», «и вот», «так постепенно миновало», «опять вечер», «помню, что ехали мы целую вечность по полям», «самое первое воспоминание», и др. И неизменно эти ассоциации ведут автора к философским размышлениям о бытии.

Иное соотношение автора и героя в произведении «Детство Никиты» А. Н. Толстого. Автор «заставляет читателя видеть за всем рассказанным не взрослого автора-повествователя, а маленького рассказчика, по-своему передающего свои впечатления, переживания и думы» [5; 196]. Основной принцип повествования — изображение жизни людей, событий, природы, увиденных «глазами персонажа». Повесть пронизана детскими оценками окружающего пространства. Этим обусловлено введение в текст специфически «детского языка». Вот описание чувства скуки, вызываемое у Никиты книжками в кирпичных обложках журнала «Вестник Европы»: «Удивительно, почему *взрослые* любят все скучное: читать такую книжку — точно кирпич тереть» [2; 173]. «Незаметно вкрапленное слово “взрослые” в авторскую речь, а не в реплику мальчика сразу выдает голос ребенка» [5; 196]. Голос ребенка пробивается в повести неоднократно: «*Наши* пробежали Артамонов двор... Никита оглянулся. Позади на снегу лежал Алешка, Нил и пять *наших*» [2; 171]. «Потом он стал думать, что если взять чайную ложку и сломать, то из одной части выйдет лодочка, а из другой можно сделать *ковырялку*, — что-нибудь *ковырять*» [2; 166]. Или «...маленький мальчик в мамином платке таращил на Карнаушкина круглые глаза, готовился *дать реву*» [2; 171]. Голос Никиты слышится и в прямых, не скрываемых в авторском тексте, детских восклицаниях: «Степанида внесла на чугунной сковородке большие лепешки “скороспелки”, и они шипели маслом, стоя на столе, — объедение!» [2; 161], «ох, закричать бы!», «хорошо было напиться молока в весенний день» и др.

Автор настолько погружается в описываемые события, что растворяется в них, исчезая практически бесследно. «С этим основным принципом повествования А. Н. Толстого связана — опять-таки характерная для его художественного метода — отстраненность автора-повествователя. <...> Писатель предоставляет действовать своим героям, скрещивает разные восприятия действительности разными персонажами, сам не комментируя их поступки и действия, открыто не вмешиваясь в их конфликты, прямо не раскрывая своего отношения к ним, полностью отказываясь от авторских отступлений» [5; 200]. Так и в «Детстве Никиты» повествователь почти целиком передает свои функции герою, так что читатель может даже усомниться в автобиографичности повести, поскольку по законам жанра в повести должен быть голос автора-повествователя. «Функция этого, своего рода “лирического героя” в прозе — осмысление и оценка своего прошлого, своих детских, отроческих или юношеских переживаний и раздумий» [5; 200].

Такова рассмотренная нами значимая для обоих писателей-эмигрантов первой волны проблема соотношения повествователя и героя в автобиографической прозе в близком для них аспекте изображения жизни ребенка в дворянской среде дореволюционной России.

В отличие от основательно изученной в литературоведении жанровой принадлежности этих произведений, мы сосредоточились на соотношении автора и героя в их взаимосвязи. В «Жизни Арсеньева» авторское «я» активно присутствует в тексте как первичный говорящий и, доминируя, пронизывает и организует все повествование, тогда как в «Детстве Никиты» занимает нейтральную позицию, отдавая главенствующую роль ребенку и его детским переживаниям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И. А. Жизнь Арсеньева: Роман и рассказы. М.: Сов. Россия, 1982. – 336 с.
2. Толстой А. Н. Детство Никиты. М.: Дет. лит., 1978. – 112 с.
3. Мальцев Ю. Иван Бунин. М.: Посев, 1994. – 432 с.
4. Михайлов О. Н. И. А. Бунин: Очерк творчества. М.: Наука, 1967. – 176 с.
5. Поляк Л. М. Алексей Толстой — художник: Проза. М.: Наука, 1964. – 462 с.
6. Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999. – 176 с.
7. Соловьева А. В. Автора и герой в автобиографических романах И. Бунина «Жизнь Арсеньева» и М. Осоргина «Времена». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://articles.excelion.ru/science/literatura/other/37286023.html
8. Толстая Елена. «Превосходные вещи»: вокруг «Детства Никиты». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.utoronto.ca/tsq/28/tolstaya28.shtml
9. Яблоновская Н. В. «Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина и автобиографическая трилогия Л. Н. Толстого (поэтика жанра) // Учен. зап. Таврич. нац. ун-та. 1998. Т. 6(45). С. 139–146. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://science.crimea.edu/zapiski/1998/vol_6/yablonovskaya_24.pdf

*И. В. Фазиулина*

# «Роман в эскизах на полулистах»: особенности структуры произведения К. Н. Леонтьева «Подлипки»

«Константин Николаевич Леонтьев — неповторимо-индивидуальное явление. Нужен особый вкус, чтобы полюбить и оценить его» [1; 383], — так начинает свои размышления о «первом русском эстете» Н. Бердяев. Эстетическая упоенность жизнью, органичная для Леонтьева и пронизывающая все его произведения — от художественных до публицистических, — делает его нетипичным для реалистично мыслящей эпохи вт. пол. XIX в. и надолго закрепляет за ним статус «чужестранца» в русской литературе. Однако взгляд писателя не столько инороден русскому, сколько всечеловечен: В. Розанов точно объясняет его специфику стремлением к «ultra-биологическому». Выстраивая свое мировоззрение на «инстинкте антисмерти», Леонтьев не противопоставляет временное вечному, а соль земли — чистоте абстракции, но сопрягает их в едином напряженном событии. Такое соединение противоположностей оказывается под силу лишь человеку, способному ощущать себя одновременно в двух регистрах жизни: неслучайно Леонтьев противопоставляет «человечеству страдающему» «поэтическое человечество», стремящееся не забыть, а запомнить.

В автобиографической исповеди «Мое обращение и жизнь на св. Афонской горе» Леонтьев пишет: «неизгладимые следы в памяти нашей зависят не столько от важности самого случая или события, сколько от нашей готовности воспринять глубоко то или другое впечатление» [2; 508], — рассматривая тем самым память не как вместилище интериоризованных реалий, а как условие того, что вообще может что-то помниться. Разрывая связь между важностью внешних явлений и их возможностью становиться воспоминаниями, Леонтьев видит условие сохранения впечатлений в самой способности человека помнить:

> В детстве есть такие минуты, в которых мы более, чем в другие минуты, готовы к принятию сильных и глубоких впечатлений. Эти минуты очень редки, и потому мы вообще из детства нашего немногое хорошо помним. Последовательно не помним ничего, а все в виде отдельных и мгновенных образов. Очень часто даже бывает, что случаи, возбудившие в детском уме особое внимание, вовсе не важны сами по себе; но, вероятно, какие-нибудь психические сочетания в эту минуту в высшей степени благоприятны для восприятия и сохранения впечатлений [2; 506], —

способности, не дарованной природой, а в силу этого не обеспеченной в своей сущности никаким естественным механизмом. Это самое «человеческое в человеке» есть совершенно особое явление, сложно организованное и знаменующее выход за пределы только биологического существования.

Первое большое произведение К. Н. Леонтьева «Подлипки (Записки Владимира Ладнева)», опубликованное в 1861 г., как раз и является своего рода следом самосозидания героя: из природного материала возможных человеческих событий и состояний Владимир творит собственное бытие.

Не случайно в этой связи и жанровое определение текста, вынесенное в название: создавая своего рода «черновик художественного сознания», герой «Подлипок» соединяет отрывочность и непоследовательность *записок*[1] с реверсивной логичностью и отобранностью материала воспоминания[2], а также полнотой объяснения исповеди[3], предельный эгоцентризм дневника[4] с эпистолярной ценностью Другого[5]. Всё это направленно прежде всего на высвечивание формы, которая и позволяет герою пре-быть, то есть ощутить не мертвое дыхание прошлого, а неровно пульсирующую материю памяти.

Используя всевозможные стратегии текстов «обыденной жизни», герой создает емкое повествовательное пространство, в своей предельной сжатости заключающее актуальную бесконечность, — пространство саморефлексии: «эта форма и полная эгоизма и без эгоизма. На самом деле человеку и до всего есть дело и — ни до чего нет дела. В сущности, он занят только собою, но так особенно, что, занимаясь лишь собою, занят вместе целым миром...» [4; 536], — замечает мастер дневниковой прозы В. Розанов.

Сложность структуры, как это ни парадоксально, передает простоту отношений героя и мира — простоту равновесия: с одной стороны, Владимир Ладнев градирует все происходящие события согласно собственной шкале ценностей, утверждая свою самость, с другой — под влиянием объективных изменений — без надрыва избавляется от отживших идеалов:

> ...я думаю, — пишет герой, — что всякая пора в жизни переходна, но вопрос здесь тот, на чем следует больше остановить ваше внимание — на том ли, что игры перестали забавлять меня, что мечты о военном блеске сглаживались тогда малопомалу принужденным одиночеством, размышлением и чтением, которое начинало сильно занимать меня; на том ли, что светлые и холодные мечты детства незаметно уступали место теплоте и грусти, сознательным мыслям о женщинах, о возможности взаимной любви, о Павле и Виргинии... [2; 74].

Такое вытеснение предыдущего опыта нынешним, вызванное естественным стремлением к познанию, делает актуальным для личности лишь настоящее, в результате чего память приобретает плоскостной, располо-

женный в одном временном измерении, характер и подчиняется закону энтропии: она развивается в том же направлении, что и течение времени, и согласована с этим течением.

Обретая гармоничное единство с Временем, герой получает головокружительную возможность отразиться в пестроте мелькания окружающего мира и метафорически воплотить его в слове: «я становился до того разговорчив и развязен, что **не уступал ни одному из взрослых молодых людей, служивших у нас в городе** (здесь и далее выделено мною. — *И. Ф.*), в остроумии, насмешливости и говорил иногда такие французские фразы, что до сих пор, вспомнив об них, сгораю от стыда» [2; 87]. Однако отражение мира чревато растворением в нем: герой, приобретая все приметы настоящего и становясь в полном смысле исторической личностью, постепенно утрачивает самого себя:

> Мало-помалу я утрачивал всякую способность мыслить самобытно; я только думал мимолетно, но доканчивал работу мысли он за меня; услыхав его приговор, я откладывал в сторону вопрос, как навсегда решенный. Запас живых и научных фактов рос в моей памяти с каждым днем; взгляды расширялись; благодаря ему я начинал понимать форму в искусстве; но сам я, как умственный производитель, как личность, живущая сама собой, падал все ниже и ниже [2; 203].

Осознание пагубности «аналогичности» заставляет Владимира Ладнева искать иные способы обретения себя в реальности. Стремясь познать сущность мира, а через нее и собственное Я, герой отказывается прежде всего от его длительности, порождающей прерывистость и уничтожение вещей. Это, в свою очередь, приводит к дискредитации в «записках» метафорического языка с его стремлением воплотить ускользающее и поиску новых адекватных форм выражения. Владимир Ладнев стремиться обойти слово, или — лучше сказать — обойтись без слова:

> Дело было не в том, чтоб **говорить** о любви, которой нет, о наших чувствах, для которых язык у нас был разный: дело было в том, чтоб **сесть** поближе друг к другу, чтоб **завернуть** ее в халат, чтоб она не озябла, **гладить** рукой по ее чуть-чуть пушистой руке, по щекам, по волосам, причесанным за уши; надо было **целовать** друг друга в губы, долго, не переводя дыхания [2; 36].

Если же слово неминуемо, то герой лишает его способности творить мир по законам языковой игры, порождающей альтернативные способы речевого поведения, и делает фразу предельно простой: «отвечал я без особого страха, потому что любил больше картину моих сношений, чем саму Людмилу» [2; 89]. Длительность говорения метонимически подменяется Владимиром точечными номинативами, что влечет за собой отождествление времени рассказывания с временем совершения действий, а слово о поступке — с самим поступком:

Все эти рассказы: крестница, береза, медальон, дедовский кофейник, стеняющая старуха, желтый домик с грязным двором и бедный благородный студент, ныряющий на Ваньке из ухаба в ухаб, из-за рубля серебром в час... Какова эта смесь? Какие картины сменяли одна другую! [2; 138].

Не случайной становится и подмена описания внутреннего мира фиксацией овнешняющих его действий: «Что бы ей сказать? На этот раз не сказал ничего; но, когда она перед отъездом похвалила наши розы, я нарвал их целую кучу, исколол все руки второпях и поднес ей букет с почтительным поклоном. Она благодарила, не поднимая глаз» [2; 145], — будучи слитой с поступками, речь героев опускается и источником смысла становится уже сама ситуация.

Замкнутому в себе слову или пустословию (этой «несносной страсти к болтовне, кривому употреблению выражений, наворованных из дворянского словаря, и сплетням, сплетням без конца...» [2; 28]) Владимир противопоставляет позу: «...я не произношу ни одного звука; но **поза, жест** и взоры говорят как бы более слов» [2; 63]; *жест* — с его семантической наполненностью становиться в «записках» самовыражением динамичной и творящей плоти жизни в противовес определившейся и уже в силу этого исчерпавшей себя словесной ткани («она [Ольга Ивановна] беспрестанно говорила о нравственности, о религиозных обязанностях, о порядке **мертвым и сухим языком**» [2; 113]). Характерной в этой связи оказывается особая любовь героя к тишине как естественному доречевому, а потому и дочеловеческому состоянию бытия: «...Боже! какая тишина! Ни шелеста, ни голоса» [2; 57].

Интенсификация зрительного восприятия, призванная отразить в слове всё новые и новые порции невербального материала, поставляемого жизнью, позволяет дословесной кинетико-психической реальности — мимике, жестам, вещам, деталям одежды, цвету и звуку — заполнить собой *Записки*.

Все это разрешает творимый в тексте мир обозначить емким — «память о картинах детства» [2; 81]. При этом память втягивает в свою орбиту не только бывшее, но и не-сбывшееся, а в пределе своем и не-бывшее — фантазии, порожденные богатым воображением героя. Но какого бы уровня ни был образ, плотность его всегда зрима и осязаема: так «дорогие сердцу воспоминания» становятся записями в подаренном герою альбоме:

...было, наконец, небольшое сердце вместо альбома; оно развертывалось звездою, и листья его еще были белые. Я пошел благодарить всех и всем подносил свой альбом, прося вписать что-нибудь. Тетушка написала: «Я тебя люблю, веди себя хорошо и учись, я тебя еще больше буду любить» <...> К обеду приехал помещик Бек и сын его, юнкер лет восемнадцати. Я им подал свое сердце. Сын написал:

В глуши богемских диких гор,
Куда и голос человека
Не проникал еще до века!

Отец же черкнул огромными буквами: «Приношу вам чувствительнейшую благодарность!» [2; 52].

Овеществление абстрактных понятий характерно для детского мира с его тотальным неразличением реального и идеального, однако и юношеские мечтания героя передаются с неменьшей «плотностью фразы»: так, видя себя в будущем исключительно военным, Владимир «старательно **переводил** на стекле, тушевал, разрисовывал» рисунки всех гвардейских мундиров. Когда же обещанные дядей запонки опоэтизировали штатскую службу, то «окрепший карандаш... чертил эскизы нового рода из головы» [2; 83].

Эта устойчивая характеристика восприятия Владимиром запредельного реальности мира отнюдь не знак инфантилизма; напротив, текст «Подлипок» изобилует тонкими наблюдениями, фиксирующими мимолетные изменения мироотношения: если мечты о военной службе, уходящие корнями во времена «подлипковско-античной» мифологии еще наследуют ценность телесности как таковой, то воображаемый гражданский костюм выглядит уже «неясно, отрывочно и неосознанно» как «...одно смутное представление множества образов, особенно французского Родольфа “Парижских тайн”, каких-то умных и смелых людей, управляющих на Западе, в модных фраках с бакенбардами или бородами, с сияющим бельем, Байрона, Онегина, даже порочного, но непобедимого Сципиона из “Мартына-найденыша”, артистов в острых шляпах, с длинными волосами, смелых студентов в широких клетчатых панталонах... Все это составило одну величественную, переливающуюся из образа в образ идею...» [2; 82].

Так рисунок сменяется идеей, а абсолютная ценность формы, игнорирующая содержание («...так как Грецию я тогда знал по словам мадам Бонне и Гомера не читал еще, то и не знал, что у него Марс прост и Минерва его бьет... Минерва, ученая женщина, — мадам Бонне. При ее накладке, при лице ее, блестящем и сморщенном, как те моченые яблоки, которые по вечерам подавал нам Доримедонт, — можно ли поверить, что она бьет воинственного Петра Николаевича? Поди сообрази все это!..» [2; 43]), уступает место функциональности: вещное становиться атрибутом, знаком иного, не-телесного. Изменение отношения героя к предметному миру маркирует его переход из одного психологического состояния в другое.

Именно вещь в мире «Подлипок» начинает говорит о человеке (бриллиантовое кольцо, которым дядя расшиб губу слуге, будет долгое время фиксироваться взглядом героя) и за человека: «...я берег с благоговением не только образ в окладе, благословение Марьи Николаевны, но и заклад-

ку из бисерной канвы с вышитым souvenir, которую прислала мне Вера, и подарок Аленушки — маленькую чашку старинного фарфора, с белыми овечками на лугу и хижинами вдали...» [2; 80],— даже отторгнутая от владельца она сохраняет свою ценность, выступая его субститутом: имея свой объем «памяти» и включаясь в различные контексты, она актуализирует ту или иную его черту.

Как видим, отождествление человека и вещи возводится в мире «Подлипок» в высшую ценность: оно становится своего рода зерном, квинтэссенцией всех возможных и невозможных реализаций личности:

...я с любящим, робким вниманием следил за каждым его [брата] движением, а он обращался тогда со мной осторожно, как с какой-нибудь хрупкой и ценной вещью; внимательно сажал меня к себе на колени, с любопытством рассматривал мои шелковые рубашки, гладил мои кудри большой солдатской рукой и с почти подобострастной веселостью выслушивал все мои рассуждения [2; 59].

Особенности взгляда Владимира приводят к переносу специфики восприятия предметного мира на человеческий — личность в *Записках*, как и вещь, оказывается ценной своей функциональностью в том пространстве, в котором она пребывает в данный момент: любой герой буквально выталкивается локусом, если не становится «полезным» для него. Так, дядя Петр Николаевич, при всей своей внешней чужеродности патриархальным Подлипкам («...он был начало всякого блеска, золота, крестов родни московской, вороных шестериков, запряженных в карету (не нашей чета!)...» [2; 42]), быстро находит себя не только в их бытовой («...приезд дяди Петра Николаевича поправляет все дело. <...> С приездом дяди дело свадебное приняло иной оборот и при нем тетушка не смела отказаться от приличных издержек» [2, 41–42]), но и в порождаемой Володей знаковой сфере («Уж не он ли Марс-то?» — подумал я однажды» [2; 43]). Напротив, «наш Сережа», так, казалось бы, прочно вписанный в этот мир, сначала «разжалуется» в Аполлоны, затем прекращает приезжать в Подлипки, а после и вовсе исчезает из «пространства сердца» героя: «Отчего это похвальная жизнь Ковалевых так чужда мне теперь? Родного сердцу уже нет в них ничего!» [2; 47–48] — и, как следствие, покидает текстовое пространство: «еще год или два и они для меня не существовали» [2; 428]. Связано это отнюдь не с отъездом «удивительной парочки» Аполлона и Венеры из тетушкиной усадьбы, а с изменением (в восприятии Володи — изменой) мироотношения: явленная в Подлипках удивительная Сережина способность придавать невидимому зримые очертания: «...он любил сидеть за столиком у окна и рисовать по моей просьбе карандашом разные виды. То корабль плывет по океану, а я смотрю через борт вместе с тетушкой Марьей Николаевной — матросов мы не рисовали; а навстречу нам из Подлипок едет лодка, и в лодке Олинька, Верочка и Клашенька,

наши барышни, сухорукая Аленушка, и ключник Егор Иванович гребет...» [2; 38], — трансформируется в пошлое проговаривание потаенного: «где же эта глубокая, нравственно-религиозная связь между благодетельницей и восхваляемой ею четой? Разве может близкий нам человек быть скуп, зол и т. п.? Или если так, так пусть он не будет близким отныне. Стоит ли говорить о нем? Вот благодарность!» [2; 47] — в неопрятном гостиничном 17-ом номере с «открытыми погребцами и ящиками», с разбросанным где попало платьем, и посудой.

Итак, местоположение героев является их бытием, в результате чего пространство из естественной формы существования мира само становится сообщением, способным «моделировать иные, непространственные отношения» [3; 531], в том числе и темпоральные. Время в «Подлипках» оказывается нерасторжимо с местом, его породившим, что, в свою очередь, лишает его текучести. Прошедшее не уничтожается, а сохраняется как пребывающее: подвергаясь отбору и сложному кодированию, оно переходит на хранение, с тем чтобы при определенных условиях вновь заявить о себе. Именно пространство порождает в «Подлипках» такой принцип организации памяти, как наслаивание.

Замыкаясь на вступительном или заключительном этапах, время лишается тем самым движения, что фактически является вневременностью и приводит к сворачиванию основной части повествования до мгновения: «Я не могу продолжать о Паше, пока не скажу о неизвестной вам Софье Ржевской... О Софье Ржевской не могу говорить, не сказавши ни слова о домашних наших девицах» [2; 37] — и в финале произведения: «Теперь я рассказал вам все, что со мной было до встречи с Пашей. Вы понимаете, как мне было грустно и просторно в Подлипках; как я отдыхал с Пашей, после Софьи Ржевской и Юрьева» [2; 228].

Темпоральные отношения не только утрачивают всяческую ценность в творимом героем мире, но и лишаются привычной сюжетообразующей функции: существуя лишь как настоящее определенного локуса, они неспособны устанавливать причино-следственные связи в тексте и тем самым служить внешними знаками при-поминания.

«Склеенное» из отдельных картин воспоминание героя требует особого способа создания единого повествования: на смену метафорическому развертыванию начальной сюжетной единицы приходит метонимическое сопряжение — смежные в текстовом пространстве самодовлеющие миры связываются друг с другом тончайшими смысловыми нитями, что, в свою очередь, порождает необходимость помнить все.

Подобное предельное ослабление внешних синтаксических связей компенсируется особой ритмической структурой текста, которая задается серией возвращений героя в родовые Подлипки. Осваивая мир «от себя»,

по направлению к пространству, существующему вне его сознания, Владимир срастается с каждым локусом, переживает его и оформляет в своих *«романах в эскизах на полулистах»* [2; 83–84], закрепляя за ним определенные личностные сферы: Подлипки — максимально близкое пространство природных инстинктов; вице-губернаторский дом дяди — пространство опыта; дом Салаевых — поэтический мир; Москва — место духовной нищеты и т. д.

В результате создается такая структура, при которой забвение места равносильно незнанию какой-то стороны самого себя, а познание себя — это калейдоскопическое собирание следов памяти, разбросанных в пространстве. «Записки» Ладнева и являются собиранием себя в точке, целиком, когда герой уже не зависит от того, как что-то сцепится; главное — собраться. Это собранное и становится полнотой его бытия. Так Владимир Ладнев проходит путь от метафорической замены себя Другими, то есть к узурпации чужого и, как следствие, отрицанию своего, специфического:

> Чью жизнь я предпочту моей? Тетушка не жила и не живет, приближаясь к могиле... Юрьева ждут только лишения и одиночество; недаром же говорит он, дьявольски весело смеясь, «терпи, казак, атаманом не будешь!». Яницким быть стыдно, потому что он не мыслит, мало знает; Клашей — стыдно, потому что она жена Щелина; Дашей — потому что слаба и неверна самой себе, как я; но я по крайней мере мыслю, а у ней и того нет! [3; 240) —

к автореконструкции, авторефлексии, припоминанию себя:

> Зачем, — думал я, — не найду я до сих пор ни одного человека, который был бы и Яницкий и Юрьев вместе? Где этот человек? Да не я ли уж этот избранник? Конечно, я не так умен, как Юрьев, и не так блестящ и не так грациозен духовно, как Яницкий... Что ж, тем лучше! Если они выше меня на двух концах, то я полнее их. Я как лиловый цвет — смесь розового с глубоко синим! [3; 213].

## ЛИТЕРАТУРА


1. Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков. Миросозерцание Достоевского. Константин Леонтьев. Париж: YMCA-Press, 1997. – 578 с.
2. Леонтьев К. Н. Египетский голубь: Роман, повести, воспоминания. М.: Современник, 1991. – 528 с.
3. Лотман Ю. М. Миф-имя-культура (Совместно с Б. А. Успенским) // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
4. Розанов В. В. Письма к Э. Ф. Голлербаху // Розанов В. В. Избранное. Мюнхен: А. Нейманис, 1970. – 645 с.


## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Примеров осколочности повествования множество, хочу лишь акцентировать внимание на неустойчивости образа самого рассказчика: при подавляющем ведении записок от первого лица (Владимира) герой вдруг начинает говорить о себе

отстраненно: «Володя был кумиром Марьи Николаевны. В большой спальне ее висели портреты всех родных. Акварели, большие портреты в рамах, силуэты: я же был изображен в нескольких видах. Над большим креслом ее парил крылатый херувим без тела: это был я, едва рожденный на свет. В другом месте я в локонах сидел на ковре, в третьем — скакал на деревянной лошадке... И не она одна — все в доме, если не любили, так по крайней мере баловали меня» [2; 25].

[2] «Я еще не в силах рассказывать вам все по порядку, а писать хочется; самые воспоминания мои идут не так, как дело шло в жизни, а следуют за моими настоящими размышлениями и путаются с ними» [2; 19].

[3] «Но я не могу сделать шага без оглядки... Самое наслаждение тишиною Подлипок в лето моего сближения с Пашей не имело бы смысла, если бы перед этим не было множества мелких бурь...» [2; 19].

[4] «Где этот человек? Да не я ли уж этот избранник?» [2; 76]

[5] «Никогда, может быть, не собрался бы я исполнить обещанное — написать вам что-нибудь о моей прошлой жизни, о детстве моем и первых годах молодости...» [2; 10].

*Е. В. Михайлова, Лю Цзин*

# Стихотворение К. Бальмонта «Безглагольность»: культурный контекст, поэтика, образы

Константин Бальмонт (1867–1942) — «...одна из крупнейших фигур романсного Серебряного века. Ни один русский поэт не может сравниться с ним по количеству прижизненных романсов и песен — их более 280» [1; 160]. Хотя он известен главным образом как поэт-символист, но его «...метод и поэтическую манеру... гораздо ближе и точнее характеризует другое слово, а именно — *импрессионизм*» [3; 194]. По мысли В. Орлова, «Излагая свое понимание “символической поэзии”, Бальмонт видел в ней прежде всего поиски “новых сочетаний мыслей, красок и звуков”, а в самой характеристике ее оставался, в общем, в пределах поэтики импрессионизма: символическая поэзия “говорит своим особым языком, и этот язык богат интонациями; подобно музыке и живописи, она возбуждает в душе сложное настроение, — более, чем другой род поэзии, трогает наши слуховые и зрительные впечатления”» [3; 198].

Эти «...общие установки были реализованы в трех центральных и лучших книгах Бальмонта — “Горящие здания”, “Будем как солнце” и “Только любовь”, вобравших стихи, написанные в 1899–1903 годах» [3; 198].

Стихотворение «Безглагольность» (1900) П. Ф. Куприяновский называет «...шедевром бальмонтовский пейзажной лирики <...> где через “лик” природы удивительно передана душа русского человека... Стихотворение написано будто бы “без глагола”, без действия, в нем как бы застыла невыразимость чувства любви к родине. На пути к теме и образу России это одно из самых приметных достижений поэта» [2; 28–29]. «На стихотворение “Безглагольность» (“Есть в русской природе усталая нежность...”), в котором выражен национально-культурный компонент, Г. В. Свиридов в 1978 г. создал романс “Русская природа”» [1; 160].

БЕЗГЛАГОЛЬНОСТЬ

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.

Приди на рассвете на склон косогора, —
Над зябкой рекою дымится прохлада,
Чернеет громада застывшего бора,
И сердцу так больно, и сердце не радо.

Недвижный камыш. Не трепещет осока.
Глубокая тишь. Безглагольность покоя.
Леса убегают далеко-далеко.
Во всем утопленье глухое, немое.

Войди на закате, как в свежие волны,
В прохладную глушь деревенского сада, —
Деревья так сумрачно-странно-безмолвны,
И сердцу так грустно, и сердце не радо.

Как будто душа о желанном просила,
И сделали ей незаслуженно больно.
И сердце простило, но сердце застыло,
И плачет, и плачет, и плачет невольно.

Каждая из 5 строф играет важную роль в формировании картины покоя в природе и передаче сложного душевного состояния лирического героя. В первой строфе переданы особенности русской природы, связанные с понятием *тоска*, относящимся, по мнению А. Вежбицкой, к «ключевым концептам русского языка и русской культуры» [цит. по: 4; 31–32], и чувства, испытываемые героем: «Есть в русской природе усталая нежность, / Безмолвная боль затаенной печали, / Безвыходность горя, безгласность, безбрежность, / Холодная высь, уходящие дали». Во второй строфе представлен пейзаж в восприятии страдающего человека: «Приди на рассвете

на склон косогора, — / Над зябкой рекою дымится прохлада, / Чернеет громада застывшего бора, / И сердцу так больно, и сердце не радо». Затем зрительное восприятие дополняется слуховым и психологическим впечатлениями, получая перспективу: «Недвижный камыш. Не трепещет осока. / Глубокая тишь. Безглагольность покоя. / Луга убегают далеко-далеко. / Во всем утомленье — глухое, немое». В четвертой строфе место действия локализуется в деревенском саду, и ощущение глухости этого места и странности деревьев сочетается с минорным внутренним состоянием человека, причем интенсивность его страданий уменьшается (ранее *сердцу* было *больно*, а теперь ему лишь *грустно* и нет *радости*): «Войди на закате, как в свежие волны, / В прохладную глушь деревенского сада, — / Деревья так сумрачно-странно-безмолвны, / И сердцу так грустно, и сердце не радо». В последней строфе состояние *души* описывается более подробно: человека незаслуженно обидели и, хотя он простил обидчика, психологическая травма оказалась значительной. Здесь объективируется понятие *душа*, тоже принадлежащее к «ключевым концептам русского языка и русской культуры»: «Как будто душа о желанном просила, / И сделали ей незаслуженно больно. / И сердце простило, но сердце застыло, / И плачет, и плачет, и плачет невольно».

Бальмонт изображает природу с различных точек зрения, при этом каждое слово или словосочетание помогает лучше понять аспекты внутреннего состояния героя: *усталая нежность*, *безмолвная боль*, *затаенная печаль*, *безвыходность горя*, *безгласность* и др. Повторение слов с отрицающей приставкой *без* (*безмолвная*, *безвыходность* и др.); большое число односоставных и сложных предложений одинаковой структуры (номинативных — «Недвижный камыш. <...> Глубокая тишь»; сложносочиненных — «И сердцу так больно, и сердце не радо»); простых предложений, осложненных однородными подлежащими («Есть в русской природе усталая нежность, / Безмолвная боль затаенной печали, / Безвыходность горя, безгласность, безбрежность, / Холодная высь, уходящие дали») или — сказуемыми («И плачет, и плачет, и плачет невольно») создают ритм стихотворения, очаровывающий читателя.

Многочисленные ассонансы и аллитерации придают тексту музыкальность, сообщают настроение *покоя*, что на лексическом уровне проявляется как значительное преобладание имен существительных.

Текст организуется при помощи повторов — анафорических и внутристрочных, тоже усиливающих музыкальность его звучания.

Состояние внутреннего мира человека передается метафорически: *сердце* и *душа* страдают, что выражается словами категории состояния *больно*, *грустно*; повторяющимся глаголом *плакать*. Внутренний мир человека неотделим от состояния природы и от *покоя* в ней.

Природа у Бальмонта усталая, печальная, молчащая, тихая, лишенная движения. Ее пространство простирается вдаль и в высь: «...безбрежность, / Холодная высь, уходящие дали», «Луга убегают далеко-далеко». В ее описании доминируют холод, застылость, прохлада, зябкость, свежесть. Акустически преобладает тишина, усиленная отсутствием общения лирического субъекта с чем-либо или с кем-либо (*безмолвная боль*, *безгласность*, «*Недвижный* камыш. *Не трепещет* осока. / *Глубокая тишь*. *Безглагольность* покоя. <...> Во всем утомленье — *глухое, немое*», «Деревья так сумрачно-странно-*безмолвны*...». Цветовая характеристика однообразна: «*Чернеет* громада застывшего бора...»; семантика неполной темноты передана как часть сложного имени прилагательного: «Деревья так *сумрачно*-странно-безмолвны...».

Всеобнимающий образ *покоя*, изначально заданный в названии, растворен во всем тексте: *безмолвная*, *затаенная*, *безгласность*, *застывший*, *недвижный*, (*не) трепетать*, *тишь*, *безглагольность*, *покой*, *глухое*, *немое*, *глушь*, *сумрачно-странно-безмолвны*, *застыть*. Лирически глубже всего он воплощен в образе *застывшего сердца.*

Георгий Васильевич Свиридов (1915–1998), в романсах которого «мелодия настолько сливается, срастается со стихом, что кажется: иначе и сказать, не только что пропеть, нельзя. Происходит это совершенно естественно, без малейшего нажима» [5; 94], — подарил стихотворению Бальмонта «Безглагольность» вторую жизнь. И оно зазвучало, заиграло новыми гранями благодаря таланту композитора, музыкальным выразительным средствам и вокальному мастерству исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА


1. Антология русского романса. Серебряный век / Сост., авт. предисл., персональных справок-портретов и коммент. В. Калугин. М.: Эксмо, 2006. – 704 с.
2. Куприяновский П. В. Родина в поэтическом сознании К. Д. Бальмонта (От мотива и темы к образу России) // Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. К. Д. Бальмонт и его литературное окружение. Воронеж, 2004. С. 25–31.
3. Орлов В. Бальмонт: Жизнь и поэзия // Серебряный век. Поэзия / Ред.-сост. Т. А. Бек. М.: АСТ, 2001. С. 194–198.
4. Прохорова С. М. Сопоставительный анализ русских и белорусских фразеологизмов с компонентами душа, тоска, судьба // Национально-культурный компонент в тексте и языке: Матер. II Междунар. науч. конф. 7–9 апр. 1999 г. Минск, 1999.
5. Элик М. Свиридов и поэзия // Георгий Свиридов: Сб. статей / Сост. и общ. ред. Д. В. Фришмана. М.: Музыка, 1971. С. 58–124.

*Е. В. Никольский*

# НРАВООПИСАНИЕ И БЫТОПИСАНИЕ В МАЛОЙ ПРОЗЕ ВСЕВОЛОДА СОЛОВЬЕВА

Внимание к повседневности у Всеволода Соловьева проявилось не только по отношению к XVII столетию, в повестях «Монах поневоле», «Две жертвы», «Нежданное богатство» и «Приключения петиметра» он рассмотрел особенности бытовой культуры послепетровской России. Согласно авторскому преуведомлению, помещенному в рассказе «Воскресенье», сюжеты первых трех повестей он почерпнул из историй одной старой дворянки, духовной дочери его деда-священника. Пожилая аристократка посещала гостеприимный дом Соловьевых и, пользуясь их благосклонностью, рассказывала подрастающему поколению то, что наблюдала сама или знала от других. Документальность или измышленность этого фрагмента повествования мы однозначно определить не можем. Но отметим типологическую параллель к известной книге Дмитрия Благово «Рассказы бабушки». Об источниках рассказа «Приключения петиметра» у писателя замечаний нет.

В одной из статей, помещенных Всеволодом Соловьевым в собственном журнале «Север», мы находим его размышления о жизни в провинции: «...для того, чтобы составить себе верное представление о нашей действительности, в России надо жить не в столице только, а в глубине страны, где развивается настоящая русская жизнь» [2; 44].

Стоит отметить, что эти строки написаны бывшим снобом, изо всех сил стремившимся обосноваться в Санкт-Петербурге и гордившимся своими придворными связями. Но постепенно, благодаря активной творческой деятельности, у писателя изменилась система ценностей, он стремился рассмотреть многие аспекты русской жизни, как в прошлом, так и в настоящем, и в максимально возможной полноте аспектов. Всеволод Соловьев специально и преднамеренно не противопоставлял мир столиц миру провинции, более точным будет сказать: он сопоставлял различные уклады и специфику жизни, выражаясь современным языком, и в центре и на местах.

В повестях «Монах поневоле» и «Приключения петиметра» действие происходит в Петербурге и Москве соответственно, в «Нежданном богатстве» и «Двух жертвах» — в глухой сельской провинции. Во всех четырех исторических повестях наблюдается противопоставление столичного и провинциального на уровнях укладов жизни, мировосприятия, образа

мыслей и морали жителей столиц и провинции. Вот почему мы относим эти повести к *нравоописательному* жанру. В современной филологии этот термин не является общеупотребительным.

Ныне сам «термин *нравоописание* крайне расплывчат — он, как правило, не отделен от понятия *бытописание*, смешивается (а не сополагается) с "натуральными" тенденциями, чрезмерно расширяется, применяясь к любым вариациям социально-общественной тематики, не предполагает поэтологического анализа в контексте историко-культурных формирований и индивидуальных стилей» [1; 5]. Проф. Н. Л. Вершинина в работе «Нравоописание в русской прозе XIX–XX веков» проводит различия между собственно нравоописанием и бытописанием. По ее мнению, которое мы разделяем, цель нравописателя — «сохранение зазора между "поэтикой вещественности" и ее идеальным (моралистическим) аналогом: зазор подчеркивает ведущую роль и активность авторской позиции — усилиями авторов изначально разведенные друг с другом "лицевая сторона" и "изнанка" наглядным образом воссоединяются» [1; 37]. А для автора, работающего с бытописанием, актуально иное, ему важен сам предмет: «...именно быт как таковой выступает в качестве познаваемого предмета, выдвигая в качестве главного — критерий верности исторической» [1; 37].

В творчестве Соловьева быт как таковой не являлся основным предметом изображения, внимание автора сосредоточено на морально-этических проблемах.

В повести «Монах поневоле» действие происходит во времена правления императора Павла. Главные герои, троюродные братья и близкие друзья Петр Елецкий и Андрей Алабин, — гвардейские офицеры, представители золотой петербургской молодежи, проводящие свое время в развлечениях и ищущие острых приключений. В их среде «кутежи и всякие дебоши... принимали громадные размеры. Ежегодно в городе рассказывали о самых разнообразных скандалах: о выбитых окнах, о до полусмерти напуганных офицерами купчихах, вдребезги разнесенных трактирах и других увеселительных заведениях, похищенных девушках и так далее» [3; 344].

Вступивший на трон монарх, который в своем положении «гатчинского затворника» долго слушал рассказы об испорченных в столице нравах, с первых же дней своего царствования решил положить конец «сим вредным порядкам и дебошам» [3; 361].

Главный герой офицер Петр Елецкий женат, но с супругой не живет, тихая семейная жизнь ему наскучила. В Петербурге он встречает провинциальную барышню, влюбляет ее в себя, уговаривает сбежать из дома и тайно с ним обвенчаться. Роль священника исполняет переодетый Андрей Алабин. Через три года, когда их обман раскрылся, девушка обращается к государю с просьбой о справедливости. Павел Первый вос-

станавливает ее в гражданских правах, обеспечивает будущее ребенку, рожденному в этом «браке», и карает виновных. Андрея Алабина ссылают на покаяние в монастырь, где у него происходит переоценка ценностей и жизненных приоритетов. А Елецкий, ставший иеромонахом и старцем, вспоминая о своем прошлом, говорит: «...только здесь в этой обители я познал величайшее счастье, какого ни на мгновение не испытывал в моей светской греховной жизни, Велико милосердие Божие» [3; 366].

В его словах, аксиологически повторяющих мнение императора Павла о развлечениях светской молодежи, содержится авторская оценка столичных нравов, что получает продолжение в рассказе «Приключение петиметра (Старая быль)». Действие происходит в Москве во вт. пол. XVIII столетия, когда в культуре и образе жизни между дворянством и купечеством обозначился сильный разрыв, и в рассказе отражаются взаимонепонимание и неприязнь между этими сословиями.

Герой, московский купец Иван Парамонович Жемчугов, не имевший склонности к выпивке (по характеристике автора, «..пил он вообще мало очень, ибо почитал это грехом, и вино с непривычки сильно на него действовало» [4; 178]), сотворил то, на что не был способен при иных условиях. Возвращаясь домой, он встречает князя Волынцева, петиметра, в белом парике с косичкой, одетого в чулки и башмаки, в длинный плащ на меху. Вид франта вызывал у купца чувства гнева, презрения и отвращения, особенно же «его возмутили петиметровы руки» [4; 185].

Насильно схватив аристократа, пьяный купец привозит его в свой дом и заточает в чулане, куда им же была посажена за какую-то провинность его дочь Марья. Утром Волынцев и Жемчугов, бурно выяснив отношения, приходят к примирению и заключению брачного союза между князем и Марьей Ивановной. В финале приводится внутренний монолог Ивана Парамоновича: «...А все же ты петиметр, и кабы не лукавый попутал меня, кабы не вино проклятущее, не видать бы тебе, как своих ушей, мою Марью с моими миллионами. Не для тебя я их добывал петиметр-амурщик. Да ничего не поделаешь!» [4; 201].

Мы наблюдаем в рассказе простое описание примечательного случая из русской столичной жизни, но не оценку явлений как таковых, поэтому относим *старую быль* не к нравоописательному жанру, а к бытоописательному.

В «Грехе Ивана Ивановича» старый москвич рассказывает молодому знакомому случай из своей молодости, перевернувший всю его жизнь. В экспозиции описана внешность главного героя: «Иван Иванович был маленький старичок с длинной, густой, даже пожелтевшей от времени, как и набалдашник, бородою. Волос у него было мало, лицо все изрытое мелкими морщинами, но очень доброе и приветливое» [5; 3]. По своему об-

разу жизни герой близок к праведникам, упоминания и описания которых встречаются во многих произведениях русской классической литературы: «Иван Иванович аккуратно посещал церковные службы, помогал бедным и вообще делал много всякого добра, насколько позволяли ему его средства и умения. Но ни своим благочестием, ни своей благотворительностью он ничуть не превозносился, никогда не выставлял их на вид... В карты он совсем не играл, табаку не курил, от вина воздерживался» [5; 6].

Однако каждую осень с ним начинают твориться странные вещи: обычно благостный и приветливый, старичок становится угрюмым, запирается у себя в доме, никого не принимает. Писатель рассматривает здесь проблему целожизненного покаяния и искупления тяжкого преступления (сам рассказ Ивана Ивановича о том, как он в 1812 году убил безоружного француза, подается в «назидание» молодому другу). Герой говорит: «Я всю мою долгую жизнь терплю наказание за великий грех мой, за то, что я погубил человека, ни в чем я не могу найти покоя и счастья... Каждую осень, как близится годовщина моего злодеяния, тоска, та самая тоска, которую я впервые испытал, начинает душить меня. Мне так ясно слышатся крики француза, его стоны, мольбы о спасении... Благодарю Господа за то, что Он дает мне возможность искупить грех мой» [5; 25–26].

В данном случае мы видим не просто описываемый трагический эпизод из истории, но и оценку деяния героя самим героем, который глубоко раскаивается в том, что когда-то считал подвигом.

В повести «Нежданное богатство» представлена внесобытийная сторона пугачевского бунта. Действие происходит в южной части Нижегородской земли. В многодетную семью бедного, но трудолюбивого дворянина Степана Егоровича Кичеева неожиданно приезжает Фирс, бывший его сослуживец по петербургскому гвардейскому полку, ставший атаманом разбойничьей шайки. Его появление вносит смуту в семейство и порождает тяжкие сомнения в душе хозяина имения: «Странное явилось тоже у Степана Егоровича отношение к Фирсу; он хорошо осознавал, что это разбойник, убийца, погибший и страшный человек, но в то же время он не мог не видеть в нем и прежнего друга Фирса, не мог не быть ему благодарным за сегодняшнее спасение семейства» [3; 312].

Пугачевский «полевой командир», а точнее деклассированный дворянин, вставший на сторону бунтовщиков, оставляет в Кичеевке награбленные богатства, чем приводит в замешательство ее обитателей, испытавших тяжелейшие нравственные сомнения. Желание выбраться из нищеты борется с осознаваемым дворянским долгом по отношению к императрице Екатерине Великой и с обязанностью вернуть похищенное его законным владельцам. Вот фрагмент разговора помещика со слугой: «Утаю воровское богатство — впрок не пойдет» [3; 322].

Завершается всё благополучно: богатства остаются в семье Кичеевых: «...от правительства указ вышел: все оставленное бунтовщиками и разбойниками в тех имениях, где они притоны свои держали <...> все это поступит в собственность владельцев имений» [3; 334]. А трудолюбивые и благочестивые Кичеевы решают свои социальные проблемы, делают вклады в храмы и оказывают содействие пострадавшим от пугачевцев.

Авторские характеристики Кичеевых и мотивов их поведения представляют их как положительных героев, в отличие от Фирса и его подельников. Писатель приводит описания зверств, творимых восставшими. Упоминается, что вокруг усадьбы Кильдеевых «...пылали церкви и горели усадьбы... Родной брат Анны Ивановны Кильдеевой... был умерщвлен крестьянами, а его дочь изнасиловали и удавили» [3; 303].

В повести «Две жертвы», написанной в традициях готической прозы, действие происходит на восточной Украине, в имениях графа Михаила Девиера, дворянина, развратившегося в Петербурге и совершающего многочисленные убийства и грабежи. Помимо всего прочего он двоеженец, заточает свою супругу в подземелье, объявляет ее умершей, устраивает ложные похороны и впоследствии женится на молодой шляхтянке Ганусе: «Она была хороша, как только может быть хороша на воле выросшая дочь Украины, которую впервые коснулось дуновение страсти» [3; 377].

Петровна, старая крепостная, поверенная в тайны злодеяний графа Михаила Давиера, в разговоре с графиней Ганусей так оценивает деяния своего господина: «Много греха, много окаянства, как еще гром небесный не разразился, как молния Божья не погубила злодея!» [3; 408]. Однажды Гануся узнает о существовании в усадьбе ее супруга тайных комнат. Желая разгадать их назначение и придя в подземелье, она выясняет, что первая жена графа жива. Внезапно ворвавшись, Девиер убивает Ганусю.

В финале повести Всеволод Соловьев делает следующий моральный вывод: «...зачем поражаться этими днями нашего прошлого. Стоит только пристальнее поглядеть вокруг себя, чтобы ясно увидеть, что общество развивается и улучшается крайне медленно, что под новой вылощенной оболочкой скрывается та же преступная слабость, те же позорные инстинкты» [3; 412].

Важным аспектом проблематики этих произведений стало противопоставление столиц и провинции: если жители Петербурга и Москвы (Алабин, Елецкий, в какой-то мере — Волынцев и Жемчугов) или люди, впитавшие в себя столичное миропонимание (Фирс, Девиер), — это персонажи, оцениваемые автором негативно, то провинциалы (Кичеевы, Гануся, Петровна и другие) положительны, в чем, возможно, выразилось разочарование Соловьева в поисках культурного идеала, о чем он писал в своем публицистическом очерке в журнале «Север».

По наблюдениям Н. Л. Вершининой, «отзвуки нравописательного способа литературного освоения» проявлялись и в том, что в литературе сохранились «верность насущному и одновременно [установки] на моралистическую персонификацию его в идеальном, профетическим образе действительности», что «невольно вызывало ассоциации с газетной публицистикой» [1; 95, 97]. Зачастую материал в нравоописательных жанрах оборачивается «активной гражданской позицией и вытекающими из нее нерушимыми заповедями» [1, 115].

Именно это мы наблюдаем в повестях «Монах поневоле», «Нежданное богатство», «Две жертвы»: Всеволод Соловьев не просто излагает примечательные случаи из истории галантного века (как в рассказе «Приключение петиметра»), но и дает им моральную оценку в отступлениях, диалогах персонажей и их характеристиках, показывая, как длителен переход от дикости нравов к цивилизованному обществу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вершинина Н. Л. Нравоописание в русской прозе XIX–XX веков. Псков, 2008.
2. Соловьев Вс. С. Заметки издателя // Север. СПб., 1888. № 1.
3. Соловьев Вс. С. Царское посольство: Исторические повести. Курск, 1995.
4. Соловьев Вс. С. Новые рассказы. СПб, 1892.
5. Соловьев Вс. С. Грех Ивана Ивановича. СПб, 1900.

*А. Н. Дубовцев*

# О СТРУКТУРЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ОБРАЗА В «АБИССИНСКИХ ПЕСНЯХ» Н. С. ГУМИЛЕВА

Проблема «Н. Гумилев и Африка» давно стала в гумилевоведении одной из основных. В работах Е. Ю. Раскиной, Н. А. Богомолова, М. Баскера, А. И. Павловского, А. Б. Давидсона, А. Гомер, И. Видугирите и Е. Н. Ельцовой она получила довольно глубокое и всестороннее рассмотрение[1]. Но как правило, исследователи не обращаются к самой, пожалуй, самобытной части его африканского наследия — к «Абиссинским песням» (сборник «Чужое небо»).

Между тем, в отличие от многих других «африканских» стихотворений поэта, неоднозначно встреченных современниками, «Абиссинские песни» получили тогда единодушное одобрение. В. Я. Брюсов писал: «В переложениях абиссинских песен Н. Гумилева — яркая красочность и большое мастерство»[2]. По словам С. Городецкого, «необыкновенной свежестью проникнут цикл “Абиссинские песни” Н. Гумилева. Эти четыре песни <...> чаруют своим девственным простодушием»[3]. И, несмотря на то, что именно в контексте «Чужого неба» Гумилев сознательно начинает формировать эстетические принципы акмеизма, «Абиссинские песни» остаются пока наименее исследованным поэтическим циклом в его творчестве. Есть лишь частные наблюдения, не претендующие на то, чтобы стать основой для их целостного анализа.

Наиболее ценным из них нам представляется замечание Н. Н. Скатова, точно уловившего основное отличие «Абиссинских песен» от других африканских стихотворений Н. Гумилева: «Когда поэт писал об Африке, сам угол зрения оказался необычным. Абиссинские стихи стали не стихами об абиссинцах, а, так сказать, стихами абиссинцев (воина, невольника, любовника), довольно условных, конечно, но всё же не бесплотных»[4].

Уникальный угол зрения, найденный Н. Гумилевым, позволяет поэту по-новому взглянуть на африканский мир: в контексте цикла для его героев окружающее пространство закономерно перестает быть экзотичным, но тем не менее всё еще остается таковым в восприятии читателя. Конфликт между планом выражения и планом восприятия делает анализ данного цикла достаточно сложной задачей и, вопреки восходящей к фольклорной традиции мнимой простоте песен, становится возможным равноправное сосуществование целого ряда интерпретаций.

При отмеченном нами отсутствии целостного анализа цикла сложились две традиции восприятия «Абиссинских песен». Первая возникла в советском литературоведении и заключалась исключительно в социально-политическом толковании стихотворений: «Прославляя открывателей и завоевателей дальних земель, Гумилев всё же не всегда закрывал глаза на судьбы покоряемых ими народов. Свидетельством тому служит “Невольничья”»[5]. Другая — в годы легализации творчества поэта — делает акцент на становлении в «Чужом небе» акмеистической поэтики: «В них, в отличие от других стихотворений, много сочных реалий: бытовых, социальных. Исключение понятное. “Песни” творчески интерпретировали фольклорные произведения абиссинцев»[6]. При существенном отличии «социально-политической» интерпретации песен от «акмеистической», в обоих случаях исследователи видят в «Абиссинских песнях» объективное и непосредственное (насколько это возможно в поэтическом тексте) отображение африканской действительности в ее бытовых и со-

циальных подробностях, что представляется нам односторонним, так как не учитываются собственно художественные особенности цикла.

Перед тем, как перейти к анализу «Абиссинских песен», необходимо одно важное, на наш взгляд, замечание: «Абиссинские песни» — это оригинальное произведение Н. Гумилева. В критической литературе цикл отождествляется с «Абиссинскими песнями, собранными и переведенными Н. Гумилевым»[7]. Одна из причин путаницы, на наш взгляд, — графическая и композиционная оформленность цикла: каждая из песен («Военная», «Пять быков», «Невольничья», «Занзибарские девушки») имеет указание порядкового номера. Причины нумерации ясны: во-первых, она усиливает композиционную закрепленность каждого стихотворения в цикле, во-вторых, можно предположить, что этим Гумилев графически придал текстам вид собрания народных песен, чем сознательно спровоцировал у читателей ошибочное мнение об «Абиссинских песнях» как оригинальных произведениях африканского фольклора.

Но если последовательность *песен* в цикле неслучайна, то необходимо выяснить принципы их расположения. Как мы полагаем, один из них заключается в понижении социального статуса героев: в центре первой песни — фигура воина, во второй — пастуха, в третьей — невольника, в четвертой — представительницы древнейшей профессии. Так усиливается эффект стилизации под собрание абиссинских народных песен. Строгость композиции позволяет циклу претендовать на роль своеобразной энциклопедии, охватывающей разные слои общества и системно излагающей особенности уклада их жизни. Такая трактовка вполне согласуется с советским социально-политическим подходом к изучению этого цикла, но гумилевская провокация имеет и другую сторону — она требует от читателя не только постижения абиссинской действительности, но и способности угадать в песнях самобытные черты, присущие традиционной эфиопской поэзии. Невнимание к этой стороне проблемы, на наш взгляд, и породило поверхностное прочтение цикла.

Прежде всего, не было пока уделено внимание уникальности жанра кыне, в котором созданы «Абиссинские песни». Чтобы прояснить особенности этого жанра, обратимся к работе М. Вольпе «Литература Эфиопии»:

> Эфиопский филолог Аяльнех Муляту предлагает следующую формулировку: «Кыне — это традиционные стихотворные или полупрозаические произведения устного творчества Северной Эфиопии. В таких произведениях в одной фразе могут заключаться два-три смысла. <...> Это поэзия сложной, изящной, вызывающей сильные эмоции игры символов, базирующаяся на омонимах, каламбурах и т. п.»
>
> Один из главных принципов построения большинства кыне — сэмынна ворк («воск» и «золото»). Название, конечно, аллегорично (но без аллегории нельзя представить себе кыне): в нем содержится намек на технику изготовления ювелир-

ных изделий. Мастер создает *восковую* модель изделия, покрывает ее глиной, а затем заливает в готовую форму жидкое *золото*. Расплавленный металл вытесняет воск (очевидное), и золото (скрытый смысл), застывая, принимает нужную форму. В результате рождается прекрасное ювелирное изделие (совершенное по форме стихотворение). Таким образом, искусство сочинителя уподобляется тонкой работе золотых дел мастера[8].

Итак, можно предположить, что каждое из четырех стихотворений цикла обладает, как минимум, двумя уровнями прочтения — аллегорическим (золото) и реалистическим (воск). При этом Н. Гумилев понимал, что читатель, не очень хорошо знакомый с традициями абиссинской поэзии, может не уловить второй — аллегорический — семантический пласт. Вот почему первое кыне «Абиссинских песен» — стихотворение «Военная», служит ключом к механизму прочтения всего цикла:

Носороги топчут наше дурро,
Обезьяны обрывают смоквы,
Хуже обезьян и носорогов
Белые бродяги итальянцы[9].

Легко понять, что носороги и обезьяны — аллегория для изображения итальянцев. Но легкость понимания и входит в авторское задание: в первой строфе нетрудно отделить «воск» (носороги и обезьяны) от «золота» (итальянцы), а два последних стиха напрямую раскрывают смысл аллегорических образов двух первых, являясь для добросовестного читателя чем-то вроде инструкции для понимания каждой из «Абиссинских песен». Важнейшая композиционная роль первой песни свидетельствует о семантической двуплановости не только самих стихотворений, но и композиции: можно предположить, что помимо реалистического (в данном случае социального) композиционного принципа в цикле есть еще один, восходящий к аллегорическому плану содержания.

Прежде, чем продолжить разговор об аллегорическом смысле «Абиссинских песен», позволим себе несколько замечаний о стихотворении «Военная». Тщательно подражая образному строю народных абиссинских песен, Гумилев помещает в контекст цикла отсылки к собственному творчеству. Так, в первой строфе «Военной» есть образные переклички с его стихотворением 1907 г. «Носорог»:

Видишь, мчатся обезьяны
С диким криком на лианы,
Что свисают низко, низко,
Слышишь шорох многих ног?
Это значит — близко, близко
От твоей лесной поляны
Разъяренный носорог[10].

Зооморфные образы из «Носорога» эволюционируют в лирике Гумилева, обретая семантическую сложность и неоднозначность, подчиняясь традиционному принципу кыне «сэмынна ворк». Здесь экзотизм Гумилева преодолевает свою начальную бутафорность, получая законченный смысл, созвучный с поэзией самого изображаемого пространства.

Другая особенность лирики Н. Гумилева ярко проявлена в заключительной строфе кыне:

Кто добудет в битве больше ружей,
Кто зарежет больше итальянцев,
Люди назовут того ашкером
Самой белой лошади негуса.

Здесь ощутим духовный аристократизм Н. Гумилева, отмеченный Ю. Айхенвальдом при анализе стихотворения «Императору»: «Именно потому, что он — аристократ и гордый носитель самоуважения, он умеет и уважать... У него — чувство воина к своему вождю, и этот мотив настойчиво звучит в его поэзии»[11]. В один ряд со стихотворениями «Императору» и «Военная» можно поставить более поздние стихотворения «Воин Агамемнона» и «Ольга», в которых духовный аристократизм поэта не только сохраняется, но и предельно усиливается. Итак, мы видим, что талантливые подражания Н. Гумилева эфиопской поэзии не остаются просто подражаниями, напротив, они становятся глубоко личными и несут идеи «неафриканской лирики». Но происходит это настолько искусно, что современники Гумилева, среди которых было немало внимательных читателей, зачастую не всегда были способны отличить авторские стихотворения от оригинальной абиссинской поэзии.

Особенно интересно то, что эфиопскую поэзию Гумилев стремится связать не только с собственным творчеством, но и со всей мировой культурой. Обратим внимание на вторую строфу кыне «Военная»:

Первый флаг забился над Харраром,
Это город раса Маконена,
Вслед за ним проснулся древний Аксум,
И в Тигрэ заухали гиены.

Сопоставим эти строки с некоторыми записями в «Африканском дневнике» Н. Гумилева: «Правда, все первобытные народы любят в поэзии перечисленье знакомых названий, вспомним хотя бы гомеровский перечень кораблей, но у сомалийцев эти перечисления холодны и не разнообразны»[12]. Следовательно, 2-я строфа кыне, включающая в себя знаковые для Абиссинии географические названия, служит здесь временным маркером, говорящим нам о первобытности и доисторичности поэтического слова в творчестве Н. С. Гумилева и об очевидной для поэта

общности человеческой культуры, не зависящей от географических границ и метакультурных различий. Подтверждение этой мысли мы находим в рассказе о посещении абиссинского театра («Африканский дневник»):

Пьеса была сложная, какой-то индийский царь в лубочно-пышном костюме увлекается красивой наложницей и пренебрегает не только своей законной супругой и молодым прекрасным принцем сыном, но и делами правления. Наложница, индийская Федра, пытается обольстить принца и в отчаянии от неудачи клевещет на него царю. Принц изгнан, царь проводит все свое время в пьянстве и чувственных наслаждениях. Нападают враги, он не защищается, несмотря на уговоры верных воинов, и ищет спасения в бегстве. В город вступает новый царь. Случайно на охоте он спас от руки разбойников законную жену прежнего царя, последовавшую в изгнание за своим сыном. Он хочет жениться на ней, но когда та отказывается, говорит, что согласен относиться к ней, как к своей матери. У нового царя есть дочь, ей надо выбрать жениха, и для этого собираются во дворец все окружные принцы. Кто сможет выстрелить из заколдованного лука, тот будет избранником. Изгнанный принц в одежде нищего тоже приходит на состязание. Конечно, только он может натянуть лук, и все в восторге, узнав, что он королевской крови. Царь вместе с рукой своей дочери отдает ему и престол, прежний царь, раскаявшись в своих заблуждениях, возвращается и тоже отказывается от своих прав на царствование[13].

Н. Гумилев проводит здесь ряд параллелей с образами античной литературы: наложницу он называет «индийской Федрой», а в финале пьесы легко угадывается «Одиссея» Гомера. Для Гумилева это вовсе не подражательность греческим образцам, доказательство чему можно найти в его статье «Французские народные песни»:

Действительно замечательные песни бродят по всей Франции, порой и по Швейцарии, Италии, Испании, даже порой по Германии. Возможно, что они самостоятельно зарождались в каждой из этих стран; человеческий ум часто сталкивается с одними и теми же положениями, мыслями, из которых рождаются одинаковые сюжеты. Сходство басен Лафонтена со **сказками негритянских народов**, поэм древнегерманских с поэмами восточными, казалось бы, могло служить разительным примером. Однако, надо помнить, что прежде общение народов между собой было гораздо шире и оживленнее[14].

Ясно, что общность сюжетов, образов и художественных приемов у Гумилева объясняется общими закономерностями человеческого мышления и неким изначальным культурным всеединством народов. По этой причине эллинская культура не может считаться единственной «колыбелью мировой цивилизации» и сосуществует с культурой Абиссинии в полном равноправии, отражая при этом более ранний этап развития человечества.

Теперь обратимся ко второй абиссинской песне «Пять быков»:

Я служил пять лет у богача,
Я стерег в полях его коней,
И за то мне подарил богач
Пять быков, приученных к ярму.

Данное кыне тоже содержит два семантических уровня (золото и воск) — реалистический и аллегорический. На первом уровне стихотворение представляет собой рассказ о работнике, получившем за свои труды награду, об утрате этой награды и о жестокой мести. Куда более сложным представляется уровень аллегорический. Сложность его может быть связана с тем, что аллегоричность кыне роднит его с жанром притчи, известным в европейской литературе благодаря христианской традиции. Евангельские притчи не могли не оказать влияния на кыне в Абиссинии, которая приняла христианство в качестве официальной религии еще в IV в. В притчах же отношения хозяин-работник воспроизводятся довольно часто, обыкновенно как аллегорическое изображение взаимоотношений Бога и человека. Приведем отрывок одной из самых известных библейских притч, тесно связанной, как нам кажется, с кыне Н. Гумилева:

...эти последние работали один час, и ты сравнял их с нами, перенесшими тягость дня и зной. Он же в ответ сказал одному из них: друг! я не обижаю тебя; не за динарий ли ты договорился со мною? возьми свое и пойди; я же хочу дать этому последнему, что и тебе; разве я не властен в своем делать, что хочу? или глаз твой завистлив от того, что я добр? Так будут последние первыми, и первые последними, ибо много званых, а мало избранных (Мф. 20: 12–16).

Итак, в кыне воспроизводится типичный притчевый сюжет о награждении работника за труды, но богач, в отличие от своего библейского прообраза, отнюдь не наделен христианским милосердием, поэтому сумма его платы математически точна — пять лет службы в обмен на пять быков, а финал кыне, описывающий утрату последнего быка, и вовсе не укладывается в христианскую картину мира:

Заколол последнего я сам,
Чтобы было чем попировать
В час, когда пылал соседский дом
И вопил в нем связанный сосед.

Такая жестокость, по нашему предположению, может быть прочитана тоже в аллегорическом плане. Вновь обратимся к работе М. Вольпе «Литература Эфиопии»:

Наряду с религиозно-нравоучительными кыне распространение получили и стихи светского характера, они составлялись на все случаи жизни. Особенно популярны были военно-патриотические кыне. Они часто исполнялись амхарскими воинами по случаю победы над врагом или перед битвой. <...>

ВОСК

Чтобы звери не погубили скот,
Пастух очень прилежно
И не спит и стережет его.

Чтобы европейцы не захватили страну,
Алюля <...> день и ночь защищает ее[15].

Сравним традиционное абиссинское кыне с кыне Гумилева «Пять быков»:

Одного из них зарезал лев,
Я нашел в траве его следы,
Надо лучше охранять крааль,
Надо на ночь зажигать костер.

Итак, Гумилев героем своего стихотворения делает пастуха, чей образ в абиссинской поэзии — традиционная аллегория воина. В этом и находит свое объяснение жестокость героя, которая не может быть истолкована в контексте евангельской традиции, так как из библии Н. Гумилев берет лишь форму, наполняя ее экзотическим абиссинским содержанием. Если на аллегорическом уровне главной темой «Пяти быков» становится война, то очевидна ее тесная связь с первым стихотворением цикла «Военная», которая, по нашему предположению, выполняет функцию своеобразного ключа к прочтению последующих стихотворений цикла.

В свете нашего анализа второго кыне можно предположить, что «Военная» в пределах «Абиссинских песен» задает не только используемую здесь поэтом структуру поэтического образа (воск-золото), но и прямо указывает на то, в свете каких исторических событий (Первая итало-эфиопская война) должен быть понят аллегорический уровень гумилевских стихов. Подтверждением нашему предположению может служить аллегорический смысл настойчиво повторяемого в «Абиссинских песнях» числа пять: «Я служил пять лет у богача», «Пять быков, приученных к ярму», «Я блуждал по зарослям пять дней».

Чтобы лучше понять функцию данного числа, сопоставим, как скрытый смысл подобных чисел реализуется в Библии: «И сказал Иосиф фараону: сон фараонов один: что Бог сделает, то Он возвестил фараону. Семь коров хороших, это семь лет; и семь колосьев хороших, это семь лет: сон один; и семь коров тощих и худых, вышедших после тех, это семь лет, также и семь колосьев тощих и иссушенных восточным ветром, это семь лет голода» (Быт. 41: 25–27). Весьма вероятно, что «быки, приученные к ярму», у Гумилева по своей функции приближены к коровам из сна египетского фараона. Вот некоторые исторические факты, подтверждающие наше предположение: в 1890 г. негус Эфиопии Менелик II прекратил переговоры с Италией, а в 1895 г. началась Первая итало-эфиопская война. Таким образом, на последовательную подготовку к войне (см. строки «Я служил пять лет у богача, / Я стерег в полях его коней») у абиссинцев было пять относительно мирных лет («пять быков», «пять лет», «пять дней»),

и смерть быков в стихотворении Н. Гумилева символизирует течение времени. Если анализировать кыне под этим углом зрения, становится понятен и парадоксальный финал песни:

Заколол последнего я сам,
Чтобы было чем попировать
В час, когда пылал соседский дом
И вопил в нем связанный сосед.

Убийство собственного пятого быка знаменует последний предвоенный год, а пир, граничащий в тексте с проявлением крайней жестокости, символизирует триумф абиссинского оружия.

Военную тему на аллегорическом уровне продолжает следующее кыне цикла «Невольничья». Наиболее красноречива в этом плане первая строфа, на образном и структурном уровне во многом повторяющая начало кыне «Военная»:

По утрам просыпаются птицы,
Выбегают в поле газели,
И выходит из шатра европеец,
Размахивая длинным бичом.

И в «Военной»:

Носороги топчут наше дурро,
Обезьяны обрывают смоквы,
Хуже обезьян и носорогов
Белые бродяги итальянцы.

Образный параллелизм, представляющий поведение животных и человека как нераздельное целое, сочетается здесь с присущим обоим стихотворениям четким противопоставлением абиссинской и европейской культуры, нашедшим свое разрешение в смерти европейца (или европейцев) как в «Военной», так и в «Невольничьей»:

Слава нашему хозяину-европейцу!
Он храбр, но он недогадлив:
У него такое нежное тело,
Его сладко будет пронзить ножом!
«Невольничья»

Кто добудет в битве больше ружей,
Кто зарежет больше итальянцев,
Люди назовут того ашкером
Самой белой лошади негуса.
«Военная»

Общим для данных кыне является и культ европейского оружия:

Слава нашему хозяину-европейцу!
У него такие дальнобойные ружья,
У него такая острая сабля
И так больно хлещущий бич!

Такого рода параллели между первой и третьей абиссинскими песнями позволяют предположить, что заявленные на социально-реалистическом уровне текста отношения хозяин-европеец — абиссинец-невольник на внутреннем уровне текста могут быть прочитаны как аллегорическое изображение военных событий 1895–1896 гг. На это указывает и относительная историческая недостоверность картины абиссинского рабства, представленной у Гумилева. Так, А. К. Булатович, побывавший в Абиссинии незадолго до поэта, пишет:

В самой Абиссинии работорговля запрещена указом императора Менелика. <...> Массового рабовладения и пользования рабами как земледельческой, рабочей силой в Абиссинии почти не существует, так как земледельческий строй ее есть строй сервитутный. <...> Обращение с рабами очень мягкое, и рабохозяин не имеет права жизни и смерти над своим рабом. Рабов требуется очень мало труда, и они в большинстве случаев так же бездеятельны, как и их хозяева[16].

Маловероятно, чтобы Н. Гумилев, не понаслышке знакомый с культурой и историей Абиссинии, не знал фактов, обстоятельно изложенных Булатовичем. Сгущение красок в изображении рабства, вероятно, отражает стремление поэта сообщить образам большую художественную условность и тем самым сместить акцент с внешнего социально-реалистического плана на план аллегорический, для Н. Гумилева тесно связанный с военной темой, реализуемой в цикле через столкновение европейской и абиссинской культур.

Подобное смещение акцента с реалистического на аллегорическое наблюдается и в заключительном кыне «Абиссинских песен» «Занзибарские девушки». История бедняка, абиссинца, покинувшего родину, чтобы посетить публичный дом в Каире, тоже имеет относительное реально-историческое основание:

Потом городом управлял дедзаг Бальча. Это был человек сильный и суровый. О нем до сих пор говорят в городе, кто с негодованием, кто с неподдельным уважением. Когда он прибыл в Харяр, там был целый квартал веселых женщин, и его солдаты принялись ссориться из-за них, и дело доходило даже до убийства. Бальча приказал вывести их всех на площадь и продал с публичного торга (как рабынь), поставив их покупателям условие, что они должны смотреть за поведением своих новых рабынь. Если хоть одна из них будет замечена, что она занимается прежним ремеслом, то она подвергается смертной казни, а соучастник ее преступления платит штраф в десять талеров. Теперь Харар едва ли не самый целомудренный город в мире, так как хараритки, не поняв, как следует, принца, распространили его даже на простой адюльтер[17].

Иными словами, в Абиссинии действительно мог быть некоторый дефицит представительниц древнейшей профессии, который и побудил гумилевского героя отправиться в Каир, но абсурдность финала кыне делает практически невозможным реалистическое прочтение стихотворения и переводит действие в аллегорический притчевый план:

Двадцать раз обновлялся месяц,
Пока он дошел до Каира,
И вспомнил, что у него нет денег,
И пошел назад той же дорогой.

Подобно тому как кыне «Пять быков» соотносится с притчей о работниках в винограднике, кыне «Занзибарские девушки» соотносимо с притчей о блудном сыне: в обоих случаях герой оставляет свой дом, расточает свое «богатство» («А в густых лесах Сенаара / Слон-отшельник растоптал его мула») и возвращается назад. Но, как и в случае со второй из «Абиссинских песен», из евангельской притчи поэт заимствует лишь некоторые сюжетные моменты, наполняя их несколько иным смыслом. Например, если вспомнить, что в кыне каждое слово имеет минимум два значения, то абсурд странствия гумилевского героя преодолевается в следующих стихах:

На него нападали воры,
Он убил четверых и скрылся

Чтобы понять игру слов, посмотрим, какие семантические возможности слова «убить» реализуются в «Абиссинских песнях, собранных и переведенных Н. Гумилевым»:

Как люди, увидя Лидж йассу, трепещут,
Как дрожат, издали завидя Тафари,
Как рас Маконен не любит женщин,
Как Аба-Мулат секрет сохраняет,
Как рас Тасама секрет любит,
Как Стефанос любит резать руки,
Так же сильно и я хочу тебя убить.

По словам с Н. Гумилева, фраза «Я хочу тебя убить» означает здесь «высшее напряжение чувственной любви»[18]. Следовательно, герой кыне имплицитно достигает своей цели, преодолевая парадоксальность финала — не случайно абиссинец, не посетив публичный дом, отправляется в обратный путь только после убийства четверых разбойников. Однако смысл финала цикла этим не исчерпывается. Для того чтобы глубже понять его, сопоставим «Занзибарских девушек» с кыне абиссинского современника Н. Гумилева Хируя Вольдэ Селассие:

Когда не умеющий плавать Руфаэль
Отправился в море на утлом суденышке[19]

Перед нами ситуации, типологически схожие: у Силассие не умеющий плавать отправляется в море, у Н. Гумилева — не имеющий денег стремится попасть в публичный дом. По словам М. Вольпе, у Селассие за внешней стороной стихотворения скрыт глубокий философский подтекст, в котором «знаток кыне различит основополагающую идею александрийской доктрины о единой сущности бога»[20]. Логично предположить, что подобный подтекст должен быть и в кыне Н. Гумилева. Если мы сравним «Занзибарских девушек» с другими «Абиссинскими песнями», то увидим ряд существенных различий:

1. Это единственное кыне, не содержащее в себе идею жесткого противопоставления абиссинской и европейской культур.
2. Столкновение культур в первых трех кыне неизменно приводило к смерти носителя чуждой для героев песен культуры, причем описание смерти было композиционно закреплено за последней строфой каждой из песен.
3. Отсутствие смерти как логичного финала обусловливает изменение хронотопа кыне: если в первых трех стихотворениях тема войны и смерти закономерно диктовала использование линейного хронотопа, то в «Занзибарских девушках», где тема смерти потеряла свою композиционную закрепленность за последней строфой, хронотоп начинает подчиняться циклическим закономерностям:

Двадцать раз обновлялся месяц,
Пока он дошел до Каира,
И вспомнил, что у него нет денег,
И пошел назад той же дорогой.

Центральная смыслообразующая роль данного хронотопа становится понятной в свете рассуждений Ю. М. Лотмана в его классической статье «Смерть как проблема сюжета»: «В сфере культуры первым этапом борьбы с “концами” является циклическая модель, господствующая в мифологическом и фольклорном сознании»[21]. В заключительном кыне цикла основополагающей является идея преодоления смерти, причем для ее эстетического воплощения Гумилев использует модели, адекватные для воссоздаваемого им в «Абиссинских песнях» фольклорного доисторического сознания. Более ясной предстает перед нами и цель путешествия бедного абиссинца: ремесло занзибарских девушек теряет в контексте цикла свое повседневное пошлое значение, превратившись в символ преодоления смерти.

Так как именно «Занзибарские девушки» завершают цикл, можно предположить, что сюжет преодоления смерти организует композицию цикла на внутреннем, аллегорическом, уровне, сосуществуя с внешним композиционным принципом, основанным на социальном критерии. При этом в каждом следующем кыне намечается ослабление социального и реалистического плана взамен чему усиливается план аллегорический и философский. Основная для цикла идея преодоления смерти сочетается с не менее важной для Н. Гумилева идеей равноправия и тесной взаимосвязи между абиссинской и европейской культурами, что обусловлено особыми формами взаимодействия между народами на древнейшем этапе их развития. Однако отражая фольклорный, доисторический, этап бытования поэтического слова, «Абиссинские песни» хронологически ближе к древнейшему периоду всеединства человеческой культуры, чем «античные» стихотворения поэта, и потому в собственно художественном течении исторического времени в контексте творчества Н. Гумилева как бы предшествуют эллинской культуре, обнаруживая уникальную для данного этапа структуру поэтического образа.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Раскина Е. Ю. Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Архангельск, 2009. – 45 с.; Богомолов Н. А. Оккультные мотивы в творчестве Гумилева // Н. Гумилев и русский Парнас: Матер. науч. конф. 17–19 сент. 1991 г. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 1992. С. 80–90; Павловский А. О творчестве Николая Гумилева и проблемах его изучения. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumilev.ru/about/59. Дата обращения: 13.04.2012; Давидсон А. Б. Муза странствий Николая Гумилева. М., 1992. – 316 с.; Гомер А. Экзотизм и геософия Николая Гумилева в контексте европейского колониального дискурса. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumilev.ru/about/104. Дата обращения: 09.04.2012; Баскер М. «Стихи из снов»: искусство, магия и сновидения в «Романтических цветах» // Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. СПб, 2000. С. 9–51; Видугирите И. Стихотворение «Жираф» и африканская тема Н. Гумилева. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumilev.ru/about/50. Дата обращения: 08.04.2012; Ельцова Е. Н. Африканские образы в творчестве Н. С. Гумилева // Кормановские чтения. Ижевск, 2011. С. 164–168.

[2] Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / РАН ИРЛИ (ПД). М.: Воскресенье, 1998. Т. 2. Стихотворения. Поэмы (1910–1913). С. 217. Далее отсылки к этому изданию с указанием тома и страницы.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] История русской литературы: В 4 т. Л.: Наука, 1983. Т. 4. Литература конца XIX – нач. XX в. С. 697.

[6] Смирнова Л. А. «...Припомнить всю жестокую, милую жизнь...» // Гумилев Н. С. Избранное. М.: Сов. Россия, 1989. С. 21.

[7] Гумилев Н. С. Т. 2. С. 217.

[8] Вольпе М. Л. Литература Эфиопии. М.: Зебра Е, 2003. С. 80–81.

[9] Здесь и далее «Абиссинские песни» цит. по указ. собр. соч. Н. Гумилева. Т. 2.
[10] Гумилев Н. С. Т. 1. С. 155.
[11] Там же. С. 379.
[12] Гумилев Н. С. Т. 6. С. 80.
[13] Там же. С. 90–91.
[14] Гумилев Н. С. Т. 7. С. 222.
[15] Вольпе М. Л. Указ. соч. С. 87–88.
[16] Булатович А. К. Третье путешествие по Эфиопии [1899–1900 гг.: Сб. документов] / [Предисл. А. Б. Давидсона; Вступ. ст. И. С. Кацнельсона]; АН СССР, Ин-т востоковедения. М.: Наука, 1987. С. 74–75.
[17] Гумилев Н. С. Т. 6. С. 96.
[18] Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. М. Д. Эльзона; Вступ. ст. А. И. Павловского; Биогр. очерк В. В. Карпова. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 484.
[19] Вольпе М. Л. Указ. соч. С. 83.
[20] Там же. С. 84.
[21] Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Лотман Ю. М. Чему учатся люди: Статьи и заметки. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2010. С. 399.

*А. А. Чевтаев*

# СТИХОТВОРЕНИЕ Н. ГУМИЛЕВА «СТАРЫЙ КОНКВИСТАДОР»: ПОЭТИКА И КОНТЕКСТ

Одной из магистральных стратегий, реализуемых в третьей поэтической книге Николая Гумилева «Жемчуга» (апрель 1910 г.), является постулирование перехода к новому художественному миропониманию и конструирование иной творческой мифологии. Конечно, говорить о преодолении влияния неоромантической и символистской эстетики (прежде всего — в версиях В.Я. Брюсова и Вяч. И. Иванова), которым глубоко отмечен художественный мир двух первых сборников поэта «Путь конквистадоров» (1905) и «Романтические цветы» (1908), здесь еще вряд ли возможно. Образная система и вектор поэтической рефлексии в «Жемчугах» явно ориентированы на ту «идеалистическую» модель мира, которая определяла искания символистов и о необходимости трансформации которой говорил В. Брюсов в рецензии на данную книгу стихов[1]. Однако в стихотворениях, вошедших в состав «Жемчугов», Н. Гумилев предпри-

нимает попытку результировать художественные и ценностно-смысловые искания предшествующих поэтических книг и намечает вектор движения к акмеистическому миропредставлению.

Как точно отмечает М. В. Смелова, «продолжая творческое и онтологическое развитие, поэт формирует в “Жемчугах” метасюжет инициации (посвящения) Поэта-“романтика” в иную мифоструктурирующую реальность», что воплощается в «трансформации прежних “ценностей” <...> в ценности надиндивидуальные, интегрированные в социокультурных практиках»[2]. Представляется, что именно такой переход к новому самоопределению поэтического «я» Н. Гумилева в художественном универсуме обусловливает колоссальное расширение спектра разнородных ипостасей и масок лирического героя, разомкнутых в различные мифологические, исторические и литературные контексты мировой культуры[3]. Разумеется, отождествление собственного «я» с персонажами, актуализирующими иные культурные коды, характерно и для первых стихотворных книг поэта, однако в «Жемчугах» такой поиск самоидентификации, во-первых, приобретает системный характер, а во-вторых, вскрывает амбивалентность подобного отождествления. С одной стороны, в поэтическом «проигрывании» различных судеб, исторически и культурологически осмысленных предшествующими эпохами, проявляется стремление Н. Гумилева выйти за пределы одномерной идентичности своего «я» и придать ей сверхиндивидуальное измерение, а с другой — неоромантическая установка на идеалистическое преображение бытия обнаруживает центростремительное движение каждой избираемой лирическим субъектом маски к единому центру авторского сознания, в котором разные ипостаси высвечивают различные ценностные стороны неделимого поэтического «я». Это во многом снимает принципиальность различий между формой презентации «чужого» персонажа: и в случае прямого отождествления [«Одержимый» (1908), «Поединок» (1909), «Царица» (1909) и др.], и в случае дистанцирования лирического субъекта от изображаемого героя [«Варвары» (1908), «В библиотеке» (1909), «Он поклялся в строгом храме...» (1910) и др.] обнаруживается типологическое родство между лирическим героем-маской и персонажем, внеположным субъектному «я»[4].

Стремление к «объективному», многомерному осмыслению универсума, соединяемое с «субъективным» постижением собственного микрокосма, обусловливает в «Жемчугах» обращение к тем культурно-мифологическим маскам, посредством которых конструируется гумилевский мир в первых книгах стихов и среди которых магистральными являются образы «воина» и «мага». Сохраняя ценностные константы этих ипостасей, восходящие к романтической идеализации бытийного самополагания человека, Н. Гумилев выводит их теперь на новый уровень ху-

дожественной онтологии, включает в более сложную мифопоэтическую систему.

В этом отношении особое место в структуре «Жемчугов» занимает стихотворение «Старый конквистадор» (май 1908 г., опубл. в ж. «Весна», 1908, № 5)[5]. Как видно из заглавия, Н. Гумилев обращается к одному из ключевых образов своей ранней поэзии, обозначающему центральный вектор его «идеалистического» самоопределения в универсуме. Известно, что идентификация собственного мира с романтически понимаемым «конквистадорским» бытием определяет систему ценностей, воплощаемую в первой книге поэта «Путь конквистадоров». Программное стихотворение «Я конквистадор в панцире железном...» (1905), вступительное к указанному сборнику, демонстрирует отождествление «я» лирического субъекта с обобщенным образом испанского завоевателя. Очевидно, что «конквистадор» в миропонимании раннего Н. Гумилева синтезирует наиболее значимые для него идеологемы: романтический дух рыцарства, жажду открытий и путешествий, онтологический поиск истины. Отметим, что само появление этой лирической маски в творчестве поэта — реализация явно идеалистического взгляда на мир. Н. А. Оцуп, близко знавший Н. Гумилева, в своих воспоминаниях задается вопросом: «...не полюбилось ли ему это слово или, скорее, образ, в ту минуту, когда он увидел портрет Ж.М. де Эредиа, одного из самых близких ему поэтов юношества, в одежде конквистадора?»[6]. «Конквистадор» становится одновременно и знаком сближения «я» Н. Гумилева с мироощущением значимого для него поэта «парнасской школы», и квинтэссенцией его духовных исканий.

Отмеченные ценностные константы лирического субъекта сохраняются в «Старом конквистадоре», однако здесь они приобретают смысловой вектор, выводящий за пределы неоромантизма. Сюжетно-фабульная структура текста, его жанровая специфика и контекстуальные связи маркируют трансформацию гумилевского мироощущения, в котором образ «конквистадора» приобретает принципиально новые качества. Изменение в понимании «пути конквистадора» эксплицировано уже в заглавии: если в стихотворении 1905 г. в облике героя акцентирован мотив юности и ожидания великих свершений («Я конквистадор в панцире железном, / Я весело преследую звезду <...> Как смутно в небе диком и беззвездном! / Растет туман... но я молчу и жду / И верю, я любовь свою найду...» [287][7]), то здесь маркирован финал жизненного пути идентичного персонажа.

**Сюжетно-фабульная структура.** Обращаясь к сюжетной организации стихотворения, сразу отметим, что поэтическое высказывание здесь тяготеет к эпической форме повествования, присущей многим ранним произведениям Н. Гумилева. Как отмечает Ю. Н. Верховский, для гумилевской поэтики 1900-х гг. характерны «тяготение к мотивам красочно-

пластическим и декоративность в их трактовке; отсюда — объективация, проецирование личного момента во вне, отсюда предпочтение лироэпических форм, условно балладного склада»[8]. В «Жемчугах», ориентированных на «объективность» и надиндивидуальность репрезентации художественного мира, наррация становится одним из ведущих принципов миромоделирования[9].

Структурная основа текста «Старый конквистадор» — четко выраженное нарративное развертывание сюжета, усиливающее эпическое начало в представлении судьбы героя: «Углубясь в неведомые горы, / Заблудился старый конквистадор, / В дымном небе плавали кондоры, / Нависали снежные громады» [188]. Лирический субъект (повествователь) четко дистанцируется от героя событий, занимая по отношению к изображаемому миру внешнюю «точку зрения». По мнению Т. В. Тадевосяна, часто наблюдаемое в «Жемчугах» разграничение позиций героя и лирического субъекта «приводит к отстраненной объективности повествования и выполняет функцию мифологической трансформации субъективных идей в парадигмы объективной реальности»[10]. Соответственно, здесь формально нарушается принцип «масочной» манифестации субъекта и мысли и поступки изображаемого персонажа предстают как событийно-чуждые субъектному «я».

В первой строфе, локализуя героя в пространстве и времени, повествователь сообщает об изначальном фабульном событии (странствии «конквистадора» в горах), которое сопрягается с семантикой одиночества и поиска, маркирующей определенный кризис жизненного пути воина. Его влекут не земные подвиги и завоевания, а постижения духовных основ бытия. Подобное значение воплощается в пространственных координатах изображаемого события: «Углубясь в неведомые горы». Согласно мифопоэтической символике, «являясь и осью, и центром, гора считается местом перехода с одного плана на другой, местом общения с богами. <...> Гора также символизирует постоянство, вечность, прочность и неподвижность»[11]. В свою очередь, «восхождение на священную гору символизирует устремление, влечение к высшим состояниям, отречение от мирских страстей, продвижение от частного и ограниченного к полному и безграничному»[12]. Сакральное значение изображаемого локуса подчеркивается в тексте эпитетом «неведомые», и именно потому, что герой оказывается на границе земного мира и потусторонней, божественной реальности, его путь предстает как блуждание в чуждом пространстве. Прикосновение к вечности усиливается семантикой других знаков, маркирующих пространственный «верх», эксплицирующих необъятность универсума, недоступного человеку при жизни: «В дымном *небе* плавали *кондоры*, / *Нависали* снежные *громады*» (курсив наш. — *А. Ч.*).

Во второй строфе сюжетно-фабульная ситуация оказывается четким следствием изначальной: «Восемь дней скитался он без пищи, / Конь издох, но под большим уступом / Он нашел уютное жилище, / Чтоб не разлучаться с милым трупом» [188]. Здесь акцентирован мотив пространственной и ментальной потерянности героя в незнакомом ему мире. Однако блуждания «конквистадора» также получают семантику духовного посвящения: он проходит обряд своеобразного поста («восемь дней <...> без пищи») и утрачивает единственного верного спутника — коня, что символизирует его разрыв с прежней жизнью, указывая на приближение собственной смерти. Событием повествования здесь становится приобщение к новому пространству, в котором герой отказывается от дальнейших исканий и от своей воинской ипостаси: «он нашел уютное жилище». Поэтому вряд ли можно полностью согласиться с мнением М. Йовановича, считающего, что «конквистадорская», завоевательская маска гумилевского героя» основывается «на своеобразном понимании «обновления» и «подвига»; в текстах этого типа предпочтение отдается не «небесному», а «земному»[13]. Как видно, в данном случае, «земное» в ценностном кругозоре героя вытесняется медитативным приобщением к потусторонней, предвечной реальности.

Однако далее, в третье строфе смысловой вектор наррации меняется, и в отшельнической жизни, которую выбирает себе герой, на первый план выходит разомкнутость его сознания в прошлое подвигов и приключений: «Там он жил в тени сухих смоковниц, / Песни пел о солнечной Кастилье, / Вспоминал сраженья и любовниц, / Видел то пищали, то мантильи» [188]. Земные радости и авантюрность самополагания «конквистадора» в мире (здесь эксплицированы сразу две его романтические ипостаси: завоевателя и любовника) предстают в форме воспоминаний, тем самым акцентируя бытийное единство «я» в героическом прошлом и созерцательном настоящем.

В четвертой, финальной строфе целостность миропредставления героя вскрывается посредством изображения его психологического состояния: «Как всегда, был дерзок и спокоен / И не знал ни ужаса, ни злости» [188]. Это внутреннее спокойствие мотивирует его поведение в кульминационной точке сюжетного развертывания текста: встрече со смертью: «Смерть пришла, и предложил ей воин / Поиграть в изломанные кости» [188]. Здесь проявляется сущность «я» героя: в ситуации итогового соприкосновения с потусторонним, принципиально неземным миром он остается «конквистадором», который решает вступить в поединок с самой смертью и покорить ее. Знак «кости», обнаруживая паронимическую аттракцию («поиграть в кости» одновременно означает и распад телесного облика героя, и его состязание с персонифицированной смертью), марки-

рует осознание героем (и причастным его системе ценностей лирическим повествователем) преодоления ужаса небытия. Воинское «я» расширяет границы земных подвигов и выходит на уровень духовного сражения, маркирующего итог онтологического движения героя-завоевателя. Однако финальное событие повествования получает амбивалентное значение: с одной стороны, смерть героя свершается («Смерть *пришла*». — Курсив наш. — *А. Ч.*), а с другой — его бытие остается незавершенным, так как лирический повествователь не сообщает о результате поединка.

Нарочитая непроясненность развязки говорит об изменении художественного миропонимания Гумилева. Двойственность финального события придает ироническую направленность порождаемому в ходе повествования смыслу. Конечно, здесь сохраняется трагический модус миромоделирования, присущий «конквистадорской» поэтике первого поэтического сборника и реализуемый в качестве «переступания» привычных границ универсума (Ср. в стихотв. «Я конквистадор в панцире железном...»: «И если нет полдневных слов звездам, / Тогда я сам мечту свою создам, / И песней битв любовно зачарую» [287]), однако за счет амбивалентности финала (смерть-поединок и смерть-игра) трагизм повествуемого события соединяется с ироническим отношением к ситуации, герою и заданному миропорядку, где умирание — неизбежный итог человеческой судьбы. В. И. Тюпа отмечает, что сущностью иронии как особого модуса художественности является «разъединение внутреннего “я” и внешнего “мира”», которое «неизбежно обнаруживает свою обоюдоострую направленность»[14]. «Идеалистические» устремления «конквистадора» подвергаются определенной переоценке: не обретение «голубой лилии» (константный символ романтического миропонимания, заданный йенской школой немецкого романтизма и отсылающий к «голубому цветку» из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген», 1802), а соприкосновение со смертью становится итогом исканий героя. Ирония также объясняет структурное разграничение позиций персонажа и лирического повествователя. Ранее «конквистадор» был маской лирического «я», так как результат идеалистической реонтологизации мира еще не был определен, теперь же он обретает двойственное значение: с одной стороны, этот тот же герой, что и в стихотворении «Я конквистадор в панцире железном...»[15], сохранивший изначальную систему ценностей («Вспоминал сраженья и любовниц, / Видел то пищали, то мантильи»), с другой — он являет собой только одну из возможных бытийных моделей, значимую для лирического субъекта, но не единственную. Ценностный кругозор повествователя в «Жемчугах» расширяется, и потому он не проявляет свою причастность судьбе героя: имплицитно «конквистадор» остается маской лирического «я», но внешне он отграничен. Эмпирическое понимание бытия начинает

превалировать над романтически идеализированным абсолютом ранних стихотворений, что можно считать одним из вариантов перехода к акмеистической поэтике.

**Жанровая специфика.** Структура повествования в «Старом конквистадоре» формально указывает на «балладную» модель текстостроения, характерную для раннего творчества Гумилева. Обращение поэта к жанру баллады отличается серьезным переосмыслением канонической балладной формы[16]. Нарративное развертывание в поэзии Гумилева, как правило, синтезирует лирическое и эпическое начала, размыкая структуру текста в различные жанровые модели. По наблюдениям Л. Я. Бобрицких, «“баллад” в традиционном значении этого термина, у поэта почти нет. Преобладание в них лирического начала позволяет определить их как стихотворения “условно балладного склада” и “балладного тона”»[17].

Согласно С. Н. Бройтману, поэтика художественной модальности, определяющая развитие литературы с начала XIX столетия, движется по направлению к деканонизации жанров. Следование обязательным жанровым канонам сменяется установлением «внутренней меры» жанра, что способствует диалогизации различных поэтических языков, ранее составлявших канонические жанры[18]. По-видимому, подобный жанровый синкретизм становится основой организации текста в стихотворении Н. Гумилева.

Безусловно, внешне событийный ряд в «Старом конквистадоре» смыкается с «балладной» формой повествования. Четко выражены ключевые точки сюжетно-фабульного развития: завязка — уход героя в «неведомые горы»; развитие действия — скитания, гибель коня, обретение «уютного жилища», воспоминания о прошлом; кульминация — явление смерти; развязка, в силу семантической амбивалентности, отмеченной выше, получающая двойственный статус — или смерть «конквистадора», или же продолжение поединка-игры со смертью. Однако в тексте есть существенные отклонения от жанрового канона баллады. Во-первых, отсутствует напряженный динамизм фабульного ряда. Напротив, в повествовании акцентированы процессуальная длительность и неспешность происходящего, что выражено прежде всего в преобладании глагольных форм несовершенного вида («плавали», «нависали», «скитался», «жил», «пел», «вспоминал», «видел», «был дерзок и спокоен», «не знал»). Во-вторых, размеренность повествуемых событий отменяет неожиданность и внезапность финального разрешения ситуации: появление смерти подготовлено целым рядом художественных знаков. Старость героя, маркированная заглавием и атрибуцией его в тексте («старый конквистадор»), утрата коня («конь издох»), решение остаться с мертвым спутником своих скитаний («Он нашел уютное жилище, / Чтоб не разлучаться с милым трупом»),

воспоминания о былых подвигах и любовных утехах проспективно маркируют наступление онтологического завершения жизненного пути «конквистадора». Соответственно, балладная форма здесь весьма условна, и структурно-семантическая организация текста обнаруживает смещение к иным жанровым моделям.

Как уже отмечено, в начале текста четко обозначен пространственный «верх», к которому стремится герой: «неведомые горы», «в дымном небе плавали кондоры», «нависали снежные громады». Постулирование «верхних» координат универсума — это структурный признак канонической оды, прежде всего в ее классицистическом варианте XVIII в.[19] Т. В. Зверева показывает, что в одической поэтике «высота — понятие ценностное, это иное измерение пространства, доступное лишь для избранных»[20]. В «Старом конквистадоре» высшие пределы мира («горы») получают именно сакральный статус границы между земным и божественным, абсолютным бытием, и устремление персонажа в это высшее пространство мыслится как знак его духовного избранничества.

Далее горизонтальные пространственные параметры в тексте также получают одическую безграничность, воплощаемую в утрате однозначной референции пространства. В единое целое соединяются географические сигналы разных частей света: «кондоры» маркируют американские реалии, соотносимые с историческими реалиями деяний конквистадоров (прежде всего — с поиском сакральной земли Эльдорадо), тогда как «сухие смоковницы» указывают на средиземноморское и азиатское пространство, включая в семантику исканий воина походы крестоносцев, также связанных с духовным подвигом освобождения Гроба Господня. Таким образом, пространство в тексте предстает как универсальный локус подвигов и путешествий, коррелируя с безбрежным пространством оды. Разумеется, одические элементы в «Старом конквистадоре» не становятся жанрообразующими, но вместе с тем соблюдаемая здесь «внутренняя мера» оды, позволяет интерпретировать текст как событийно развертываемую хвалу мужеству и дерзости «конквистадора» («Как всегда, был дерзок и спокоен / И не знал ни ужаса, ни злости»), переводящего земной героизм в потустороннюю сферу, в которой поединок-игра со смертью становится онтологическим подвигом.

В структуре стихотворения обнаруживается также элегическая направленность высказывания — в акцентировании воспоминаний о прошлом и в ощущении близости смерти. В своем сознании герой вновь переживает былые воинские и любовные приключения, как безвозвратно утраченный мир идеальных свершений. Однако степень элегических переживаний снижается финальным событием: подлинный, наивысший подвиг «конквистадор» совершает в схватке с самой смертью, которой

он способен бросить вызов («Смерть пришла, и предложил ей воин / Поиграть в изломанные кости»).

Как видно, в «Старом конквистадоре» соединяются структурно-семантические признаки различных жанровых моделей, вскрывающие эмпирическую многомерность жизненного пути героя-воина и восприятие его лирическим субъектом. «Балладная» событийность изображаемого мира одновременно сопрягается с элегической тоской по утраченным романтическим идеалам и с восхвалением героического пути «конквистадора».

**Контекст.** «Старый конквистадор», как отмечено выше, продолжает рефлексию поэта над образом героя-воина, преодолевающего земную обыденность и способного претворить в действительность романтические мечтания. Осознание собственного «я» в воинско-рыцарской ипостаси становится в гумилевском универсуме инвариантной формой выражения «идеалистического» мироощущения[21]. В «Жемчугах» маски воинов, с которыми отождествляет себя лирический субъект, представлены различными событийными и культурологическими вариантами, и в этом отношении «Старый конквистадор» может быть интерпретирован как еще один образ, восходящий к инварианту «герой-воин»[22]. Однако в контексте книги это стихотворение занимает особое место: именно оно маркирует выход за пределы рыцарско-героических устремлений.

В издании книги «Жемчугов» 1910 г., где стихотворения распределены по трем разделам («Жемчуг черный», «Жемчуг серый» и «Жемчуг розовый»), данный текст включен во второй раздел. В нем концептуально реализуется идеологема переосмысления прошлого и движения к новым онтологическим горизонтам. «Старый конквистадор» становится своеобразным прощанием с «идеалистической» героикой воинских деяний, именно поэтому в облике персонажа акцентирована старость, а в событийном ряду центральное место получает встреча с персонифицированной смертью. «Старость» и «смерть» как семантические параметры данного текста вскрывают генетические связи стихотворения с романтической поэтикой XIX века. «Старый конквистадор» диалогически продолжает осмысление жизненного итога воина в балладе В. А. Жуковского «Старый рыцарь» (1832), где итоговое событие — это погружение героя в воспоминания о прежних подвигах, акцентирующее внутреннее примирение с судьбой и нивелирующее мысли о грядущем умирании (Ср.: «Над ним, как друг, стоит, / Обняв его седины, / И ветвями шумит / Олива Палестины; / И, внемля ей во сне, / Вздыхает он глубоко / О славной старине / И о земле далекой»[23]). В стихотворении Н. Гумилева воспоминания — только точка на пути к истинному бытийному подвигу (встреча с самой смертью), и в этом обнаруживается развитие мотивов стихотворения Э.-А. По «Эльдорадо» (1849) и его переводов, сделанных К. Д. Бальмонтом и В. Я. Брю-

сов. Герой Э.-А. По, состарившийся в поисках чудесной страны, в итоге странствий встречается с демонической тенью, которая сообщает ему местоположение вожделенной страны — там, «где тени Ада»[24]. Сопряжение «идеального» локуса с инфернальным миром маркирует здесь бытийные границы персонажа и в целом указывает на греховность его исканий. У Н. Гумилева этот мотив трансформируется, и смерть изображается вне пейоративных коннотаций, представая в качестве самого серьезного противника[25], вызов которому свидетельствует об исключительном мужестве «конквистадора» и его верности своему героическому прошлому.

Переосмысление сюжетов Жуковского и Э. По также указывает на трансформацию мироощущения Н. Гумилева: в «Старом конквистадоре» эмпирическое бытие выходит на первый план, нивелируя связи с потусторонним, «дьявольическим» миром. Земная ипостась героя здесь основополагающая[26], в чем проявляется тенденция к формированию акмеистического миропонимания.

Итак, стихотворение «Старый конквистадор» несет в себе переход к иному художественному мироощущению. Сюжетно-фабульная структура текста, его жанровый синкретизм и контекстуальные связи демонстрируют ослабление установки на неоромантическое преображение действительности, присущее гумилевской поэзии 1900-х гг., и приближение к раскрытию эмпирической многомерности человеческого бытия, заданной координатами «посюстороннего» мира. Конечно, связи с «идеалистической» моделью универсума здесь еще довольно прочны, что проявляется в самой сущности героя-«конквистадора». Однако развоплощение лирического субъекта, структурно представленное в разведении позиций «объективного» повествователя и персонажа и семантически демонстрирующее отказ от ключевой («конквистадорской») маски, а также экспликация иронической модальности повествования указывают на начало изменения эстетической парадигмы в поэзии Н. Гумилева. В этом отношении «Старый конквистадор» продуцирует тот «мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь»[27] (и, в данном случае, на смерть), который впоследствии будет пониматься поэтом как «адамизм», утверждающий реальную экзистенцию человека, и станет мировоззренческой основой акмеистической поэтики.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «В наши дни “идеалистическое” искусство <...> вынуждено очищать позиции, занятые слишком поспешно. Будущее явно принадлежит какому-то еще не найденному синтезу между “реализмом” и “идеализмом» (Брюсов В. Я. Н. Гумилев. Жемчуга // Н. С. Гумилев: pro et contra. СПб, 2000. С. 359).

[2] Смелова М. В. Онтологические проблемы в творчестве Н. С. Гумилева. М.; Тверь, 2004. С. 37.

[3] Многомерность лирических персонажей как особенность поэтики «Жемчугов» была акцентирована в большинстве рецензии на данную поэтическую книгу (Ср.: «...античные герои, как Одиссей, Агамемнон, Ромул, исторические личности, как Тимур, Данте, Дон-Жуан, Васко-де-Гама <...> все они как-то видоизменены, стали новыми, неузнаваемыми» (Брюсов В. Я. Н. Гумилев. Жемчуга. С. 360); «...Адам и Ева; Улиссы, Агамемноны, Семирамиды, Варвары — и так много других встреч в садах мечты, дружной с географией и историей, — в декоративных и таинственных областях» (Иванов Вяч. И. Жемчуга Н. Гумилева // Н. С. Гумилев: pro et contra. С. 363); «...так старательно каждую мысль, каждое переживание окутывает он [Н. Гумилев] точными описаниями пыльных картин веков прошедших, стран далеких, фантастических, к котором постоянно влечется его воображение романтика. <...> Но не мертвы все эти прихотливые фигуры: Адама, Дон Жуана, Семирамиды» (Ауслендер С. Н. Гумилев. Жемчуга // Н. С. Гумилев: pro et contra. С. 369).

[4] Вопрос о типологии героя-маски в художественном мире Н. Гумилева часто поднимается в исследованиях, посвященных творчеству поэта. См., напр.: Слободнюк С. Л. Николай Гумилев: модель мира (К вопросу о поэтике образа) // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 143–164; Самойлова Н. Ю. Субъектная организация лирики Н. Гумилева // Проблемы литературных жанров. Томск: Изд-во ТГУ, 2002. Ч. 2. С. 36–44; Тадевосян Т. В. Мифологема героя в поэтическом творчестве Н. С. Гумилева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / МПГУ. М., 2008. Несмотря на различия в типологизации гумилевских лирических персонажей, большинство исследователей выделяют такие типы героя, как: герой-воин, герой-путешественник, герой-любовник, герой-маг, герой-поэт.

[5] Отметим, что в первоначальной редакции стихотворения в сравнении с последующим вариантом, вошедшим в состав «Жемчугов», имеются некоторые разночтения, касающиеся стилистического уровня и не меняющие смыслового плана текста.

[6] Оцуп Н. А. Николай Гумилев: Жизнь и творчество. СПб.: Logos, 1995. С. 29.

[7] Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Воскресенье, 1998. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910). Все поэтические произведения Н. Гумилева цитируются по данному изданию. Здесь и далее в квадратных скобках указан номер страницы. Данное стихотворение приводится в первоначальной редакции 1905 года, принципиально отличающейся от наиболее известного варианта, опубликованного в 1918 году в переиздании книги «Романтические цветы».

[8] Верховский Ю. Н. Путь поэта // Н. С. Гумилев: pro et contra. С. 507.

[9] См.: Чевтаев А. А. Типология нарратора в поэтической книге Н. Гумилева «Жемчуга»: идеологический аспект // Новый филологический вестник. М.: РГГУ, 2012. № 1 (20). Белые чтения – 2011 (избранные материалы). С. 21–35.

[10] Тадевосян Т. В. Мифологема героя в поэтическом творчестве Н.С. Гумилева. С. 13.

[11] Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Золотой век, 1995. С. 59.

[12] Там же.

[13] Йованович М. Николай Гумилев и масонское учение // Н. Гумилев и русский Парнас. СПб.: СПбГУ, 1992. С. 34.

[14] Тюпа В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002. С. 51.

[15] Как указывает М. В. Смелова, в «Жемчугах» «”конквистадор” первого сборника стареет, — и вот он становится героем стихотворения “Старый конквистадор”. Таким образом, происходит <...> перемещение во времени, но оно совершается в том же пространстве мифа» (Смелова М. В. Онтологические проблемы в творчестве Н. С. Гумилева. С. 41).

[16] Как известно, конституирующими признаками жанра баллады являются параметры, «связанные с тематикой (чудесное, загадочное происшествие), способом восприятия (простота, наивность), композицией (концентричное действие, представленное эскизно в главных, повторяющихся фабулярных моментах, лиризованное повествование часто с диалогическими вставками), типичностью поэтических средств (эпитеты, сравнения, параллелизмы, повторения и т. п.)» (Sierotwieński S. Słownik terminów literackich. Wroclaw, 1966. S. 42. Цит. по: Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. М., 2002. С. 425).

[17] Бобрицких Л. Я. Сюжетно-композиционные особенности баллад Н. Гумилева // Филологические записки. Воронеж, 2001. Вып. 17. С. 256.

[18] Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. С. 368–370.

[19] Ср., напр.: «На *верьх Парнасских гор* прекрасных / Стремится мысленный мой взор, / Где *воды* протекают ясны / И прохлаждают Муз собор / Меня не жажда струй прозрачных, / Но шум приятный в *рощах* злачных / Поспешно радостна влечет: / Там *холмы* и *древа* взывают / И громким гласом возвышают / До *самых звезд* Елисавет» (Ломоносов М. В. Ода на день восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны 1746 года // Ломоносов М. В. Избр. произведения. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 105); «В *далеки в высоте пределы* / Я дерзостно мой дух вознес; / Куда влететь не могут стрелы, / Я зрю себя в *краях небес*. / Я слышу ангелов просящих...» (Сумароков А. П. Ода государыне императрице Екатерине Второй на взятие Хотина и покорение Молдавии // Сумароков А. П. Избр. произведения. Л.: Сов. писатель, 1957. С. 71) (курсив наш. — *А. Ч.*).

[20] Зверева Т. В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века. Ижевск, 2007. С. 118.

[21] Так, Л. И. Василевская, считая ипостась «конквистадора» в ранней поэзии Н. Гумилева центральной, указывает, что «близкими конквистадорской оказываются маски паладина, средневекового рыцаря (“Одержимый”, “Поединок”), борца с драконом (“В пути”)» (Василевская Л. И. О приемах коммуникативной организации в ранней лирике Н. С. Гумилева // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1993. № 1. С. 57).

[22] Данный инвариант реализуется в таких стихотворениях «Жемчугов», как, например, «Одержимый» (1908), «Поединок» (1909), «Товарищ» (1909), «Варвары» (1908), «Воин Агамемнона» (1909), «Избиение женихов» (1909).

[23] Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 217.

[24] По Э.-А. Эльдорадо / Пер. В. Брюсова // По Э.-А. Стихотворения. М., 1988. С. 359.

[25] А. Архипова отмечает, что в гумилевской видении этого сюжета, в отличие от «Эльдорадо» Э.-А. По, ключевым является именно поединок со смертью, «только так он может достичь желаемого Эльдорадо», которое оказывается областью духовного перерождения (Архипова А. «Эльдорадо» Эдгара По и «Жемчуга» Николая Гумилева // Николай Гумилёв: электронное собрание сочинений. – Режим доступа: http://www.gumilev.ru/about/3/ Дата обращения: 27.01.2013).

[26] Об этом свидетельствует принципиальное усиление телесного и вещественного начал в изображаемом мире (Ср.: «Восемь дней скитался он *без пищи*, / *Конь издох*, но под большим уступом / Он нашел *уютное жилище*, / Чтоб не разлучаться с милым *трупом*. / Там он жил в тени сухих смоковниц, / Песни пел о солнечной Кастилье, / Вспоминал сраженья и любовниц, / Видел то *пищали*, то *мантильи*». Курсив наш. — *А. Ч.*), полностью нивелированное в программном «конквистадорском» стихотворении «Я конквистадор в панцире железном...»

[27] Гумилев Н. С. Соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 3. Письма о русской поэзии. С. 16.

*П. Е. Поберезкина*

# «ПРОЛОГ» А. АХМАТОВОЙ: фрагменты комментария. 2

*Моя биография (по Л. Л. Ракову).* Раков Лев Львович (1904–1970) — историк, музейный работник, писатель (см.: Лев Львович Раков: Творческое наследие. Жизненный путь / Авт.-сост. А. Л. Ракова. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. 462 с.). Адресат «Нового Гуля» (1924) М. А. Кузмина; ср. запись Л. К. Чуковской 13 ноября 1940: «<...> Раков. Маленький сноб из салона Кузмина» (*Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. Paris: YMCA-Press, 1976. Т. 1. 1938–1941. С. 192). В незавершенной повести «Les promenades dans les environs de l'amour» («Прогулки в окрестностях любви», 1940-е) писал: «И странное совпадение в приметах — строчки Ахматовой:

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.
Очертанья столицы во мгле»

(Лев Львович Раков: Творческое наследие. Жизненный путь. С. 215). Был репрессирован; во Владимирской тюрьме (1950–54) стал «основателем, главным редактором и иллюстратором» «Новейшего Плутарха: Иллюстрированного биографического словаря воображаемых знаменитых деятелей всех стран и времен от А до Я» (см.: *Андреев Д. Л., Парин В. В., Раков Л. Л.* Новейший Плутарх. М.: Моск. рабочий, 1991. 302 с.). По-видимому, Ахматова знала об этом произведении, распространявшемся в самиздате. Ср. также письмо Д. Л. Андреева Л. Л. Ракову 6 июля 1957: «Что Анна Андреевна?» (*Андреев Д. Л.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Урания, 1997. Т. 3. Кн. 2. С. 19).

*...в черно-бурые манты нарядили.* Ср.: «А у нас есть лимитные книжки, / Черно-бурую носим лису» (*Адмони В. Г.* Знакомство и дружба // *Воспоминания*. С. 342). Изделия из меха черно-бурой лисицы символизировали роскошь, в т. ч. — благодаря голливудской моде — буржуазную: «В настоящее время большая мода на лисьи шкурки. Но в каком виде носятся эти модные шкурки? В форме цельной шкурки, как бы прямо снятой со зверя.

---

* Начало: Кормановские чтения.: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф. (апрель, 2008): К 25-летию памяти проф. Б. О. Кормана. Ижевск, 2008. Вып. 7. С. 262–274.

Мода первобытная, кроящаяся в глубине тысячелетий. Первобытный охотник, убивши зверя, покрывал содранной шкурой себя и свою подругу, — современный дикарь делает то же» (*Н. К<орецкий>.* Последний крик моды // Пробуждение. 1914. № 6. 15 марта. С. 212). Ср. также описание дочери американского миллиардера Вандербильда в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» (1928): «Очередной номер журнала мод заключал в себе портреты проклятой соперницы <...> в черно-бурых лисах».

*Тоже Кристофер Марло.* Английский поэт и драматург (Marlowe; 1564–1593); ему приписывалось авторство некоторых пьес У. Шекспира (см.: *Hoffman C.* The man who was Shakespeare. L.: M. Parrish, 1955. 256 p.; *Аникст А.* Кто написал пьесы Шекспира? // Вопросы литературы. 1962. № 4. С. 109). Ср. дневник Г. В. Глёкина и воспоминания Д. Г. Лахути и В. Э. Рецептера: «1 октября <1959>. <...> Затем снова разговор о Шекспире. В самом деле — как это получилось, что мы все про всех современников Шекспира знаем — и о характере Бен Джонсона, и о дикой смерти Марлоу — а о Шекспире никто ничего не написал? <...> Анна Андр. рассказывает, что ей довелось прочесть горы шекспировской литературы, когда она болела воспалением легких» (*Глёкин.* С. 101); «1 марта 1963 года А.А. была у нас в гостях <...> Зашел разговор о Шекспире. А.А. не считала, что он был актером. <...> Мне повезло некоторое время занимать ее пересказом новой для нее книги американца Hoffman'a (кажется, так), которую я незадолго до того прочитал в Ленинке и в которой доказывалось, что Шекспир — это Марло. Она слушала с интересом, но гипотеза ее, насколько помню, не убедила» (*Тименчик Р.* Путеводитель по «Записным книжкам» Ахматовой // Пермяковский сборник. М.: Новое изд-во, 2009. Ч. 2. С. 572); «Она присматривалась и к Вильяму Стенли графу Дерби Шестому — он вслед за своим братом имел право на трон, и — в конце апреля — начале мая 1965 года — к Кристоферу Марло (в связи с прослушанной ею передачей по Би-би-си)» (*Рецептер В.* «Это для тебя на всю жизнь...» (А. Ахматова и «Шекспировский вопрос») // *Воспоминания*. С. 652–653). См. также запись конца 1959 (?): «Фауст — *Марло*» (*Записные книжки*. С. 94; ср.: *Марло К.* Трагическая история доктора Фауста. М.: Искусство, 1959. 94 с.).

*Далее следуют все варианты самоубийств.* Ср. запись конца 1962 о событиях августа 1946: «Не то был пущен слух, не то он сам возник — о самоубийстве Ахматовой. Сын врача, вскрывавшего труп. Поминутно звонили незнакомые люди (даже из Москвы) и проверяли достоверность известия. В очередях и на ком<мунальных> кухнях очень курьезно обсуждали событие. Фольклор» (*Записные книжки*. С. 265). См. также дневниковую запись В. В. Вишневского сентября 1946: «Слух о том, что Ахма-

това застрелилась» (*Громова Н. А.* Распад. Судьба советского критика: 40–50-е годы. М.: Эллис Лак, 2009. С. 94; *Тименчик Р. Д.* Из Именного указателя к Записным книжкам Ахматовой // Russica Romana. 2010. Vol. XVII. P. 209).

*...кухонный газ (хотя в те отдаленные времена кухни отапливались только дровами).* Ср. запись Л. К. Чуковской о «Поэме без героя» 1 января 1962: «вместо “вспышка газа” теперь стало “Вопль: не надо!”

— Я переменила потому, что обнаружила: нынешние читатели воображают не газовое освещение, а газовую плиту. Кухню» (*Чуковская*. Т. 2. С. 477).

*В этой тринадцатой ее квартире...* Ахматова жила в квартирах № 13 в Москве — у В. Е. и Н. А. Ардовых (ул. Большая Ордынка, д. 17) и у Н. Н. Глен (ул. Садовая-Каретная, д. 8). О последнем адресе: «“Конечно, тринадцать! Иначе быть не может”, — сказала мне по телефону Анна Андр.» (*Глёкин*. С. 242). Ср. символику числа 13 в поэзии Ахматовой: «Бьет ли тринадцатый час?» («Что нам разлука? — Лихая забава...», 1959; опубликовано под заглавием «Третий голос»: Ахматова А. Из трагедии «Пролог, или Сон во сне» // Новый мир. 1964. № 6. С. 173); «Но мой пробил тринадцатый час» («Вы меня, как убитого зверя...», 1963?); «Старые [лондонские] часы, которые остановились ровно 27 лет тому назад / (пробив по ошибке 13 раз) / без постороннего вмешательства снова пошли <...>» («Поэма без героя», 1963: *Крайнева*. С. 481; см. с. 521–522).

*...действительно данную ей еще в (смыто океанской водой) году цитату о ее «провалах»...* Ср. запись 13 августа 1961 о мемуарах Г. В. Иванова «Петербургские зимы» (1928): «Чувство, с кот<орым> я прочитала цитату из “Пет<ербургских> зим”, относящуюся к моим выступлениям (“Дом лит<ераторов>”) 1921 г., можно сравнить только с последней главой “Процесса” Кафки <...>. В этой цитате нет ни слова правды — стихотворение

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все последней голодной тоскою изглодано...

автор изображает образцом продажной лирики и примером того, как я исписалась. Слушатели якобы “по привычке хлопали”. По привычке никто не хлопает или хлопают дверьми, уходя.

Люди до сих пор с волнением вспоминают эти вечера и пишут мне о них. <...>

Я бы не стала вспоминать об этих делах “давно минувших дней”, если бы этой страничке из мемориий Г. Иванова так по особенному не повезло в зарубежной прессе. Она стала для всего мира канвой для моей

послереволюционной биографии. Ее перевел и напечатал в своей книге (“Гумилев, Ахматова, Мандельштам”) Страховский (1949), ее я узнаю в писаньях Харкинса, Di Sarra, Ripellino» (*Записные книжки*. С. 145–146; см. *Тименчик*. С. 131). См. также запись М. И. Будыко: «В книге Иванова ложно утверждается, что первые литературные вечера А.А. в начале 20-х годов были провалом. “Они прошли так, как этого только можно пожелать”. Еще есть свидетели, помнящие их. К сожалению, такое утверждение Иванова иногда повторяется иностранными литературоведами» (*Будыко М. И.* Рассказы Ахматовой // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. Л.: Лениздат, 1990. С. 463).

*...Васинович...* Васянович Андрей Иосифович (1914–2009) — с 1947 до июня 1952 заместитель директора по общим вопросам во Всесоюзном Арктическом институте, находившемся в Шереметевском дворце (Фонтанном Доме) в Ленинграде: «В 1947 г., в возрасте 33 лет, я был назначен заместителем директора Арктического научно-исследовательского института (АНИИ). В то время АНИИ было предложено разместиться в бывшем Шереметьевском дворце на Фонтанке и примыкающих к нему зданиях, в одном из которых проживала А. А. Ахматова» (*Васянович А. И.* Мои года — мое богатство // Забвению не подлежит: Статьи. Воспоминания. Документы. СПб., 2006. Вып. 6. С. 128). Его подпись см. на пропуске Ахматовой (*Ахматова А.* Фотобиография. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 137). Участвовал в судебном разбирательстве по поводу выселения семьи Пуниных из Фонтанного Дома — см. письмо И. Н. Пуниной Ахматовой 28 июля 1950: «“Говорят”, что Васянович подал на меня в суд, но мне об этом еще не известно» (Из семейной переписки А. А. Ахматовой // Звезда. 1996. № 6. С. 134), — и ее воспоминания: «комендант Арктического института (Васянович) цинично говорил:

— Вы уезжайте, уж что может быть лучше квартиры капитана Макарова, которую мы вам даем, а старушка без вас долго не проживет» (*Воспоминания*. С. 471). Ср. также имитированную В. Е. Ардовым, по-видимому, в 1951 телеграмму: «СКУЧАЮ НЕКОГО ВЫСЕЛЯТЬ УМОЛЯЮ ВЕРНУТЬСЯ СКОРЕЕ ОХОТНО ЗАТЕЮ НОВОЕ ДЕЛО ТЕЛЕГРАФЬТЕ КОГДА ЕДЕТЕ ЛЕНИНГРАД ВАСИНОВИЧ» (РГАЛИ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 181. Л. 1; опубликовано с неточностями: *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 3. С. 747). В телефонном разговоре с нами 2 июля 2008 сообщил, что видел Ахматову, но не беседовал с ней.

*Буфетчица Клава.* Ср. буфетчицу Клавдию Ивановну в спектакле О. Н. Ефремова «Всегда в продаже» по одноименной пьесе В. П. Аксенова в Театре-студии «Современник» в Москве (премьера 2 июня 1965):

«На сцене — продовольственная палатка, в которой царит мегера-буфетчица Клавка. Та самая, которая артистически вас обхамит, если спросите вы лимон без коньяка да еще при этом будете иметь неосторожность ожидать сдачу. Клавку блистательно играет... Олег Табаков» (*Щербаков К.* В споре о жизни // Комсомольская правда. 1965. № 142. 19 июня. С. 3); «Исполнение О. Табаковым роли Клавдии Ивановны иначе не назовешь как блистательным» (*Кагарлицкий Ю.* Симпатии у нас общие // Театр. 1965. № 9. С. 36). В театре «Современник» служил Б. В. Ардов. См. также запись конца февраля 1965: «В 3 ч. Толя и Аксенов» (*Записные книжки*. С. 590).

*В квартире 113...* См. примеч. к *тринадцатой ее квартире*. В квартире № 113, д. 14/16 по ул. Чкалова в Москве, Ахматова останавливалась у С. Я. Маршака в начале октября 1941 (*Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Материалы А. А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г. Л.: Наука, 1976. С. 71) и бывала позднее (см., например: *Записные книжки*. С. 42). Ср. также о Н. Н. Гончаровой в письме А. С. Пушкина В. Ф. Вяземской в апреле 1830: «mon cent-treizième amour» («моя сто тринадцатая любовь»).

*...художник Федя, кот<орого> два года называли гением, а потом кто-то приехал откуда-то и все переменилось.* Возможно, подразумевается разгромное посещение правительственной делегацией во главе с Н. С. Хрущевым выставки «30 лет МОСХ» в Манеже (Москва) 1 декабря 1962 и последовавшие гонения на молодых художников-авангардистов (см.: Высокое призвание советского искусства — служить народу, делу коммунизма: Осмотр руководителями партии и правительства Выставки произведений московских художников // Правда. 1962. № 336. 2 дек. С. 1; *Герчук Ю.* «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже. М.: НЛО, 2008. С. 93–236). Ср.: «Как и все мы, Анна Андреевна была возмущена тем скандалом, который учинил Хрущев в Манеже, обрушившись на молодых художников» (*Липкин С. И.* Квадрига: Повесть. Мемуары. М.: Книжный сад; Аграф, 1997. С. 501); «Да и Манеж... — сказала Анна Андреевна. — Мой “Реквием” не успеет, если манежность перекинется в литературу» (*Чуковская*. Т. 2. С. 571; см. также: *Чуковская*. Т. 2. С. 565; *Глёкин*. С. 253; *Тименчик*. С. 164–165).

*...уборная, а заодно и водопровод, были навсегда заколочены.* Ср. в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» (1931): «Парадный ход “Вороньей слободки” был давно заколочен по той причине, что жильцы никак не могли решить, кто первый должен мыть лестницу. По этой же причине была наглухо заперта и ванная комната». «Вороньей слобод-

кой» Ахматова называла общежитие писателей на ул. Карла Маркса, д. 7, в Ташкенте, в котором жила с ноября 1941 до мая 1943 (см., например: *Чуковская*. Т. 1. С. 381). Эту же главу романа цитировал в повседневной речи Л. Н. Гумилев (см.: «И зачем нужно было столько лгать?»: Письма Льва Гумилева к Наталье Варбанец из лагеря. 1950–1956. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме; АГАТ, 2005. С. 63–64).

*...голубь мира с оливковой веткой в клюве...* Ср. запись февраля 1964: «После Ташкента в Фонтанном Доме стала писать поэму. Помню оттуда несколько слов:

Гаагский голубь реял над Вселенной
И в клюве нес оливковую ветку,
И деды в мир тогда... играли,
Как ныне внуки — не в мир...»

(*Записные книжки*. С. 436). Библейский образ: «Голубь возвратился к нему в вечернее время; и вот, свежий масличный лист во рту у него: и Ной узнал, что вода сошла с земли» (Бытие 8:11). Использован П. Пикассо в рисунке «Голубь мира» («La Colombe de la Paix», 1949), ставшем эмблемой всемирных конгрессов в защиту мира, в том числе Всемирного конгресса за всеобщее разоружение и мир 9–14 июля 1962 в Москве.

*...огромное черное пятно от саксаульего дыма.* Твердая, тяжелая древесина саксаула используется в Азии как топливо. См. ташкентские записи Л. К. Чуковской января 1942: «В комнате холодновато (саксаула нет)»; «Привезли саксаул — тепло» (*Чуковская*. Т. 1. С. 381, 386), — и воспоминания Ф. Г. Раневской: «Большой каменный саксаул не влезал в печку, я стала просить на улице незнакомых людей разрубить эту глыбу. Нашелся добрый человек, столяр или плотник, у него за спиной висел ящик с топором и молотком. Пришлось сознаться, что за работу мне нечем платить. “А мне и не надо денег, вам будет тепло, и я рад за вас буду, а деньги что? Деньги не все”.

Я скинула пальто, положила в него краденое добро и вбежала к Анне Андреевне.

— А я сейчас встретила Платона Каратаева.

— Расскажите...

“Спасибо, спасибо”, повторяла она. Это относилось к нарубившему дрова» (*Раневская Ф.* Дневник на клочках. СПб.: Изд-во Фонда русской поэзии; Альманах «Петрополь», 1999. С. 39). Ср.: «Саксаул похож на деревья, нарисованные Доре в иллюстрациях к “Аду” Данте. Железно крепкие, безлиственные, скорченные деревья давали каменноугольный жар. Их нельзя пилить, они слишком крепки, их разбивают, как стекло» (*Шкловский В. Б.* Сергей Эйзенштейн // *Шкловский В. Б.* Жили-были: Воспомина-

ния. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964 г. М.: Сов. писатель, 1966. С. 502).

*...Фрейд тут ни при чем.* Фрейд (Freud) Зигмунд (Сигизмунд Шломо; 1856–1939) — австрийский невропатолог, психиатр и психолог, основоположник психоанализа. Ср.: «Она работает над трилогией “Пролог, или Сон во сне”. Средняя часть трилогии написана в стихотворной форме. Я спрашиваю о Зигмунде Фрейде. Ахматова медлит. Потом говорит — скорее как бы самой себе: “Все здания здесь шатаются”» (*Bongard W.* Alle Häuser wackeln hier: Eine Begegnung mit Anna Achmatowa in Komarowo // Die Zeit. 1965. № 6. 5 Februar; цит. по: *Тименчик*. С. 224); «Она питала сильное предубеждение против теории Фрейда и испытывала какой-то, я бы сказал, античный ужас перед “теоретическими предположениями венского профессора”» (*Бабаев Э.* Воспоминания. СПб.: ИНАПРЕСС, 2000. С. 51); «Особенно она не любила продолжателей Фрейда в беллетристике. И вообще-то она терпеть не могла великого психоаналитика» (*Ардов В. Е.* Этюды к портретам. М.: Сов. писатель, 1983. С. 57); «Я пыталась объяснить неизгладимое впечатление с помощью психоанализа. “Оставьте, Вы же знаете, что я ненавижу Фрейда”, — рассердилась она» (*Раневская Ф.* Дневник на клочках. С. 40); «Ахматова говорила мне, что никогда не стала бы заниматься психоанализом: тогда для нее невозможно стало бы писание стихов» (*Иванов Вяч. Вс.* Беседы с Анной Ахматовой // *Воспоминания*. С. 488); «Она говорила: “Фрейд — искусству враг номер один. Искусство светом спасает людей от темноты, которая в них сидит. А фрейдизм ищет объяснения всему низкому и темному на уровне именно низкого и темного — потому-то он так и симпатичен обывателю. Искусство хочет излечить человека, а фрейдизм оставляет его с его болезнью, только загнав ее поглубже» (*Найман А. Г.* Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Вагриус, 1999. С. 297; ср.: «Фрейд — мой личный враг, — с торжественной медлительностью произнесла Анна Андреевна. — Ненавижу все. И все ложь» — *Чуковская*. Т. 2. С. 149; см. также *Чуковская*. Т. 1. С. 39, 143–144; *Тименчик*. С. 325).

*Позвольте скрыть мне все...* Ср.: «Ему повезло. Ему удалось скрыться» (*Рецептер В.* «Это для тебя на всю жизнь...». С. 649; см. с. 655). См. также примеч. к *Кристоферу Марло*.

*И эта нежность не была такой, Как та, которую один поэт какой-то В начале века назвал настоящей И тихой почему-то.* Стихотворение Ахматовой «Настоящую нежность не спутаешь Ни с чем, и она тиха» (1913) из сборника «Четки».

*Я званье то приобрела За сотни преступлений, Живым — изменницей была И верной — только тени.* Ср. «Вторую» из «Северных элегий» («О десятых годах», 1955) — «Уже я знала список преступлений, Которые должна я совершить» — и «Какая есть. Желаю вам другую...» (1942): «Чужих мужей вернейшая подруга И многих — безутешная вдова».

*Наша Чакона...* Ср.: «Лучше кликну Чакону Баха, а за ней войдет человек» («Третье посвящение» (5 января 1956) к «Поэме без героя»); «А мне в ту ночь приснился твой приезд. Он был во всем... И в баховской Чаконе...» («Сон», 14 августа 1956); «215 лет. Смерть Баха. (28 июля 1965. Комарово.)

«Фантазия и фуга. Слушаю.

Боже мой... Сама Чакона!

Играет Игорь Безродный...

...но за ней не войдет человек...» (*Записные книжки.* С. 644). Чакона из партиты № 2 для скрипки соло И.-С. Баха. 16 и 18 ноября 1945, когда И. Берлин приходил к Ахматовой в Фонтанный Дом, по Всесоюзному радио транслировался концерт И. Менухина из зала Московской филармонии (см.: *Копылов, Позднякова, Попова*. С. 45).

*Лаской страшишь, оскорбляешь мольбой...* Ср. диалог Тамары с Демоном в поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» (1829–39): «Невольно страх в душе ласкаешь...» (см. также редакцию 1833–34: «К чему ж теперь меня смущаешь Мольбою странною своей?»).

*Все наслаждением будет с тобой — Даже разлука. Пусть разольется в зловещей судьбе Алая пена; Но прозвучит как присяга тебе Даже измена.* Ср.: «Как подарок, приму я разлуку...» («Кое-как удалось разлучиться...», 1921). Ср. также «В пол-оборота ты встала ко мне...» А. А. Блока (1914): «Нет! Не смирит эту черную кровь Даже — свидание, даже — любовь! Даже в разлуке ты будешь моей Много тяжелых и страшных ночей» (см.: *Топоров В. Н.* Ахматова и Блок (к проблеме построения поэтического диалога: «блоковский» текст Ахматовой). Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1981. С. 83).

*Имя твое мне сейчас произнесть — Смерти подобно.* Ср. «Стансы к Д***» (1831) М. Ю. Лермонтова: «Я не могу ни произнесть, Ни написать твое названье». См. также: «Так до конца и не смели Имя произнести» («Так уж глаза опускали...», 1963?).

*...вернешь главное, что есть у человека — чувство родины...* Ср. запись Л. К. Чуковской 19 сентября 1962: «Malia передал мне слова Берли-

на: “Ахматова и Пастернак вернули мне родину”. Лестно, не правда ли?» (*Чуковская*. Т. 2. С. 514).

*И я ждала или буду ждать тебя ровно десять лет.* 1946–1956: И. Берлин вновь приехал в СССР в августе 1956 (см.: *Воспоминания*. С. 450–451). Ср.: «За тебя я заплатила Чистоганом, Ровно десять лет ходила Под наганом» («Поэма без героя»); «О август мой, как мог ты весть такую Мне в годовщину страшную отдать!» («Сон», 1956); «Как! Только десять лет, ты шутишь, Боже мой!» (1950-е). Ср. также о стихотворении Н. С. Гумилева «Эзбекие» (1918): «<...> новая *несчастная* любовь напомнила ему то, что было с ним *ровно десять лет* назад, т. е. в 08 году» (*Записные книжки*. С. 280; см. с. 279, 287, 362).

*Ариадна* — в греческой мифологии дочь критского царя Миноса и Пасифаи, сестра Федры. Полюбила Тезея (Тесея) и помогла ему выйти из лабиринта; по одной из версий, Тезей покинул спящую Ариадну на о. Наксос. Миф об Ариадне многократно использован в мировой литературе, живописи и музыке (см.: Мифы народов мира: Энцикл. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1. С. 103). В письме С. В. фон Штейну 2 февраля 1907 Ахматова цитировала стихотворение В. Я. Брюсова «Тезей Ариадне» (1904): «...всем судило Неизбежное, Как высший долг — быть палачом».

*...ревность твою, как волшебный напиток...* Ср. любовный напиток в легенде о Тристане и Изольде, опере Г. Доницетти «L’elisir d’amore» (1832; подсказано нам А. Л. Осповатом) и в лирике Ахматовой: «Первый признак — странное веселье, Словно ты пила хмельное зелье» («Угадаешь ты ее не сразу...», 1910-е; *Записные книжки*. С. 33); «Наверно, с отравой мне дали питье, И мой помрачается дух» («Мелхола», 1922–61). См.: *Седакова О. А.* Шкатулка с зеркалом. Об одном глубинном мотиве А. А. Ахматовой // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1984. Вып. 641. Труды по знаковым системам. 17. С. 99.

*Мне бы жить за нищенским порогом, Мне бы нянчить и растить детей.* Ср.: «Лучше б мне ребеночка твоего качать, А тебе полтинник в сутки выручать» («Лучше б мне частушки задорно выкликать...», 1914).

*Я назвала тебя в Поэме Гостем из Будущего...* Ср.: «Гость из будущего! — Неужели Он придет ко мне в самом деле...» («Поэма без героя»).

*В этот день через три года — наша первая встреча.* Вероятно, подразумевается встреча Ахматовой с И. Берлиным в ноябре 1945 в Ленинграде (см.: *Крайнева*. С. 907; *Копылов, Позднякова, Попова*. С. 27–48).

*Горят все дома, где я жила.* Ср.: «Этот дом <Шухардиной> памятнее мне всех домов на свете. <...> Теперь его уже давно нет и на этом месте разведен привокзальный парк или что-то в этом роде. <...> Нет и дачи Тура (“Отрада” или “Новый Херсонес”) — 3 версты от Севастополя, где с семи до 13 лет я жила каждое лето и заслужила прозвище “дикой девочки”, нет и Слепнева <19>11–17 гг., от кот<орого> осталось только это слово под моими стихами в “Бел<ой> Ст<ае>” и “Подорож<нике>”, но вероятно, это в порядке вещей» (*Победа над Судьбой*. Т. 1. С. 53); «Все места, где я росла и жила в юности, больше не существуют: Царское Село, Севастополь, Киев, Слепнево, Гунгербург (Усть-Нарва).

Уцелели — Херсонес (потому что он вечный), Париж — по чьему-то недосмотру и Петербург-Ленинград, чтобы было, где приклонить голову» (*Записные книжки*. С. 297); «О матер<иальной> гибели всех мест: Ц<арское> С<ело>, Севастополь, Киев, Слепнево, дача Тура» (*Записные книжки*. С. 555).

*Ты думаешь, что все можно пережить.* Ср. набросок 1958: «И будешь ты из тех старух, Что всех переживут, Теряя зренье, память, слух» (*Записные книжки*. С. 26).

*...на твою сторону перейдут все, даже всегда мне верная Муза, и я десять лет буду одна, совсем одна.* Ср.: «Я была со всеми, С этими и с теми, А теперь осталась Я — сама с собой» («Со шпаной в канавке...», 1946); «Затем, т. е. после 46 г., наступает девятилетний мрак, во время которого я только занималась переводами, чтобы не умереть с голоду и посылать посылки в лагерь, и иногда сомнамбулически возилась с поэмой. Так прошло девять лет» (*Победа над Судьбой*. Т. 1. С. 72).

*À Pâques ou à la Trinité.* Буквально: на Пасху или на Троицу (*фр.*); употребляется в значении «никогда». См., например, песню «Мальбрук в поход собрался», которую Ахматова пела в детстве (см.: *Кац Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1989. С. 22): «Il reviendra-z-à Pâques, Ou à la Trinité».

*...пока я не допью Чашу...* «Чашу Мою будете пить» (Матф. 20:23); «если возможно, да минует Меня чаша сия» (Матф. 26:39). Ср. «Второе посвящение» (1945) к «Поэме без героя» — «Сплю — мне снится молодость наша, Та, ЕГО миновавшая чаша...» — и «Я над ними склонюсь, как над чашей...» (1957). См.: *Тименчик Р. Д.* К семиотической интерпретации «Поэмы без героя» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1973. Вып. 308. Труды по знаковым системам. 6. С. 441; *Филатова О. Д.* Семантическое поле

«чаша-кубок» в творчестве Анны Ахматовой // Вестник Иванов. гос. ун-та. Сер. «Филология». 2005. Вып. 1. С. 22–28; *Григорьева А. Д.* Судьба поэтической фразеологии в русской поэзии XIX – начала XX в. // Очерки по стилистике художественной речи. М.: Наука, 1979. С. 190–197.

*...пока не придет моя Последняя Беда...* Ср. перевод «Всеуничтожения» Р. Тагора (1914), над которым Ахматова работала в конце 1963 (см.: *Записные книжки*. С. 407–408, 430): «Везде царит последняя беда. Весь мир она наполнила рыданьем, Все затопила, как водой, страданьем». Ср. также «Суд» Н. А. Некрасова: «Грозит последняя беда...»

*Жанна* д'Арк (Jeanne d'Arc, ок. 1412–1431) — национальная героиня Франции, казнена на костре; признана блаженной в 1909, святой в 1920. Ср. стихотворение «Последняя роза» (1962) и описание Парижа летом 1911 в статье «Амедео Модильяни» (1958–64): «Католическая церковь канонизировала Жанну д'Арк.

Et Jehanne, la bonne Lorraine,
Qu'Anglois brûlerent à Rouen...

Я вспомнила эти строки бессмертной баллады, глядя на статуэтки новой святой. Они были весьма сомнительного вкуса, и их начали продавать в лавочках церковной утвари» (*Победа над Судьбой*. Т. 1. С. 85; цитируется баллада Ф. Вийона «О дамах минувших времен»). См. также запись Л. К. Чуковской 24 ноября 1941: «Потом мы говорили о другом — о том, как в детстве мать заставляла ее читать Жанну Д'Арк Жуковского. Она прочла несколько женственно-скорбных стихов по-русски, потом по-немецки. ("Ах, почто мой меч таинственный")» (*Чуковская*. Т. 1. С. 344; ср.: *Тименчик Р.* Жуковский у Ахматовой. Фрагмент темы // Con amore: Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой. М.: ОГИ, 2010. С. 608–609). В 1920-х идеологизированная критика иронически сравнивала Ахматову с Жанной д'Арк (см.: *Лелевич Г.* Анна Ахматова (беглые заметки) // На посту. 1923. № 2–3. Сент.-окт. Стб. 198; *Беккер М.* Поэтессы. М.: Огонек, 1929. С. 19).

*J'ai eu peur du feu.* Я боялась огня (*фр.*). Ср. запись Л. К. Чуковской 19 сентября 1962: «Сохранились допросы Жанны д'Арк. На третьем ей показали в окно приготовленный заранее костер. И она отреклась. На четвертом снова стала утверждать свое. Ее спросили: почему же вы вчера были согласны? "Я испугалась огня".

Молчание. Мы обе поглядели в окно.

— "Я испугалась огня", — повторила Анна Андреевна нежным, берущим за душу, жалобным голосом. И еще раз по-французски: "...J'ai peur du

feu"...» (*Чуковская*. Т. 2. С. 515–516). Подразумевается отречение Жанны д'Арк 24 мая 1431: «Потом она сказала, что отреклась из-за страха перед костром (de paour du feu elle a dit ce qu'elle a dit)» (*Райцес В. И.* Процесс Жанны д'Арк. М.; Л.: Наука, 1964. С. 117).

*Там будут цветы и вереск, серебряное море...* Ср. описание Комарова и Финского залива в лирике Ахматовой: «Там вереск на ветер похож» («Пусть кто-то еще отдыхает на юге...», 1956); «И где-то близко за стеною — море Серебряное — страшное, как смерть» («Больничные молитвенные дни...», 1961). «Заговорили о здешнем море. <...> Все оттенки серебра. Я объясняю друзьям: "кто хочет изучить все оттенки серебра, должен приехать в Комарово"» (*Чуковская*. Т. 3. С. 258). См. также о поэте в «Поэме без героя»: «несет по цветущему вереску, По пустыням свое торжество».

*Мне иные чудятся слова, Те, что туже и хмельней объятий, И нежны, как первая трава.* Ср. «И я провел безумный год...» (1907) А. А. Блока: «Шепчу ей нежные слова <...> Напрасных бешенство объятий <...> Но с нами ночь — буйна, хмельна...» (см.: *Топоров В. Н.* Ахматова и Блок (к проблеме построения поэтического диалога: «блоковский» текст Ахматовой). С. 73).

*...ты изменишь мне в десятую годовщину нашей встречи.* Подразумевается женитьба И. Берлина в феврале 1956 (см.: *Воспоминания*. С. 450; *Чуковская*. Т. 2. С. 226–227; *Найман А. Г.* Сэр. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 265, 268–269).

*Sois bon, sois doux.* Будь добрым, будь нежным (*фр.*). Ср. наброски к статье «Амедео Модильяни»: «<...> под влиянием гашиша видела один раз. Он лежал, держал мою руку и повторял: "Sois bonne, sois douce" (Вообще он никогда не говорил мне ты и для этого не было оснований)» (*Записные книжки*. С. 5); «Все французские фразы в этой статье — *подлинные слова Модильяни*, как я их запомнила. Я еще запомнила его слова: "Sois bonne — sois douce!..." Это он сказал мне, когда находился под влиянием гашиша, лежал у себя в мастерской и был почти без сознания. Ни "bonne", ни "douce" я с ним никогда не была» (*Записные книжки*. С. 487).

*Моего последнего костра...* Ср.: «Таких в монастыри ссылали И на кострах высоких жгли» («Как мог ты, сильный и свободный...», 1922); «Я тогда отделалась костром <...> Очень много в том костре сгорело, Вероятно, "голос мой и тело", Вероятно, радость, память... честь» («Не пугайся — я еще похожей...», 1960–62); «С дымом улетать с костра Дидоны,

Чтобы с Жанной на костер опять» («Последняя роза», 1962). См. примеч. к *Жанне*. Ср. также: «Такие женщины, не сомневайтесь, *были*, и как перед ними бессильны мужчины со всей своей логикой, — женщины, которые на пытке с яркой силой выявляли в сознании мутный отблеск раскаленных углей на ржавых клещах, а судей не замечали, так совсем и не замечали. О, безвозвратно погибшая поэзия женского века, когда странные, и потому обреченные женщины так странно проявлялись в застенке Бенедикта Карпцова, чудовищного “Истребителя Ведьм”...» (*Чудовский В.* По поводу стихов Анны Ахматовой // Аполлон. 1912. № 5. С. 46); «Показала первый номер “Звезды” за 46-й год, где напечатано несколько ее вещей, очень хороших, в том числе “Хозяйка”, про которое Пастернак сказал ей: “В средние века за это стихотворение вас сожгли бы на костре”. Она ответила тогда: “Я думаю — еще до этого (стихотворения)”. Я добавила: “Конечно, давно сожгли бы за всю вашу деятельность”. Посмотрела на меня и засмеялась» (*Любимова А. В.* Записи о встречах // Об Анне Ахматовой. С. 243; см.: *Тименчик*. С. 707).

*Ты простишь меня?* Ср. фрагмент «Поэмы без героя» (1963): «И тогда мой гость зазеркальный, Не веселый и не печальный Просто спросит: “Простишь меня?”» (*Записные книжки*. С. 389).

*...изменяла Бертой Бовари...* Вероятно, подразумевается героиня романа Г. Флобера «Madame Bovary» (1856) Эмма Бовари, а не ее дочь Берта. Запись 14 сентября 1963: «И солнце не встало. И помощь ниоткуда не пришла (Флобер). Бовари» (*Записные книжки*. С. 158; ср. ту же фразу в дневнике Н. Н. Пунина 24 марта 1944: *Пунин Н. Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 379). Ахматова читала роман в 1912: «АА: “Перед отъездом в Италию в 12 году Н. С. <Гумилев> купил мне книгу Густава Флобера “Мадам Бовари”, чтобы я читала в дороге. Но я не выдержала и прочла в несколько дней до отъезда...”» (*Лукницкая В.* Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. С. 135). Ср. записи П. Н. Лукницкого 15 мая 1928: «Пунин читал свой дневник. Там записано:

— ...“Вечером Ан сказала: Флобер, Бовари, как труба архангела в день страшного суда, — не может слукавить”» (*Лукницкий П. Н.* Дневник 1928 года. Acumiana. 1928–1929 / Публ. и коммент. Т. М. Двинятиной // Лица: Биографический альманах. 9. СПб.: Феникс, 2002. С. 475), — и Г. В. Глёкина 24 октября 1959: «Ну, — сказала Анна Андр. — Флобер тоже очень сложный художник, со всячинкой. Но в “Мадам Бовари” каждое слово — правда. Здесь нет ни капли лжи!» (*Глёкин*. С. 107–108). Ср. также стихотворение «Современница» («Тень», 1940): «О тень! Прости меня, но ясная погода, Флобер, бессонница и поздняя сирень Тебя — красавицу

тринадцатого года — И твой безоблачный и равнодушный день Напомнили...» См.: *Тименчик*. С. 614–615.

*Ты же душу выпил постепенно...* Ср. стихотворение «Как соломинкой, пьешь мою душу...» (1911).

*Этот рай, где мы не согрешили, Тошен нам, Этот запах смертоносных лилий...* По одной из легенд, лилия произошла из слез Евы, изгнанной из рая. Лилия символизирует чистоту и невинность; ср.: «Я лилий нарвала прекрасных и душистых, Стыдливо-замкнутых, как дев невинный рой, С их лепестков, дрожащих и росистых, Пила я аромат и счастье и покой» («Лилии», 1904); «Свежих лилий аромат И слова твои простые» («Тот же голос, тот же взгляд...», 1909). В то же время она связана со смертью — см. крин в стихотворениях «Подошла я к сосновому лесу...» (1914) и «Уложила сыночка кудрявого...» (1940). 11 июня 1964 Ахматова записала цитату из романа Дж. Джойса «Улисс» (*Записные книжки*. С. 466) — фрагмент заупокойной католической молитвы: «Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet» («Да окружат тебя лилиями венчанные сонмы сияющих исповедников веры»; см.: *Тименчик Р.* Записные книжки Анны Ахматовой и генезис ее стихотворений // Эткиндовские чтения – I: Сб. статей по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда (27–29 июня 2000). СПб.: Изд-во Европейск. ун-та в СПб., 2003. С. 234–235).

*Снится улыбающейся Еве...* Вещий сон Евы упомянут в апокрифических житиях Адама и Евы (см.: Мифы народов мира. С. 608). Ср. «Сон Адама» (1909) Н. С. Гумилева: «То же в сне Адама про Еву. Она — двоится. Но всегда *чужая*. Это в общем плане, но уже было приложено к А<хматовой>»; «в “Жемчугах” ¾ лирики тоже относится ко мне (Ср. Еву в “Сне Адама”, “Рощи пальм...”)»; «В “Сне Адама” тот же ахматовский комплекс: “Чужая, чужая” (1909 г.)» (*Записные книжки*. С. 219, 252, 273, см. с. 207, 255, 360, 393). См.: *Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. М.: Радуга, 1990. С. 197–200.

*С будущим убийцею во чреве Поведет любимая рука.* Подразумевается Каин, рожденный Евой и убивший своего брата Авеля (Бытие 4). Ахматова ценила стихотворение Н. С. Гумилева «Потомки Каина» (1909): «Все в будущее: “Для юношей открылись все дороги, для старцев — все запретные труды”» (*Ахматова А.* Поэма без героя. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 286); «Это он сказал: <...> “Для старцев все *запретные* труды”» (*Записные книжки*. С. 251). Ср. также «Последнее напутствие» (1914) А. А. Блока: «А когда пройдет все мимо, Чем тревожила земля, Та, кого любил ты много, Поведет рукой любимой В Елисейские поля».

*Выносят портрет Сталина и вешают <...> на муху.* Ср.: «Если можно верить слуху, Он, со службы приходя, Вешал часики на муху Недалеко от гвоздя» (*Пяст В.* Лев Петрович. Л.: Радуга, 1926. С. 3). Подлинным автором стихотворения был С. Я. Маршак (см.: *Маршак И. С.* «Мой мальчик, тебе эту песню дарю» // Я думал, чувствовал, я жил: Воспоминания о С. Я. Маршаке. М.: Сов. писатель, 1971. С. 69–70; *Маршак С. Я.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 1972. Т. 8. С. 110, 112), с которым Ахматова познакомилась летом 1927 (*Записные книжки*. С. 664; *Лукницкий П. Н.* Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Париж: YMCA-PRESS; М.: Русский путь, 1997. Т. 2. 1926–1927. С. 280).

*...некто с грузинским акцентом.* Подразумевается Иосиф Виссарионович Сталин (Джугашвили; 1879–1953). Ср. о работе над кинофильмом «Сталинградская битва» (1949): «У Геловани сильный грузинский акцент. Разве у меня такой акцент? Подумайте о подходящем актере на роль товарища Сталина. Лучше всего из русских» (*Марьямов Г. Б.* Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. М.: Конфедерация союзов кинематографистов «Киноцентр», 1992. С. 104).

*...у секретаря китайского посольства Хи-хи-хи.* Летом и осенью 1963 резко обострились советско-китайские отношения, что было вызвано письмом ЦК КПК в ЦК КПСС 14 июня 1963 (см.: Правда. 1963. № 170. 19 июня. С. 1; № 195. 14 июля. С. 1–7) и привело к высылке из Москвы пяти сотрудников посольства КНР. Запись В. А. Сутугиной о разговоре 24 июня 1963: «Рассказывала, что 600 млн. китайцев требуют запретить печатать Ахматову!! (Это из “Голоса Америки”, кот<орый>, как и “Би-би-си” будто теперь не глушат)» (*Тименчик*. С. 536; датировка: *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Материалы А. А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г. Л.: Наука, 1976. С. 75). Запись Л. К. Чуковской 21 октября 1963: «Включаю я как-то мимоходом радио. Слышу вдруг свое имя. И м-сье André Jdanoff... Это французы передают, что китайцы передают, что Жданов относительно злодейки Ахматовой был совершенно прав, и напрасно ее стихи переиздаются сейчас ревизионистами в Советском Союзе. Вы только представьте себе: я одна и против меня 600 миллионов китайцев!» (*Чуковская*. Т. 3. С. 102; ср.: *Готхарт Н. Л.* Двенадцать встреч с Анной Ахматовой // Вопросы литературы. 1997. № 2. С. 269). Воспоминания Л. А. Озерова: «Сейчас во владениях Мао Цзедуна меня проклинают, словно я нанесла Китаю личное оскорбление. В чем дело?» (*Воспоминания*. С. 606). Ср. запись февраля 1964: «А он тогда еще не знал об Китае» (*Записные книжки*. С. 151; ср.: *Глёкин*. С. 287, 289; *Чуковская*. Т. 3. С. 249). Ср. также в «Толстом и тонком» А. П. Чехова: «захихикал, как китаец: “хи-хи-хи”».

*Неожиданно налетает афганец дикой силы. <...> Пыль столбом.* Ср.: «Как промчался “афганец” дикий» («И я все расскажу тебе...», 1942). «Афганец, авгон шамоли (*узб.*) — очень сильный и пыльный западный или юго-западный ветер в восточных Каракумах и в Сурхандарьинской области. <...> Сопровождается пыльной бурей и грозой. <...> Внезапно из-за Келифских возвышенностей обрушивается сплошная стена пыли с ураганным западным ветром. Затем после краткого затишья скорость ветра вновь увеличивается до 20 м/с и более» (*Прох Л. З.* Словарь ветров. Л.: Гидрометеоиздат, 1983. С. 15). См. стихотворение Г. А. Шенгели «Афганец» (1945): «Дышит пустыня, и сходят с ума Звезды, собаки, деревья и люди: Всех распластала на огненном блюде Зноем барханов рожденная тьма; С визгом сует Саломея сама В рот Иоанну колючие груди».

*При мне хвалила Джойса!* Джеймс Джойс (Joyce; 1882–1941) — ирландский писатель. Ср.: «Три кита, на которых ныне покоится XX в. (Пруст, Джойс и Кафка) еще не существовали как мифы, хотя и были живы как люди» (*Записные книжки*. С. 442). Ахматова читала сборник рассказов Джойса «Дублинцы» в декабре 1941, роман «Портрет художника в юности» в марте 1964 и многократно перечитывала роман «Улисс» (см.: Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. СПб.: Невский диалект, 2001. С. 152–153; *Тименчик*. С. 669–670): «Смешили мы друг друга так, что падали на поющий всеми пружинами диван на “Тучке” и хохотали до обморочного состояния, как кондитерские девушки в “Улиссе” Джойса. <...> <В 1937> мы с ним <О. Э. Мандельштамом> одновременно читали “Улисса” Джойса, он — в хорошем немецком переводе, я — в подлиннике. Несколько раз мы принимались говорить об “Улиссе”, но было уже не до книг» («Листки из дневника»; *Победа над Судьбой*. Т. 1. С. 100, 120). Эпиграф из «Улисса» — «Liliata rutilantium te confessorum» либо «You cannot leave your mother an orphan» — Ахматова собиралась предпослать «Реквиему» или циклу «Черепки» (*Записные книжки*. С. 266, 281, 289, 466, 558, 605; см.: *Мейлах М.* «You cannot leave your mother an orphan»: о джойсовском эпиграфе Ахматовой // Natales grate numeras? Сб. статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона. СПб.: Изд-во Европейск. ун-та в СПб., 2008. С. 381–396). В СССР с конца 1930-х творчество Джойса осуждалось (см.: *Гениева Е.* Одиссея русского «Улисса» // Диапазон. М., 1997. Спец. вып. Ирландская литература XX века: Взгляд из России. С. 106; *Корнуэлл Н.* Джойс и Россия / Пер. с англ. О. Н. Сажиной. СПб.: Академический проект, 1998. С. 108–109); ср. поэму С. А. Васильева «Без кого на Руси жить хорошо» (1949): «Подай нам Джойса, Киплинга, Подай сюда Ахматову, Подай Пастернака!» См. также дискуссию на расширенной сессии руководящего совета Европейского сообщества писателей в августе 1963 в Ленингра-

де: «Не забудутся и примеры Есенина с его данью имажинизму, провозглашавшему “слово-образ”, и — Ахматовой, которая находилась в самом лоне акмеизма с его “словом-вещью”, противопоставленным символу. <...> Но вот литература стоит сейчас перед попыткой воздвигнуть чуть ли не повсюду на Западе знамя традиций романа Джойса, Пруста, Кафки. Мы отклоняем это знамя. Мы не верим, будто в поисках новаторства следует возвратиться к декадансу этой разновидности» (*Федин К.* Судьба романа // Литературная газета. 1963. № 94. 6 авг. С. 4; ср.: *Записные книжки*. С. 532); «Нет ничего более чуждого социалистическому реализму, нежели джойсовская манера. Далеко не для всех писателей он представляет ценность. Что же касается социалистических реалистов, то для них он играет роль идейно-эстетического противника. Этого нельзя не иметь в виду, говоря о наследии Джойса» (*Сучков Б.* Реальность и роман // Литературная газета. 1963. № 105. 31 авг. С. 4; см.: *Тименчик*. С. 193, 309).

*Торговала на Алайском рынке паспортами.* Алайский рынок, Олой бозори (*узб.*), — старейший базар в центре Ташкента: «Там образовался своеобразный клуб, где эвакуированные из разных городов женщины — актрисы, музыкантши, жены писателей — продавали свои вещи, так как пайков не хватало» (*Козловская Г.* Восточный полдень Анны Ахматовой // Звезда Востока. 1990. № 12. С. 136; см.: *Сомова С.* «Мне дали имя — Анна»: Анна Ахматова в Ташкенте // Москва. 1984. № 3. С. 189–190; *Воспоминания*. С. 352; *Громова Н. А.* Все в чужое глядят окно. М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2002. С. 90–97). Ср. также поэму В. А. Луговского «Алайский рынок» (1942–43).

*Перебегала границу — переплыла реку Пяндж...* Пяндж — река по границе СССР (Таджикистана) и Афганистана, левая составляющая реки Амударьи. См. описание в книге, подаренной Ахматовой автором 7 января 1957 (*Черных В. А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. М.: Индрик, 2008. С. 508): «река Пяндж пропиливает высочайшие, островерхие горные хребты, то растекаясь перед ними по ложу спокойной долины, что когда-то была дном подпертого гранитною перемычкою озера, то бунтуя в узких ущельях, в которые вода прорывается с удесятеренною силой сжатая, швыряемая с перепада на перепад, превращенная в пену и водяную пыль.

Реке Пяндж людьми “вменено в обязанность” быть границей двух государств. На правом берегу Пянджа люди строят коммунизм, на левом — в древних крепостях сегодня живут феодалы, покорные богу и своему эмиру. <...> Через реку Пяндж нет ни одного моста <...>.

Река Пяндж — древняя авестийская Ардвисура, древний Окс, о которой уже Птолемею было известно, что она одна из величайших рек Азии

и впадает в Каспийское море; река Пяндж — верховья Аму-Дарьи; она вырезала себе ложе в таких диких, таких недоступных горах, что люди еще совсем недавно не везде могли пробираться вдоль ее берегов, потому что эти ее берега встают высочайшими отвесными, скалистыми стенами» (*Лукницкий П. Н.* Путешествия по Памиру. М.: Мол гвардия, 1955. С. 477–478).

*Из мрака вылетает огромная птица и опускается на грудь Х.* Ср. стихотворение «Смерть Софокла» (1958–61): «На дом Софокла в ночь слетел с небес орел, И мрачно хор цикад вдруг зазвенел из сада. А в этот час уже в бессмертье гений шел...».

*Это ее дрессированный попугай.* Ср. стихотворение «По аллее проводят лошадок...» (1911): «А теперь я игрушечной стала, Как мой розовый друг какаду». См. также воспоминания Е. Б. Черновой о дрессированном попугае в доме А. И. Гумилевой в Слепневе (*Воспоминания*. С. 44–45).

*...берет руку мертвой. Узнает ее по кольцам.* Ср. финал романа «Портрет Дориана Грея» («The Picture of Dorian Gray», 1891) О. Уайльда: «Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. <...> It was not till they had examined the rings that they recognised who it was» («А на полу, во фраке, лежал какой-то мертвец, и в сердце у него был нож. <...> И только по кольцам у него на руках слуги узнали его»; пер. М. Ричардса). В «Поэме без героя»: «Иль убийцею Дорианом».

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

| | |
|---|---|
| *Воспоминания* | Воспоминания об Анне Ахматовой. М.: Сов. писатель, 1991. 720 с. |
| *Глёкин* | Глёкин Г. В. Что мне дано было...: Об Анне Ахматовой. М.: Экон-информ, 2011. 378 с. |
| *Записные книжки* | Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino: Einaudi, 1996. 852 с. |
| *Копылов, Позднякова, Попова* | Копылов Л., Позднякова Т., Попова Н. «И это было так»: Анна Ахматова и Исайя Берлин. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 2009. 119 с. |
| *Крайнева* | «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изд. подгот. Н. И. Крайнева. СПб.: Изд. дом «Міръ», 2009. 1488 с. |
| *Победа над Судьбой* | Ахматова А. Победа над Судьбой: В 2 т. М.: Русский путь, 2005. |
| *Тименчик* | Тименчик Р. Д. Анна Ахматова в 1960-е годы. М.: Водолей Publishers; Toronto: The University of Toronto, 2005. 784 с. |
| *Чуковская* | Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М.: Согласие, 1997. |

*Д. В. Баталов*

# К ИСТОРИИ ФИНАЛА «ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ»[1]

«Поэма без Героя» особенно значима в творческой биографии Анны Ахматовой, которая работала над ней четверть века, постоянно возвращаясь и часто читая ее вслух своим гостям[2].

При жизни Ахматовой поэма целиком не издавалась. Публикация всех 9 редакций и критическое установление текста впервые были предприняты в фундаментальной работе Н. И. Крайневой (2009)[3], несомненно, наиболее авторитетной в решении проблем текстологии поэмы[4]. В нашем исследовании финала мы будем опираться на критически установленный текст в названной работе[5].

Сравнивая 9 редакций, мы проследим вариативность финала в разных публикациях и в авторских рукописях[6]. При сопоставлении разных редакций финального отрывка мы выявили два основных варианта, причем разные редакции одного из них отличаются композицией фрагментов. Считаем возможным не учитывать незначительные разночтения, не меняющие смысла целого[7].

Финальный фрагмент, который мы будем рассматривать, — это отрывок после строк:

Словно та, одержимая бесом,
Как на Брокен ночной неслась...

На основании публикации рукописей и текстологического паспорта 9 редакций «Поэмы» (с 1942 года по 1963) и критически установленного текста[8] мы пришли к выводу, что объемом и композицией финальных строф различаются 1-я ред. (1942), 2-я (1943), 3-я (1944) и 5-я (1956). Основным завершающим фрагментом является строфа «А за мною, тайной сверкая...». Несмотря на авторское указание, что это другой вариант окончания поэмы (начиная с 3-й ред., 1944), эта строфа остается финальной во всех редакциях, кроме 2-й (1943), где она занимает промежуточное положение. Есть основания считать ее основным, хотя и не единственным финалом.

Рассмотрим последовательно фрагменты финала в порядке их появления:

А за мною, тайной сверкая,
И назвавши себя «Седьмая»,
На неслыханный мчалась пир,

Притворившись нотной тетрадкой,
Знаменитая ленинградка,
Возвращалась в родной эфир (появл. в 1-й ред., 1942).

Как следует из «Примечаний редактора» к поэме, «”Седьмая” — Ленинградская симфония Шостаковича. Первую часть этой симфонии автор вывез на самолете из осажденного города 29 сентября 1941 г.». Слову *автор* сообщается двоякое толкование: и *Шостакович*, и *автор* «Поэмы без Героя». Неоднократное использование в поэме приемов палимпсеста («...а так как мне бумаги не хватило» в «Посвящении») и шифрования текста (*симпатические чернила*, *тройное дно* в «Решке») позволяет рассматривать «Седьмую» как еще не написанную северную элегию («И со мною моя “Седьмая”...»). В тех же «*Примечаниях*» о «нотной тетрадке» Шостаковича («На неслыханный мчалась пир...») под «пиром» можно понимать битву за Ленинград в стилистике древнерусских воинских повестей, где слова *пир*, *веселье* употреблялись в значении *битвы* (ср., в «Слове о полку Игореве»: «Ту кръваваго вина не доста; ту *пиръ* докончяшя храбріи русичи, сваты попоишя, а сами полегошя за землю Русьскую»[9]), что сообщает тексту эпический размах.

Строка «Притворившись нотной тетрадкой...», скрывающая за чужим сочинением свое, как видно из рукописей, появилась в 1942 г., после эвакуации из осажденного города, когда возвращение было еще невозможно. Так что в словах «Возвращалась в родной эфир» заложены и надежда на возвращение, и звучание симфонии Шостаковича в эфире, в первую очередь — ленинградском, и возвращение Ахматовой и ее творчества к своему читателю (как автора поэмы и — поэта вообще). Возвращение — и как искупление, тему которого часто определяют в «Эпилоге» поэмы.

На наш взгляд, для понимания данной строфы одинаково важны все отмеченные смыслы. Ключевое слово здесь — «возвращение».

Второй вариант финала появляется во 2-й ред. поэмы (1943) и окончательно утверждается к 5-й (1956). Приведем его полностью:

И уже предо мною прямо
Леденела и стыла Кама,
И «Quo vadis?» кто-то сказал,
Но не дал шевельнуть устами,
Как тоннелями и мостами
Загремел сумасшедший Урал.
И открылась мне та дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли,
И был долог путь погребальный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской Земли.

От того, что сделалось прахом,
Обуянная смертным страхом
И отмщения зная срок,
Опустивши глаза сухие
И ломая руки, Россия
Предо мною шла на восток. (5-я ред., 1956)

Для наглядности выделим три фрагмента, в разное время и в разном порядке появляющиеся в тексте, как воспроизведение реалий различных исторических эпох России. Прокомментируем их в порядке появления в тексте.

И уже предо мною прямо
Леденела и стыла Кама,
И «Quo vadis?» кто-то сказал,
Но не дал шевельнуть устами,
Как тоннелями и мостами
Загремел сумасшедший Урал (появл. во 2-й ред., 1943).

Кама и Урал — первый этап транспортировки заключенных из центра страны по Сибирскому тракту. Возникает тема несвободы, невозвращения и смерти, усиленная семантикой могильного холода и немоты («Леденела и стыла Кама», «не дал шевельнуть устами»). Это дорога в лагеря («И открылась мне та дорога, / По которой ушло так много...»), и в то же время — через промышленный край, работавший для фронта и на победу («Как тоннелями и мостами / Загремел сумасшедший Урал»)[10].

Латинскую фразу: «Quo vadis?» — исследователи связывают с католической легендой, согласно которой вопрос: «Куда идешь?» — апостол Петр задал Христу, которого встретил, спасаясь бегством из Рима, на что Иисус ответил, что идет в Рим, чтобы его снова распяли, после чего и Петр вернулся в Рим — принять свою мученическую смерть[11]. Такое прочтение вводит в финал тему жизненного пути, его сакрального смысла, обретаемого трагическим опытом [см.: Священное Писание: «Симон Петр сказал Ему: Господи! куда Ты идешь? Иисус отвечал ему: куда Я иду, ты не можешь теперь за Мною идти, а после пойдешь за Мною» (Иоан. 13: 36)]. По мысли А. А. Медведева, «Ахматова вписывает Сибирь в хронотоп крестного пути, в пространство Священной истории, освященной идеей мученичества за Христа», что сопоставимо с романом Г. Сенкевича «Камо грядеши»: «возвращение Петра в Рим на жертвенную кончину определило превращение языческого Рима в мировую столицу христианства»[12].

«И открылась мне та дорога...»: «Сибирь предстает... прежде всего в образе каторжно-лагерной дороги. <...> Ахматова раскрыла сжатый, сконцентрированный “подтекст” этих строк об открывшейся за Уралом дороге (“ежовщина и бериевщина”)... Образ дороги в Сибирь Ахматова

эпически развернула в апокалиптическом ключе. Глагол “открылась” выражает апокалиптическое видение, “откровение”»[13].

От того, что сделалось прахом,
Обуянная смертным страхом
И отмщения зная срок,
Опустивши глаза сухие
И ломая руки, Россия
Предо мною шла на восток (появл. во 2-й ред., 1943).

Здесь к теме каторжной дороги, раскрытой в самом широком контексте А. А. Медведевым, добавляется описание — в связи с отступлением советских войск — потоков беженцев в начале Великой Отечественной войны («Опустивши глаза сухие...»)[14]. В то же время с Уралом как с одним из стратегических центров страны Ахматова связывала свои надежды («И отмщения зная срок...»).

И открылась мне та дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли,
И был долог путь погребальный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской земли (появл. в 5-й ред., 1956).

Первый вариант этой строфы содержал только начальную строку:

И открылась мне та дорога...[15] (появл. во 2-й ред., 1943)

В варианте 1943 г. многоточие и авторское примечание об утрате окончания рукописи придают тексту многозначность. Самое очевидное толкование — дорога ссыльных, «открывшаяся» в полном варианте фрагмента (5-я ред.). В нем и обретает завершенность универсальный метафизический образ Сибири как пространства и страдания, и спасения России, что точно подмечает А. А. Медведев[16]. Так что в этих фрагментах спрятаны и «обрывки Реквиема»[17] — тема, звучавшая уже в «Решке» (строфы «Ты спроси у моих современниц...», «Посинелые стиснув губы...», «Торжествами гражданской смерти...»[18]). В финале она оказывается в наиболее сильной позиции. Фрагменты ее роятся от редакции к редакции, а полный их объем и композиция определятся к 1956 г. Тема реквиема разрывает «Эпилог» посередине (впервые в 5-й ред. 1956 г.) в строфах:

А за проволокой колючей,
В самом сердце тайги дремучей,
Я не знаю, который год,
Ставший горстью «лагерной пыли»,
Ставший сказкой из страшной были,

Мой двойник на допрос идет.
А потом он идет с допроса,
Двум посланцам Девки Безносой
Суждено охранять его.
И я слышу даже отсюда —
Неужели это не чудо! —
Звуки голоса своего:
За тебя я заплатила
Чистоганом,
Ровно десять лет ходила
Под наганом,
Ни налево, ни направо
Не глядела,
А за мной худая слава
Шелестела.

В той же 5 редакции (1956) окончательно определились полный объем и композиция строфы («И уже предо мною прямо... Предо мною шла на восток»).

Первый отрывок «лагерными строками» и «песенкой» ритмически родствен «Реквиему». Сравним:

За тебя я заплатила
Чистоганом,
Ровно десять лет ходила
Под наганом,
Ни налево, ни направо
Не глядела,
А за мной худая слава
Шелестела.

Тихо льется тихий Дон,
Желтый месяц входит в дом.

Входит в шапке набекрень.
Видит желтый месяц тень.

Эта женщина больна,
Эта женщина одна.

Муж в могиле, сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне[19].

В «Решке» продолжается материнская тема «Реквиема»:

Ты спроси у моих современниц,
Каторжанок, стопятниц, пленниц,
И к тебе порасскажем мы,
Как в беспамятном жили страхе,
Как растили детей для плахи,
Для застенка и для тюрьмы.

В 1956 г., после XX съезда, был освобожден из лагеря Лев Гумилев, что означало для Ахматовой избавление от неизвестности о судьбе сына. Тема *реквиема* получает в ее жизни окончательное *завершение*. Открывается возможность включения этой темы в контекст «Поэмы без Героя»[20].

Упоминание о «вое», в котором «можно угадать... обрывки реквиема» впервые появится в ней в 1962 г. Финальные фрагменты «Эпилога» и есть эти *обрывки*, к тому времени выстроенные в логический ряд. Тема Реквие-

ма получает окончательное *оформление в тексте после окончательного осмысления ее автором*. В то же время она предстает в *настоящем* времени («в печной трубе воет ветер»), что обусловлено особой художественной задачей: и автор, и читатель должны эстетически пережить описываемое, пережить здесь и сейчас, и это вторичное эстетическое переживание закрепляется семантикой настоящего времени.

Представим восходящую к Реквиему тему репрессий в таком ряду. Начальный этап ссылки (Кама и Урал), где обнажаются причины движения на восток (кульминация отрывка) и открывается его итог — «тишина Сибирской земли». Далее возникает мотив искупления, искупления через страдание и через отмщение врагу (ср.: «Мне отмщение и аз воздам»): «От того, что сделалось прахом... и отмщения зная срок... Россия... шла на восток»).

Но кульминация достигается только при целостном восприятии обоих вариантов финала, что осуществилось благодаря авторской установке на *слуховое* восприятие текста:

И уже предо мною прямо
Леденела и стыла Кама,
И «Quo vadis?» кто-то сказал,
Но не дал шевельнуть устами,
Как тоннелями и мостами
Загремел сумасшедший Урал.
И открылась мне та дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли,
И был долог путь погребальный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской земли.
От того, что сделалось прахом,
Обуянная смертным страхом
И отмщения зная срок,
Опустивши глаза сухие
И ломая руки, Россия
Предо мною шла на восток.

Окончено в Ташкенте
18 августа 1942. [примеч. автора. — *Д. Б.*]

Раньше поэма кончалась так [примеч. автора. — *Д. Б.*]:

А за мною, тайной сверкая
И назвавши себя «Седьмая»,
На неслыханный мчалась пир,
Притворившись нотной тетрадкой,
Знаменитая ленинградка,
Возвращалась в родной эфир.

Здесь выстраивается логическая завершенность, понимаемая автором как возвращение в «родной эфир», то есть к жизни. Такой целостный вариант окончания поэмы и представляется нам итоговым, благодаря соединению двух, на первый взгляд, тематически разных строф.

Таким образом, на протяжении всех авторских редакций финальный фрагмент («А за мною, тайной сверкая...») сохраняет свое положение

и значение как *возвращение*, а поэтому является ключевым для понимания текста.

Рассмотрим еще один (так называемый «цензурный») вариант окончания «Поэмы без Героя»:

...Ураганом — с Урала, с Алтая,
Долгу верная, молодая,
Шла Россия спасать Москву.

По мнению Н. И. Крайневой, он не имеет отношения к поэме, поскольку не входит ни в одну из редакций. Ссылаясь на список В. Н. Орлова, публикаторы (например, В. А. Черных) не учитывают, что он вписан в текст *не* рукой Ахматовой. Согласимся с существующим мнением, что Ахматова включила его в несколько рукописей сборников в угоду цензуре, поскольку не вписала ни в одну из редакций поэмы[21], что, на наш взгляд, является достаточным основанием для отторжения его от текста «Поэмы». В то же время мы считаем, что сложившаяся традиция публикации его в финале, когда отечественные текстологи предполагают именно контаминацию всех трех вариантов, может рассматриваться как дополнительный (читательский и исследовательский) вариант текста. Приведем его в публикации В. А. Черных[22]:

И уже предо мною прямо
Леденела и стыла Кама,
И «Quo vadis» кто-то сказал,
Но не дал шевельнуть устами,
Как тоннелями и мостами
Загремел сумасшедший Урал...
И открылась мне так дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли,
И был долог путь погребальный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской земли.
От того, что сделалось прахом,
Обуянная смертным страхом
И отмщения зная срок,
Опустивши глаза сухие
И ломая руки, Россия
Предо мною шла на восток.

И себе же самой навстречу
Непреклонно в грозную сечу,
Как из зеркала наяву, —
Ураганом — с Урала, с Алтая,
Долгу верная, молодая,
Шла Россия спасать Москву.

Раньше поэма кончалась так: [примеч. автора. — *Д. Б.*]

А за мною, тайной сверкая
И назвавши себя «Седьмая»,
На неслыханный мчалась пир...
Притворившись нотной тетрадкой,
Знаменитая ленинградка
Возвращалась в родной эфир.

Какова логика построения этого текста? «И “Quo vadis” кто-то сказал» — героиня спасается из осажденного города, но фигура умолчания: «не дал шевельнуть устами» — указывает на единственно приемлемый для нее вариант — вернуться. Возвращение предписано и всей стране («Опустивши глаза сухие / И ломая руки, Россия / Предо мною шла на восток»): «И отмщения зная срок». Здесь уже и залог контрнаступления нашей армии. Трагизм поражений, отступления, эвакуации сменяется патриотическим пафосом, зеркальным разворотом на 180°: «И себе же самой навстречу / Непреклонно в грозную сечу, / Как из зеркала наяву, — / Ураганом — с Урала, с Алтая, / Долгу верная, молодая [ср.: «И отмщения зная срок»], / Шла Россия спасать Москву».

Москва выступает в большей степени как государственный, а не духовный центр России (и ее нельзя было сдать врагу ради сохранения армии, как в 1812 г.). А пространством духовным и культурным (сочетающим русскую и европейскую культуру, что расширяет масштаб текста) был Ленинград, тоже не сданный врагу, но принявший намного более тяжелую участь. В битве за Москву Россия спасала, прежде всего, свою государственность, а за Ленинград — свою культуру. В этом фрагменте, таким образом, можно усмотреть авторское различение русской государственности и русской культуры, нуждающейся в духовном освобождении.

В финале сохранен именно первый вариант концовки как усиление освободительного пафоса, представленного зеркалом истории. Героиня поэмы удваивается (в том числе через свое творчество: «Седьмая» — еще не написанная элегия). Она обозначает себя и свое возвращение («за мною»), видя себя со стороны («Знаменитая ленинградка / Возвращалась...»). Так усиливается значение темы возвращения «в родной эфир» (не стоит забывать, что герой «Поэмы без Героя» — Поэт — Поэт вообще, Поэт с большой буквы, неотлучимый от своей земли и от своего города[23]), заложенного в строчках второго варианта («Россия... шла на восток»).

Можно заключить, что в «Решке» в текст «Поэмы» входит тема Реквиема (и в жизни героя-Поэта, и в жизни автора), достигающая кульминации в финале «Эпилога» наряду со всеми смыслами темы *возвращения*. Большинство исследователей и публикаторов допускает в составе поэмы лишь второй вариант концовки как основной («И уже предо мною прямо...

Предо мною шла на восток») и первый («А за мною, тайной сверкая...») — как факультативный. Мы не отрицаем этого, поскольку логика развития заложенных в «Эпилог» смыслов сохраняется. Вариант «И себе же самой навстречу...» исключается из поэмы. Но думаем, что он должен фигурировать в комплексе комментариев к тексту, ввиду тесной связи между собой всех трех концовок. При этом основным вариантом окончания текста мы считаем первый — «А за мною, тайной сверкая...» — как благодаря его ключевому значению, так и на основании сохранения его автором в финальной позиции на протяжении всей истории текста и ахматовских прочтений поэмы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Употребление прописной буквы в слове «Герой» в заглавии поэмы убедительно доказано Н. И. Крайневой в работе: О некоторых текстологических проблемах публикации «Поэмы без Героя» Анны Ахматовой // «Свет мой канет в бездну. Я вам оставлю луч...»: Сб. публикаций, статей и материалов, посвящ. памяти В. В. Мусатова / Сост. О. С. Бердяева, Т. В. Игошева. Великий Новгород, 2005. С. 136–154. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.akhmatova.org/articles/kraineva.htm#25a. Дата обращения: 30.11.2012.

[2] О чтениях поэмы автором см.: А. Г. Найман в «Рассказах о Анне Ахматовой», Л. К. Чуковская в «Записках об Анне Ахматовой»; о роли магнитофонных записей в реконструкции текста упоминает Н. И. Крайнева в указ. выше работе. Аудиозаписи доступны по адресу: http://imwerden.net/audio/akhmatova_poema_bez_geroya.zip (дата обращения: 30.09.2012).

[3] «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изд. подгот. Н. И. Крайнева; Под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. СПб.: Изд. дом «Міръ», 2009. – 1488 с.

[4] Так, М. Эдельштейн сожалеет об отсутствии широкой общественной реакции на выход этого издания, но утверждает его неоспоримый авторитет и значимость (см.: его рец. на кн.: «Я не такой тебя когда-то знала...» // Новый мир. 2010. № 11. С. 195–196), Г. Р. Ахвердян и В. А. Черных подтверждают его значение — см.: Ахвердян Г. Р. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Попытка рецензии // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Симферополь, 2010. Вып. 8. С. 261–263; Черных В. А. Рец. на кн.: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творч. истории // Вопросы литературы. 2011. № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/voplit/2011/2/ch21.html. Дата обращения: 30.11.2012.

[5] Критически установленный текст // «Я не такой тебя когда-то знала...». С. 871–897. Далее в неоговоренных случаях текст цит. по этому источнику.

[6] Об отсутствии академич. изд. и небрежном отношении публикаторов к тексту «Поэмы без Героя» см.: Крайнева Н. И. Указ. соч.; Крайнева Н. И., Тамонцева Ю. В., Филатова О. Д. История издания и проблемы публикации «Поэмы без Героя» // «Я не такой тебя когда-то знала...». С. 679–798.

[7] Подробнее см.: Н. И. Крайнева в указ. работах.

[8] Редакции «Поэмы без Героя» (1942–1946) — «Я не такой тебя когда-то знала...», с. 1326–1365; редакции «Поэмы без Героя» (1956–1962) — с. 1366–1451; редакция «Поэмы без Героя» (1963) и критически установленный текст — с. 1452–1475.

[9] Слово о полку Игореве: Сб. / Вступ. ст. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева; Реконструкция древнерус. текста, коммент. Н. А. Мещерского, А. А. Бурыкина. Л.: Сов. писатель, 1985. С. 27.

[10] См.: Медведев А. А. Сакрализация образа Сибири в поэзии А.А. Ахматовой // Православие и русская культура: прошлое и современность: Матер. V Междунар. науч.-практич. конф. (Тобольск, 19–21 мая 2011 г.). Тобольск, 2011. С. 183–186. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://russlit.utmn.ru/docs/33.pdf. Дата обращения: 29.10.2012.

[11] См. коммент.: Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. В. А. Черных; Вступ. ст. М. Дудина. М.: Худож. лит., 1986. Т. 1. С. 450; «Я не такой тебя когда-то знала...». С. 935.

[12] Медведев А. А. Указ. соч. С. 184–185.

[13] Там же. С. 185.

[14] См. коммент. к критическому тексту поэмы («Я не такой тебя когда-то знала...». С. 936).

[15] К этой строке в «Примечаниях» к поэме А.А. указывает: «Окончание рукописи утрачено» («Я не такой тебя когда-то знала...». С. 1362).

[16] Медведев А. А. Указ. соч. С. 185.

[17] Фраза: «В печной трубе воет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема» — появляется в черновом варианте ремарки к «Решке» в 8-й ред., закрепляется в тексте в 9-й ред. («Я не такой тебя когда-то знала...»: 8-я ред. — с. 556, 9-я ред. — с. 605).

[18] Хотя указанные строфы встречаются в истории поэмы только один раз, в тексте 8-й ред. 1962 г., Н. И. Крайнева и Ю. В. Тамонцева вводят их в критический текст поэмы, основываясь на воспоминаниях Л. К. Чуковской. Подробнее см. коммент. к рукописи 8-й ред. («Я не такой тебя когда-то знала...». С. 577–579).

[19] Ахматова А. А. Реквием // Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. / Сост. М. М. Кралина; Подгот. текста М. М. Кралина; Под общ. ред. Н. Н. Скатова. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 198.

[20] Исследователи отмечают, что 5-я ред. датирована 16 июня 1956 г. — через месяц после возвращения Л. Н. Гумилева из лагеря, что и дает возможность рассматривать в поэме лагерную тему и реквием — см.: Крайнева Н. И., Тамонцева Ю. В., Филатова О. Д. История издания и проблемы публикации «Поэмы без Героя» // «Я не такой тебя когда-то знала...». С. 744–745.

[21] Считаем объективной отсылку Н. И. Крайневой и др. к свидетельствам Л. К. Чуковской. Подробнее см.: Там же. С. 710.

[22] Ахматова А. А. Поэма без героя // Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. В. А. Черных; Вступ. ст. М. Дудина. М.: Худож. лит., 1986. Т. 1. С. 298.

[23] Чуковская Л. К. Герой «Поэмы без героя» // Знамя. 2004. № 9. С. 130, 135.

*А. С. Акбашева*

# БЫТИЙНОЕ ПРОСТРАНСТВО М. ЦВЕТАЕВОЙ: попытка и преодоление

Попытка отринуть быт, преодолеть хаос, замкнутость пространства, «победа над временем и тяготением», предпочтение Психеи, а не Евы, «не-встречи» вместо встречи, «победы путем отказа»... — это то, что характерно для мироощущения Марины Цветаевой. Ее жизнь была прожита как страстное и мучительное преодоление, для чего нужна была попытка. В художественной системе поэта *попытка* как слово и как действие несет сюжетообразующую и смыслообразующую функции. А два ее произведения: стихотворение и поэма — названы «Попытка ревности» и «Попытка комнаты».

Стихотворение «Попытка ревности» написано 19 ноября 1924 г. Опубликовано в ежедневной парижской газете «Последние новости» в декабре 1925 г.[1] И сразу же обнаружило себя стремление читателя «привязать» сюжет стихотворения к реалиям личной жизни поэта, связать чувство, переживаемое лирической героиней, с конкретным человеком. Правда, на такое восприятие ориентирует и сама Цветаева, в чем убеждает ее письмо к О. Е. Колбасиной-Черновой от 27 декабря 1924 г. Ссылаясь на это письмо, М. Разумовская и Л. Фейлер полагают, что это стихотворение связано с чувством поэта к Марку Слониму.

Читающему письмо (конкретному, близкому адресату) не нужно расшифровывать смысл слов «дорогой»,«невинный», «тот стих» и др. Адресант и адресат друг друга понимают с полуслова. Постороннему же не пристало читать чужие письма — в момент их написания и в момент их получения кем-то. Другое дело, когда письма входят в литературное наследие и становятся достоянием широкого читателя, способного воспринять их как уникальный человеческий документ, как прозу поэта, как структурную часть его художественной системы. И тогда начинается, говоря словами М. Цветаевой, «разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строчками, за пределом слов»[2], то есть процессы смыслопорождения и включения в него читателя.

Думается, мало убедительно, что стихотворение «Попытка ревности» написано в связи с отношением к М. Слониму. Еще слишком глубоко переживается поэтом разрыв с К. Родзевичем, кроме того, 1924 год — это

и процесс работы Цветаевой над «Поэмой Горы», «Поэмой конца» и другими текстами. Нельзя не согласиться с комментарием Л. А. Беловой к стихотворению, которое не связывается ею впрямую с кем-либо из реальных лиц: «...оно — о трагедии разминовения душевно и духовно близких друг другу людей и с конкретным лицом связано лишь как с поводом к художественному обобщению ситуации. Цветаевой нужен был роман душ, а не роман тел, — она не раз говорила об этом, как правило, не встречая понимания»[3]. Конкретные лица, обстоятельства, события отступают в прошлое, а произведение искусства живет века. Попутно заметим, что отдельные стихи М. Цветаева посвящала одним и перепосвящала другим. Очевидно, в этом выразилась позиция поэта, утверждавшего творчество, не укладывающееся в рамки биографии. А послать текст стихотворения она могла и О. Черновой, и А. Бахраху, и М. Слониму, и кому угодно, с кем был духовный контакт, из чего не следует делать заключения, что содержание произведения связано с тем или иным конкретным человеком и уж тем более сводимо к простой передаче истории отношений. Цветаева писала: «Мой случай усложнен тем, что не частен, что моя macause сразу перестала быть моей, оказывается cause ровно половины мира: *души*...»[4]. Своим творчеством Цветаева убеждает: всё, что каждый отдельный человек пережил, прочувствовал, продумал, понял, — всё это самыми разными путями включается в *общечеловеческую память* и оттого неизгладимо запечатлевается в вечности. Любого человека это касается, многие люди умеют об этом размышлять. Некоторые способны на большее — вживе представить общему взгляду, как действует связь между единичным человеком и миром в его неохватной полноте. Поэты — из тех людей, которые такой возможностью овладевают. Цветаева настаивает, что ее случай частный. Но он дал жизнь художественному тексту, каждое слово которого — о любви-страдании, о любви и расставании, о вечном, что укрепляет ненарушаемую связь времен.

Стихотворение «Попытка ревности» выстраивается как возможный диалог: «Я – Вы», — хотя и предстает извечный любовный треугольник: Я – Вы – Она. Почему только возможный? Героиня не только не рассчитывает на ответ, она не желает этого ответа, ибо переполнена чувствами: любви и ревности, что делает психологически и художественно убедительной иронию, с которой она обращается к любимому человеку, и чувством презрения, которое она испытывает к «другой», и потому к ней-то она даже не обращается. Текст вызывает разные литературные ассоциации: упомянем лишь сюжет поэмы В. Маяковского «Облако в штанах». Но при этом, на наш взгляд, М. Цветаева преодолевает литературность, книжность и стремится вырваться за пределы «слов», которые, по ее убеждению, не могут выразить безмерности чувства. Сложность позиции Цветаевой

по отношению к процессу творчества, к возможностям слова делает понятным ее стремление утвердить *стихию слова, энергию стиха*.

Противопоставляя себя сопернице, героиня, обращаясь к возлюбленному, выстраивает свою систему оценок через оппозицию «Я» – «Вы». Размышляя о мотивах и сути ревности, Цветаева в 1928 г. делает примечательную запись: «В ревности ведь есть элемент признания соперника, хотя бы — права его на существование... Нельзя ревновать к пустому месту... Нельзя ревновать к заведомо — низшему, соревноваться с заведомо — слабейшим тебя, здесь уже ревность замещается презрением...»[5]. В этой записи — объяснение, почему удается преодолеть ревность, и потому это только *попытка* ревности. Героиня преодолевает в борьбе с собой ревность, ибо переживает и сохраняет более высокое и глубокое чувство. Именно поэтому не воспринимается как неожиданное обращение «милый», за которым не только любовь, боль, страдание, но и желание счастья (не прямо выраженное) для возлюбленного. Возникает читательская ассоциация с пушкинской строкой известного стихотворения: «Как дай Вам бог любимой быть другим!» — при всем различии героев этих произведений, своеобразии мироощущения и отношения к любви. У Пушкина герой любил «безмолвно, безнадежно, / То робостью, то ревностью томим».

Стих Цветаевой, по замечанию И. Бродского, «диалектичен, но это диалектика диалога: смысла со смыслом, смысла со звуком»[6]. Вот почему М. Цветаева от читателя ее стихов ждет и требует умения прийти к содружеству со стихией слова, — обращаясь к поэзии, стать участником непрестанного смыслопорождения, но несвоевольного смыслопорождения, а согласного с тем, что диктует стихийная жизнь языка и стиха.

На повторяющееся «Как живется Вам?..» (с возвратным глаголом) эхом отзываются слова: хлопочется, здоровится, можется, поется, язвою, справляетесь — по звучанию они перекликаются и вводят в единый смысловой контекст: неприятие *другой*, которая далека от мира поэта, от Бытия. На одном дыхании, в глубоком напряжении чувства, которое перехлестывает, героиня снова и снова повторяет свой вопрос, не только не надеясь на ответ, но и не желая этого ответа, потому так динамична ее живая речь, выражающая мощный сплав чувств: ревность, уязвленное самолюбие, презрение, боль, страдание, но сильнее всех этих чувств — любовь, которая жива в героине и которая побеждает в итоге ревность.

«...Прочти внимательно, вчитываясь в каждую строчку, *проверь*» — писала М. Цветаева Б. Пастернаку 9 февраля 1927 г., подчеркнув последнее в приведенном отрывке слово. Вчитываясь в каждую строчку поэмы «Попытка комнаты», читатель воспринимает здесь иной характер преодоления. Цветаева создает такое бытийное пространство и время, где только и может состояться встреча равносущих, встреча душ. В реальном про-

странстве поэт предпочитает не-встречу. «Всякая жизнь в пространстве — самом просторном! — и во времени — самом свободном! — *тесна*»[7] (подчеркнуто М. Цветаевой).

Местом идеальной встречи в поэме становится пространство сна — ирреальное пространство, ибо «Не суждено, чтобы сильный с сильным / Соединились бы в мире сем» («Двое», 3 июля 1924 г.). Причин для этого немало: замкнутость, теснота реального мира, преобладание в нем быта, выступающего в оппозиции к творчеству. А сон — «не совместный» (отрицание привычного пространства), а «взаимный» (подчеркнуто духовное родство, причастность к бытийному). Но начинается поэма «Попытка комнаты» с утверждения, что и реальное пространство потеряло свои границы, свою устойчивость, иным стало время и ощущение этого времени («Стены косности сочтены / До меня...»), насыщенного динамикой революционных событий («Не только с почты / Вести. Срочные провода / Отовсюду и отвсегда»). Стихия природная и социальная («Дуло», «сквозит», «дует», «Парусом ходит», «Ватой пальцы»), всё на своем пути сметающая, разрушающая стены как пределы пространства, несет холод, рождает новый взгляд на мир и человека в нем, на творчество и слово поэта.

В отсутствии «четвертой стены» (в чем нет сомнений, ибо дуло и сквозило, не спасет и спина сидящего за роялем, и стена Чека) — возможность для расширения пространства, Оно становится безграничным, безмерным, как само чувство и мысль о нем, хотя и пытается реальное пространство «удержать» героя: ключевые слова — стена, спина — как магнитом и притягивают, и отражаются, и прочитываются в других словах: ко**сн**о**ст**и, **с**лучай**н**ость**, с**она**т**и**нн**ый**, п**ло**ск**о**ст**и. В тексте поэмы стена «заявляет» о себе 13 раз, спина — 5. Динамика освоения иного, расширяющегося пространства получает уникальное художественное воплощение. Расширение пространства комнаты начинается через отражение стены в зеркале («у стены — прием — этой — делаться коридором / В зеркале...»). Коридор становится выходом в ирреальное, в пространство творчества, лирики, а стена, пол и потолок — как ограничения пространства, как пределы — исчезают, «ибо путь комет — Поэтов путь», что подчеркнула М. Цветаева еще 8 апреля 1923 г. в первой части стихотворения «Поэты». Поэт преодолевает пространство и время («Твоя стезя, гривастая, кривая / Не предугадана календарем» — 3-я часть указанного стихотворения, 22 апреля 1923 г.). Ключевые слова в поэме «Попытка комнаты» — коридор, стол — как символы бытийного пространства, творчества — эхом отзываются в словах: **р**аз**л**о**кст**ись, по **скл**онно**ст**и, на**стол**ьно**ст**и, **ст**иха дорога (коридор как ключевое слово повторяется 12 раз). Под действием смысловых связей, которыми окружено слово, развертывается его свернутое содержание. Неожиданное, внезапно явившееся слово включается

в плотную и богатую сеть смыслообразующих связей. Связи же возникают сразу: и из сходства звучаний, и из сближения значений. В «тесноте стихового ряда» (Ю. Тынянов) — процесс непрестанного смыслопорождения.

Поэма «Попытка комнаты» создавалась в период «крайнего сосредоточения» на Р.-М. Рильке, а направлена была к Б. Пастернаку. В ней выразилась мечта М. Цветаевой о встрече с поэтами в ирреальном пространстве — Там, во сне. Спустя годы М. Цветаева в письме к А. Штейгеру 9 февраля 1938 г. снова обращается к образу комнаты: «Я вдруг поняла, что такой комнаты — нет, потому что это должна быть не-комната: отрицание ее, обратное ее, а именно: комната сна, растущая и суживающаяся, возникающая и пропадающая по необходимости внутреннего действия, с — когда надо — дверью, когда не надо — возможностью ее. Комната сна...»[8].

Встреча поэтов происходит во сне («В пропастях под веками / Некий нашедший некую»), в воображаемом мире, в мире творчества — в Гостинице Свиданья Душ», в «Доме встречи», в «Психеином дворце» — там, где нет стен — пределов и ограничений для вдохновенья, воображения, поэзии, где «потолок достоверно пел — / Всеми ангелами». Мысль о предпочтении невстречи встрече становится в жизни и творчестве М. Цветаевой сквозной. В письме к Б. Пастернаку от 19 ноября 1922 г. поэт заявляет: «Я не люблю встреч в жизни: сшибаются лбом. Две стены. Так не проникнешь. Встреча должна быть аркой: тогда встреча — над. — Закинутые[9] лбы»[10].

И в поэме «Попытка комнаты», и в процитированном выше письме, и в «Попытке ревности» М. Цветаева утверждает бытийное пространство, в котором и может состояться встреча равновеликих по духу, творчество, утвердиться Слово, Поэзия. Цветаева убеждена: «Язык — примета века. Суть — Вечное... Суть перекрикивает язык»[11].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Факт публикации стихотворения в газ. «Последние новости» отмечают А. Саакянц в своих книгах о Цветаевой, Е. Коркина в примеч. к текстам изд.: Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. (Б-ка поэта. Больш. сер.) — и др.

[2] Цветаева М. Поэт о критике // Цветаева М. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. С. 51.

[3] Белова Л. А. Комментарии // Цветаева М. Избранное. М.: Просвещение, 1989. С. 345.

[4] М. Цветаева — Б. Пастернаку 10 июля 1926 г. // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 1998. Т. 6. Кн. 1. С. 263.

[5] Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 740.

[6] Бродский И. О Марине Цветаевой. Поэт и проза // Новый мир. 1991. № 2. С. 163.

[7] М. Цветаева — А. В. Черновой 1 апреля 1925 г. // Цветаева М. Об искусстве. С. 391.

[8] Цветаева М. Стихотворения и поэмы. С. 754.

[9] Впервые образ (закинутый лоб) появляется в стихотворении «Закинув голову и опустив глаза...» 6 марта 1918 г.

[10] М. Цветаева — Б. Пастернаку 19 ноября 1922 г. // Цветаева М. Об искусстве. С. 380.

[11] М. Цветаева — К. Родзевичу 23 сентября 1923 г. // Там же. С. 390.

*Г. М. Ибатуллина*

# О софийных мотивах в структуре образа главной героини повести А. И. Куприна «Олеся»

Не будет преувеличением сказать, что софиологическая проблематика — одна из центральных для русской литературы рубежа XIX–XX вв. Парадигма софийного мифа в той или иной степени определяет образно-смысловые координаты многих вершинных явлений этой эпохи, начиная с А. Блока и продолжая целым рядом художников, которые, на первый взгляд, достаточно дистанцированы от символики, связанной с образом «величавой Вечной Жены»; нередко софийные мотивы проникали в создаваемые ими миры независимо от того, как относился автор к гносеологической традиции и софиологии нового времени. Софийный архетип в целом имеет более древние источники, чем учения гностиков, он укоренен в глубинах коллективного бессознательного и архаической первотрадиции, питающих мифологию и фольклор, а также и творческую интуицию мистиков, философов и художников, чье «шестое чувство» сродни тем необычным дарам, которыми наделены волхвы и маги, ведуны и колдуньи. (В этих культурологических контекстах вовсе не случайно, что героиня повести Куприна, о которой пойдет речь, «ведунья», стала возлюбленной героя-писателя, человека с душой и талантом художника; оба героя, каждый по-своему, проявляют миру творческие энергии Мировой Души, олицетворяемой образом Софии — Премудрости Божьей.) Одним из путей проникновения софийного мифа в литературно-художественное сознание любой эпохи, наряду с библейскими преданиями и апокрифами, был фольклор (а также литературные его интерпретации и переработки предшествующих эпох); черты софийного архетипа без труда обнаружива-

ются в героинях волшебных сказок народов мира, в том числе, в Еленах[1] и Василисах Премудрых русских сказок, Царь-девице Ершова или царевне Лебеди Пушкина.

Фольклорные начала «Олеси» Куприна подчеркнуто очевидны настолько, что создают порой у неискушенного читателя ложное впечатление лубочной «понятности» и декоративности образа главной героини. Однако внешне видимый фольклоризм повести в действительности является отображением, знаковой проекцией ее глубинного мифа, живущего во внутреннем мире произведения на правах образно-смыслового конструкта или внутренней формы. Софийный миф можно считать смыслообразующим для понимания образа главной героини произведения и его сюжета в целом. Разумеется, в данной работе мы не сможем дать исчерпывающее описание и интерпретацию этой мифопоэтической парадигмы, но попытаемся обозначить основные образы и мотивы, составляющие систему ее художественных инвариантов.

Софийный миф живет в «Олесе» в отношениях взаимоотражений и взаимопересечений с мифом эротологическим, мифом инициации и с мифом солярно-хтоническим. Эта мифопоэтическая парадигма обнаруживается в художественной структуре и других произведений Куприна, к примеру, в «Суламифи» или «Гранатовом браслете»[2]. «Олеся» в этом ряду примечательна тем, что сам миф как система сознания в разных его модификациях становится здесь объектом художественной и философской рефлексии, предметом осмысления, вступая в отношения взаимоотражения с иными формами миросознания, в первую очередь, общекультурного, бытового и естественно-научного; однако детальное исследование этих диалогических отношений остается пока за рамками данной работы.

Софийная семантика в образе главной героини повести проявлена достаточно отчетливо — целым рядом ассоциативно-символических, знаковых, аллюзийных деталей, имеющих, как правило, двуплановый характер в контекстах читательского восприятия: с одной стороны, как внешняя атрибутика бытового мифологизма, окружающего Олесю, с другой — как выражение подлинного, бытийно-укорененного личностного мифа героини. Уже сама исключительность, неординарность личности Олеси, оригинальность ее внутреннего и внешнего облика окружает ее в глазах обывателей ореолом тайны, непонятной, а потому пугающей. Каждый, кто встречается с нею, не может не заметить ее особой, «инакой», отличной от других людей, природы. И дело здесь, конечно, не только в невежестве полесских крестьян, особый духовно-личностный статус героини ощущает и человек просвещенный, если он обладает душевной проницательностью и не отгорожен от живой реальности собственными интеллектуальными моделями

и схемами. Перед нами не просто цельная, самобытная натура «девушки из народа», а личность во многом действительно парадоксальная, наделенная не просто уникальными качествами, но чертами противоречивыми, мало совместимыми, и, тем не менее, гармонично в ней сосуществующими и создающими впечатление совершенного женского образа. Олеся в изображении повествователя представлена как воплощение идеала женской личности в амбивалентном единстве всех ее сторон: внутреннего и внешнего, духовного и телесного, чувственного и интеллектуального, земного и метафизического и т. д.

В системе мифопоэтических кодов европейской культуры, эксплицирующих женские архетипы, подобная полнота личностного мифа характерна именно для софийного архетипа, как в библейской его ипостаси Софии Премудрости Божьей, так и в гностических и каббалистических образах Софии-Ахамот. К примеру, архетипы Матери, Девы, даже Богородичный архетип, не являют в себе такой полноты, выражая отдельные стороны и аспекты личностного идеала. Более того, сам мотив внутреннего единства при сохранении противоположностей характеризует именно софийные образы, что объясняется их особой амбивалентно-граничной онтологической природой[3].

В парадигму софийной модели вписываются практически все основные черты внутреннего и внешнего облика героини, в том числе и портретные, несомненно, отражающие идеал «умной красоты» и особой харизматической «царственности», доминантные для образа Софии. «Моя *незнакомка* [здесь и далее выделено мной. — *Г. И.*], высокая брюнетка лет около двадцати-двадцати пяти, держалась легко и стройно. Просторная белая рубаха свободно и красиво обвивала ее молодую, здоровую грудь. *Оригинальную красоту* ее лица, раз его увидев, *нельзя было позабыть*, *но трудно было, даже привыкнув к нему, его описать*. Прелесть его заключалась в этих больших, блестящих, темных глазах, которым тонкие, надломленные посредине брови придавали *неуловимый оттенок лукавства, властности и наивности;* в смугло-розовом тоне кожи, в *своевольном изгибе губ*, из которых нижняя, несколько более полная, выдавалась вперед *с решительным и капризным видом*»[4] (19). «”Во всех ее движениях, в ее словах, — думал я, — есть что-то *благородное* (конечно, в лучшем смысле этого довольно пошлого слова), какая-то *врожденная изящная умеренность*...” Также привлекал меня к Олесе и некоторый *ореол окружавшей ее таинственности*, суеверная репутация ведьмы, жизнь в лесной чаще среди болота и в особенности — эта *гордая уверенность в своих силах*, сквозившая в немногих обращенных ко мне словах» (22).

Помимо уже названных выше мотивов (самодостаточности и женского совершенства, властной силы, исключительности, гармонии духовно-

го и телесного начал, ореола загадочности и тайны), выделенные нами детали актуализируют и ряд других, знаковых для софийного архетипа, моментов, которые получают развитие в последующих фрагментах повествования. Это — амбивалентное сочетание наивности и властности, женственности и силы, неискушенности и опытности, женской незащищенности и трогательной смелости; в героине совмещаются аристократическая утонченность натуры и житейски-здравый смысл, трезвое понимание «прозы жизни»; душевная глубина и эротическое обаяние, девичья веселость, резвость, лукавая игривость и материнская озабоченность по отношению ко всему, что ее окружает; она способна в равной мере беззаботно наслаждаться жизнью и быть мудро хозяйственной в повседневных делах. Акцентированно отмечены автором в героине чистота и целомудрие, жертвенность и самоотдача, детская застенчивость и гордая независимость, «*гибкий, подвижный ум*»[5], «*первобытное и яркое воображение*», талантливость и проницательность, деликатность и врожденный такт, причастность не только к сокровенным тайнам природы, но и понимание законов бытия в целом, в том числе и законов далекого от нее цивилизованного социума, чувство сакральности бытия и обладание внутренним магическим знанием, недоступным для других, и т. д.

Особо следует подчеркнуть мотивы, характерные именно для софийной модели женского идеала: внутренний и внешний артистизм и эстетизм, веселость, резвость, игривость натуры, — черты, не свойственные другим «идеальным» женским архетипам: Матери или Богоматери, Небесной Девы, Евы, Мадонны, Жрицы, Королевы или Ведуньи. Разумеется, выражены эти качества в архетипе Афродиты, но здесь не актуализированы многие черты, которые характерны для ранее названных моделей. Так, С. С. Аверинцев отмечает, что «специфику Софии составляет женственная пассивность, сопряженная с материнской многоплодностью, ее “веселие”, а также глубинная связь не только с Космосом, но и с человечеством (Притч., 8, 31 и др.)»[6]. Отметим также, что эта специфическая парадигматическая модель действительно имеет архетипическую природу, так как с удивительной повторяемостью воплощается во множестве женских образов русской литературы 19–20 вв.[7] (понятно, что в рамках нашего исследования мы ограничиваемся контекстами русской литературы, не ставя здесь вопрос о западноевропейской или восточной традиции). Софиологическая интерпретация героини Куприна, разумеется, отличается от софийных образов Достоевского, Лескова, Блока, Бунина или Пастернака, но сопоставительный анализ этих модификаций сейчас не входит в наши задачи.

Следует отметить, однако, что с точки зрения логики купринского изображения Олеся — не символ и не олицетворение Софии; подобный худо-

жественный статус имеет, возможно, Настасья Филипповна Достоевского или Лара Пастернака. Образы этих героинь откровенно символогизированы контекстами произведений; повествование Куприна строится, скорее, по законам десимволизации образа — в том плане, что символическое содержание здесь заявлено и обозначено, но образ Олеси представлен общей художественной логикой произведения как конкретная реализация и индивидуальная инкарнация «бесконечно порождающей» (выражение А. Ф. Лосева) символической модели женского личностного идеала. Метафизическая и иррациональная природа Софии не является здесь доминантой образа, как в героинях Достоевского, Блока или Пастернака; она редуцирована рационально-психологическими и научно-позитивистскими сторонами сознания героя-повествователя. В этом смысле, как ни парадоксально, Куприна можно назвать в какой-то мере «более реалистом», чем Достоевский или Пастернак.

Создавая свой «женский миф», Куприн осознанно репрезентирует его не только как метафизическое откровение, но и как возможность тех реальных открытий в области таинственных явлений человеческой психики, которые пытается совершить рациональное научное познание. Повествователь говорит о нераспознанных силах интуиции, о предчувствии, о мудрости тысячелетнего опыта, стремясь «реалистически» осмыслить «колдовские» чары Олеси: «Олесе были доступны те бессознательные, инстинктивные, туманные, добытые случайным опытом, странные знания, которые, опередив точную науку на целые столетия, живут, перемешавшись со смешными и дикими поверьями, в темной, замкнутой народной массе, передаваясь как величайшая тайна из поколения в поколение» (35).

Вернемся к анализу софийной парадигмы образа Олеси. Как уже было сказано, софийная глубина интуитивного знания и понимания человеческих душ характеризуют героиню Куприна. Причем, способность всепонимания как субстанциальная черта Софии-Премудрости особым образом интерпретируется автором. Подчеркивается органичность этой способности: та естественность и легкость, с которой открываются героине сокровенные глубины жизни, не может быть результатом воспитания и образования. Особенно поражает героя речь Олеси, «выразительность и даже для простой девушки изысканность фраз в разговоре» (31). Иван Тимофеевич размышляет: «Знаешь, что меня удивляет в тебе, Олеся? Вот ты выросла в лесу, никого не видавши... Читать ты, конечно, тоже много не могла... <...> А между тем ты так хорошо говоришь, не хуже настоящей барышни. Скажи мне, откуда у тебя это?» (31). Герой понимает также, что все природные таланты, творческая сила и энергия, ум, жажда познания мира в Олесе вплавлены в состав ее женственности, ничем

не нарушая, а наоборот, усиливая ее обаяние, и если для него это загадка, то в ассоциативно-смысловых контекстах произведения — это характерные черты софийного первообраза «умной красоты».

Отражены софийные мотивы и в сюжете повести, в истории отношений Олеси и Ивана Тимофеевича. Драматическая история любви, в отличие от «десимволизированных» персонажных образов, приобретает в мифопоэтической парадигме произведения глубоко символический смысл. Это обусловлено прежде всего тем, что возможности рационального объяснения и разрешения основного конфликта повести — через «реалистические» социальные и психологические мотивировки поступков и событий — не дают исчерпывающего результата, драматизм ситуации и внутренняя противоречивость незавершенного финала не снимаются, а, напротив, усиливаются при попытке проецировать их на социально-исторические и культурологические реалии. Ведь известно, что как раз в реальной, а не художественной действительности сюжет «барин – простолюдинка» находил вполне благополучные развязки. Для Олеси этот финал оказывается невозможным, и в причинах драматического исхода событий обнаруживаются сколь неизбежно-роковые (о них неоднократно говорит сама героиня), столь же и иррациональные мотивы. Логика судьбы героини приобретает метафизические обертоны и символопорождающий характер. Если инкарнированный в Олесе личностный идеал с самого начала повести представлен как явление феноменальное, но постижимое, как осуществленный личностный миф, то история отношений героев изначально проецируется на жизнь природных стихий и сопровождается мотивами их иррациональной силы, непредсказуемости, амбивалентности их энергий, нередко разрушительных для человека. Разрушительный аспект стихийных начал бытия прямо обозначен повествователем уже в первых эпизодах повести как проявление инфернально-демонических сил: «Ветер за стенами дома бесился как старый, озябший голый дьявол» (10). Стихийно-разрушительные энергии проникают и в сферы человеческой жизни, и в души людей, порождая иррациональные же стихии суеверной агрессивности и воинствующего невежества обывателей. Тьма метафизическая и тьма душевная в образно-смысловых контекстах повести оказываются явлениями взаимообусловленными, и второе воспринимается как символическое олицетворение и выражение первого. Именно из-за ощущения невозможности индивидуального «спасения», преодоления разрушительных сил, господствующих на земле, возникает в душе Олеси чувство изначальной обреченности ее любви. В то же время герой, который мог бы согласно сказочному архетипу и гностическим сюжетам истории плененной и страдающей Софии исполнить миссию Спасителя (если не всего мира, то своей возлюбленной), в очередной раз оказыва-

ется на деле не Иваном-царевичем, а «всего лишь» Иваном Тимофеевичем в типической роли «лишнего человека»: в очередной раз перед нами ситуация «русского человека на rendez-vous», не способного, в отличие от героини, воплотить в своей личности полноту архетипического идеала мужского характера. И это тоже одна из причин фатальных предчувствий Олеси: она, с ее проницательностью, слишком хорошо видит и понимает слабости своего возлюбленного и невозможность устроить с ним счастье в мире, где от мужчины требуется быть не только влюбленным Поэтом, но также Рыцарем, Воином, Героем. Личность Олеси интегрировала в себе архетипическую полноту и цельность (Дева, Мать, Ведунья, Королева и т. д.), герой же остается на пути к этой цельности. Не случайно, завершающие повесть образы связаны с хронотопами *окна,* на котором герой находит нитку «коралловых» бус, оставленных Олесей, и *дороги*, которая остается открытой для героя — так же, как и для сказочного Ивана-царевича, отправившегося за тридевять земель искать утерянную им (практически накануне счастливого финала) Василису Премудрую, чтобы обрести не только свою суженую, но и самого себя.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Развернутый анализ фольклорно-сказочных параллелей не входит сейчас в наши задачи, однако отметим сразу как знаковую деталь, что героиня повести Куприна при первой встрече с Иваном Тимофеевичем называет себя Аленой, что изначально, как известно, народно-разговорный вариант имени Елена.

[2] Подробнее об этом см. в нашей статье: Мифологема Эрос-Логос и ее смыслопорождающие функции в повести А. Куприна «Гранатовый браслет» // Сибирский филологический журнал. 2009 (2). С. 85–93.

[3] Об онтологии Софии см., например, в трудах С. Булгакова, П. Флоренского, Е. Трубецкого и др.

[4] Цит. по изд.: Куприн А. И. Повести. М.: Изд-во Русанова, 1993. – 448 с. Страницы в тексте указаны в скобках.

[5] Ср., например: «Не одна красота Олеси меня в ней очаровывала, но также и ее цельная, самобытная, свободная натура, ее ум, одновременно ясный и окутанный непоколебимым наследственным суеверием, детски невинный, но и не лишенный лукавого кокетства красивой женщины» (32).

[6] Аверинцев С. С. София // Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М., 1992. С. 464.

[7] См. об этом в наших работах: Достоевский и Пастернак: софийный археосюжет в романах «Идиот» и «Доктор Живаго» // Русская литература XX века: Типологические аспекты изучения: Сб. науч. ст., посвящ. 90-летию проф. С. И. Шешукова / Отв. ред. Л. А. Трубина. М., 2004. Вып. 9. С. 199–206.; Миф — трагедия — мистерия в символических контекстах рассказа Н. С. Лескова «Тупейный художник» // Кормановские чтения. Ижевск, 2008. Вып. 7. С. 108–118.

*Е. О. Козюра*

# О ЛИТЕРАТУРНОМ САМООПРЕДЕЛЕНИИ АНДРЕЯ НИКОЛЕВА[1]

Среди насыщенных центонными играми с русской классикой «Елисейских радостей» Андрея Николева есть одно стихотворение, в котором поэт, используя цитатный материал, выстраивает свою литературную генеалогию:

Что это так, согласен, но
выбор не мал и без запроса —
устойчивое снесено
и предлагает нам земля
заелисейские поля,
туманные, как папироса.
Полный отказ от измерений!
Зато и счастливы же тени,
мои шуты, сержанты, дуры
и им подобные фигуры,
подмигивающие небесам:
«Теперь ты нам подобен сам,
небытие уж стало былью,
все звездною покрылось пылью,
так скидавáй свою мантилью
навстречу ветреным красам»[2] (1936).

Текст построен как реплика на некое затекстовое высказывание, с последующей подробной аргументацией своей позиции, в поддержку которой раздаются также голоса *заелисейских* обитателей-*теней*. Их перечень в 9–10 строках обыгрывает начало *казанья* В. К. Тредиаковского, которое он был вынужден сочинить для пресловутой Дурацкой свадьбы 1740 г.: «Здравствуйте, женившись, дурак и дура, / Еще и <бля>дочка, тота и фигура!»[3]. Тредиаковского заставили не только написать текст (сочинению которого предшествовало избиение и арест), но и, надев маску и шутовской наряд, прочесть его на свадьбе, что предопределило его дальнейшую литературную судьбу: автор «Езды в остров Любви» «всю оставшуюся жизнь нес клеймо шута»[4]. Уравненный с *шутами* и *дурами*, Тредиаковский открывает собою ряд *подобных фигур*, под которыми, в первую очередь, должны подразумеваться поэты.

Тем самым стихотворение Николева включается в традицию таких «элизийских» текстов русской поэзии, как «Видение на брегах Леты» (1809) и «Элизий» (1810) К. Н. Батюшкова[5], «Элизиум поэтов» (1814–1817) А. А. Дельвига и «Элизийские поля» (1821–1825) Е. А. Боратынского, где разыгрываются различные варианты признания поэтов-неофитов тенями поэтов-классиков и комментируются условия этого признания. Появление фигуры Тредиаковского в рамках этой традиции вполне ожидаемо: впервые в русской поэзии (в «Стихах, похвальных Парижу», 1728) упомянувший *поля Элисейски*, он появляется среди обитателей берегов Леты у Батюшкова (в характерном соседстве с И. С. Барковым[6]), а в стихотворении А. С. Пушкина «Литературное известие» (1829) даже возглавляет литературную жизнь *Элизия*.

Готовность *теней* признать лирического субъекта за своего не в последнюю очередь мотивирована биографическими обстоятельствами: отправленный в 1933 году в ссылку в Западную Сибирь, Николев, как и Тредиаковский, был жертвой произвола властей: «...для ареста оказалось достаточно его участия в литературном кружке “Осьминог”, которым интересовалось следствие»[7]. Однако удел поэта, насильственно вытесненного из литературной жизни, является не единственной мерой подобия Николева *заелисейским фигурам*.

Содержащийся в 15 строке призыв, пародийно переиначивающий хрестоматийные пушкинские строки[8], манифестирует идею медиации: как и пушкинский текст, он связан с возможностью установления сообщения между двумя мирами, в данном случае, между живым поэтом и литературным Элизиумом. Мена пушкинского стилистически нейтрального императива на раритетное для русского поэтического языка просторечие *скидавай* тоже, как представляется, имеет цитатный характер.

Ближайшая по времени параллель присутствует в «старообрядческом» стихотворении М. А. Кузмина[9] «Уединение питает страсти» из цикла «Панорама с выносками» (1926): «Что стыдиться, что жалеть? / Раз ведь в жизни умереть. / Скидавай кафтан, Сережа! / Помогай нам, святый Боже!»[10]. В тексте развивается ключевой для сборника «Форель разбивает лед» мотив самопожертвования ради спасения жизни другого: тоскующий по утраченному (умершему[11]) возлюбленному, лирический герой решается на самосожжение («Конопатка-матушка, / Батюшка-огонь, / Попали тела наши, / Души успокой!»), в огне влюбленные воссоединяются (что представлено в откровенно эротическом ракурсе) и (уподобленные *пещным отрокам*) возрождаются к жизни[12]. Медиативная семантика указанного подтекста в сочетании с мотивом огня позволяет предположить, что он выступает в стихотворении своего рода субститутом вергилианского Элизиума (Virg. Aen. 6. 724–747), вход в который открыт лишь для душ,

обретших свою первоначальную (огненную) сущность, освобожденную от остатков материального начала также (в числе прочего) при помощи испытания огнем[13].

Но, судя по всему, комментируемая лексема отсылает еще к одному (и вполне ожидаемому) источнику, который акцентирует собственно металитературный аспект монолога *теней*. Это ирои-комическая поэма В. И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1769), в которой дважды встречается глагольная форма *скидавает*, причем оба раза в характерном контексте: в сцене, когда Ермий переодевает Елисея женщиной, чтобы вызволить его из тюрьмы («со обоих тотчас он платье скидавает, / Молодку в ямщиков кафтан передевает, / А ямщика одел в молодушкин наряд»[14]) и в эпизоде пребывания героя в Калинкином доме: найденный капралом в комнате начальницы, которая выдает Елисея за свою *племянницу*, арестованный ямщик спасается из-под стражи при помощи шапки-невидимки: «Елеся между тем в забавах пребывает / И шапки с головы отнюдь не скидавает» (109). Любопытно, что этим строкам предшествует пассаж, посвященный поискам пропавшей мнимой *девки* и обнаружению виновного в ее исчезновении: «Сержант отдулся тут за всех своей спиною, / Хотя и не был он нимало виноват, / Лишь грешен разве тем одним, что он сержант» (109). Приведенный контекст позволяет интерпретировать николевских *сержантов* не только как возможных участников маскарадного действа[15], но, в большей степени, как еще один пример случайной жертвы обстоятельств.

«Елисеевский» фон разбираемой строки подчеркивает манифестированный контаминацией текстов Пушкина и Кузмина мотив мены мужского и женского[16], на поверхностном уровне связанный с одной из ключевых *елисейских радостей* Николева — гомоэротикой. Другим, более значимым, уровнем оказывается поэтологический: *мантилья* в «Елисее» является атрибутом музы, которую, пародируя каноны эпического стихотворства, призывает поэт: «О муза! умились теперь ты надо мною, / Расстанься хоть на час с превыспренней страною; / Накинь мантилию, насунь ты башмаки, / Восстани и ко мне на помощь притеки» (124). Муза, как и положено, обслуживает сферу высокой поэзии («я битву Чесмскую с Херасковым пою» [124]) и поэту тоже предлагает *петь оружие России*, однако от этого он добровольно (хотя и временно) отказывается, *лире* предпочитая *гудочек*[17].

Обозначенная деталь обнажает метапоэтический смысл обращенного к лирическому субъекту призыва *теней*: ему предлагается совершить добровольный переход «по ту сторону» «большой» («официальной», серьезной») литературы. Сотворенный из фрагментов чужих текстов и населенный тенями их авторов, мир *заелисейских полей* являет собою пример осознанно маргинального литературного этоса, вобравшего в себя соци-

альное аутсайдерство и сексуальную «девиантность» и функционирующего по законам, близким эстетике русского бурлеска[18]: одну из ключевых ролей в нем играет пародирование высокой литературной традиции, многочисленные примеры которого наличествуют в поэзии и прозе Николева[19].

Преимущества такой литературной стратегии расшифровываются финальной строкою *навстречу ветреным красам*: она делает текст зеркально симметричным дельвиговскому «Элизиуму поэтов», где *минувшие певцы* изгоняют из своего круга поэта, позабывшего свой *жребий возвышенный* ради *прелестницы*, и сближает его с построенными как «ответ на презентацию загробного царства»[20] Дельвигом «Элизийскими полями» Боратынского, в которых *шаловливая лира* поэта находит достойный прием в кругу «Друзей вина, друзей пировъ, / Веселыхъ, добрыхъ мертвецовъ»[21]: похоже, что разбираемая фраза контаминирует две соседствующие друг с другом строки «Элизийских полей», *певец веселья и* ***красы*** и *простите,* ***ветреные*** *други*. (Отметим также, что сама формула *заелисейские поля* могла возникнуть у Николева по аналогии с *закоцитной стороной* Боратынского.) В стихотворении Боратынского представлена ситуация фактической неразличимости условий существования в земном мире и на *брегах Аида*[22] (что делает возможным свободное перемещение из одной реальности в другую: лирический субъект собирается в облике тени посещать своих живых друзей и *заочно* подружить их с мертвецами). Николевское «двоемирие» базируется на схожих основаниях: социофизической реальности, в которой *устойчивое снесено*, соответствует лишенный иерархической упорядоченности литературный Элизиум. Однако положение литературного изгоя меняет в нем свои свойства на противоположные: социальная отверженность оборачивается творческой свободой, не сдерживаемой культурными табу. В *заелисейских полях* вынужденное шутовство Тредиаковского становится *языковым шутовством*, которое (согласно авторскому «Осмыслению (двадцать лет спустя)» поэмы «Беспредметная юность») «есть метод вскрытия и уловления метафизики, таящейся в недрах языка» (223).

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ, проект № 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII – начало XX в.)».

[2] Николев А. (Андрей Н. Егунов). Собр. произведений. Wien, 1993. С. 281. Далее произведения Николева цитируются по этому изданию с указанием страницы в тексте.

[3] Тредиаковский В. К. Избр. произведения. М.; Л., 1963. С. 354.

[4] Успенский Б., Шишкин А. «Дурацкая свадьба» в Петербурге в 1740 году // Europa Orientalis. 1997. Vol. 16. № 1. С. 302.

[5] В творчестве которого «элизийская» образность особенно значима: см. Пильщиков И. А. Символика Элизия в поэзии Батюшкова // Антропология культуры. М., 2004. Вып. 2. С. 86–123.

[6] Ср.: Шапир М. И. Из истории русского «балладного стиха»: Пером владеет как елдой // Russian Linguistics. 1993. Vol. 17. № 1. С. 61–63.

[7] Маурицио М. «Беспредметная юность» А. Егунова: текст и контекст. М., 2008. С. 20.

[8] «Скинь мантилью, ангел милый, / И явись как яркой день! / Сквозь чугунные перилы / Ножку дивную продень!» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 2. Кн. 1. С. 345).

[9] Присутствие которого в ряду «элизийских» поэтов позволяет сделать предположение, что стихотворение Николева было написано после смерти Кузмина (случившейся 1 марта 1936 года).

[10] Кузмин М. А. Стихотворения. СПб., 1999. С. 549.

[11] Напомню, что стихотворение Кузмина было инспирировано поэтическими откликами Н. А. Клюева на смерть С. А. Есенина. См.: Синявский А. «Панорама с выносками» Михаила Кузмина // Синтаксис. 1987. Вып. 20. С. 66–67.

[12] Сюжетная схема и образность этого текста будут воспроизведены Кузминым в «алхимическом» *одиннадцатом ударе* «Форели».

[13] Об Элизиуме у Вергилия см.: Solmsen F. The World of the Dead in Book 6 of the Aeneid // Classical Philology. 1972. Vol. 67. № 1. P. 31–41; Molyviati-Toptsis U. Vergil's Elysium and the Orphic-Pythagorean Ideas of After-Life // Mnemosyne. 1994. Vol. 47. Fasc. 1. P. 33–46.

[14] Майков В. И. Избр. произведения. М.; Л., 1966. С. 93. Далее цитаты из поэмы приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

[15] В таком качестве они присутствуют, к примеру, в романе И. И. Лажечникова «Ледяной дом» (1835): «...охраняют ее [карету Анны Иоанновны] *двенадцать ездовых сержантов* верхами, в гренадерских с плюмажем шапках» (Лажечников И. И. Ледяной дом. Л., 1982 С. 281. Курсив автора). Стоит указать, что в этом романе упоминаются и *Елисейские поля*.

[16] Подобная мена присутствует и в романе «По ту сторону Тулы» (1930), герой которого, специалист по древнеисландской литературе Сергей Сергеевич, вынужден работать *пишбарышней*, а в историческом романе, который Сергей собирается сочинять, своими гендерными статусами обмениваются другие персонажи книги, инженер Федор Стратилат и жена десятника Леокадия: «Пожалуй, лучше будет Федора обратить в женщину. Он то и будет синьорой Стратилато. А Леокадию сделать мужчиной, итальянцем, по фамилии Леокадо» (204).

[17] О семантике этих поэтологических символов в русской литературе XVIII см.: Клейн И. Пути культурного импорта. М., 2005. С. 224–232.

[18] О ней см. в первую очередь: Шапир М. И. Барков и Державин: Из истории русского бурлеска // Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы. М., 2002. С. 397–417.

[19] См., к примеру: Вишневецкий И. Г. Ѳульские радости // «Вторая проза»: Русская проза 20-х – 30-х годов XX века. Trento, 1995. С. 242–255.

[20] Пильщиков И. А. О «французской шалости» Баратынского // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Новая серия. Тарту, 1994. Вып. 1. С. 95.

[21] Боратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 2002. Т. 1. С. 188.

[22] Ср. также *не изменяясь в подземном мире* у Боратынского и вариант 7 строки разбираемого текста «туда, в простор без изменений!» (347).

*Е. В. Воскобоева*

# ПОЭТ ЕВГЕНИЙ ШВАРЦ

Все знают Евгения Львовича Шварца как блестящего драматурга, писателя, автора пьес для драматического театра и театра кукол, а также сценариев к игровым кинофильмам и одному мультфильму. Мы бы добавили в этот список еще и поэта.

О поэтическом же его наследии говорят мало: упоминают лишь, что Шварц в гимназии и в студенческие годы увлекался театром и сочинял шуточные *стихи*; что в 1923 г. в газете «Кочегарка» города Бахмут появились его фельетоны и *стихотворные* сатирические *обозрения*. Далее в творческой биографии Шварца наступает драматургический период, и о поэтических опытах не вспоминают. Между тем Шварц, став драматургом и сценаристом, не перестает «сочинять» стихи.

Но, затронув тему его поэзии, мы ставим массу вопросов, связанных прежде всего с наличием (обнаружением?) текстов. Вправе ли мы говорить о *поэзии* Шварца, в то время как его поэтические опыты малочисленны и разбросаны по различным сборникам? До сих пор нет ни одного печатного издания с публикацией стихов Шварца, доступных издателям в той или иной степени.

К слову, собрание сочинений Евгения Шварца в 5 томах, изданное Книжным клубом «Книговек» в 2010 г., обратилось к его стихотворениям, включив их как «Приложения» к тому 3 (8 текстов) и тому 4 (6 текстов), тем самым составителями и издателями собрания обозначена второстепенная роль поэзии в его творчестве. Год спустя издательство «Альфа-Книга» выпустило «Полное собрание сочинений в одном томе», сообщив в аннотации, что «в издание вошли все его пьесы, сказки, повести и киносценарии». Содержание включает в себя 5 рубрик: «Пьесы» (их 12), «Сказки» (8), «Пьесы для кукольного театра» (2), «Повести» (2), «Киносценарии» (7). Но — ни одного поэтического текста. Это тем более удивительно, что данное издание *всех* художественных текстов сопровождается републикацией статьи Николая Чуковского «Высокое слово — писатель»[1], в которой *неоднократно* внимание читателя обращается на поэтические тексты Шварца. К примеру: «...годы Гражданской войны Женя Шварц прожил в Ростове-на-Дону. Там он начал писать стихи — по большей части шуточные»[2], которые Н. Чуковский считает *первыми произведениями* Шварца. Разговор о поэтической стороне творчества Евгения Шварца занял у него одну пе-

чатную страницу. Чуковский пишет при этом, что сам Шварц не придавал значения «молниеносным шуточным стихам», что «в его творчестве они занимают самое скромное место»[3]. Но тем не менее *занимают*.

Вообще, Н. Чуковский оценивает шуточные стихи как «зерно, из которого выросла буйная поросль своеобразнейших стихов, расцветших в ленинградской поэзии конца двадцатых и начала тридцатых годов»[4] — и считает, что наибольшее влияние этих стихов испытал на себе Николай Олейников, с которым Шварц дружил, и тоже написал несколько стихотворений. Так что Шварц как писатель и драматург рождается из Шварца-поэта. Его поэтические тексты тесно связаны с прозаическими и драматургическими произведениями: в прозе это детские рассказы-раешники (например, сказка в стихах «Рассказ старой балалайки», 1924); в драматургии — включение стихотворений в текст («Ундервуд» — реплики Крошкина; «Клад» — рассказ Анны Дорошенко об атамане Алибекове; «Голый король» — песня Котелка).

На наш взгляд, несправедливо, что Шварц-поэт не интересует современных литературоведов и его поэтические тексты практически неизвестны читателю. Современники же Шварца (Михаил Слонимский, Вера Кетлинская, Корней Чуковский и др.) в своих воспоминаниях часто обращались к его шуточным экспромтам...

Сегодняшние литературоведы и составители собраний сочинений Евгения Шварца упоминают о его поэтических опытах, изредка включая в издание 5–6 стихотворений. Так, Е. Владимирова в статье «Душа легкая» пишет о ранних стихах Шварца, написанных в обэриутской манере[5] и не уступающих произведениям Хармса, Введенского, Олейникова... Необходимо назвать имя Евгения Михайловича Биневича, который в статье «Легенда и быль» (написанной совместно с Л. Поликовской) обратил внимание на необходимость внимательного и плотного изучения стихотворений Евгения Шварца. Правда, в данном случае Биневич апеллировал к обэриутской поэзии, полной картины которой без текстов Шварца быть не может. Но, кроме того, ученый определил периодизацию поэтического творчества Шварца: ранние стихи (написанные в духе обэриутской поэтики) и зрелые стихи (иная поэтическая манера: «”божественная радость бытия” соседствует с ощущением бессмысленности мира»[6]).

Более широкий подход к поэзии Шварца отразился в его же монографии «Евгений Шварц. Хроника жизни» (СПб., 2008), где он обратился к дневникам, в которых сам Шварц пишет о поэзии и ее роли в его жизни. На сегодняшний день, пожалуй, это единственное издание, позволяющее сформировать представление о Шварце как о поэте. И, следуя за Биневичем, мы попытались собрать вместе все записи самого Евгения Шварца о поэзии и его отношении к творческому пути.

Первое упоминание о стихах встречается в его записи от 30 июня 1951 г.: «Решив рассказывать о себе все, ничего не утаивая, я взялся поднимать и ворочать тяжести, мне совсем непосильные. Я писал сказки, *стихи*, пьесы. А как люди растут — этого я описать не умею»[7] (205). Согласно записям, первые поэтические опыты относятся к 1908 г.: «Мысль “хорошо бы написать стихи” была последним чудом. Но роковым летом 1908 года оказалось не только потому <...>» (210). С 1909 г. желание писать стихи «проявилось особенно остро» (236), произошло это в Туапсе, когда Женя Шварц плыл в море, лежа на бревне. Позже желание это обратилось в стихотворение:

Сижу я у моря. Волна за волной,
Со стоном ударив о берег крутой,
Назад отступает и снова спешит
И будто какую-то сказку твердит.
И чудится мне, говорит не волна —
Морская царица поднялась со дна.
Зовет меня, манит, так чудно поет,
С собой увлекает на зеркало вод (237).

Это — единственный поэтический текст, цитируемый Шварцем в дневнике. Заметим, что со времени написания прошло 42 года (запись же датирована 19 августа 1951 г.), значит, Шварц записывал по памяти, что подтверждается самим дневником: «Дальше забыл» (237). И всё же он помнил наизусть свой первый поэтический опыт. Можно ли несерьезно относиться к собственной поэзии, если спустя столько лет она остается в памяти?

В то время стихи занимали важное место в жизни Шварца: он чувствовал желание писать, это было чувство почти физиологическое. И желание, и способность его осуществить во многом определили дальнейшую литературную судьбу Шварца:

Все равно о чем и все равно как. Я стал писать не потому, что меня поразила форма какого-то произведения, а из неудержимой, загадочной с физиологическими явлениями жажды писать. <...> литературную работу я до сих пор, при всем моем уважении к профессиональности, считаю еще и делом глубоко, необыкновенно глубоко личным. <...> летом 1909 года, в мраке и хаосе, в котором я суетился, как дурак, я темно и хаотично, но вдруг почувствовал путь. Началось медленное, медленное движение к жизни (237).

Однако Шварц проводит четкую границу между *поэтическими ощущениями*, которые переживает эмоционально, и между *поэтическими текстами*, которые являются следствием физиологического желания писать. Шварц-поэт не мог доверить себя собственным стихам, хотя принято считать, что стихотворение — самый личный жанр. Он скрывал, что

писал стихи, считая эту область жизни интимной. Первая любовь — Милочка — никак не отразилась в стихах, Шварц не доверял тексту самое сокровенное: «В толстой клеенчатой тетради я пробовал писать стихи уже без предварительного удара по всему телу. <...> Но в стихах моих не было ни слова о Милочке. Никому не говорил о ней» (250). Тем не менее именно Милочка и чувство к ней вдохновляли Шварца на тексты: после регулярных ссор и примирений влюбленных Женя писал стихи, писал часто, каждую ночь, потому что писалось легко. И писал он на длинных полосках бумаги для рецептов, которые лежали на письменном столе отца.

В 1910 г. упоминается о «каком-то стихотворении о замке и злодеях — забыл какое» (240). В том же году появился первый читатель его стихов — Евгений Фрей, который не находит поэзию своеобразной. Некоторое время Шварц не пишет — стесняется, хотя приподнятое, поэтическое состояние не оставляет его. Тогда же одноклассники Шварца решают издать свой журнал, для которого юный поэт пишет «какое-то стихотворение с рыцарями и замком. Помню, что там, как в какой-то немецкой балладе, прочитанной Бернгардтом Ивановичем, в четырех строках четыре раза повторялось слово “черный”. “Поднимался черные тени, вырастая из черной земли”, остальные две строчки я забыл» (298). Несмотря на то, что журнал был рукописный и «издан» в одном экземпляре, Шварц отметил свою первую публикацию. Для него это было важно.

В 1911 г. происходит «слом»: Женя Шварц не ощущает желания писать стихи и прежние его опыты кажутся чуждыми, будто это писал не он, а кто-то другой. Смеем предположить, что произошло это по причине недостаточной искренности и откровенности с самим собой в тех стихах. В 1911 г. Шварцу 15 лет — самое время для переоценки, для смены приоритетов, для изменения картины мира и сознания: «Из Сочи я, в сущности, вернулся новым человеком. <...> Это время расцвета за пределами дома и идиотской, полной сознанием собственного безобразия, домашней злобы» (368). Неудивительно, что стихи 13-летнего Шварца 15-летнему не понравились. В этот период Шварц не испытывал потребности писать стихи. И не писал... К поэзии вернется в 1912 г.:

> И произошло вдруг то событие, о котором я говорил. Я писал стихотворение, как всегда, очень приблизительно зная, как я его кончу. Писал просто потому, что был полон неопределенными поэтическими ощущениями. И вдруг мне пришло в голову, что я могу описать облако, которое, как палец, поднялось на горизонте. Я его не видел, а придумал. И это представление с непонятной мне сегодня силой просто ударило меня. Не самый этот образ — сознание того, что в стихотворении я хозяин. Что я могу придумывать. Эта мысль просто перевернула меня. Я хозяин! И я написал стихи о распятии, очень плохо вырезанном деревенским плотником, но перед которым, плача, с деревенской верой молилась женщина. Я был в восторге (420).

Это ощущение после годового перерыва придало уверенности и смелости, теперь Шварц не сомневается, что из него выйдет что-то толковое. Он стал спокойнее, увереннее, он изменился. События 1913 г. (выпускные экзамены) никак не повлияли на стойко приятное самовосприятие: «Я живу! Иногда напряженная радость жизни приводила к тому, что я приходил в восторг от самого себя, я верил, что я замечательный человек — из-за моих стихов, из-за любви, не знаю из-за чего» (429). К этому времени Шварц определяется со своей будущей профессией: «Кем быть? Я давно решил стать писателем...» (431).

Важное место в дневниках Шварца занимает запись 2 августа 1952 г.:

> Привыкнув к тому, что знание дается мне вдруг, что меня осеняет неожиданно, — я все жду такого толчка или прыжка с прозой, какой был со стихами сорок лет назад или когда я в 1928 году писал «Ундервуд» и вдруг догадался, что пьеса не постройка, а скорее рудоносная жила, и ты должен подчиняться ее законам, угадывать, куда свойственно идти героям. Это не затрудняет, а облегчает работу, так как форма подсказывается тебе (236).

В этом небольшом отрывке поэзия, проза и драматургия Шварца связываются воедино, у них общая точка — некий толчок или прыжок, некое «вдруг», которое переворачивает текст с ног на голову или наоборот.

В 1913 г. Шварц приезжает в Москву и заселяется в комнату на 1-й Брестской у площади Брестского (Белорусского) вокзала. В комнате этой — «крошечный столик с маленьким шкафчиком со стеклянной дверцей, поделенной на четурехугольнички» (458). Здесь Шварц вспоминает о другом столе, упомянутом нами выше: «Полоски бумаги со стихами и тоска, тоска, одиночество, одиночество. Сколько часов просидел я у этого столика <...> сочиняя отчаянные письма Милочке, или стихи и даже (!) рассказы» (459). Стол сменился, а полоски для стихов — остались.

Вспомним, что Шварц не любил показывать свои поэтические опыты. Одним из немногих, кому все-таки посчастливилось их увидеть, был Юрий Соколов, давний друг Шварца. В 1914 г. в Майкопе Шварц показал ему — после «долгих колебаний» (479) — стихотворение «Четыре раба» (в дневнике не упоминается), сначала не сказав чье. После «рецензии» друга («в стихотворении “что-то есть”» [479]) признался в авторстве. С тех пор Шварц показывал Соколову все свои стихи, и «он обсуждал каждое мое стихотворение со своей обычной повадкой, начиная или собираясь начать говорить — и откладывая, пока мысль не находила наиболее точное выражение» (480).

К тому времени постоянным читателем текстов была и Милочка. Все остальные не допускались в поэтическую лабораторию Шварца, который к тому времени даже сформулировал теорию, объясняющую «неуклю-

жесть» его стихов: музыка должна быть не в форме (аллитерация), а в содержании. Тем не менее, в содержание так и не могла проникнуть тема любви: эта область оберегалась Шварцем еще тщательней, чем сами стихи. Чуть позже Юрий Соколов назвал стихи «бесформенными» (484), хотя Шварц сознательно не акцентировал внимание на форме текста.

Наконец, пишется поэма. В 1914 г. Шварц посещает Петроград, в котором он ощущает себя своим, чувствует, как город его принимает. Москва стала давить на него, и Петроград начинает «приятно мучить» Шварца. Шварц описывает свою поездку: «О самом главном в поэме умалчивалось. Ни о любви моей, ни о Милочке не говорилось. <...> Написав, послал Юрке. И вдруг получил от него ласковое письмо, в котором он поэму хвалил. <...> Попал я на почтовый поезд, шедший бесконечно долго. Приехал я в Петроград часа в три дня. Встретил меня Юрка весело: "Написал поэму, а теперь приехал посмотреть, какое впечатление произвел?". Он, оказывается, переписал ее и сделал к ней концовочки пером. Я был счастлив: первый раз Юрка меня так похвалил» (511). В последующих дневниковых записях о стихах более не упоминается.

Очередные поэтические опыты датируются 1920-ми годами: в основном это тексты из воспоминаний современников (Слонимский, Кетлинская) и из «Чукоккалы»: «Кругом у вас благополучно, / А мы — унылою тропой / Уходим медленно, беззвучно, / Безукоризненно домой»[8].

После 1945 г. поэтические тексты Шварца звучат трагически, в них поднимаются философские темы. Шварц-поэт 1940-х гг. — это не Шварц-поэт 1920-х: другое настроение, другая тема, другие форма и объем:

БЕССОННИЦА

Томит меня ночная тень,
Сверлит меня и точит.
Кончается вчерашний день,
А умереть не хочет.
В чаду бессонницы моей
Я вижу — длинным, длинным
Вы, позвонки прошедших дней,
Хвостом легли змеиным.
И через тлен, и через прах
Путем своим всегдашним
Вы тянетесь, как звон в ушах,
За днем живым, вчерашним[9].

Резюмируя сказанное, можно обозначить задачу, стоящую перед современными исследователями: Шварц-поэт должен *вернуться* к читателям поэтом Шварцем.

[1] Впервые: см. книгу воспоминаний «Мы знали Евгения Шварца» (1966).
[2] Чуковский Н. Высокое слово — писатель // Шварц Е. Полн. собр. соч. в одном томе. М., 2011. С. 1116.
[3] Там же. С. 1120.
[4] Там же. С. 1120.
[5] Владимирова Е. Душа легкая // Антология сатиры и юмора России XX века. М., 2000. Т. 4. Евгений Шварц. С. 8.
[6] Биневич Е. М., Поликовская Л. Легенда и быль // Житие сказочника: Евгений Шварц: Из автобиографической прозы. Письма. О Евгении Шварце. М., 1991. С. 15.
[7] Шварц Е. Л. «Я буду писателем»: Дневники и письма / Сост. М. О. Крыжановская, И. Л. Шершнева. М.: Корона-Принт, 1999. – 576 с. Далее текст цит. по этому изд. с указанием страницы.
[8] Впервые опубликовано: Слонимский М. Книга воспоминаний. М.; Л., 1964.
[9] Впервые: Шварц Е. Обыкновенное чудо. М., 1990.

*Е. М. Таборисская*

## «Памяти Демона» и «Конец» как пролог и эпилог в «Сестре моей — жизни» Б. Пастернака

Самая знаменитая книга лирики Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь» открывается стихотворением «Памяти Демона». Оно стоит особняком, до разделов, и композиционно ему соответствует стихотворение «Конец», замыкающее книгу, также не включенное ни в один из разделов.

«Сестра моя — жизнь», вдохновленная любовью поэта к Е. А. Виноград, тем не менее, посвящена не ей, а Лермонтову, присутствие которого отчетливо проступает в начале книги. Это и упоминание имени поэта в заключительной строфе «Про эти стихи», и эпиграф из «Утеса» («Ночевала тучка золотая / На груди утеса великана») к стихотворению «Девочка».

В контексте выбранной темы анализ «Памяти Демона» важен прежде всего в соотношении с завершающим «Сестру мою жизнь» стихотворением «Конец», так как оба произведения выведены за пределы циклов, составляющих основной массив лирической книги Б. Пастернака. Композиционно они могут рассматриваться как пролог и эпилог. Остав-

ляя за рамками анализа соотнесенность этих произведений с текстами, включенными в циклы, сосредоточимся на рассмотрении образной ткани, эмоционального тона, соотношения лирических коллизий, представленных в этих стихотворениях и центральной в книге «Сестра моя — жизнь» темы любви.

«Памяти Демона» отчетливо корреспондирует с посвящением, усиливая литературную доминанту в поэтической книге. Демон (образ, не только заимствованный у старшего поэта, но и присутствующий как непосредственно изображенный персонаж в лирических произведениях Блока и, следовательно, приобретающий статус вечного литературного героя) указывает на новую книгу Пастернака как на продолжение вечной темы страсти, и на связь «Сестры — моей жизни» с предшествующей литературой. «Конец», завершающий, закрывающий книгу стихов, — не только знак композиционной завершенности такого сложного целого, но и знак исчерпанности темы. Написанное от первого лица это стихотворение подчеркнуто личностно, хочется сказать, внелитературно по задаче, интимно по интонации. Оно распахивает книгу стихов в самую жизнь, доверяется читателю не как поклоннику поэзии, а как «сопонимателю» переживаний лирического «я».

Возвращаясь к стихотворению-прологу, надо отметить, что образ Демона возникает в поэзии Пастернака однократно. Мировосприятие автора «Памяти Демона» по преимуществу свободно от разрушительных страстей и мощного, доходящего до трагизма эгоцентризма, по-разному воплощенного в демонических персонажах Лермонтова и Блока. Тем интереснее увидеть, что было близко Пастернаку в демоне Лермонтова и в лермонотовской поэме, и объяснить, почему стихотворение с эпитафийным названием открывает, вероятно, самую жизнелюбивую в русской поэзии XX века книгу лирических стихов.

По отношению к «Демону» Лермонтова лирическая ситуация в стихотворении Пастернака — явный эпилог. Демон, навсегда разлученный с Тамарой, прощается с ней, чтобы вновь возвратиться к ее вечной обители: «Клялся льдами вершин: / Спи, подруга, — лавиной вернуся».

Лермонтовский «дух изгнанья» у Пастернака срастается с горным пейзажем: в первом четверостишии упомянута «синева ледника», в предпоследнем — Кавказ, седеющий «за печалью», в финальном — «льды вершин» и лавина, в которую перевоплощается Демон, чтобы вернуться к подруге.

Намечаемый «парой крыл» кошмар ассоциируется с горной бурей, а в силу близости «ледника» — по закону тесноты стихового ряда — буря мыслится высокогорной метелью. Этот мотив отчетливо присутствует в концовке лермонтовской поэмы:

На страже черные граниты,
Плащами снежными покрыты;
И на груди их вместо лат
Льды вековечные горят.
Обвалов сонные громады
С уступов, будто водопады,
<...>
Висят, нахмурившись, вокруг.
И там метель дозором ходит...

В пастернаковском Демоне очевидно сходство с врубелевской интерпретацией лермонтовского персонажа: оголенные руки, крыла, колоссальность. Телесность — очень важное качество пастернаковского видения Демона. Это прежде всего касается характеристики рук. Они прямо не названы и даны по минус-приему в статике: «Не рыдал, не сплетал оголенных, исхлестанных, в шрамах». Шрамы на исхлестанных руках — знак стоически переносимых физических страданий, их неподвижность гармонирует с отсутствием рыданий. Благодаря «отрицательному» описанию, нарушающему ожидания читателей (ожидаемым поведением Демона были бы рыдания и сплетенные, заломленные руки), подчеркивается самообладание и мужественность пастернаковского колосса. «Ожидаемое», вернее, восстанавливаемое читателем поведение смотрелось бы как истеричное и снижало бы оценку героя.

Неподвижные (распрямленные) руки Демона разводят пластику пастернаковского персонажа и характер изображения рук у Демонов Врубеля. На его иллюстрациях и полотнах руки акцентировано выразительны: см. сплетенные в замок пальцы раннего (сидящего) демона, или неестественно заломленные за голову руки позднего «Демона поверженного». Они передают бессилие, тоску, страдание, власть, ненависть, вкрадчивость, тогда как в жесте пастернаковского Демона господствует отрешенность от внешнего мира. Колосс утрачивает ощущение времени.

Пребывание у Тамары — это всепоглощающее переживание утраты, которое заставляет героя каменеть внешне и внутренне. Его тень «под решеткой» дурна, как горбунья, но неподвижна (она «не кривлялась»), пересиленные рыдания характеризуют не поведение, а состояние персонажа. Неземную сущность Демона знаменует сверканье, рвущееся в его волосах: он заряжен грозной энергией. Он не осиян, как светлые духи, — сверканье в его волосах неравномерно, оно заставляет их трещать, и этот «электрический эффект» выдает демоническую сущность пастернаковского героя, усиленную по сравнению с блоковским Демоном утра, в золоте кудрей которого лишь угадываются червонно-красные сполохи.

Облик пастернаковского Демона, пожалуй, грандиознее и драматичнее, чем в произведении-источнике. У Лермонтова главный акцент по-

ставлен на переходной сути «духа изгнанья»: «Он был похож на вечер ясный: / Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет». В глазах Тамары «Пришлец туманный и немой», не похожий ни на ангела-хранителя, ни на ужасного духа ада, порочного мученика, «Красой блистает неземной». Демон Пастернака — могущественный страдалец, мукам и верности которого не будет конца.

В начале поэмы Лермонтов передает бесконечность изгнания Демона стихами: «Вослед за веком век бежал, / Как за минутою минута» (возможно, эта лермонтовская формула откликнулась в концовке «Гефсиманского сада» Пастернака: «Ко мне на суд, как баржи караванов, / Столетья потекут из темноты»). В стихотворении 1917 года это — неуклонный ход времени не меняет ни сути, ни состояния героя, его ход обозначен грандиозной метафорой: «седеет Кавказ за печалью». Печаль — неотъемлемое, хочется сказать, первичное свойство героя лермонтовской поэмы. Уже в первой редакции 1829 г. ключевая начальная строка открывается этим определением: «*Печальный* демон, дух изгнанья». У Пастернака печаль превращается в своеобразную стену, разделяющую героя и мир: она вечна, как мироздание. Горный хребет может стариться, покрываться сединой — поглощенному печалью персонажу эти перемены неведомы (образ старящегося времени появился еще в стихотворении 1913 г. «Сон»: «Но время шло и старилось. И рыхлый, / Как лед, трещал и таял кресел шелк»). Изображение зримо стареющего времени в «Памяти Демона» становится краской, убеждающей в мощи и неизменности любви Демона к Тамаре.

Загадочной, вернее, не поддающейся однозначному толкованью деталью в стихотворении Пастернака выступает «плита за оградой грузинского храма». Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернак интерпретируют этот образ как отсылку младшего поэта к эпизоду, когда смятенный близкой встречей с Тамарой, Демон впервые постигает «Тоску любви, ее волненье <...> И чудо! из померкших глаз / Слеза тяжелая катится... / Поныне возле кельи той / Насквозь прожженный виден камень / Слезою жаркою, как пламень, / Нечеловеческой слезой!..». Однако лермонтовский камень находится не у храма, а рядом с кельей Тамары.

Поскольку в стихотворении Пастернака герой помышляет только о Тамаре (об этом свидетельствую ключевые — начальная и заключительная — строфы), представляется, что уцелевшая плита «за оградой грузинского храма» — могильный камень дочери Гудала. В строфе XV Лермонтов описывает погребение княжны на родовом кладбище в трех сутках пути от монастыря: «И скоро средь снегов Казбека / Поднялся одинокий храм <...> И превратилася в кладбище / Скала, родная облакам». «Церковь на крутой вершине», родовая усыпальница Гудалов, упомина-

ется и в заключительном разделе XVI последней строфы поэмы. Вернее, это не строфа, а часть поэмы, включающая в себя ряд маркированных интерлинеарными разделениями эпизодов. Описание последнего приюта Тамары завершает и финальный раздел, и всю поэму. Ее могила на родовом кладбище («Меж старых дедовских костей / Приют покойный вырыт ей») вполне может быть местом, куда постоянно возвращается Демон. Читатель вправе думать, что Демон навещает не давно опустевшую келью Тамары, рядом с которой находится плита, прожженная его слезой, а родовое кладбище Гудалов. Окно, упомянутое в последнем четверостишии («От окна на аршин, / Пробирая шерстинки бурнуса, / Клялся...»), в равной мере может быть и окном церкви Гудалов, и окном кельи, так же, как принадлежностью и первой, и второй может быть лампада, упоминаемая в третьей строфе.

«Вечное возвращение» к Тамаре в стихотворении Пастернака выступает сразу и как следование лермонтовскому мотиву: грузинская княжна мыслится героем поэмы не только как возлюбленная, но прежде всего как подруга, избавляющая его от проклятия одиночества («Тебя, я, вольный сын эфира, / Возьму в надзвездные края, / И будешь ты царицей мира, / Подруга первая моя»), и как опровержение финала «Демона». Развязка у Лермонтова однозначна: Тамара недоступна для Демона: ее душу ангел уносит в рай («Она страдала и любила, / И рай открылся для любви»), Демон по-прежнему обречен на вечное одиночество: «И вновь остался он, надменный, / Один, как прежде, во вселенной / Без упованья и любви». У Пастернака Демон вечно уходит и вечно возвращается к Тамаре, доказывая правоту признания лермонтовского героя: «В любви, как в злобе, верь, Тамара, / Я неизменен и велик».

Пастернак создает стихотворение-парафраз, посвященное не бунту Демона против Бога и не его попытке «с небом помириться», нет в «Памяти Демона» и темы земного зла и зла, которое «враг небес» несет земле и людям. В его произведении Демон — олицетворение мощной и верной любви, любви страстной и предельно избирательной, нечеловеческой по силе и длительности любви одинокого гордого духа.

Возникает некое противоречие между названием и текстом стихотворения, открывающего «Сестру мою жизнь». Название явно ориентировано на эпитафийную семантику (ср.: «Памяти А. И. Одоевского» у Лермонтова, «Памяти Марины Цветаевой», «Памяти Рейснер» Пастернака) и в какой-то степени — на жанр эпитафии. Но герой, памяти которого посвящено стихотворение, на поверку выступает не только как живое, действующее лицо, но и как персонаж по сути бессмертный: Демон — дух, он вечен и неуничтожим. Смертна Тамара. О ней помнит, о ней скорбит Демон, к ней обещает вернуться лавиной, слившись с ее посмертным окруже-

нием, обрисованным в финальных стихах лермонтовской поэмы. Может возникнуть мысль, что Пастернак посвящает свое лирическое произведение не Демону-персонажу, а «Демону» — произведению. Но создание лермонтовского гения давно не доступно «для тленов и крошений», оно вписано в сокровищницу отечественной поэзии раз и навсегда.

Память здесь выступает не как категория, связанная с ритуалом поминовения, а как преемственность, наследование, развитие вечной темы. И закономерно, что лирика XX века — и у Блока, и у Пастернака — воспроизводит прежде всего коллизию Демон — Тамара, коллизию любви, которую Пастернак проводит через всю поэтическую книгу «Сестра моя — жизнь».

Книга, начатая, как говорят музыканты, «затактом» стихотворением «Памяти Демона», завершается своеобразным эпилогом. За одиннадцатым разделом «Послесловие» поставлено обособленное стихотворение «Конец».

Если «Памяти Демона» — стихотворение, исполненное сжатой, как пружина, сдержанной энергии и колоссального эмоционального напряжения, определяющих прерывистую, задыхающуюся интонацию, эллипсы с опущенными подлежащими, ни разу не названное имя героя, которого определяют действия, не совершаемые им, то в «Конце» господствует опустошенность, которая приходит после решительного, но не приносящего облегчения шага.

В стихотворении сочетаются несколько образно-семантических рядов, сливающихся в хронотопе ночной прогулки, которая развертывается на глазах читателя как «поток сознания» лирического «я».

Доминирует здесь мотив осени, ранней, еще теплой, еще далекой до предзимней обнаженности, от «широких лысин бессилья», которые так гениально увидел Е. Баратынский. У Пастернака осень заявляет о себе прежде всего безмерной усталостью: «Листьям в августе, с астмой в каждом атоме, / Снится тишь и темь». Если бы не эти пораженные, обреченные на бездыханность атомы, августовская спячка листьев могла бы восприниматься почти как блаженство. Ночной туман — не столько ненастье, сколько поэтическая дымка: «Снова — полог тюлевый», «Осень. Изжелта-сизый бисер нижется». Туман почти уютен, полупрозрачен: капельки воды, подсвеченные то ли фонарями, то ли желтеющими кронами, уподоблены бисеру. Но за этим «уютом» просматривается «прель», иными словами, разложение, гниение, ускоряемое влагой. И прель видится лирическому субъекту стихотворения чем-то родственным, вызывающим на откровение: «Ах, как и тебе, прель, мне смерть / Как приелось жить!». Пастернак выносит в конец второго и третьего стихов шестого трехстишия слова, откровенно антонимичные: *смерть* и *жить*. Но прямыми антонимами их

назвать нельзя, так как существительное *смерть* в контексте строфы выступает в роли обстоятельства меры и степени: жить приелось до смерти. И за этой фразой встает особое состояние: от жизни нельзя ждать ничего нового. Всё известно наперед: «*Снова* — улица. *Снова* — полог тюлевый. / *Снова*, что ни ночь, — степь, стог, стон / *И теперь*, и *впредь*...» (курсив мой. — *Е. Т.*).

Вечное возвращение Демона к Тамаре несет позитивные коннотации: неподвластность времени, мощь чувства. Повторяемость в «Конце» — порочный круг, знак безысходности. В «Конце» возникает определенная перекличка со стихотворениями Баратынского «На что вы, дни?». Повторяемость внешних явлений (у Баратынского: «Юдольный мир явленья / Свои не изменит»), заставляет лирическое «я» в произведении Пастернака мечтать о вечном сне: «Лучше вечно спать, спать, спать, спать / И не видеть снов». В пастернаковском четырехкратном повторе слова «спать» (четыре ударения подряд задают особый микроритм во втором стихе первой строфы) прочитывается почти заклинание и почти зевок переутомленного, затравленного бессонницей человека. Пастернаковское желание «спать, спать, спать» без снов — очевидная контрастная параллель к лермонтовскому желанию «навеки так заснуть» в «Выхожу один я на дорогу...».

Экспозиция стихотворения (два первых трехстишия) задает двойную лирическую ситуацию: внешнюю — ночной проход лирического «я» по городу: сначала улицы, потом — крупным планом — бег пса через сад и появление двух теневых гигантов, потом возникает железная дорога «...ночь кадит / Маневрами паровозов...». Дальше еще один крупный план: окна и дверь, свидетели прощания. Второй план внутренний, субъективный, связанный с памятью о героине. Он последовательно проявляется в строфах пятой и восьмой.

5. Он буквально ведь обливал, обваливал
Нашим шагом шлях! Он и ныне
Истязал тобой.

8. Окна сцены мне делают. Бесцельно ведь!
Рвется с петель дверь, целовав
Лед ее локтей.

С «появлением» героини образы, поименованные во второй строфе (степь, стог, стон), приобретают связь с нею, становятся обстоятельствами взаимоотношений героини и лирического «я», свидетелями происшедшего. Впрочем, та же роль и у листьев, что «рвутся в степь, как те», и у двери, которая тоже «рвется с петель», то ли намереваясь догнать и вернуть героиню, то ли сбежать от собственных воспоминаний.

Движения, которыми Пастернак наделяет мир, окружающий лирическое «я» в стихотворении «Конец», при всей порывистости оказываются мнимостями, подчеркивающими бесцельность существования героя в опустевшем мире. Между явью и мороком, между памятью и прошлым границы как будто нет: «наяву ли всё?». Мир, окружающий героя, полон следами возлюбленной, но не в состоянии изменить положение вещей. Подлинной жизнью обладают лишь те, кто не причастен к драме лирического «я» (пес и его владельцы, проходящие через сад, говорящие о болте, видимо, о части садового запора). То, что связано с реальностью, соприкасающейся с героями лирической книги, втягивается в круг ощущений лирического «я» и утрачивает статус объективности. Отсюда — истерика окон, отсюда — рвущаяся с петель дверь, отсюда — ночь, кадящая дымами маневровых паровозов.

Стихотворение заканчивается просьбой о знакомстве «с кем-нибудь из вскормленных... страдой южных нив, пустырей и ржи» и констатацией напрасности такой затеи. Новое знакомство с кем-нибудь из тех, кто схож с утраченной героиней, ничего не восстанавливает в самоощущении лирического «я», вынесшего из своего так ярко пережитого, столь много обещавшего романа «оскомину» — «оцепененье», «комья в горле» и «тоску стольких слов». На новую дружбу уже сил не остается.

В соотношении с «Послесловием», стихотворением, завершающим последний, одноименный цикл/раздел «Сестры моей — жизни», «Конец» не только контрастен по теме и эмоциональному тону («Послесловие» перенасыщено солнцем и восхищением), но и смотрится как признание в исчерпанности темы книги и душевных и поэтических резервов у автора. В соотношении с стихотворением-прологом проступают иные контрасты и иные связи. «Памяти Демона» — это ввод в вечный ценностный арсенал отечественной и мировой поэзии (тема, проходящая в «Сестре моей — жизни» достаточно отчетливо: «Про эти стихи», «Уроки английского», «Определение творчества», «Определение поэзии»), а стихотворение-эпилог говорит о непосредственном, личном, жизненном опыте поэта, рождающего миры, которых до него не было и которые отныне будут существовать рядом с творчеством других мастеров. Это вклад Пастернака в арсенал, которым пользовался сам поэт и к которому будут обращаться те, кто войдет в поэзию после него.

*Е. А. Иваньшина*

# «АДАМ И ЕВА» М. БУЛГАКОВА КАК НЕВРОТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ[1]

Творчество М. А. Булгакова манифестирует семантический, или символический, тип культуры (Ю. М. Лотман), предполагающий описание себя как совокупности иерархически организованных текстов; высшую ступень иерархии образуют священные тексты, которым приписывается значение истинности.

Логика замещения определяет знаковую специфику булгаковской семиосферы, которая может быть представлена как система эквивалентностей, являющихся трансформациями некоего семантического кода. Этот код — память культуры — транслируется от текста к тексту, в основе своей оставаясь неизменным.

Идеальным текстом в означенном типе культуры является текст отсутствующий. Самое ценное в булгаковском мире всегда отсутствует. Осознание утраты компенсируется памятью, которая обладает воскресительной силой: она «пересиливает» отсутствие и умножает утраченное как невротический симптом. Не случайно поведение помнящих персонажей строится как невротическое.

Пожалуй, самым наглядным примером сказанного является пьеса «Адам и Ева» (1831). Персонажи «Адама и Евы» — невротики, невротическим является и текст пьесы в целом. Поведение и речь невротика сродни тайнописи: они представляют собой тот уровень выражения, который нужно преодолеть, чтобы узнать, что за ним скрывается. Герои пьесы то и дело задаются вопросом *Что это значит?*, тем самым переадресуя тот же вопрос читателю. «Адам и Ева» — текст, насыщенный криптофигурами, требующими расшифровки. С одной стороны, автор пародирует здесь современные ему сюжетные схемы, с другой стороны, актуализирует в читательском восприятии *другой* литературный фон, составленный из *старой* литературы. Этот фон представлен в разбитых, подлежащих реконструкции формах и проявляется на поверхности текста так же, как в невротическом симптоме (сновидении) проявляется его скрытая причина[2]. К невротическим симптомам относятся так называемые *ошибочные действия*: оговорки, описки, забывание слов, намерений, затеривание предметов. С такого рода симптомами мы сталкиваемся в речи персонажей булгаковской пьесы, особенно в речи профессора Ефросимова. Симптом — это

*окно в бессознательное*, результат столкновения двух противоположных намерений: выразить нечто и одновременно скрыть. К вытесненной мысли (желанию) симптом относится как намек. Симптом — символ воспоминания.

«На протяжении всей истории культуры постоянно находят, обнаруживают, откапывают из земли или из библиотечной пыли “неизвестные” памятники прошлого»[3]. Такие находки подобны письму в бутылке: нашедший размытое послание обречен на его реконструкцию. Именно такой археологический сюжет и выстроен в «Адаме и Еве».

Главным событием «Адама и Евы» становится обретение памяти как повторения прошлого опыта. В контексте пьесы этот опыт оказывается литературным, так как Адам и Ева — не только первые люди, но и первые литературные персонажи. Память культуры актуализирована в «Адаме и Еве» как испорченная память профессора Ефросимова, жалующегося на то, что он стал забывать простые слова. Как *испорченный текст* память Ефросимова эквивалентна старой *книжке, найденной в подвале Маркизовым*.

Иронически уподобляя себя физиологу Павлову (Павлов — фамилия одного из персонажей пьесы, который в пьесе произносит единственную реплику: «*Я!*»), автор «Адама и Евы» как будто занимается проверкой литературных рефлексов читателя. Наряду с Павловым в тексте незримо присутствует Фрейд. На наш взгляд, именно в «Адаме и Еве» наиболее наглядно у М. Булгакова воплощены идеи психоанализа.

В «двухэтажном» сюжете пьесы[4] различимы явный и потаенный пласты; явный — символический, в нем находят выраженность симптомы, причина которых кроется в *подвале* текста, на том его уровне, который соотнесен с «бессознательным» автора и который открывается *своему* читателю в результате работы над истолкованием текста. Задача читателя — проявить нижний слой палимпсеста, реконструировать значения, зашифрованные во внешней речи, войти в авторскую семиосферу на правах *своего*.

Знаком языковой ситуации пьесы, символичности ее языка становится окно, означенное в ремарках к каждому действию. Глядеть в окно — значит глядеть сквозь письмо, вглубь, в сторону автора. Окно — поверхность палимпсеста; увиденное сквозь сетку окна — это увиденное сквозь сетку букв, слов, речи, письма[5]; окно — место «дефигурации»[6]. Реплика Маркизова в финале третьего акта («Граждане, поглядите в окно!!»[7]) обращена в две стороны: к убегающим персонажам (чтобы те не забыли Маркизова) и к читателю (чтобы тот увидел метаморфозы за окном-текстом). Окно размыкает пространство в сторону автора, не случайно мир за окном осваивают персонажи, близкие к авторской сфере. Если необычный аппарат или очки — оптические атрибуты персонажей пьесы, то окно — оптический прибор автора, знак его присутствия в тексте[8].

Текст пьесы структурирован как текст сновидения и подобен окну в «бессознательное». «Бессознательное» здесь — культурная память автора (ср. с памятью Ефросимова), реализующая себя посредством «симптомов». Область «бессознательного» — область подлинной культуры, разрушенной организаторами человечества и представленной как *испорченная книжка, найденная в подвале Маркизовым*.

Тексту-сну (симптому) необходим истолкователь (переводчик). Поэтому персонаж-переводчик тоже «встроен» в художественную систему как элемент автометаописания. В частности, о Еве сказано, что она учится на курсах иностранных языков. Переводчиком является Маркизов, переписывающий на свой лад Книгу Бытия. Угадывание *простых слов*, которые *начал забывать* профессор Ефросимов, предполагает отгадывающего и в читателе. Наряду с персонажами, помогающими профессору вспомнить *простые слова*, руководствуясь его описаниями этих слов, читатель должен уметь получать *другую* (скрытую) информацию, исходя из невротической речи персонажей. Эта речь состоит из многочисленных оговорок, повторов, каламбуров, вопросов и умолчаний, являющихся актуализаторами шифров (по аналогии с невротическими симптомами). В процессе истолкования невротического текста читатель движется от известного к неизвестному. Область *неизвестного* в «Адаме и Еве» составляют *забытые* имена старых книг, которые должны быть «восстановлены в правах» (недаром во втором эпиграфе к пьесе Библия названа *неизвестной книгой, найденной Маркизовым*). В процессе узнавания текст открывается читателю как собрание цитат, которые отсылают к другим текстам (подтекстам). Успех чтения зависит от способности узнавать в эксплицитном тексте его источники, скрытые причины. Способность извлекать из текста его скрытую причину предполагает в читателе психоаналитика (невротик-сновидцем при этом является скрытый за маской Ефросимова автор). Задача читателя — проявить сокрытое, так чтобы фон вытеснил фигуры первого плана[9]. Проявление (ср. с проявлением фотографий[10]) осуществляется с помощью узнавания[11].

Ефросимов задает это отгадывание как припоминание, путь к которому лежит через ассоциации:

> Е ф р о с и м о в . Ах, господи! Это ужасно!.. Как же, черт, фамилия? Известная фамилия. На эр... на эр... Позвольте: цианбром... фенил-ди-хлор-арсин... Ефросимов! Да. Вот какая фамилия. Ефросимов (330).

Метод свободных ассоциаций успешно применялся (и применяется) психоаналитиками при лечении невротических расстройств. Тот же метод[12] позволяет обнаружить (реконструировать) в речи персонажей ряд поэтических цитат, отсылающих к *известным* текстам.

Итак, всемирно *известный* профессор появляется как *незнакомец* в квартире, где живут Адам, Пончик и Дараган. Выясняется, что имя свое, равно как и адрес, профессор забыл (факт, аналогичный сокрытию имени известной книги в эпиграфе), как забыл и другие *простые слова* («вода», «собаки», «дети»). Забывчивость профессора, его рассеянность фабульно мотивированы его погруженностью в профессию. Профессор озадачивает своих собеседников, подобно тому как автор озадачивает читателя. Вместе с хозяевами коммунальной квартиры, куда попадает рассеянный профессор, читатель должен восстановить забытые им имена и адреса. Они вводятся «фигурами забывчивости», которыми изобилует речь профессора. Одновременно с игрой, которую в вопросо-ответной форме ведут между собой персонажи, автор поверх текста ведет свою игру с читателем. Ответы, которые устраивают персонажей, читателя не удовлетворяют и провоцируют иные разгадки, лежащие в тех источниках, на которые автор наложил табу посредством сокрытия имени книги во втором эпиграфе. Многочисленные герменевтические проблемы, поставленные перед читателем пьесы, означены вопросами, то и дело «всплывающими» в речи персонажей. Эти проблемы связаны с многозначностью слова (имени), к которому поставлен вопрос (например, кто такой *Жак*). Ответ, «звучащий» в тексте, несет в себе фабульную мотивировку того или иного *неизвестного,* устраивающую персонажей пьесы, но не читателя, которому предстоит найти *другое* объяснение тому же *неизвестному.* Компетенция читателя шире компетенции персонажей; этот герменевтический «зазор» и создает игровое поле смыслов, «сфокусированных» (сгущенных) в знаковой поверхности.

У Ефросимова жажда, он хочет пить, но забыл, как называется *вода*. Он и ведет себя как какой-то *пророк*, предсказывающий предстоящую катастрофу. Сам Ефросимов совмещает в себе черты Фауста с чертами Мефистофеля: с одной стороны, он, как Фауст, «науки жрец почтенный», маг и алхимик; с другой стороны, появление Ефросимова в квартире напоминает появление Мефистофеля у Фауста (Ефросимов входит в комнату через окно, Мефистофелю Фауст предлагает через окно выйти[13]); Ефросимов — пленник Адама, Мефистофель — пленник Фауста; Ефросимову выйти из квартиры не дает воинственно настроенный Маркизов (329), Мефистофелю выход закрыт магическим знаком, начертанным у порога Фауста[14]. И появление Ефросимова, и появление Мефистофеля сопровождаются собачьим воем (Ефросимов, кроме того, рассказывает о собаках). Перед превращением пуделя в Мефистофеля Фауст задумывается о значимости слова, затрудняясь в переводе начальной фразы Евангелия от Иоанна (*в начале было слово*)[15]. Появление Ефросимова совпадает с радиотрансляцией «Фауста». Появление Ефросимова и трансляция

«Фауста» эквивалентны, происходящее в пьесе представляет собой ретрансляцию (и не только «Фауста»).

Действие пьесы происходит в Ленинграде. Ленинград — бывший Петербург. Еще один прообраз Ефросимова — Раскольников. Подобно Раскольникову, Ефросимов обижен на весь мир. С одной стороны, он относится к числу «старичков», производящих идеи («пророков»); с другой — он же высказывается против всяких идей, говорит, что боится их. Как и Раскольников, Ефросимов появляется впервые в «чрезвычайно жаркое время»[16] и в «слишком приметной шляпе»[17]. Раскольников вызывает раздражение «одного пьяного», который называет его «немецким шляпником»[18], Ефросимов — раздражение Маркизова (М а р к и з о в . Он шляпу надел! А? [329]). См. также фрагмент ефросимовского монолога: «Война будет потому, что сегодня душно! Она будет потому, что в трамвае мне каждый день говорят: “Ишь шляпу надел!”» (333). И Раскольникова, и Ефросимова принимают за пьяных, сумасшедших. К Раскольникову же отсылает замечание Ефросимова об *уличном пении.* Ср. вопрос, звучащий в «Преступлении и наказании» («Любите ли вы уличное пение?»[19]) и ответ Ефросимова Адаму (А д а м . <...> Вы, профессор Ефросимов, не можете быть против этой песни! Ефросимов: Нет, я вообще против пения на улицах [333]).

В герменевтическую игру втянут некий *Жак*, которого профессор объявляет своей собакой. История щенка, которого хотели повесить злые дети, рассказана двусмысленно: «<...> Вижу, идут четверо, несут щенка и смеются. Оказывается — вешать. И я им заплатил двенадцать рублей, чтобы они не вешали его. Теперь он взрослый, и я никогда не расстаюсь с ним. В неядовитые дни он сидит у меня в лаборатории и он смотрит, как я работаю. За что вешать собаку?» (340).

В то время как персонажами грустная история Жака принимается за чистую монету, для читателя его *имя* актуализируется как шифр, так как в ней разыгран каламбур. В сильной позиции стоит выражение «вешать собаку», имеющее фигуральный смысл.

Профессор жалуется, что *забыл снять* Жака: в контексте истории повешения собаки «снять» звучит двусмысленно («сфотографировать» или «освободить из петли»[20]). Неснятый загадочный Жак, скорее всего, погиб в катастрофе вместе с книгой, останки которой обнаружил в подвале не менее загадочный Маркизов. Эта общая гибель некоего Жака и некой книги является отправным пунктом наших поисков. Книга объявлена неизвестной, тогда как Жак профессором вроде бы разъяснен. Но в соответствии с обратной логикой, заданной эпиграфами, Жак превращается в нечто таинственное и странным образом *сопряженное с известной книгой*. Вот здесь-то, в книге, и *зарыта собака* по имени Жак.

В ряду литературных ассоциаций, задаваемых именем *Жак*, самая «легкая» — знаменитый Жак Паганель, великий растяпа и главный дешифровщик послания Гарри Гранта. Паганель предстает перед читателем романа вооруженным подзорной трубой и очками (ср. с оптическим оснащением Ефросимова). Его главной чертой является патологическая рассеянность (ср. с рассеянностью Ефросимова), благодаря которой, впрочем, команда и находит искомый объект. Вспомним: по обычной своей рассеянности вместо «Австралия» Паганель пишет в письме капитану яхты «Новая Зеландия» и тем самым обеспечивает спасение своих товарищей и свое собственное. Достижение цели становится результатом *описки, оговорки*, которую ученый допускает случайно, но впоследствии анализирует совершенно по-фрейдовски. Паганель — неформальный вождь экспедиции (ср. с поводырем): именно ему суждено расшифровывать испорченный водой документ, в котором говорится (а на самом деле *не говорится*) о месте пребывания капитана Гранта и его спутников. К этому полустертому документу приходится возвращаться многократно, и каждый раз его прочтение дает новые координаты и новые надежды на успех поисков. Аналогичная стратегия чтения вменяется и читателю булгаковской пьесы. Пропуски и ошибки в речи профессора аналогичны пропускам в послании капитана Гранта и ошибкам при его дешифровке. Именно ошибки при прочтении документа делают путешествие столь длительным и захватывающим; точно так же ошибки в дешифровке странных речей в «Адаме и Еве» дают возможность вспомнить литературную географию, поводом к повторению которой и является пьеса.

Еще один сентиментальный Жак — Жан-Жак Руссо. «Жак» — и название романа Жорж Санд, популярного в России в 40-е годы XIX века. «Жак» — литературная модель супружеских отношений, в основе которых лежит тройственный союз (одна женщина любима двумя мужчинами[21]). Этот роман утверждал принцип «свободы сердца» и в глазах «развитых» русских людей кодифицировал право жены на супружескую измену; признание этого права было вопросом чести[22].

Еще на один возможный литературный источник — пьесу Шекспира «Как вам это понравится» — указывает Е. А. Яблоков. Жак здесь — меланхолический философ, рассуждающий о мире-театре:

Весь мир — театр.
В нем женщины, мужчины — все актеры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль[23].

*Жак* — это и условное название переводной литературы у Мандельштама в статье «Жак родился и умер» (1926)[24], посвященной проблемам художественного перевода.

Но возвратимся к Жаку Паганелю. Как итог путешествия на груди у Паганеля появляется татуировка в виде птицы, которой его наградили туземцы. В ремарке, указывающей на первое появление Дарагана на сцене, он описан так: «<...> Он в черном. Во всю грудь у него вышита серебряная летная птица» (335). «Летная птица» — значимая тавтология, являющаяся маркером шифра. Дараган — авиатор в явном плане. Его профессия метонимически связана с «птичьей» сферой[25]. В литературном карнавале одной из идентификаций Дарагана является Андрей Белый, автор романа, в названии которого тоже задействована *серебряная птица*: «Серебряный голубь». *Черная* форма Дарагана — игровая инверсия фамилии-псевдонима *Белый*.

Когда в третьем акте Дараган вылетает в поисках жизни из колонии уцелевших в катастрофе людей, он играет роль голубя, пущенного с ковчега в поисках земли. Ковчег — лагерь, окруженный смертью, земля, в направлении которой улетает Дараган, — Москва. *Серебряная летная птица*, вылетевшая из *Ленинграда* (точнее, *бывшего Ленинграда*) в *Москву,* — игровое воплощение творческого сюжета Андрея Белого (автора романов «Серебряный голубь», «Петербург» и «Москва»). Кроме того, маршрут, крайними точками которого являются Петербург и Москва, отсылает к знаменитой книге А. Н. Радищева, в которой тоже присутствует тайнопись.

Имя Дарагана — Андрей (ср. с Андреем Белым). Его соперничество сначала с Адамом, а затем и с Ефросимовым (имя Ефросимова — Александр) спроецировано на соперничество Белого и Блока[26]. Ева в пьесе окружена всеобщим мужским поклонением; она единственная и потому драгоценная женщина, вызывающая ассоциации с женским божеством символистов. Профессия Ефросимова совпадает с профессией отца Л. Д. Менделеевой, знаменитого химика Д. И. Менделеева, составителя таблицы химических элементов. *Летная птица*, вышитая на форме Дарагана, — знак аргонавтического мифа, воплотителем которого считал себя всё тот же Андрей Белый[27]. Нечто общее имеет авиатор Дараган и с героем рассказа Андрея Белого «Аргонавты»[28]. Солнце, солнечность, светозарность, сияющие латники — основные мотивы письма Белого к Э. Метнеру, в котором он исповедуется в своих «аргонавтических» чаяниях[29]. Профессия Дарагана — *авиатор* — отсылает также к одноименному стихотворению А. Блока[30].

С Дараганом связана наполеоновская тема, эксплицированная в финале пьесы через отсылку к стихотворению М. Лермонтова «Воздушный корабль». В ремарке сказано: «Слышен трубный сигнал, и в лесу ложится густая тень от громадного воздушного корабля» (380). Дараган, как и Наполеон, — апокалиптическая фигура, на что указывает род его деятельности (истребитель)[31]; знаками апокалипсиса являются и повторяющиеся

в финале пьесы трубные сигналы. Исторический, литературный и мифологический контекст, связанный со смертью в воздухе (гибелью летчика и падением с неба), проясняет Б. Гаспаров, интерпретируя «Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама. Б. Гаспаров отмечает, что на рубеже XIX в. этот образный комплекс воплотился в фигуре Наполеона (комета 1811 года). В свою очередь, наполеоновская эпоха дала толчок к формированию романтического образа поэта — изгнанника из мира людей, совмещающего в себе сакральные и инфернальные черты[32]. В «Стихах о неизвестном солдате» встречается и актуальный для «Адама и Евы» образ газовой атаки.

В начале второго действия Ева выбирает сорочки в магазине с мертвым продавцом. Означенный в ремарке *трамвай, вошедший в магазин* (344), отсылает к стихотворению Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай» (пример заимствования материала у мертвого автора). Заимствованная метафора воплощена буквально. Перед нами своеобразный памятник заблудившемуся трамваю. Вошедший в магазин *трамвай* превращает магазин в вокзал: здесь пересекаются дороги потерявших друг друга персонажей. Булгаковские герои блуждают среди мертвых, затерянные в пустыне жизни; гумилевский трамвай «заблудился в бездне времен». Маркизов во втором акте говорит: «Я ж понимаю... Я сам в трамвай вскочил... А кондукторша мертвая. А я ей гривенник сую...» (354). Ср. у Гумилева: «*Как я вскочил на его подножку, / Было загадкою для меня* <...>»[33]. Упав «к ногам» Евы, Дараган кричит: «Где нахожусь?» (345) Ср. у Гумилева: «*Где я? Так томно и так тревожно / Сердце мое стучит в ответ: / “Видишь вокзал, на котором можно / В Индию Духа купить билет?*”»[34]. У Булгакова *Индии Духа* соответствует мир мага (магазин). У Гумилева: «*И всё ж навеки сердце угрюмо, / И трудно дышать, и больно жить*...»[35]. Ср. у Булгакова: «О, как я страдаю!.. <...> У меня язвы внутри...» [реплика Дарагана] (345), или: «Вот, дотащился... Здесь и помру... Мне больно!» [реплика Маркизова] (352). Так вплетается в текст воспоминание о Н. Гумилеве, расстрелянном в августе 1921 года. В том же августе умер А. Блок. Эти потери, возможно, мотивируют реплику «Ах, этот август!».

Текст «Адама и Евы» устроен как *литературный пасьянс*[36]. Действие пьесы — игра в рамках литературной *системы элементов,* персонажи — знаки, замещающие различные *литературные фигуры*, которые являются «брезжущими» видениями читателя, спровоцированными «сценарием». Каждый персонаж «Адама и Евы» — сновидческий *коллективный образ* (термин З. Фрейда), образ-шарада, *наплыв* (кинематографический знак воспоминания), который должен *уловить* и *разложить* читатель, подобно тому как профессор *разложил солнечный газ*. Если в явном плане солнечный газ — яд газовой атаки, то в подтексте яд — «химический» знак

культурной памяти. Текст пьесы подобен котлу, в котором перемешаны образы *старых* и *новых* текстов, поставленных в ситуацию соперничества (ср. с соперничеством романа Пончика-непобеды и книжки, найденной Маркизовым).

Пространство культурной памяти для читателя открывается подобно тому, как для Маркизова открывается *испорченная книжка*, найденная им в подвале. Неизвестная книжка, в которой «про наших пишут», является знаком культурной традиции, ее «интегральным» образом. Подвалу, куда судьба приводит Маркизова, соответствует подтекст, который должен открыться читателю. Подвал — метафора памяти. Реконструкция испорченной книги (текста культуры) — процесс, объединяющий затекстового читателя с читателем изображенным (Маркизовым). Нахождение и реконструкция *старой книжки* «подрывает» историю, противопоставляя ей альтернативное прочтение реальности (такое прочтение как раз и содержится в найденной книжке).

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Статья написана при поддержке РГНФ, проект 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII – начало XX в.)».

[2] О невротическом симптоме как замещающем вытесненную мысль представления, в котором наряду с признаками искажения есть остаток какого-либо сходства с первоначальной, вытесненной идеей, см.: Фрейд З. Психоаналитические этюды. Минск, 1997. С. 21.

[3] Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2001. С. 675.

[4] «Двухъярусная» структура смоделирована, в частности, уже в предпосланных пьесе двух эпиграфах, в которых сталкиваются конкурирующие тексты — старый, как бы неизвестный, и новый, как бы известный.

[5] См.: Ямпольский М. Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. С. 43. «Смотреть в окно означает расшифровывать таинственную монограмму <...> графики. <...> ...окно начинает действовать как транслятор образов в слова и слов в образы <...> механизм <...> проникновения внутрь».

[6] Там же. С. 53.

[7] Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 355. Далее ссылки на этот том с указанием станиц в скобках.

[8] Об окне как необычном оптическом приборе см.: Ямпольский М. Б. Беспамятство как исток... С. 42–73.

[9] Это явление — перенос внимания с фигуры на фон — описано М. Ямпольским в связи с наркотическими галлюцинациями: «Для наблюдателя, не подверженного воздействию наркотика, фон имеет второстепенное значение, для наблюдателя под наркотическим влиянием этот фон вдруг приобретает какую-то совершенно особую, необъяснимую важность. Он становится окном в “тайну чистого бытия”». См.: Ямпольский М. Б. О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001. С. 78.

[10] Аппарат Ефросимова похож на фотографический.

[11] О некоторых словах и знаках, употребляемых в качестве «средств узнавания», с целью отличить членов инициатических организаций от профанов, а также о «дисциплине тайны» см.: Генон Р. Символика креста. М., 2008. С. 431–433.

[12] В данном случае эти ассоциации лишь относительно «свободны», так как предзаданы автором.

[13] Гете И.-В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 2. С. 53.

[14] Там же. С. 52.

[15] Там же. С. 47.

[16] Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1989. Т. 5. С. 5.

[17] Там же. С. 7.

[18] Там же.

[19] Там же. С. 149.

[20] Есть и третье значение: «снять с репертуара», в год написания пьесы для Булгакова, наверное, самое болезненное.

[21] Ср. с ситуацией булгаковской пьесы, в которой Еву любят пятеро мужчин (Адам, Дараган, Пончик-Непобеда, Маркизов и Ефросимов).

[22] См.: Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996. С. 103.

[23] См.: Яблоков Е. А. «Вот он, большелобый тихий химик...» (Реальные и литературные источники «химической» темы в пьесе М. Булгакова «Адам и Ева») // Филологические записки. Воронеж, 2009. Вып. 28–29. С. 259.

[24] См.: Мандельштам О. Э. Слово и культура: статьи. М., 1987. С. 236–239.

[25] См. одну из его реплик: «Но оперение мое, оперение мое! Цело ли оно?» (350).

[26] Об отношении Булгакова к Белому см.: Фиалкова Л. Л. Москва в произведениях М. Булгакова и А. Белого // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 358–369; Булгаков М. А. Под пятой: Мой дневник. М., 1990. С. 43; Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 52; Соколов Б. В. Андрей Белый и Михаил Булгаков // Русская литература. 1992. № 2. С. 42–55; Вайскопф М., Толстая Е. Москва под ударом, или Сатана на Тверской: «Мастер и Маргарита» и предыстория мифопоэтического «московского» текста // Литературное обозрение. 1994. № 3–4. С. 90; Йованович М. Об источниках «Мастера и Маргариты» // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1992. Т. 51. № 1. С. 63–66; Белобровцева И. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Конструктивные принципы организации текста: Дис. ... д-ра филос. наук. Тарту, 1997. С. 149–150. И. Белобровцева замечает, что отношение Булгакова «...ко всем модернистским явлениям культуры в целом можно определить как в высшей степени скептическое» (с. 38). Возможно, Булгаков отчасти ощущал себя соперником Белого (и тот, и другой считали себя учениками и преемниками Гоголя).

[27] Об этом см.: Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 103 и далее.

[28] Белый А. Собр. соч. М., 1995. [Т. 3.] Серебряный голубь. Рассказы. С. 234–238.

[29] См.: Лавров А. В. Указ. соч. С. 116–117.

[30] «Напоенная фантазиями о полете, атмосфера вокруг ранней авиации многим представлялась родственной поэтической. Ощущение, что ремесла авиатора и поэта схожи (ведь и те и другие, казалось, стремятся к одному и тому же — к полету!) витало в воздухе. Известен случай, когда приехавшего в 1908 г. во Францию с демонстрационными полетами Орвила Райта приняли за поэта. Футурист Василий Каменский был уверен в том, что поэт новой эпохи должен быть авиатором. После своего первого полета на аэроплане он рассказывал, что испытал “божественное ощущение”, пережил “райские галлюцинации”, столь необходимые поэту для творчества. Первый поэт Италии Габриэле Д'Аннунцио также мечтал стать “авиатором-суперменом”. Он, как и Каменский, отозвался о своем первом полете, как о чем-то божественном, а в интервью французской прессе прямо высказался об авиаполете,

как о божественном искусстве, таком же, как и его искусство быть поэтом. В начале 20-х гг. Марина Цветаева отметит это общее стремление поэтов и первых летчиков достичь и, быть может, удержать Бога, но опишет его как напрасное...» (Желтова Е. Л. Культурные мифы вокруг авиации в России в первой трети XX века // Труды «Русской антропологической школы» М.: РГГУ, 2007. Вып. 4. Ч. 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ec-dejavu.net/a-2/Aviation.html).

[31] Полеты Дарагана — «технократический вариант библейского сюжета: в Библии Сатана назван Князем воздуха; побежденный святым воинством Михаила архангела, он обрушивается с небес на землю, ломая крылья и оставшись после падения навсегда хромым». См.: Ерыкалова И. Е. Фантастика Булгакова. СПб., 2007. С. 106–107.

[32] Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 214–215.

[33] Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 2001. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918–1921). С. 81.

[34] Там же.

[35] Там же. С. 83.

[36] Идея пасьянса заявлена во вводной ремарке к первому действию: «<...> Под ней [лампой] хорошо пасьянс раскладывать, но всякая мысль о пасьянсах исключается, лишь только у лампы появляется лицо Ефросимова <...>» (3: 327).

*С. М. Лойтер*

# НАРОДНАЯ КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ В ЗЕРКАЛЕ СТАЛИНИЗМА

Структура сознания деформируется вмешательством лжи, порожденной страхом.
*Н. Бердяев*

До недавнего времени один из наиболее драматических периодов — с 1929 по первую половину 1941 г. — в истории русской фольклористики не получил своей достаточной и совершенно определенной оценки в отечественной науке. Первой большой, обобщающей работой на тему «Сталинский фольклор» явилась защищенная в 1990 г. американским славистом Фрэнком Миллером диссертация «Folklore for Stalin: Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era», сразу же вышедшая в Нью-Йорке и Лондоне отдельной книгой. Теперь она известна в русском переводе[1].

В последние два десятилетия появился целый ряд исследований о фольклористике названного периода — «господства преступного сталинского режима и безусловного идеологического диктата». Среди них выделю работы Т. Г. Ивановой «О фольклорной и псевдофольклорной природе советского эпоса» с Приложением — републикацией текстов и третий раздел ее монографии «История русской фольклористики XX века: 1900 — первая половина 1941 гг.» — «Фольклор и тоталитаризм», «Советский сталинский фольклор»[2].

Расшифровывая последствия руководства, манипулирования фольклорным процессом в угоду политической конъюнктуре, все исследователи останавливаются на фальсификациях и подделках в виде так называемых «новин», которые имели целью прославить советский строй, создать пантеон новых святых во главе со Сталиным. И всегда в качестве первоосновы для таких текстов служили былины, плачи и сказы/сказки. Во всех случаях эти новообразованные жанры советского, сталинского фольклора — панегирики: былина-панегирик, плач-панегирик, сказ/сказка-панегирик. Других жанров в качестве жанровой модели фольклористы не наблюдали. Но оказалось, что сталинский «новодел» захватил и такой жанр детского фольклора, каковым является в поэзии пестования *народная* колыбельная песня

Исследователь колыбельной песни В. Головин проследил появление авторских колыбельных песен политического звучания в детской литературе 1930-х гг.: «Вообще советская идеологическая культура охотно использовала такие универсальные жанровые модели, как колыбельная песня, поскольку сила воздействия жанровой формы фольклорного происхождения, имеющей обязательные магические коннотации, очень велика»[3]. То, как тоталитарный режим использовал колыбельную песню, создав огромный литературно-музыкальный репертуар советских поэтов и композиторов, то есть профессионалов, для насаждения культа личности и прославления советского строя, содержит большая статья К. А. Богданова «Право на сон и условные рефлексы: колыбельные песни в советской культуре (1930–1950-е годы)»[4].

Вернусь к народной колыбельной. В Петрозаводском архиве Карельского научного центра РАН среди множества текстов этого жанра мне довелось обнаружить шесть *баек* (так на Русском Севере называется колыбельная песня), записанных от трех известных сказительниц.

Необходимое отступление. Именно в Карелии, одном из самых богатых в фольклорном отношении регионов, тоталитарная система, превращавшая фольклор в один из инструментов внедрения своих идеологических мифов, насаждения культа Сталина, широко использовала немыслимое для науки всех предшествующих лет сотрудничество собирателей

со сказителями. В Карелии это приобрело характер тенденции[5]. Здесь активней других регионов использовались новые формы работы — слеты сказителей, направленные на «обмен опытом» народных рапсодов. Летом 1938 г. состоялось первое Всекарельское совещание, а в мае 1939-го — Всесоюзное совещание сказителей в Петрозаводске, на которое приехало около 100 сказителей из Карелии, Архангельской области, Коми АССР, Украины и Белоруссии. Обработке и давлению подвергались прежде всего известные сказители, чьи имена были на слуху и у земляков, и у собирателей. Растлевающее, разрушительное влияние «беспощадного столетия» (Е. Эткинд) очень наглядно обнаруживает себя в творчестве незаурядной сказительницы, занимающей одно из первых мест среди вопленицы после Федосовой — Анны Михайловны Пашковой, признанного знатока традиционного фольклора. Это отражает ее репертуар: от нее записано 35 похоронных, бытовых и свадебных причитаний, 15 былин, 15 сказок, 320 пословиц, 40 загадок, много обрядовых песен, несколько духовных стихов и др.[6] Обратившая на себя внимание властей, вовлеченная в общественную жизнь, ставшая непременной участницей всех съездов и конференций сказителей, награжденная Почетной грамотой правительства, принятая в члены Союза писателей СССР, приглашаемая на собеседования, где с ней проводились занятия о текущей политике, решениях партии и правительства, Пашкова начинает создавать свои тексты совсем иного характера. В 1938–1939 гг. появляются «Былина» Пашковой о Сталине, плачи о Ленине — «Наше красное ты солнышко» и «Бессмертному Ленину», плачи-сказы о В. Чкалове и Горьком. В местных газетах, альманахе «Карелия» один за другим печатаются ее сказы «Чем Москва прославилась», «О Ленине», «Колхозница», «Раскрепощенная женщина», «Сказ о колхозных яслях», «Расцветает город в тундре», о выборах всенародных.

В эти годы собиратель Е. Родина и записала, вероятно, в течение нескольких встреч огромную (в 170 стихов) байку Пашковой[7]. Байка представляет собой механический, невнятный монтаж традиционных колыбельных мотивов («Не ложись на край, / Придет серенький волцёк...»; «Байки, байки, байки, / Куплю Ванюшке балалайки...»; «Баю-баю, побаю, / Не ругаю, не браню...»; «Бай да побай, / Мне за байканье подай...») с политически-примитивной проповедью: «Спи-ко, Ванюшка-дружок, / Пролетарский паренек...»; «Уж я Ленину скажу, / Поклоню головушку, / Што женщинам подарил / Волю и свободушку...»; «Не тужи, моя мамаша, / В Красну армию пойду, / Я живой врагу не сдамся / И с поста я не сойду...»; «Если летчиком ты будешь, / Ты увидишь Сталина...»; «Как у Сталина народу / Все в закон написано, / Конституция для всех / Стала правдой-истиной...»; «Как не думали же мы / И во сне не видели, / Што в Союз писателей / Делегаткой выбрали». Интимный, домашний жанр импровизационной народной лири-

ки утратил свою художественную природу и перешел в совершенно иную, официальную пропагандистско-плакатную плоскость.

Из злободневных лозунгов и рифмованных газетных штампов, транслирующих тотальную ложь, состоят байки другой сказительницы из той же, что и Пашкова, деревни Семеново Пудожского района, Александры Тимофеевны Конашковой, невестки знаменитого сказочника Ф. А. Конашкова. Биографические материалы ярко передают процесс искусственного насаждения ложных идей и добровольно-принудительный характер создания произведений о счастливой жизни вопреки собственному опыту исполнительницы, адресующей письма в официальные инстанции о своем бедственном положении, отсутствии денег и т. д.[8] В записанных от Конашковой байках традиционными оказываются лишь такие маркеры жанра, как «слово-сигнал» «баю, баюшки, баю» и императивная форма «Спи», импровизацию составляют приспособленные к ситуации усыпления, ее ритмам и интонациям политические клише и расхожие идеологемы.

Баю, баюшки, баю
Баю доченьку мою.
Спи же, дочка милая,
Родилась ты счастливая.
В каждый день и каждый час
Все заботятся о вас.
И как мать, отец родной
Да наш Сталин дорогой.
Пусть ты некрещёная
Будешь ты учёная.
Спи же, доченька родна,
Не будешь мужу ты раба.
При царизме закон был
Муж частенько жену бил.
Ленин в руки власть забрал,
Женщине дорогу дал.
У нас женщина везде,
Она с мужчиной наравне.
Баю, баюшки, баю.
Слушай песенку мою.
Будешь, дочка, подрастать,
Будешь больше понимать,

Будешь счастливо ты жить
И отечеству служить.
А как в школе-то теперь
И не бьют, не мучат.
Чего хочется тебе,
То всего научат.
И читать, и писать,
И по воздуху летать,
И страною управлять.
Баю, баюшки, люли,
Помни песенки мои[9].

Несколько подробнее остановлюсь на байках сказительницы Феклы Ивановны Быковой, «выдающейся носительницы песенной традиции, прекрасного знатока беломорской лирической песни». В сборнике «Русские плачи Карелии» помещен выразительный традиционный плач Быковой о муже «Надоволится кручиной мое сердце ретивое». Его предваряет небольшая статья фольклориста М. Михайлова «Фекла Ивановна Быкова»,

создающая творческий портрет талантливой сказительницы[10]. И в этом же сборнике, в разделе «Плачи и сказы о вождях и героях Советского Союза», два плача Быковой «Постройте-ка стены везде да камены» и «Заветы твои все исполнены» посвящены Ленину; здесь же ее «Сказ о летчиках, погибших под Архангельском».

В архиве Карельского научного центра РАН хранится материал «Об одной старой байке и о байках, записанных от Ф. И. Быковой»». Он принадлежит В. В. Чистову, который в 1937 г. был участником экспедиции в Беломорье (брат выдающегося фольклориста К. В. Чистова; из фольклористики он ушел). Цитирую:

> От Быковой записано более 120 старинных поморских песен (большинство песен записано по 2 раза — мной в 1937 г. и К. Ф. Беловой в 1938 г. <...> Фекла Ивановна родилась в 1881 г., 33 года проработала на лесозаводе. За песни, за умение причитывать знает ее там каждый рабочий — молодой и старый <...> Человек удивительной энергии — Быкова после революции быстро росла на работе, пройдя через целый ряд профессий — от сторожа и уборщицы до машиниста паровой машины. 58 лет начала она успешно обучаться грамоте. <...> Фекла Ивановна сложила плач-сказ о Ленине, ею созданы плачи о Бабушкине, Чкалове, сложены по собственной инициативе, записаны внучкой и присланы в КНИИК. Во время выездов Быковой в Петрозаводск были произведены повторные записи, всегда отличающиеся довольно значительно от первичных, благодаря исключительному дару импровизации. Быкова — член Союза Советских писателей, награждена «Почетной грамотой Верховного Совета Карельской АССР за выдающиеся успехи в области сохранения и развития устного народного поэтического наследства и создания новых современных произведений» (Указ от 26 мая 1939 г.) <...> Трудно далось Фекле Ивановне воспитание детей, но она гордится тем, что ее дети в боях отстаивали Советскую Карелию. Младший ушел на фронт 13-ти лет. Часто говорит Быкова о помощи матерям, о заботе к женщинам и детям в наше время. Так пришла она к созданию новых баек о радостной жизни, которая ожидает детей, —

пишет В. Чистов и приводит две байки Феклы Быковой. Одну из них комментирует сама исполнительница: «Когда я была ребенком, мать убаюкивала меня: “Помри дитятко скорее, / Ты избавь бедну меня...”. А я теперь качаю:

Ты живи, не помирай!
Власть советская научит —
Будешь летчиком летать
Города вси повидать
Города кругом видать
Миня, стару, сбиригать,
Миня, стару, сбиригать,
Власть советов защищать!».

«Другой вариант этой же байки:

А теперь тебя качаю:
Ты живи, не помирай,

А советска власть научит —
Будешь летчиком летать,
Будешь летчиком летать,
Города вси повидать.

Города кругом видать,
Меня стару защищать,
Меня стару защищать,
Всю Рассею защищать.

Ее вторая байка:

Спи, сыночек, спи, прекрасный,
Баюшки-баю,
Когда вырастешь побольше,
Я тебе спою.
Защищать ты будешь, милый,
Родину свою.

Спи-ко, спи-ко, сын любимый,
Баюшки-баю.
Послужи-ко, сын мой милый,
Сталину-отцу.
Ты люби вождя и друга,
Родину свою,

Спи, сыночек мой прекрасный,
Баюшки-баю»[11].

Оставлю на совести собирателя комментарий, в котором он называет «простой и теплой байкой» этот текст с мифологизированным образом защитника и дарителя счастья Сталина. Совершенно очевидно: если он и не направлял сочинение подобных текстов, то явно их поощрял и приветствовал.

Так создавался официальный советский фольклор — детище тоталитарной системы. Воскрешая эту позорную страницу в истории русской фольклористики, возвращаемся к чудовищным фактам манипулирования и управления чувствами масс, формирования рабски-холопского сознания, подавления личности и ее достоинства. Урок и опыт.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Миллер Ф. Сталинский фольклор / Пер. с англ. Л. Н. Высоцкого. СПб.: Академический проект, 2006. (Современная западная русистика. Т. 62).

[2] Смолицкий В. Г. П. И. Рябинин-Андреев в работе над «советскими» былинами // Рябининские чтения – 95: Сб. докл. Петрозавод. КарНЦ РАН. 1997. С. 58–63; Сенькина Т. И. Забытая страница из истории русской фольклористики Карелии (30–40-е годы XX века) // Фольклористика Карелии. Петрозаводск, 2002 С. 125–139; Сенькина Т. И. Попытки создания советского фольклора сказителями Карелии // Сенькина Т. И. Забытые и неизвестные страницы истории фольклористики Карелии: Очерки и материалы / Науч. ред. Е. И. Маркова. Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2012. С. 125–154; Иванова Т. В. О фольклорной и псевдофольклорной природе советского эпоса // Рукописи, которых не было: Подделки в области славянского фольклора / Изд. подгот. А. Л. Топорков, Т. Г. Иванова, Л. П. Лаптева, Е. Е. Левкиевская. М, 2002, С. 403–968; Иванова Т. Г. История русской фольклористики XX века: 1900 – первая половина 1941 гг. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009; Лойтер С. М. Фольклористика Карелии в «Истории русской фольклористики XX века» // Кижский вестник. Петрозаводск, 2011. Вып. 13. С. 95–102; Лойтер С. М. Что такое «Сталинский фольклор»? // Композиторская техника как знак: Сб. статей к 90-летию со дня рожд.

Ю. Г. Кона / Петрозавод. гос. консерватория им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2010. С. 373–381.

[3] Головин В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Або: Abo Akademis Forlag; Abo Akademi University press, 2000. С. 307.

[4] Богданов К. А. Право на сон и условные рефлексы: колыбельные песни в советской культуре (1930–1950-е годы) // НЛО. 2007. № 86. С. 1–40.

[5] В упомянутом Приложении к статье Т. Г. Ивановой «О фольклорной и псевдофольклорной природе советского эпоса...» из 141 текста, созданного во всей России, 71 — принадлежит Карелии.

[6] См.: Русские плачи Карелии / Подгот. текстов и примеч. М. М. Михайлова; Под ред. М. К. Азадовского. Петрозаводск, 1940; С. 53–97; Былины Пудожского края / Подгот. текстов, ст. и примеч. Г. Н. Париловой и А. Д. Соймонова; Предисл. и ред. А. М. Астаховой. Петрозаводск, 1941. С. 61–182; Русские народные сказки Пудожского края / Сост. А. П. Разумова, Т. И. Сенькина. Петрозаводск, 1982. С. 225–272, 348; Носители фольклорных традиций (Пудожский район Карелии) / Изд. подгот. Т. С. Курец. Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2003. С. 203–214; Лад да совет: Сказительница А. М. Пашкова / Сост. и автор биограф. очерка Т. И. Сенькина. Петрозаводск: Карелия, 1992. – 126 с. (Сказители и рунопевцы).

[7] Архив КарНЦ РАН. Ф. 1, оп. 1, колл. 12, ед. хр. 22. лист. 483–495.

[8] Носители фольклорных традиций (Пудожский район Карелии). С. 133–135.

[9] Архив КарНЦ РАН. Ф. 1, оп. 1, колл. 11, ед. хр. 2; 5.

[10] Михайлов М. Фекла Ивановна Быкова // Русские плачи Карелии. Петрозаводск, 1940. С. 118.

[11] Архив Кар НЦ РАН. Ф. 1, оп. 1, колл. 31, ед. хр. 233, 234.

*М. Хабибуллина*

# ОБРАЗ КИТАЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: к проблеме «китайского текста»

Китай — это такая общая европейская тема...[1]
*О. Седакова*

Кризис идентичности постсоветского периода, безуспешные попытки сформулировать национальную идею и разрушение моральных основ общества обусловливают повышенное внимание к инокультурным этносам. Данная тенденция отражается в интересе современной литературы к теме Востока и, в частности, к образу Китая.

Наша статья представляет собой попытку обобщить собственный исследовательский опыт работы над образом Китая в современном литера-

турном процессе на материале «маленькой поэмы» Е. Шварц «Сочинения Арно Царта» (1984), книги стихов О. Седаковой «Китайское путешествие» (1986) и романа Д. А. Пригова «Катя китайская» (2007).

Рассмотрение названных произведений привело нас к пониманию того, что три автора создают образ Китая, опираясь на одни и те же культурные ориентиры.

Так, ими воссозданы характерные для Китая природные образы — горы, сады («ступенчатые сады»[2] О. Седаковой; «карликовый сад»[3] Е. Шварц), образы воды (чаще всего — реки) и неба, нередко взаимоотражаемые; древесные мотивы: карликовые сосны, ивы. Исключительно широко представлены животные, священные, культовые и почитаемые в Китае: черепахи, обезьяны, лисы, змеи, львы, тигры, соловьи, ласточки.

Во всех произведениях обнаруживаются приметы китайской архитектуры и быта: лодки [«лодка без гребцов» (211), «отвязанная лодка» (199) у Седаковой; «из бумаги лодка» (467), деревянная лодка у Е. Шварц], пагоды, мосты, особым образом устроенные крыши, рисовые поля, зеркала, фонари, кисточки для письма, бумажные фигурки, своеобразная одежда, чай [«Пьет Лиса чай, / Отставя пальчик» (474) в «Сочинениях Арно Царта»], а также принадлежности чайной церемонии [«...ласточка на чайной ложке» (202) в книге стихов Седаковой].

Большое значение приобретают религиозно-философские и культурные основы китайской жизни (отметим, что это, в первую очередь, те особенности, которые связываются с духовной составляющей образа Китая в европейском сознании): основные, наиболее распространенные постулаты даосизма, конфуцианства и буддизма; имена мыслителей и философов: Лао-Цзы, Будда; китайские философские тексты: «И-цзин», «Дао де цзин»; классики китайской литературы: новеллист Пу Сун-лин, поэт Ли Бо [у Шварц: «Да вот на той еще неделе / С Ли Бо катались в лодке мы. — / Так, болтая, выпивали...» (207); «пьяный Ли Бо» Седаковой]; божественный пантеон, представленный многочисленными духами; фантастические существа, населяющие китайский мир: драконы [«...ломятся / Драконы ночами в дверь» (480), «Прекрасный юноша в халате, / Украшенном драконьими глазами» (483) у Е. Шварц; «Дракон сдерживал дыхание и взглядывал вверх томными, темно-малахитовыми, почти девичьими глазами из-под смежающихся толстенных век»[4] в романе Пригова], единороги, фениксы.

Такое эксплицированное единство в выборе элементов, призванных описывать Китай, сигнализировало нам, что данный литературный образ и способы его репрезентации представляют собой метатекстовое явление, охватывающее целый конгломерат произведений. Данное умозаключение подтолкнуло нас к целенаправленной работе над поиском иных сходных элементов в исследуемых текстах.

Первыми были обнаружены переклички в тематических мотивах: все произведения, отражающие образ Китая, касаются проблем художественного творчества. Так, О. Седакова насыщает свою стихотворную книгу музыкальными и поэтическими мотивами: рисовальщик, кисть для письма, роспись по шелку, флейта, струны, аккорды и ноты, «огонь восхищения» (207), как метафора вдохновения. Е. Шварц кладет в основу своей «маленькой поэмы» концепцию поэтического творчества поэтов петербургского андеграунда 70–80-х гг. Д. А. Пригов, помимо того, что наделяет героиню романа богатым, глубоко художественным воображением, вводит в текст многочисленные китайские легенды, сказания и мифы, впрочем, нередко деконструируя и реконструируя их.

Сходные черты наблюдаются и на уровне жанровой специфики: каждое из анализируемых произведений в той или иной степени обладает особенностями травелога. Героиня Седаковой, двигаясь от одного «китайского» образа к другому, преодолевает путь духовного просветления, приведший ее на новый уровень осознания себя и мира. В «Сочинениях Арно Царта» одна из авторских масок — Лиса — в поисках любви странствует по художественному миру поэмы, из Китая в Эстляндию, Россию и снова в Китай. Пригов, наследуя традиции романа воспитания, также выводит в центр него путешествие. Путешествие по Китаю (реальному или метафизическому), дорога в Китай или из него создают особый культурный фон произведения: «Путешествие играет важную роль в формировании образа территории. Путевые записки, как правило, являются богатейшим источником для выявления и создания образа территории. Это связано со специфической установкой самого путешественника. Установка на движение, на восприятие географического пространства в динамике; необходимость постоянного дистанцирования от сменяющих друг друга объектов восприятия ведут к формированию динамического образа территории со значительным визуальным компонентом»[5].

Итак, в основе образа Китая у всех трех избранных нами авторов лежит устойчивый комплекс культурно насыщенных мотивов, образов, символов и сюжетов.

Изучение подобных комплексов в литературоведении последних десятилетий становится весьма востребованным направлением. Для их обозначения предложен целый терминологический ряд: это и сверхтексты, и локальные тексты, и тексты культуры, и культурные коды, — что само по себе говорит об актуальности исследований в данной сфере.

После выхода в свет работы В. Н. Топорова «Петербургский текст русской литературы» появились труды, посвященные и другим «текстам»: московскому, пермскому, итальянскому, римскому, лондонскому.

Обнаружение такого комплекса вокруг образа Китая привело нас к предположению о возможном существовании в русской литературе и «ки-

тайского текста». В таком случае, бытование «китайского текста» в столь разных в жанровом и родовом плане произведениях соответствует выдвинутой Топоровым категории кросс-жанровости. Обращение же к теме Китая знаковых фигур современной русской литературы, причем относящихся к разным ее направлениям, и довольно широкий временной интервал создания текстов (более 20-ти лет) объясняется кросс-персональностью и кросс-темпоральностью «китайского текста».

Будучи включенными в один «текст», данные произведения вступают друг с другом в своеобразные диалогические отношения. О законе диалогизма писал М. М. Бахтин: «Текст живет только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу»[6]. В таком межтекстовом диалоге (или полилоге) анализируемые произведения приходят к согласию в выборе художественных средств, конструирующих Китай, и образуют единое «высказывание». Однако каждая из сторон этого «китайского» диалога стремится сохранить свой голос: «Если мы превратим диалог в один сплошной текст, т. е. сотрем разделы голосов (смены говорящих субъектов), то глубинный (бесконечный) смысл исчезнет (мы стукнемся о дно, поставим мертвую точку)», — утверждает Бахтин (там же). Так, «китайский текст» у каждого из авторов приобретает несколько отличное смысловое и функциональное наполнение.

О. Седакова выстраивает свой образ Поднебесной на философских представлениях даосизма, в результате чего «Китай» для нее становится не столько реальным географическим пространством, сколько духовным миром, той этико-эстетической сферой бытия, в которой она получает некий трансцендентальный опыт и с помощью него постигает всеединство, обретает гармонию. Согласно этому, стиль ее стихотворной книги полон непосредственного лиризма, «сердечности», а «Китай» обладает такой тонкостью и прозрачностью, словно прорисован акварелью или едва нанесен кисточкой на шелк.

В противоположность книге стихов О. Седаковой, лиризм поэмы Е. Шварц более опосредован: постоянная смена авторских масок и субъектов речи лишает его монологичности, привносит в поэму некоторую театральность. В своей «маленькой поэме» Шварц проявляет постмодернистскую изобретательность: вводит элемент литературной игры, деконструирует китайские мифы, преподносит русские реалии так, что у них появляется китайская подоплека, сталкивает возвышенное с низменным. При помощи средств такой игровой поэтики Шварц создает образ «китайского Петербурга», противоречащий достоевско-гоголевской традиции, в рамках которой Петербург воспринимался как город деструктивной силы, город, где сходят с ума. Для Шварц Петербург — некое культурное

поле, где в замысловатом диалоге разворачивается отношения между Западом и Востоком. Кроме того, интерференция «петербургского» и «китайского» текстов позволяет Шварц по-новому осмыслить судьбу андеграунда 70–80-х гг. и ввести идею подлинной поэзии, свободной от официоза и дошедшей до читателя только в виде самиздата, в народе называемого «китайской грамотой».

Д. А. Пригов в «Кате китайской» сопрягает конкретно-биографическую основу (историю детства своей жены) с автобиографизмом (точнее, квазиавтобиографизмом), что вносит в роман лирическую тональность и даже некоторую исповедальность. Но круг проблем, которых он касается, значительно шире интимно-личностных. Через образ Китая Пригов приводит читателя, с одной стороны, к осмыслению исторического пути России в XX в., а с другой — заставляет задуматься над современностью. Социально-политические, экономические и культурные катастрофы XX в. привели к появлению в России поколения людей, которое с полным правом может называться «покинутым»: люди, рожденные в Советском Союзе (к ним относится и сам Пригов), в современной, изменившейся России чувствуют себя эмигрантами. «Я имею в виду ощущения одиночества и потерянности по причине полнейшей невозможности вернуть назад безвременно оставленную отчизну»[7], — описывает Пригов данный феномен. Таким образом, поколение, «покинутое» собственной родиной, чувствует тотальную «отчужденность», подобно героине приговского романа, а гротескно-фантастический мир Китая составляет подоплеку нашей современной реальности.

Итак, рассмотрение образа Китая в произведениях О. Седаковой, Е. Шварц и Д. Пригова является первичным подтверждением выдвинутого нами предположения о существовании в русской литературе «китайского текста». Наша работа представляет собой лишь начальный этап исследования и требует привлечения еще ряда произведений современной литературы. Но уже на данном этапе можно утверждать, что «китайский текст» представляет собой ту сферу, где выводится на поверхность и нередко находит решения целый круг философских, исторических и нравственных проблем российской жизни.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В словах, а не путем слов. Ольга Седакова отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского. Часть вторая // Топос: Литературно-философский журнал. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.topos.ru/article/996. Дата обращения: 3.03.2012.

[2] Седакова О. Китайское путешествие // Седакова О. Музыка: стихи и проза. М.: Русскій міръ, 2006. С. 206. Далее в тексте цитирование по этому изданию указанием страницы.

[3] Шварц Е. Сочинения Арно Царта // Шварц Е. Стихотворения и поэмы. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. С. 469. Далее в тексте цитирование по этому изданию указанием страницы.

[4] Пригов Д. А. Катя китайская (чужое повествование). М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 30.

[5] Замятин Д. Н. Метагеография: Пространство образов и образы пространства. М.: Аграф, 2004. С. 140.

[6] Бахтин М. М. Рабочие записи 60-х — начала 70-х годов // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 424.

[7] Пригов Д. А. Указ. соч. С. 37.

*Н. П. Хрящева*

# Принципы моделирования языческого мира в романе А. Иванова «Сердце Пармы»

Исходный импульс сюжетного развития в романе «Сердце Пармы» задается двумя «источными» мифами — Биармийско-чудским и Стефаниевским. Смысл и значение их для Пермского края как культурной «ойкумены» показал В. В. Абашев. Анализируя двусоставность биармийско-чудского мифа, ученый отмечает, что и биармийский, и чудской мифы имеют теллургический характер[1].

В качестве мифообразующего начала «Сердца Пармы» не менее значим и Стефаниевский миф. Анализируя «Слово о житии Стефана», написанное Епифанием Премудрым в нач. XV в., В. В. Абашеев видит в нем одновременно «выразительное» повествование о незнакомой языческой стране и жизнеописание Стефана, «мало похожего на канонического святого». Епифаний обозначил место Перми в «парадигме Священной истории»[2].

Однако важно подчеркнуть, что «Сердце Пармы» — это авторский миф, и для писателя актуальны не только и не столько традиционные мифологические схемы, связанные с двумя полярными мифами (Биармийско-чудском и Стефаниевском), сколько напряженный диалог между ними, развернутый в перспективе современного сознания. Иными словами, материалом для его мифомоделирования является история покорения (колонизации) московитами языческой Перми Великой под видом

ее охристианивания. Но сквозь «исторические одежды» видна напряженная попытка понять современность, прозреть ее смысл, заданный событиями 1990-х гг.[3]

Интерпретация мифов А. Ивановым определяется характером изображения борьбы язычества (исконной религией пермяков) с насаждаемым епископами-московитами христианством — борьбы, лежащей в основе коллизии романа. Эта борьба показана своеобразно: в ней участвуют не только и даже не столько люди, как сама древняя Земля. Под пером писателя она оживает и раскрывает тайны пролитой в нее крови, отшумевших событий... Она готова поделиться своими сокровенными смыслами посредством «воплощенных в ландшафте форм»[4].

С ландшафтных описаний роман и начинается. Первый подробно очерченный пространственно-географический локус романа — Мертвая Парма (гора Гляден) с Вышкаром, шаманским городом, расположенным близ нее. В этом описании видится сознательная попытка автора реконструировать основные черты мира, рожденного бытом и верованиями многочисленных коренных народностей, которые населяли территорию Перми Великой[5]. Мертвая Парма «мифотворится», то есть предстает в живых, зримых, полных священного смысла пространственно-чувственных формах, отраженных сознанием двух героев. Для вогульского князя Асыки и верховного шамана-пама этот мир является родным. Природа этих героев деиндивидуальна. Перед нами особое состояние мышления, в котором отсутствует различие между внутренним и внешним, субъектом и объектом. Читатель же в попытке постичь этот мир невольно включается в особого рода познавательный процесс, который, говоря словами О. М. Фрейденберг, не имеет «нашей формально-логической каузальности, для которого вещь, пространство, время поняты нерасчлененно и конкретно, где человек и мир субъектно-объектно едины»[6]. Как же выглядит эта живая система первосмыслов?

Вогульский князь Асыка везет из родного Пелыма сюда, в город шаманов, Вагирйому, дитя Сорни-Най — главной богини вогулов, — чтобы верховный шаман вручил ему Канскую тамгу в знак разрешения начать наконец войну с русами и передал его волю Идолу. Временной маркер: «часть первая, 6963 год» — указывает, что летоисчисление в этом мире ведется от его сотворения.

Дышащий древностью образ Большого времени выражен огромностью пространства — пути, пройденного Асыкой от Пелыма до Мертвой Пармы, который «картографируется» посредством вогульских названий: «священное озеро Турват», «жертвенники Ялпынга», «отроги Отортена», «Басеги», «Чусва», «устье Туявит-Сылвы» и т. п. В свою очередь эти и близлежащие места-территории оживают именами племен, их населяющих: «люди

северной Югры», «ернов», «саранов», «нагаев», «башкортов», «казани», «сибиров», «печоры».

Представителей этих племен не дождался в свой отряд торопящийся Асыка. Но характер их перечисления многофункционален. «Музыка» вогульских наименований создает впечатляющий образ разноплеменного мира, накрепко объединенного породившей его землей. Кроме того, именование земель и народов в качестве исходного импульса сюжетного развития задается логикой мифа, в соответствие с которой назвать вещь — значит дать ей жизнь[7]. Творение земель и людей Каменных гор происходит путем их называния. Имя, творящее земли как бытийственную основу, и людей на ней как сущностей, нерасторжимо с ней связанных, продуцирует сюжет их совместной судьбы.

Что же открывает Асыка, ступив на «древнюю тропу», ведущую к Мертвой Парме? Обратимся к тексту:

На тропе, заросшей орляком, загроможденной замшелым валежником, было холодно и *сумрачно. Сумрачно* было и на душе у князя <...> С болотистой опушки открывался вид на Мертвую Парму, огромная, похожая на медведя гора, заросла могучими деревьями, но все они умерли, стояли сухие, голые, без коры, без хвои, без листьев. От заката лес-покойник пожелтел, как мамонтова кость <...> Скелеты деревьев неподвижно топорщили изломанные ветви над этой странной, застрявшей на отмели времени горой (8, 9)[8].

Огромная гора, шумевшая когда-то могучими деревьями, а ныне покрытая их изломанными скелетами, безмолвно нависает над пространством бескрайней Пармы, символизируя вечность. Время здесь становится пространством[9], — случай свойственной мифу спатиализации времени.

Сумрак природы, перешедший в душевное состояние князя, еще более усиливается при созерцании им брошенного городища, затонувшего «одним краем в болоте», у подножия горы. «Валы заросли дремучей и серой от паутины малиной, из которой торчали кривые зубцы частокола. Постройки обрушились. Из сырых ям высовывались сгнившие осклизлые бревна <...> идолы-охранники чернели среди белых стволов» (8). Поруха, разложение, заплесневелость покрыли городище ровной гибелью, от которой не ушли даже идолы-охранники. Это место Асыка нарекает оценочным именем — «дурное» — и оно тут же реализуется соответственно наименованию:

Так и чудится желтый немигающий взгляд куля[10] откуда-то из болота. Ночами духам нравится приходить в покинутые людьми селения и играть там в свою любимую игру — в людей. Они сидят в ямах, как в домах, ходят в гости, роют землю, таскают бревна, но потом — забывают смысл игры и дико скачут по обвалившимся частоколам, вылезают в окна, прыгают с крыши на крышу, висят гроздьями на ветвях и оголившихся стропилах... (9).

Брошеное городище продолжает оставаться селением, покинутым людьми, — меняются лишь его смысл и идея[11]. Согласно логике «мифической отрешенности», оно становится местом обитания злых духов, любящих играть «в людей».

Ветхим показан и шаман, который «задохнувшись, схватился за сердце и словно обвис на своем посохе» (22). В этой картине мире жизнь природы и жизнь человека — одно: «Все, что происходит во внешней природе, происходит и с ним»[12].

Черты ветхости, начавшегося разрушения подмечает Асыка и в облике шаманского города:

> Не таким уж и неприступным выглядел он вблизи. Валы начали оплывать. В щелях частокола видны были подпорки, изнутри приставленные к бревнам. Давно не чищенный ров заполняла черная вода... Сторожевые вышки обветшали и рухнули бы под тяжестью двух-трех лучников, а лестницы, ведущие на боевые площадки, недосчитывались ступеней (11).

Перед нами оценивающий взгляд воина. Он видит, как уязвимо для врага «сердце Пармы» (показательна частица «бы» — «рухнули бы»), как беспомощны ее черепа-обереги, и понимает, что защитить бесконечно родной ему мир может лишь его твердое «решение».

Однако намерению Асыки противостоит позиция верховного шамана — пама, который, еще не видя вогульского князя, уже почувствовал «тонкие нити», связующие их воедино.

Знакомство с памом начинается подробным описанием его дома, увиденного глазами хакана. Поскольку шаманский дом — своеобразный аналог языческого космоса в целом, рассмотрим его подробнее. Стены — «огромные уже замшелые бревна» — бывшие деревья родной Пармы, а кровлю составляют «берестяные полосы», их (деревьев) кожа. Вертикаль дома трехчастна. В верхней его части, «под самыми стропилами в узком волоковом окне синели звезды». «Звезды» находятся не *вне* дома, не *над* домом, а как бы составляют его внутреннее убранство. «Окна-звезды», словно языческие иконы, являют собою иной, более совершенный мир. Среднюю часть — внутренность дома — составляют атрибуты окружающей пама флоры и фауны: пучки трав, шкуры, кожа и кость, перья птиц; тотемы: «медвежий череп» «в изголовье низкого лежака под шкурой», и «огромные лосиные рога над входом»; предметы языческого культа: туески, горшочки с зельями, драгоценные булгарские, персидские, арабские блюда, резные чурки-иттармы (автор тут же разъясняет их предназначение: в них «жили души былых шаманов Мертвой Пармы, предшественников пама»). И, наконец, перечислены предметы повседневного обихода: «чувал», «позеленевший котел» на нем, стол, «деревянный гвоздь»,

с висевшей на нем одеждой шамана. Нижнюю часть вертикали дома составляет земляной пол, непосредственно связывающий пама с землей как космическим телом.

Таким образом, перед нами своеобразный аналог языческого макрокосма[13], воплощающего живой и зримый ритм языческого бытия в целом. В свою очередь Мертвая Парма, дом шамана как ее микромодель, синонимичны таким пространственным образам, как Прокудливая Береза, Священное дерево пермяков, зримо структурирующее их жизненный и бытийный ритм; как могучие северные реки, столь же активно организующие пространство их действий.

В плане развернутого автором мифотворческого нарратива начальные главы «Сердца Пармы» представляют собой «двойной» диалог. Первый его уровень составляет спор князя с памом. Участники второго — сама Мертвая Парма с населяющими ее людьми, богами и духами как жизнетворящая субстанция, частью которой являются и спорящие и которая этот спор определяет, предельно универсализируя его смысл.

Спору предшествует также «двойной» — внешний и внутренний — «портрет» Асыки. «Шаман... молча разглядывал лицо хакана — узкое, скуластое, как маска безжизненное, резко очерченное линией сивых волос, натуго стянутых в две косы» (12). Прибегая к своей способности «видеть людей насквозь», то есть согласно языческим верованиям различать в человеке несколько душ[14], он «в хакане Асыке не увидел ни одной души. Он был глух и целен как камень» (13). «Каменные» черты Асыки, «узкие», «резкие», «выдающиеся», свидетельствуют о его субстанциональном родстве с миром Каменных гор.

Созерцание «остановившегося движения» побуждает шамана убедить Асыку принять нового бога:

> — Почему мир должен разрушиться, если здесь поселится русский бог, пусть даже он и вытеснит наших богов? — спросил пам, печально глядя на растрескавшийся лик Торума, — Хакан, ты не суеверный охотник, который видит лишь вёрс, вуншерих и вакулей. Ты знаешь: пусть сменится облик, имя, обряд, — дух останется прежним. Ничего с миром не случится. Уж не вообразил ли ты себя Мяндашем, спасающим Солнце от Йомы? (19).

Пам пытается убедить Асыку с онтологических позиций: «ничего с миром не случится». А стало быть, и дух этого мира останется прежним, несмотря на «новые наряды». Более того, он предостерегает Асыку от гордыни, могущей дорого стоить людям Каменных гор.

Контраргумент Асыки сводится к тому, что русский бог есть бог человека. Это главное «преимущество» христианского бога хаканом видится с сугубо языческих позиций: он не понимает бога, для которого не сущест-

вует воли Земли и всех, кто ею рожден. Тем самым он утверждает идею избранности своей земли, усматривая в чужой вере[15] корни «безверия» и «пустоты»: «Русы сами объединяют себя и своего бога и всегда его несут в себе таким, каковы они сами... Они бренны... И земля их погибнет тоже! Я не хочу, чтобы наша земля стала их землей и погибла вместе с ними!» (21).

Тогда шаман прибегает к последнему аргументу, властно прерывая яростный монолог Асыки указанием на застывший во времени артефакт — «разрушенное городище». Оно свидетель того, как «два века назад здесь насмерть бились люди весу и угру», уже забывшие, что именно они не поделили на этой земле. А когда кан Реда «победил, он плакал от горя» и «целый год молчал и молился у Зарини <...> А потом он взял войну, положил ее в горшок и горшок оставил в этой роще. И рощу обнесли частоколом, чтобы война оттуда не убежала, и поставили охранителей <...> а если с дерева за частокол падала хоть ветка, хоть шишка, хоть еловая иголка, то шаманы подбирали их и бросали за колья обратно» (21–22).

Мифологема Горшок с Войной восходит к архаичным мифам о Запертом Горе. Как показал Р. Г. Назиров, мифы о Запертом Горе и страшной каре за нарушение табу семантически восходят к обрядам уловления духов, договору с пленным тотемом (позже трансформированном в черта, джина, злого духа, Горе или Смерть), к обману его людьми, что было свойственно древним охотникам[16].

Шаман, наконец, уже не убеждает, а «умоляет» Асыку изменить свое решение, согласиться с «ходом вещей в мире». Но «слепой хумляльт» уже держит в руках деревянную куклу-иттарму, с шеи которой «свисала позеленевшая от времени, обломанная по краям священная Канская Тамга» (23). С князя Асыки начинается в «Сердце Пармы» парадигма персонажей, наделенных внутренней слепотой.

Итак, прежде всего, отметим ряд оппозиций, связанных с конструированием мифа как познавательного процесса, влекущего за собой особую нарративность: имя/сущность; вещь/идея; называние/сотворение; субъективное/объективное.

Далее подчеркнем первичную роль пространства в сюжетно-фабульном движении. Спор вогульского князя и верховного шамана, как внутреннее состояние их сознания, — это продолжение внешней природы, Мертвой Пармы. Этот спор означивает и ключевую для коллизийной основы всего произведения оппозицию языческое/христианское, вариантами которой станут оппозиции свое/чужое; праведное/грешное; военное/мирное.

Кроме того, перед нами характерные для романа-мифа принципы изображения персонажей, а именно: и Асыка, и пам показаны не личностями, каждый со своим внутренним миром, а представителями тех общностей, интересы которых они защищают. Субъектно герои не дифференцированы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В. В. Абашев отмечает характерность теллургической темы для Урала в целом: «Если для горнозаводского Урала и его центра Екатеринбурга она связана преимущественно с темой минеральных подземных богатств, драгоценных камней, для Челябинска — с темой огня и металла, то для Перми земная глубина — это прежде всего глубина истории, потаенной древности» // Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь: Изд-во Перм. ун-та., 2000. С. 82.

[2] Ученый отмечает, что ощущение «рубежности и избранности Перми» определялось у Епифания эсхатологической перспективой. Житие создавалось в преддверии конца света: считалось, что на рубеже XIV–XV вв. мир вступил в последнее столетие семитысячелетнего мирового цикла (Там же. С. 65).

[3] В идеолого-социальном аспекте романа И. В. Кукулин показал, что «"магистральный сюжет" Иванова — переход от истории к постистории, который и предстает как неотвратимое событие». Для ученого очевидно, что во всех трех романах («Сердце Пармы», «Золото бунта», «Блуда и МУДО». – *Н. Х.*) Иванова «метафорически представлен опыт одного и того же исторического перехода: от 1990-х к 2000-м гг. в России (Кукулин И. В. Героизация выживания // НЛО. 2007. № 86. С. 311–312).

[4] О «целостной интуиции регионального ландшафта» см.: «...формы ландшафта открываются как воплощение смысла этой особенной земли, территории. Геопоэтическое видение предполагает не столько визуальное восприятие ландшафта, сколько видение его силовых линий, пронизывающих его токов энергии. Это видение объемное, оно телесно-чувственное, эротическое и в то же время рефлективное, себя сознающее» (Абашев В. В., Абашева М. П. Чужие сны о Мяндаше (конспект о поэтике Алексея Иванова) // Семантическая поэтика русской литературы. Екатеринбург, 2008. С. 224).

[5] См. об этом признание писателя в том, что структура его романа построена по принципу пермского звериного стиля: «Скажем, я смотрю на изделие пермского звериного стиля и что я вижу? Что-то древнее, непонятное, косматое, дикое, обломанное по краям, с окалиной, зеленое от окиси, выкопанное из земли. И я старался писать так, чтобы мир у меня был такой же дикий, косматый, обломанный по краям, вышедший из каких-то непостижимых недр» («Ландшафт формирует мышление...» (Интервью с А. Ивановым) // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. Пермь, 2005. С. 16).

[6] О. М. Фрейденберг характеризует миф как «особую конструктивную систему образных представлений, выраженных словами»; «миф не жанр, а непосредственная форма познавательного процесса; вскрывая ее, мы вскрываем, как первобытный человек представлял себе объективный мир. Первоначально никаких повествовательных функций миф в себе не несет» (Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М.: Восточная литература, РАН, 1998. С. 34–35).

[7] О философии имени см.: Флоренский П. А. Имена. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. С. 416–417.

[8] Здесь и далее текст цит. по изд.: Иванов А. Сердце Пармы, или Чердынь — княгиня гор. СПб.: Азбука-классика, 2010 — указанием страниц в скобках.

[9] Френк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эссеистика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 190–197.

[10] О том, что *куль — это черт, злой дух нижнего мира*, см.: Гемуев И. Н. Мировоззрение манси: Дом и Космос. Новосибирск: Наука, 1990. С. 208, 213.

[11] «Мифическая отрешенность, — отмечает А. Ф. Лосев, — есть отрешенность от смысла и идеи повседневных фактов, но не от их фактичности. <...> Вещи в мире, оставаясь теми же, приобретают совершенно особый смысл, подчиняются совершенно особой идее, которая делает их отрешенными» (Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 68).

[12] Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 31.

[13] Описание дома манси см.: Гемуев И. Н. Мировоззрение манси... С. 13–21.

[14] Иерархия человеческих душ, которую умел различать пам, следующая: «душа-ворон живет с предками, душа-филин с духами, душа-сокол с богами. Душа-лебедь — там, выше богов, где движутся судьбы. А последняя душа, живущая с людьми, у всех разная — у кого утка, у кого воробей, у кого ястреб» (12–13).

[15] Идея избранности, по Ю. М. Лотману, органически вытекает «из деления земель на праведные и грешные <...> Оппозиция “свое/чужое” воспринимается как вариант противопоставлений “праведное/грешное”, “хорошее/плохое”» (Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 244).

[16] Назиров Р. Г. Шаманский бубен и Запертое Горе (к соотношению типологии и истории сюжета) // Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Уфа, 2010. С. 35–43.

# III

*Е. В. Михайлова*

## Образы *воды* и *зеркальности* в поэзии Ли Бо

«В Китае на протяжении трех тысячелетий сменилось множество династий и правителей, но политические перемены отнюдь не привели к перерыву в развитии художественного литературного творчества. Чуть ли не каждая эпоха отмечена появлением и развитием того или иного литературного жанра. В историю вошли “танская поэзия”, “сунские строфы «цы»”, “юаньские мелодии «цю»”, “проза времен Мин-Цин” и т. д. <...>» [11; 116]. Значительными достижениями в области художественной литературы отличается эпоха Тан, которую Цзян Цюнь и Сун Яньвэй описывают следующим образом:

> Танская эпоха дала миру плеяду талантливых поэтов. Полное собрание танской поэзии содержит стихи более 2200 авторов — всего 48 900 произведений. Поэты Ли Бо, Ду Фу и Бо Цзюйи — гордость китайского народа. Наибольшей известностью среди них пользуются Ли Бо, прозванный «богом поэзии», и Ду Фу, которого называли «святым от поэзии». В стихах Ли Бо, проникнутых высокой романтикой, отразилась его свободолюбивая, не признающая никаких границ натура. Он призывал к уходу от приземленности мирской жизни. В противоположность ему Ду Фу близко к сердцу принимал страдания простых людей, выступал обличителем социальных пороков. Ли Бо считается представителем романтического направления в поэзии, а Ду Фу — представителем реализма [13; 147].

Ли Бо (Ли Бай) (701–762 гг.) — великий китайский поэт [3; 12–14]. Многие его стихи переведены на русский язык [4, 112–214; 5, 20–128; 6, 9–203; 14, 35–274 и др.]. Т. Виноградова дает сжатую историю его жизни:

Отец его, похоже, имел немалое состояние. Ли Бо получил хорошее домашнее образование, в 10 лет начал писать стихи. <...> В возрасте 18 лет (718 г.) ушел из дома в горы, где поселился рядом с отшельником-даосом. Отказавшись от должностей, отправился странствовать по родной провинции Сычуань, а затем и за ее пределы, общаясь с самыми разными людьми. Предпринял попытку начать оседлую жизнь, женился.

Семейная жизнь в маленьком провинциальном городке сочетается с частыми отъездами и путешествиями, в конце концов он оставляет семью и уезжает на север страны. Много и легко пишет стихи. Его имя как поэта становится известно, особенно там, где он побывал.

В горах Шаньдуна Ли Бо с приятелями-поэтами создал своеобразную коммуну под названием «Шестеро бездельников из бамбукового ущелья», поэты жили на природе, пьянствовали, сочиняли стихи.

Оттуда, с гор, стала распространяться его поэтическая слава. Пожив в горах, он вновь отправился в путь, где его и застал вызов в столицу. Как признанный поэт был представлен друзьями ко двору (742 г.), получил должность в Литературной Академии. <...> Около трех лет состоял поэт при дворе. <...> По окончании придворной карьеры возобновились его странствия по стране, продолжавшиеся более десяти лет. Много читал стихи — поэтам, случайным собутыльникам. Так росла его поэтическая слава и легенда о нем самом.

Мятеж Ань Лу-шаня застал поэта в городе Лояне. Вместе со многими жителями второй столицы поэт бежит в горы. Один из сыновей отрекшегося от трона императора приглашает его на службу, поэт неосмотрительно принимает его приглашение.

Вскоре его патрон поднимает бунт против своего старшего брата, провозглашенного императором, с целью захвата власти. Мятеж был быстро подавлен, а Ли Бо арестован и приговорен к смертной казни. <...> Казнь была заменена пожизненной ссылкой в отдаленный юго-западный район — Елан. Медленно ехал поэт в ссылку вверх по Янцзы, ехал так медленно, что когда через четыре года после подавления мятежа Ань Лу-шаня была объявлена амнистия, поэт еще не успел добраться до места ссылки. Далее он путешествует уже свободно, придерживаясь бассейна Янцзы.

Во время путешествия он и погиб. Смерть его таинственна и полна легенд. <...> Есть красивый вариант — утонул, слишком далеко перегнувшись за борт лодки, чтобы дотронуться до отражения луны в воде [3; 12–14].

Л. Бежин так характеризует поэта:

По мировоззрению Ли Бо — приверженец даосизма, учения, основанного на культе естественности. Даосы считали, что человек — это прежде всего существо природное, поэтому он не должен нарушать законов (их суть именовалась Дао — Путь всего сущего), которым подчиняется окружающий мир цветов, деревьев, трав и камней. В каждом, даже самом незначительном, действии, учили даосы, надо как бы нащупать путеводную ниточку Дао, и тогда для достижения цели не потребуется затрачивать лишних усилий, и цель оказывается достигнутой сама собой. Не мешать естественному ходу вещей — в этом заключался один из секретов даосского «недеяния», и Ли Бо, конечно же, хорошо знал эти секреты, ведь он с юности подолгу жил в горных монастырях, воспитываясь у даосских наставников. По словам поэта, ему удавалось достичь состояния такого единства с природой, что даже птицы и звери переставали его бояться [2; 14].

Природа — важнейший объект изображения в образном мире классической литературы и искусства Японии и Китая.

При всей своей тонкости и тщательной прорисовке китайского пейзажа (в живописи, в стихах, в начертанных кистью иероглифах) — это всегда взгляд на природу глазами одного конкретного человека, выражение его чувств и настроений. Китайская поэзия требует гораздо большего соучастия, сотворчества читателя, чем поэзия западная. Подобно японским танка, китайской поэзии свойственна незавершенность, недосказанность, требующая активного со-творческого воображения слушателя (читателя) [12; 49].

Интересующая нас тема *воды* в поэтических произведениях Ли Бо включена в названия многих его стихотворений: «Смотрю на водопад в горах Лушань» [4; 112], «Струящиеся воды» [4; 114], «Стихи о Чистой реке» [4; 118], «Ночью, причалив у скалы Нючжу, вспоминаю древнее» [4; 120], «Весенним днем брожу у ручья Лофутань» [4; 127], «Брожу у родника Цинлэнцюань у Наньяна» [4; 128] и др. В рассматриваемых текстах представлено широкое семантическое поле ‘вода’, сформированное словами, принадлежащими к различным частям речи: *водопад*, *струящийся*, *вода*, *озеро*, *река*, *течь, проплыть*, *челн*, *причалив*, *поток*, *плавать*, *речной*, *ручей*, *родник*, *морской*, *Источник*, *волна*, *струить*, *парус*, *лодка*, *омовение*, *колодец*, *смывать*, *дождик*, *море*, *пениться*, *пить*, *поить*, *озерный*, *русло*, *омыть*, *роса*, *плыть*, *корабль*, *джонка*, *плотина* и др. Многие из этих слов получают в тексте переносные значения, как, например: «...Я голову / Поспешно отверну, / Чтоб ты не видел / Слез моих волну» [4; 149]. Рассмотрим спектр этих значений в поэтическом мире Ли Бо.

*Воде* присущи:

*чистота:* «Очищается сердце мое / Здесь, на Чистой реке; / Цвет воды ее дивной — / Иной, чем у тысячи рек» [118]; «[Цинси — Чистая река] ...в нынешней провинции Аньхуэй; получила свое название благодаря прозрачности своих вод» [8; 549];

*протяженность:* «Проплывем по реке мы / До вечера тысячу ли» [4; 119];

*покой и тишина* («На южном озере / Покой и тишина» [4; 114], «Вижу белую цаплю / На тихой осенней реке...» [4; 122];

*неподвластность времени:* «Когда-то бывали фениксы здесь, / Теперь — терраса пуста, / И только река, как прежде, течет, / Стремительна и чиста» (173);

*быстрота* («Быстрее реки этой / Люди еще не нашли: / По ней не плывут, / А летят, как стрела, корабли» [204] и др.;

*связь с чем-то светлым*: «Плотина / Возле города Саньяна — / Там светлая / Проносится река» [210] и др.;

*ассоциации с дорогой*: «Воды Белой реки / Огибают наш город с востока. / На речном берегу / Предстоит нам расстаться с тобой, / Одинокий твой парус / Умчится далёко-далёко» [148];

*выражение одиночества:* «Здесь, на острове нашем, / Уже расцветают цветы, / И плакучие ивы / Листву над рекою склонили. / Без тебя мне осталось / Сидеть одному у воды / На речном перекате, / Где вместе мы рыбу удили» [151] — *с расставанием и напряженным эмоциональным состоянием*: «И сердце полно тоской, / И, словно река Вэнь, / Безудержно, день и ночь, / Стремится к тебе — на юг» [159];

*связь с военными действиями:* «Мы не забыли / Прошлогодний бой, / Бой, отгремевший / За Саньган-рекой. / А ныне снова / В бой ушли полки, / Чтоб драться / В русле высохшей реки. / Уже бойцов / Омыл морской простор...» [184]; «...река на территории нынешней провинции Шэньси. В этой строфе говорится о бое, который вел с варварскими племенами в районе реки Саньган танский полководец Ван Чжун-сы в 742 году» [8; 558] и др.;

метафоры *человеческой жизни и времени:* жизнь концептуализируется как дорога, а время — как неостановимое течение воды: «Вот тут бы жить и окончить мне / Последнюю из дорог» [4; 113], «День промелькнет — / Он короток, конечно, / Но и столетье / Улетит в простор. <...> Хочу ли / Знатным и богатым быть? / Нет! / Время я хочу остановить» [134–135] и др.

С темой *времени* как *вод морских* связаны верования китайского народа. В стихотворении «Без названия» говорится о том, что ни солнцу, ни луне, ни людям нет покоя в мире, а время, отпущенное им на земле, ограничено: «И ясному солнцу, / И светлой луне / В мире / Покоя нет. / И люди / Не могут жить в тишине, / А жить им — / Немного лет» [4; 136]. В море есть гора, на которой растут плоды, дающие вечную молодость: «Гора Пэнлай / Среди вод морских / Высится, / Говорят. / Там в рощах / Нефритовых и золотых / Плоды, / Как огонь, горят. / Съешь один — / И не будешь седым, / А молодым / Навек. / Хотел бы уйти я / В небесный дым, / Измученный / Человек» [4; 136]; гора Пэнлай — «...даосский рай; по поверьям древних китайцев, находится на одном из островов, расположенных в Восточном море против берегов Китая» [8; 551]. За *вином* лирический герой одноименного стихотворения размышляет о времени: «Где цари и вельможи? — / Лишь время не знает конца, / И на пыльные стены / Вечерняя падает тень. / Все мы смертны. Ужели / Тебя не прельщает вино? / Вспомни, друг мой, о предках — / Их нету на свете давно» [4; 138–139]. Течение времени не влияет на Луну, на нее люди смотрели и будут смотреть во все времена: «Мы не можем теперь увидеть, друзья, / Луну древнейших времен. / Но предкам нашим светила она, / Выплыв на небосклон. / Умирают в мире люди всегда — / Бессмертных нет среди нас. / Но люди всегда любовались луной, / Как я любуюсь сейчас» [146–147].

Говоря о семантике *воды* в поэзии Ли Бо, нельзя не упомянуть тему *музыки*. В то время «...стихи не декламировали, а пели (как, впрочем, и сегодня делают барды), порой сочиняя мелодии, но чаще приспосабливая стро-

ки к великому множеству их, ходивших меж людей. Не было инструмента под рукой — "аккомпанировали" себе постукиванием по лезвию меча, отбивая такт. Музыкальное было время. А как иначе? По Конфуцию, коему все поклонялись, музыка — великий организатор и вдохновитель общественной жизни, она способна гармонизировать нравы в стране (или — испортить их, когда создается не по правилам, устоявшимся в веках)» [14; 145–146].

Музыкой у Ли Бо пронизана вся природа: «Вершина ее [сосны] / Под летящим звенит ветерком, / Звенит непрерывно, / Как музыка, ночью и днем» [4; 116], «Листва скрывает птиц поющих стаю...» [117] и др.; ее создает шумящая вода: «Собаки лают, / И шумит вода...» [130] и др. Человек *поет один*: «Один, в горах, / Я напеваю песню...» [127] — и *вместе с природой*: «Напрасно / Песни распевал я тут — / Умолкнув, слышу: / Тополя поют» [128]. Отшельник Юань Дань-цю («даосский отшельник, друг Ли Бо» [8; 550]) хорошо понимал реалии природного мира, в том числе — *ручей*: «И ручейка / Он слышал звон / И песенки / Ветерка. / Ни дрязг и ни ссор / Не ведал он — / И жить бы ему / Века» [4; 129].

Через журчание *воды* получают образное выражение *звуки различных музыкальных инструментов*: «С дивной лютней / Меня навещает мой друг. / Вот с вершины Эмэя / Спускается он. / И услышал я первый / Томительный звук — / Словно дальних деревьев / Таинственный стон» [4; 131] — в двух последних строчках содержится «...намек на предание о Юй Бо-я, древнем мастере игры на лютне, жившем в эпоху “Борющихся царств” (481–221 до н. э.). Юй Бо-я играл на лютне для своего друга Чжун Цзы-ци, который прекрасно понимал музыку и всегда узнавал, что именно хотел лютнист выразить звуками, — будь то шум леса в горах или журчанье текущих струй. Когда Чжун Цзы-ци умер, Юй Бо-я разбил свою лютню, считая, что теперь уже не для кого играть, и навсегда забросил свое высокое искусство» [8; 550–551]; из музыкальных инструментов Ли Бо описывает флейту — «Слышу: яшмовой флейты музыка, / Окруженная темнотой, / Пролетая, как ветры вешние, / Наполняет Лоян ночной» [4; 163], барабан — «И барабан / Гремит у горной кручи» [181], лютню — «Для тебя, государь, я лютню беру / И пою в ночной тишине» [197] и др.

*Вокальная музыка* тоже ассоциируется у него с *водой* («Инчжунская песня / Плыла там, по струнам звеня. / Я песню окончил — / И снова грущу в тишине» [154]); музыкальная тема неотделима от мира природы: «Слышу “Сломанных ив” мелодию, / Светом полную и весной <...> Как я чувствую в этой песенке / Нашу родину — сад родной!» [163] («Сломанные ивы» — «...название популярной в эпоху Тан мелодии» [8; 554]).

В разных стихах поэта с образом *воды* тесно связаны мотивы *отражений*, в совокупности составляющие образ *зеркальности*: Млечный Путь словно отражается в водопаде: «Гляжу на горные хребты, / На водопад. /

Летит он с облачных высот / Сквозь горный лес — / И кажется: то Млечный Путь / Упал с небес» [4; 112]; луна — в воде: «В струящейся воде / Осенняя луна» [114]; или — в бокалах: «В золотые бокалы / Глядит золотая луна. / Тем, кто только вчера / Малолетними были детьми, / Тем сегодня, мой друг, / Побелила виски седина» [138]; или — в потоке: «Захмелевший, бреду / По луне, отраженной в потоке» [141] и речной заводи: «Здесь обезьянки / В заводи речной. / Похожие / На белые снежинки. / Играют / С отраженною луной / И корчат ей / Гримасы и ужимки» [168–169]; свет луны — в золоченом кубке: «Я хочу, чтобы в эти часы, когда / Я слагаю стихи за вином, — / Отражался сияющий свет луны / В золоченом кубке моем» [147]; человек и горы глядятся друг в друга: «Гляжу я на горы, / И горы глядят на меня, / И долго глядим мы, / Друг другу не надоедая» [115]; люди и птицы отражаются в реке: «Очищается сердце мое / Здесь, на Чистой реке... <...> Отраженья людей, / Словно в зеркале светлом, видны. / Отражения птиц — / Как на ширме рисунок цветной» [118]; свет солнца — в роднике: «Мне жаль, что солнце / В дымке золотой / Уже склонилось / Низко над водой. / И свет его / Течет за родником...» [128]; свет заката — в цветах: «На холмах на закате / Горит расцветающий мак...» [140]; человек — в зеркале: «Я здесь совсем еще / Недолго прожил, / Но в зеркало / Однажды посмотрел — / И вижу: / Волосы мои похожи / На белый снег / Или на белый мел» [168]; коралл — в зеленой воде: «Пусть коралл отразится / В зеленой воде — / Но ему не сравниться с гранатом / Нигде» [213] и др. Луна и озеро сравниваются с зеркалом: «А луна — куда бы ты ни пошел — / Последует за тобой. / Как летящее зеркало, заблестит / У дворца Бессмертных она. / И сразу тогда исчезает мгла — / Туманная пелена» (146), «Зеркальное озеро / На сто раскинулось ли...» [207] и др.

Большую роль в мотиве *зеркальности* играет луна, о чем писал Лян Сэнь:

> Чаще всего и более всего эстетически насыщенным в стихах Ли Бо является составной образ луны и воды. Одна на небе, другая на земле, они обе отличаются прозрачно-ясным светом. И чистоту воды, и ясность луны Ли Бо часто сравнивает с зеркалом: облачко-зеркало, летящее зеркало, ясное зеркало, яшмовое зеркало в его стихах — все это метонимы луны. Или он сравнивает луну с водой... Взаимопроникновение луны и воды — высшее выражение чистого и светлого в стихах Ли Бо [7; 268].

Образ зеркальности у поэта полисемантичен. Так, в стихотворении «Под луной одиноко пью» отражение человека — *тень* — олицетворяется: «Но в собутыльники луну / Позвал я в добрый час, / И тень свою я пригласил — / И трое стало нас. <...> Я начинаю петь — и в такт / Колышется луна, / Пляшу — и пляшет тень моя, / Бесшумна и длинна» [4; 143]. В стихотворении «Слушаю, как монах Цзюнь из Шу играет на лютне» звук

текущей воды отзывается в звоне колоколов: «И звенел, / По камням пробегая, ручей, / И покрытые инеем / Колокола / Мне звучали / В тумане осенних ночей...» [131] — в соответствии с легендой: «...на горе Фыншань было девять колоколов, которые сами начинали звучать, когда на них оседал иней» [8; 551]; в стихотворении «Увидев цветок, называемый “белоголовым стариком”» человек узнает себя в цветке: «Как в зеркало / Смотрю я на цветок: / Так на него / Виски мои похожи. / Тоска. Ужели / Этот карлик мог / Мои печали старые / Умножить?» [4; 137] («...цветок, имеющий на стебле белые, седые волоски, отчего и произошло его китайское название» [8; 552]).

Ли Бо — «...поэт яркого, романтичного, экспрессивного стиля, особой словесной утонченности, фантастических образов, отображающих не столько мир вещей, сколько “вторую реальность” воображения. Точность языка у Ли Бо не внешняя, а внутренняя. В выборе слов им руководит мгновенный интуитивный импульс, внезапная догадка, прозрение — поэтому кажется, что он всегда спешит, торопится в боязни не успеть за словом» [2; 22]. В душе он был свободным человеком: «Поток воды увлекает поэта в пространство душевного комфорта и свободы, где нет конфликта человека с природой, жажды обладания ею, и душевные порывы поэта сливаются в одно целое с внеположенной по отношению к нему природой. И потому образ воды, выходящий из-под кисти Ли Бо, исполнен красоты гармоничного покоя и духовно возвышенного света» [7; 267]. В рассмотренных выше переводах его поэзии на русский язык образы *воды* и *зеркальности* — одни из ключевых. Они символизируют единство человека и природы, чистоту и свет, взаимосвязаны с другими темами его творчества, воплощают красоту и утонченность китайской литературы.

ЛИТЕРАТУРА


1. Басманов М. Предисловие // Цветет мэйхуа: Классическая поэзия Китая в жанры цы / Пер. М. Басманова. М.: Худож. лит., 1979. С. 5–34.
2. Бежин Л. Предисловие // Ли Бо и Ду Фу: Избр. лирика / Пер. с кит.; Сост., предисл. и примеч. Л. Бежина. М.: Дет. лит., 1987. С. 5–23.
3. Виноградова Т. «Мне снился пир поэтов»: Предисловие // Китайская классическая поэзия / Сост., предисл. Т. И. Виноградовой; пер. А. Гитовича; Коммент. Г. Монзелер. СПб: Северо-Запад Пресс, 2003. С. 5–20.
4. Китайская классическая поэзия... – 584 с.
5. Ли Бай. Сто избранных лирик / Пер. с кит. и сост. Ли Цзо. Минск: Маст. літ., 2012. – 135 с.
6. Ли Бо. Пейзаж души: Поэзия гор и вод / Пер. с кит. С. А. Торопцева. СПб.: Азбука-классика, 2005. – 320 с.
7. Лян Сэнь. Горы, воды, луна в «мягкой» лирике Ли Бо // Ли Бо. Пейзаж души... С. 250–281.

8. Монзелер Г. Комментарии / Китайская классическая поэзия... С. 538–583.
9. Соколов-Ремизов С. Н. Человек и природа в классической художественной традиции Японии и Китая // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. 1986. Человек – Природа – Искусство / АН СССР. Науч. совет по ист. мировой культуры. Л.: Наука, 1986. С. 35–47.
10. Торопцев С. А. Пейзажная лирика Ли Бо как самовыражение поэта // Ли Бо. Пейзаж души... С. 215–249.
11. Фэн Линъюй, Ши Вэйминь. Очерки по культуре Китая / Пер. с кит. Чжэн Яохуа. Пекин, 2001. – 198 с.
12. Фэн Лэй. Поэтическое содержание художественных песен китайских композиторов 20–40-х гг. XX ст. / Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2008. № 13. С. 48–56.
13. Цзян Цюнь, Сун Яньвэй. Китайская культура // Беларусь – Китай: образование, наука, культура: сб. статей / Бел. гос. ун-т, Респ. ин-т китаеведения им. Конфуция; Ин-т непрерывного образования / Пер. с кит. и рус. яз. Цзян Цюня. Минск: Изд. центр БГУ, 2007. Вып. 1. С. 139–148.
14. Чуский Безумец Ли Бо / Сост., пер. с кит., коммент., введение С. Торопцева. М.: АСТ, 2008. – 287 с.

*Е. Ю. Куликова*

# ЛИРИКА ФЛАВЬЕНА РАНАЙВУ: ГИБРИД КУЛЬТУР[1]

История литературы острова Мадагаскар начинается в XIX в. вместе с распространением западной культуры миссионерами, а впоследствии — с французским колониальным влиянием. Однако богатейший фольклор во многом способствовал зарождению литературы: ее «корни... уходят в почву народных традиций»[2]. Мальгашская поэзия, по сути, имеет историческое происхождение: она отражает слияние двух культур — национальной и западной, в какой-то мере подавляющей ее. Однако без европейского давления сама по себе лирическая поэзия на Мадагаскаре могла бы и не родиться, оставшись существовать лишь в рамках устного творчества. Именно исторические события, в первую очередь, французское господство, способствовали тому, что на Мадагаскаре расцвела малагасийская литература. Сложность ее путей была предопределена: ориентация на запад сочеталась с желанием сохранить национальные корни, мальгашские авторы оказались словно растянутыми между ев-

ропейским влиянием и желанием сохранить культурную самостоятельность. Эта двойственность и лежит в основе творчества известных малагасийских поэтов — Ж.-Ж. Рабеаривелу, Ж. Рабеманандзары (писавших по-французски, и в их лирике отражены как элементы малагасийского фольклора, так и классическая французская литература, на которую они были ориентированы) и Ф. Ранайву, творчество которого являет собой яркий пример слияния национального начала с французскими традициями. О его лирике и пойдет речь в нашей статье.

Ф. Ранайву создал три поэтических сборника: «Тень и ветер» («L'ombre et le vent») (1947), «Будничные песни» («Mes chansons de toujours») (1955), «Возвращение в отчий дом» («Le retour au bercail») (1962). По мысли Л. С. Сенгора, Ранайву «...берет мальгашскую поэзию во французском выражении в той самой точке, где ее оставил Рабеаривелу, и заставляет его преодолеть решающий шаг»[3]: для Ранайву важно было освободиться от французского влияния и создать поэтическую школу в своей стране. Л. Кестелоот пишет о заслуге Л. С. Сенгора, включившего стихи Ранайву в негроафриканскую антологию, ибо именно он «открыл» поэта, назвав его одним из самых интересных современных мальгашских авторов[4].

Использование Ранайву элементов «айнтени» («hain-teny»)[5] подчеркивает специфику национальной малагасийской литературы: «...темы, образы и даже ритм его стихов очень близки народным "айнтени", предельно лаконичны, часто имеют форму спора-диалога. В своем творчестве Ранайву испытал влияние парнасцев и символистов. Поэзия его характеризуется обилием ярких, неожиданных образов, параллелизмом сравнений, символов, сильных контрастов»[6]. Как отмечает Д. Ранайвусон, «франкоговорящий мальгашский писатель оказывается на границе двух типов мира, двух типов логики, двух систем коммуникации. Позволяет ли материально легкое движение текстов размышлять о рамках и о вероятных границах раздела, необходимых для лучшего понимания этого материала в той и другой ее сферах распространения?.. Вторжение и вкрапления мальгашского языка во франкоязычные тексты подтверждают, что они — внутренние плоды смешения между воображаемым, культурой и двумя языками»[7].

В лирике Ранайву, оставшегося верным своим корням, в то же время отчетливо звучат французские ноты, как у многих поэтов Мадагаскара, однако французский язык, которым овладел Ранайву, использовался им как трамплин для создания собственного стиля, для акцентирования национального начала, малагасийский характер поэт соединил с европейским изяществом и мастерством. «Он следует письменному французскому языку, но так сильно напитан мальгашской культурой, что это можно определить как сплетение языков <интернациональный язык>. Литература стано-

вится не только малагасийской или французской, но подлинно слиянием культур»[8]. Ранайву синтезировал французскую традицию и элементы народного малагасийского стиха.

В своем вдохновении три наиболее ярких мальгашских франкоориентированных поэта Жан-Жозеф Рабеаривелу, Флавьен Ранайву и Жак Рабеманандзара всегда чувствовали себя мальгашами и претендовали на то, чтобы быть исключительно мальгашами. Однако они старались осмыслить свое личное положение в рамках исторического положения своей страны, и для них была важна любовь к французскому языку и греко-латинской культуре, которая стала им второй родиной. Возникает очевидный парадокс: как говорить о родном на иностранном языке, навязанном сверху? Это сложная задача: особенные черты, связанные с культурной личностью, вырисовываются лучше на основе антитезы, которая подчеркивает контраст[9].

Как считают лингвисты, стихотворения Ранайву обладают особенным тоном, характеризующимся некоей прозрачностью, почти «наготой», применением эллипсиса, жестких контрастов. Внутрь французского языка поэт вводит свойства, присущие мальгашскому. Он «исследует» фразу, отменяет вспомогательные слова, употребляет тире, чтобы склеивать французские слова по образу мальгашских. Мотивы и образы близки поэзии парнасцев и символистов, но Ранайву «добавляет» национальную тематику — тихую, ничем не объяснимую, меланхолию, которая является «знаком» земель Мадагаскара: неясная и назойливая грусть, мечта о возвращении в потерянный Эдем[10].

Стихотворения Ранайву несут в себе притчевый оттенок, присущий *айнтени*: психологический параллелизм формирует сюжетную линию текста; между тем лирический герой одновременно отстранен от природных явлений, он как будто и существует внутри малагасийского пейзажа, и отделен от него не только своими внутренними переживаниями, но и сложным комплексом культурного восприятия, западного, в первую очередь[11]. В стихотворении «Тайна» («Secret») любовное чувство открывается через описание рисовых зерен:

| | |
|---|---|
| Non loin d'ici | А в поле по соседству |
| il est une rizière aux épis en devenir: | Созрели рисовые зерна. |
| cuit à grande eau le grain sera succulent, | Они вкусны, когда их сваришь, |
| à la vapeur il sentira bon. | Еще вкусней, когда распаришь. |
| Prenez cela, | Отведаешь одно — |
| ce sera rappeler le goût du temps emmielle, | Всю сладость прежних дней таит оно. |
| Prenez ceci, | Возьмешь другое — |
| un parfum de l'absente. | В нем аромат, оставленный тобою. |

(Здесь и далее поэтический пер. В. Берестова)

Этот выход на мир, открывающийся лирическому герою, — своего рода интериоризация, — невероятно расширяет пространство пережива-

ния, чтобы потом сузить его до частной, сугубо личной печали: «J'apprends qu'un autre vous a séduite: / J'en suis à ne pouvoir avaler une seule gorgée d'eau» («Ушла ты не из сердца, а из виду. / Тайком от всех я проглочу обиду»).

Обилие сравнений, удачно заимствованных из мальгашских пословиц и поговорок, создает особый фон стихотворений Ранайву: текст обретает многослойную структуру, и автор чувствует себя первооткрывателем мира, дающим новые названия предметам и явлениям, устанавливающим между ними особые связи: «Ne m'aimez pas, ma parente, / Comme votre ombre... ni comme le piment... ni comme l'oreiller... ni comme le riz... ni comme les douces paroles... ni comme le miel» («Люби меня не так, / Как собственную тень... И не как перец... Не как подушку... И не как рис... И не как мед... Не так, как нежные слова»); «A l'enfant délaissé par ses amis je ressemble: / Seul à jouer au sable» («Я похож / На малыша, оставленного всеми»).

Отметим, что сравнения у Ранайву часто основаны не на прямом уподоблении одного понятия другому, а на косвенном пересечении смыслов, пересечении оригинальном и неожиданном, напоминающем читателю остроумные мальгашские *айнтени*. Знаменитые «Эпиталама» («Советы новобрачным») и «Песенка простодушного влюбленного» («Vulgaire chanson d'amant») построены как игра сравнений и параллелей между природными явлениями, предметами быта и чувствами человека, причем все сопоставления (и — их контрастный вариант — антитезы) как бы мгновенно рождаются под небрежным взглядом поэта, посмотревшего вокруг и в шутку связавшего все части бытия воедино:

Je ne suis pas celui-qui-vient souvent
comme une cuiller de faible capacité,
Ni celui-qui-parle-à-longueur de journée
comme un mauvais ruisseau à travers la rocaille.

Я не из тех, кто может надоесть,
Как ложечка большой тарелке.
И не из тех, кто рад любой безделке,
Чтоб проболтать весь день, как дуралей ручей.

Ранайву словно пробует очертить границы творческого мира (иначе говоря, границы поэзии), вводя различные образы и сопрягая их друг с другом: «Epi et homme sont ressemblants: / L'un l'autre, à sa façon, produit: / Le premier des grains, le second des idées» («Злак с человеком сходятся в одном: / Тот мыслями богат, другой — зерном»). Сентенции французского классицизма и отголоски мальгашских пословиц преобразованы в шуточную эпиталаму, где игровые сравнения призваны и веселить, и порой смущать читателя своей свободой и непредсказуемостью:

Vous êtes les-deux-amours-nées-un-jour-faste,
personne ne s'est occupé de vous.
Vos amours ne sont point larmes-provoquées-par-fumée,
ni raisin-verts-ramollis-par-doigt-d'enfant.

Любовь явилась к вам в прекрасный час,
Когда никто не видел вас, —
Не как слеза, что выжал дым из глаз,
Не как зеленый виноград, ребенком сорванный до срока.

В «Советах новобрачным» Ранайву предлагает ряд «определений» любви. Получается некая вариация на тему «Науки любви» Овидия, сочинений Андрея Капеллана и др., — вариация, переведенная в форму «характеристики» сущности брака, что соответствует жанру эпиталамы:

Doux l'amour lorsqu'il ressemble à du coton: Souple et moelleux et jamais ne se brise. Eau de grève: jamais ne tarit. Sentier: fréquentez-le souvent, il paraîtra plus vivant (Сладчайшая любовь податливее хлопка, / А все ж / Ее не разорвешь. / Любовь как тропка: / Тропа жива, пока по ней идешь);

L'amour est la corde humide qui enlace le mariage... / Le conjoint comme le sel: / En grains il n'entame les dents, en poudre il rehausse la viande (как мокрая веревка, / Любовь супругов скрутит ловко. / Возьмем, к примеру, соль... / Соль крупная вам зубы повредит. / От тонкой соли лучше аппетит);

Le mariage, lui, est comme la chair, la mort seule la sépare de l'os (Любовь и брак как мясо и костяк — / Их не разъять уже до гроба).

Веер сравнений, спонтанных связей между образами и мотивами создает целостную картину: в «Песенке простодушного влюбленного» это поиск нужного слова, характеризующего любимого через ряд понятий, совсем не подходящих (подробно объясняется, почему нельзя любить лирического героя, как «тень», «перец», «подушку» и т. д.). Поиск, который, наконец, завершается находкой нужных выражений: «Aimez-moi comme un beau rêve... / comme une pièce d'argent... / comme la calebasse» («Люби меня, как сладкий сон... / Люби, как серебро... / Люби меня, как калебас»). Насколько комичны были «отрицательные» сопоставления, — и в тот же шутливый ряд попадают «утвердительные»: итоговые слова не менее «простодушны», чем «наивные» — в первых строках. Поэт весело играет образами, легко сталкивая их между собой.

В «Эпиталаме» любовь и брак осмысляются через мир природы; вещи, окружающие человека в быту, и взаимоотношения любящих людей вписываются в бытие, растворяются в нем наряду с обыденными предметами, такими, как горшки и сосуды, наряду с животными и птицами, ручьями, горами и деревьями на холме Амбухиманга.

В стихотворении «Поцелуи» («Il est des baisers») поэт создает полную «классификацию» поцелуев, перечисляет «долгие», «легкие», «скрытые»,

«глубокие», «печальные», «райские»... В отдельные стихи выделены «птичьи» поцелуи, создающие тесную (может быть, неразрывную?) связь («des baisers d'oiseaux ceux de la symbiose»), и поцелуи, напоминающие «разрезание личи» («des baisers doux, ceux de la coupe-aux-litchis»). А запах цветов еще почему-то нерасцветшего (оксюморон?) персика («Весна» — «Printemps») открывает внутреннее состояние лирического героя: «Je ne vois nulle fleur de pêcher / et un parfum subtil me couvre tout entier. / Suis-je donc amoureux?» («И не видно, чтоб персик расцвел. / Но запах тончайший настиг и окутал меня. / Может быть, я влюблен?»). Всё в мире неразрывно связано, не будучи при этом тождественным, и каждый образ, появляясь в тексте, демонстрирует это единение и всеобщую соотнесенность.

Язык стихотворений Ранайву сочетает в себе «высокий», «благородный», и «низкий» стили. Шутки и остроумные сравнения не дают поэзии звучать слишком высокопарно и торжественно, однако меланхолическая, философски-притчевая интонация ощутима всегда. В стихотворении «Сожаленье» («Regrets») задан почти фольклорно-сказочный сюжет, который, тем не менее, завершается выходом в мир личного переживания героя:

Six routes
partent du pied de l'arbre-voyageur:
la première conduit au village-de-l'oubli,
la seconde est un cul-de-sac,
la troisième n'est pas la bonne,
la quatrième a vu passer la chère aimée
mais n'a pas gardé la trace de ses pas,
la cinquième
est pour celui-que-mord-le-regret,
et la dernière...
je ne sais si practicable.

От равеналы, дерева скитальцев,
Уходят шесть дорог:
Одна ведет в селения забвенья,
Другая — в никуда,
На третьей ждет беда,
Четвертая — по ней прошла когда-то
Любовь... и не оставила следа.
Дорога пятая — для тех, кто навсегда
Убил в себе любовь и сожаленья.
Последняя? Я знаю первых пять.
Последнюю я не успел узнать.

Если первые три дороги соответствуют классическим фольклорным канонам, то четвертая уже выводит из закрытого мифологического пространства в линейное, где есть прошедшее и настоящее (любовь, ее следы, точнее, их отсутствие), а пятая символизирует личностное начало героя («celui-que-mord-le-regret»). Шестая же дорога — это будущее, сильный вектор, размыкающий цикличность недвижного топоса в новый мир.

Творчество Флавьена Ранайву по-новому открыло мальгашскую поэзию: поэт повернул читателя в сторону малагасийской культуры и малагасийского менталитета, создав лирику, сочетающую в себе образность и метафорику, свойственную литературе Мадагаскара, и красоту французского языка.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Статья написана в рамках проекта «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования» (интеграционный проект СО РАН № 53, совместный с ИИиА УрО РАН).

[2] Карташова Л. А. Мадагаскар и я. М.: Экон-Информ, 2011. С. 131.

[3] Flavien Ranaivo. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.palabresculturellesinternationales.com/flavien_ranaivo.php. Дата обращения: 15.12.12.

[4] Там же.

[5] «Hainteny... is a traditional form of Malagasy oral literature and poetry, involving heavy use of metaphor. It is associated primarily with the Merina people of Madagascar. In its use of metaphor and allusion it resembles another type of poetry, the Malay pantun, and Fox suggests “it seems likely the Merina brought with them a Malayo-Polynesian poetic tradition” to Madagascar» (Hainteny // Wikipedia, the free encyclopedia. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/Hainteny. Дата обращения: 19.12.12) («Айнтени... является традиционной формой малагасийской устной литературы и поэзии, интенсивно использующей метафоры. Это связано, прежде всего, с мальгашским народом мерина. Использование метафоры и намека напоминает другой тип поэзии — малайские пантуны, и Фокс предполагает, что, “возможно, от народа мерина была принесена малайско-полинезийская поэтическая традиция” в Мадагаскар»). Подробнее об этом см.: Fox L. Hainteny: The Traditional Poetry of Madagascar. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1990. – 464 p.

По мнению Ж. Полана, «ce sont des poèmes d’autorité, servant à des sortes de joutes poétiques, et dont l’armature est faite de proverbes, d’abord voilés, puis franchement avoués <...> et de vrai s’agit-il sans doute d’un fait de la mentalité primitive extrêmement commun» (Lettre de Jean Paulhan à Léon Brunschwicg, 1936) (Cahiers Jean Paulhan. Société des lecteurs de Jean Paulhan. «Jean Paulhan et Madagascar: 1908–1910». Paris: Gallimard, 1982. Vol. 2. P. 257). («Это поэмы власти, служащие своего рода поэтическими поединками, основа которых состоит из вначале завуалированных, затем открыто звучащих пословиц <...> и, сказать по правде, речь идет о, без сомнения, крайне первобытном общественном мышлении»).

[6] Литература // Клуб друзей Мадагаскара. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://madagascar-russia.narod2.ru/literatura/. Дата обращения: 11.12.12. Ср.: «C’est le style des hain-teny, où tous les mots inutiles, singulièrement les mots-outils, sont supprimes, un style dense de “temps forts” fait d'antitheses, de parallelismes et de dissymétries, surtout d'inversions, d'ellipses et de syllépses. Mais le poète a assimilé la pensée et la technique françaises. D'où des poèsies d'un souffle plus ample que celui des hainteny, d'une pensée et d'une émotion plus irradiantes bien que les thèmes et la jaillissantes imagerie restent madecasse» (Senghor L. S. Anthologie de la nouvelle poesie nègre et malgache de langue francaise. – Quadrige / PUF, 2-eme édition, 1992) («Это стиль айнтени, где все неважные слова, особенно вспомогательные, отменены, стиль, уплотненный “кульминационными моментами” через антитезы, параллелизмы и асимметричность, и, главным образом, через инверсии, эллипсисы и силлепсы. Но поэт уподобил мысль и технику французским. Поэтому стихи имеют более глубокое дыхание, чем дыхание айнтени, мысль и взволнованность более яркие, хотя темы и искрящиеся образы остаются малагасийскими»).

Айнтени, по мнению С. Мейтинжера, напоминают маленькие загадочные тексты, составленные из неясных переливающихся и многозначных изображений: «Dans tous les tons, sur les divers aspects d’une thématique amoureuse, ces pièces associent la puissance du proverbe à de subtiles délibérations sentimentales» (Meitinger S.

À l'épreuve de l'étranger. La dialectique du propre chez J.-J. Rabearivelo, F. Ranaivo et J. Rabemananjara. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lrdb.fr/articles.php?lng=fr&pg=384. Дата обращения: 17.12.12). («Во всех тонах, в различных аспектах любовной тематики в этих произведениях ассоциативно используется диапазон возможностей от пословицы до тонкого сентиментального размышления»).

[7] «L'écrivain malgache francophone se trouve-t-il à la lisière de deux mondes, deux logiques, deux systèmes de communication. La circulation matériellement facile des textes permet-elle de faire l'économie d'une réflexion sur les limites, et les éventuelles interfaces nécessaires à une meilleure compréhension de ces productions dans l'une et l'autre de ses aires de diffusion?.. Les incursions et combinaisons de la langue malgache dans les textes francophones nous confirment que ceux-ci sont les fruits intimes d'un métissage entre un imaginaire, une culture, et deux langues» (Ranaivoson D. Les textes francophones malgaches sont-ils hybrides? [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lans-tts.be/img/NS2/P75-89.PDF. Дата обращения: 21.12.12).

[8] «Il s'ensuit une langue écrite en français, mais si fortement nourrie de la culture malgache que l'on peut la qualifier d'interlangue. La littérature n'est plus uniquement malgache, n'est pas française, mais authentiquement interculturelle» (Ranaivoson D. Op. cit.).

[9] «Dans leur inspiration, les trois plus grands poètes malgaches d'expression française: Jean-Joseph Rabearivelo, Flavien Ranaivo et Jacques Rabemananjara se sont toujours sentis et voulus malgaches, essentiellement malgaches. Pourtant ils se sont appliqués à faire le détour qu'exigeaient leur situation personnelle tout comme la situation historique de leur pays et ils ont, tous trois, aimé d'amour la langue française et la culture gréco-latine qui devinrent leur seconde patrie. Il y a là un apparent paradoxe: comment, en effet, dire le natal dans une langue étrangère, de surcroît imposée? Il y a là aussi une difficile sagesse: les traits particuliers liés à l'identité culturelle se dessinent mieux sur un fond d'altérité qui leur sert de repoussoir» (Meitinger S. Op. cit.).

[10] См. об этом: Mes chansons de toujours. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.mada.pro/bibliomada_cris_chuchotements2.html. Дата обращения: 25.12.12.

[11] Между тем и в народном восприятии мальгашей параллелизм остается не более чем параллелизмом, а языковое и реальное пространство не смешиваются. Много наблюдений такого рода сделал Ж. Полан. «Некто Рабенаи — один из старейшин мальгашского селения, где жил Полан, — любил приговаривать, делясь с европейцем трудностями управления односельчанами: "Дохлый бык не гоняет мух". На что Полану пришло в голову ответить: "Но ты-то еще живой". И это замечание было воспринято как смертельное оскорбление: как он посмел назвать уважаемого человека быком? Пословицы и поговорки живут в особом языковом пространстве, в нем нет места тому, что в логике называют "принципом тождественности", "принципом непротиворечивости" и т. п.» (Фокин С. Л. Парадоксы Жана Полана // Полан Ж. Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности / Пер. с франц. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2002. С. 11).

*Н. В. Лекомцева*

# «ЧАРУЮЩАЯ ПРЕЛЕСТЬ ГЕЙНЕВСКОЙ ПОЭЗИИ» (о переводах на русский и удмуртский языки)

Как свидетельствует германист А. А. Гугнин в статье «Генрих Гейне в России на пороге третьего тысячелетия», по количеству собраний сочинений и отдельных изданий, выпущенных в нашей стране в XX столетии, этот немецкий поэт с мировым именем, «кажется, превзошел *всех* зарубежных писателей без исключения» [8; 462]. Только многотомных полных изданий его творчества с 1900 г. было осуществлено 5, и 2 издания — незавершенных.

Открывателями Гейне в России стали, как известно, М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев, А. Фет, В. Брюсов, А. Блок, переводившие его стихи или сочинявшие свои — в подражание ему [1, 4, 7, 8, 11, 15]. Среди переводчиков наиболее известны М. Михайлов, П. Вейнберг, Д. Минаев, впоследствии — В. Левик и др.

Н. А. Добролюбов записал в дневнике: «Ни один поэт еще никогда не производил на меня такого полного, глубокого, сердечного впечатления <...> чтение его как-то расширяет мир души, его песнь отдается в сердце сладкой, тихой, задумчивой тоской...» [12; 501]. Д. И. Писарев восклицал: «Разнообразие картин удивительное! Быстрота в смене впечатлений непостижима! Вы подавлены и ошеломлены пестротою красок. Вы принуждены сознаться, что автор обладает невероятною силою и подвижностью фантазии» [17; 129].

Ин. Анненский свидетельствует: «Если есть — не решаюсь сказать, народ, но общество — интеллигенция, которой Гейне действительно близок по духу <...> так это, кажется, только мы, русские. Особенно в шестидесятые годы и в начале семидесятых [XIX в.] мы любили Гейне больше собственных стихотворцев» [1; 398].

Вяч. Вс. Иванов в статье «Гейне в России» отметил, что в нашей стране «столетие от Тютчева и Лермонтова до Блока прошло под знаком Гейне» и что сама «музыка русского стиха изменилась благодаря Гейне» [11; 431, 433]. Вместе с темами лирики Гейне в русскую поэзию влились новые ритмы и стихотворные размеры, о чем писали В. М. Жирмунский [10], М. Л. Гаспаров [4], Я. Металлов в предисловии к изданию Г. Гейне на немецком языке [17; IX].

О значении новаций Гейне для немецкой и мировой поэзии говорится в теоретической работе Д. Бройера «Немецкая метрика и история стиха» [16; 245–248] и в эссеистике А. Бетца [3]. А. Дейч видит суть гейневской реформы немецкого стиха в том, что, «отбросив стеснительный корсет немецких размеров, Гейне стал широко пользоваться интонационным стихом, близким к живой разговорной речи», благодаря чему поэтический язык обрел «необычайную гибкость и музыкальность <...> этот непримиримый, нередко резкий до грубости сатирик <...> был в то же время одним из нежнейших и чувствительнейших лириков. Никто из его современников не мог так точно и тонко изобразить мимолетные чувства и мысли любящего и страдающего, радующегося и тоскующего человека» [5; X].

Художественные открытия Гейне стали достоянием поэтов-символистов и импрессионистов. Принцип бинарной альтернации (в данном случае, фонетического чередования), широко использовавшийся Гейне, повлек за собой разработку форм белого стиха в европейской поэзии и употребление дольника в русской лирике (к концу 1960-х гг., по подсчетам М. Л. Гаспарова, таких образцов было более 50 тысяч строк в 1230 стихотворениях ста русских поэтов) [4; 62–63].

Серьезное влияние лирика Г. Гейне оказала и на удмуртских поэтов. Напрямую гейневская тема заявлена в лирике Ашальчи Оки (А. Векшиной), и Михаила Петрова, позднее — Анатолия Уварова и Виктора Шибанова.

Написанное в 1923 г. стихотворение **Ашальчи Оки** «Гажан муртлы» («Любимому») имеет подзаголовок: «Гейнелы кельшытыса» (*Подражая Гейне*) [2; 39]. Но, свидетельствуя об ориентации поэтессы на традицию немецкого романтика, текст ее стихотворения, по нашим наблюдениям, не является ни переводом, ни калькой какого-либо произведения Гейне. Между тем Ашальчи Оки использует такие излюбленные приемы гейневского стиха, как емкая символика образов; синтаксический параллелизм; смешение стихотворных размеров; начальная рифмовка; ассонирующая звукопись.

Ее стихотворение — своеобразный гимн любви. Облик возлюбленного лирической героини предстает через символику образов солнца, речной волны, луговых цветов и желтогрудого соловья. В двух первых строфах этот образный ряд выстраивается как антитеза по отношению к облику любимого, в заключительных же строках тот же образный ряд являет собой смысловое сплетение, передающее как его многолико-привлекательный облик, так и — одновременно — многогранность характера лирической героини, утонченно воспринимающей окружающий мир и внутреннюю сущность возлюбленного.

Наблюдение над сменой эмоциональной тональности показывает, что мелодика текста начинается с замедленного темпа. В двух начальных

строфах поэтесса стабильно применяет двустопный анапест, что вполне соответствует размеренно-эпической повествовательности произведения: «Куд муртъёс ушьяло / Югдытйсь шундыез / Кудйз нош яратэ / Ву вылысь тулкымез» («Некоторые люди восхваляют / Мерцающее солнце, / Некоторые же любят / Над водой <поверхностную с воды> волну». — Подстроч. пер. здесь и далее наш. – *Н. Л.*).

Смятение чувств героини передает ритмический рисунок наиболее лиричного фрагмента (третьего катрена): весь мир представляется наполненным только влюбленными. Экспрессия чувств выражена и на уровне слова, и синтаксически, и фонетически. Увеличивается число ударных слогов с их фиксацией на местоимении *тон* (ты). Только в этой (центральной) строфе появляется точная рифмовка всех строк. Усиление лирического начала происходит еще и за счет субстантивированных прилагательных с обозначением принадлежности определенному лицу, т. е. самой лирической героине: *мусо**е*** — «*мой* любимый»; *гажан**э*** — «*мой* дорогой». Экспрессия звучащего слова детально проявляется в ритмическом строе стихотворения. В одной строке сочетаются кардинально противоположные размеры (дактиль и анапест, анапест и дактиль, ямб и пиррихий). Такое сочетание придает стиху то удлиненную напевность и легкость, то повышенную эмоциональность за счет близлежащих ударных слогов.

| | | |
|---|---|---|
| Мон ке нош, гажанэ, | /ı _ _ / _ _ ı / | Я же, мой дорогой (обожаемый), |
| Яратско тонэ гинэ, | / _ _ ı / _ ı / _ _ / | Люблю тебя только, |
| Мынам вань малпанэ, | / _ _ ı/ _ _ ı / | Мои все мысли, |
| Мусое, тон гинэ. | /_ _ı / ı _ _ / | Милый (любимый), ты только. |

Казалось бы, стихотворение выдержано в едином временном ритме: глагольные и именные конструкции даны в настоящем времени. Однако это настоящее неоднозначно и неодномерно. Так, в начальных (повествовательно-эпических) строфах глаголы *ушьяло, яратэ* (хвалят, любят) и отглагольные существительные *веранэз, малпанэз* (рассказ, дума) указывают на многократность, повторяемость, продолжительность и протяженность действия в рамках настоящего времени.

Кульминационная же сцена выхватывает миг всепоглощающей страсти, выраженной лишь одним глаголом — *яратско* (люблю). Однако страсть эта возвышенно-целомудренна, на что указывает семантика окружающего текста: «Мынам вань малпанэ, / Мусое, тон гинэ...» («Все мои думы, / Милый, только о тебе»). Здесь эпически-размеренное настоящее время уступает место настоящему времени-мгновению, которое затем уже переходит в настоящее со значением вечности (это как метафора в романтических изваяниях О. Родена — «Вечная весна»).

Последний катрен разбивает предшествующую монотонность текста, привнося в него иную тональность: начинают звучать нотки радости и оптимизма. В кратких по форме (использованы эллиптические конструкции), но емких по содержанию предложениях слышится ликование сердца лирической героини. По существу, четвертый катрен — апофеоз любовного гимна. Причем знаковая система в синтаксической конструкции (тире между подлежащим и сказуемым), а именно — сразу после местоимения *тон* (ты) — акцентирует наше внимание на образе возлюбленного. Сама же лирическая героиня предстает как часть окружающей природы, сливается с мирозданием через образы солнца, волны, соловья, цветка. Подобно Гейне, Ашальчи Оки в центр вселенной помещает Землю, на которой в гармонии с природой живет человек, способный глубоко ощущать красоту мира.

В каждой строке заключительного катрена происходит смешение двух размеров стихосложения — *дактиля* и *анапеста*. Вместе с тем, сочетание размеров является характерной чертой гейневского стиха. И удмуртская поэтесса умело перенимает этот стилистический прием.

| | | |
|---|---|---|
| Тон — мынам шундые, | / ı _ _ / _ _ ı / | Ты — мое солнце, |
| Тон — мынам тулкыме, | / ı _ _ / _ _ ı / | Ты — моя волна, |
| Тон — мынам учые, | / ı _ _ / _ _ ı / | Ты — мой соловей, |
| Тон — мынам сяськае. | / ı _ _ / _ _ ı / | Ты — мой цветок. |

Теперь зададимся еще раз вопросом: о ком же и о чем стихотворение Ашальчи Оки «Гажан муртлы» (*Гейнелы кельшытыса*)? Насколько много здесь перенято из лирики немецкого классика? Все вышеизложенное позволяет нам заметить, что Ашальчи Оки, используя формообразующие элементы гейневского стиха — звукопись, смешение размеров, синтаксически однотипные конструкции («Кудйзлэн веранэз — Возь вылйсь сяськаос, Кудйзлэн малпанэз — чуж учы кырзанъёс» — «Рассказы некоторых — / С лугов цветы, / Мысли некоторых — / Желтого соловья песни») и т. д., сумела подняться в своем лирическом шедевре до вершин мировой поэзии.

И не последнее место в подтверждении вышесказанного принадлежит начальным строкам стихотворения, представляющим собой целую шифрограмму ментальности народа, живущего в Прикамье. Вчитаемся внимательно в эти строки: «***Куд муртъёс*** ушьяло / Югдытйсь шундыез...» (выделено нами. – *Н. Л.*). Дословно переводится: «Какие-то люди восхваляют сверкающее солнце». Здесь наблюдается игра слов: *куд муртъёс* может быть прочитано и как *какие-то люди*, и, отбросив начальное, несколько приглушенное ***к***, — как название нации: ***удмуртёс*** (удмурты).

Это стихотворение — о соплеменниках Ашальчи Оки, издревле живущих на берегах Чепцы и Камы. Об удмуртах, издревле почитающих солнечный свет и все живое в природе, не отделенное от человека. Общегуманистические натурфилософские представления о мире сближают поэзию Ашальчи Оки с пантеистической лирикой и философией немецких поэтов-просветителей и романтиков.

Стихотворение о Лорелее — одно из главных в поэтической судьбе Гейне. По мнению С. Гиждеу, это реалистическая трансформация романтического мифа (см. первоначальную версию образа Лоре-Леи в романе К. Брентано «Годви», 1802) [6; 61]. Гейне «...бережно сохранил фольклорные элементы, имевшиеся у поэтов-романтиков, — синкретизм образа (Лорелея — олицетворение силы любви и природной стихии), простоту форм, напевность и музыкальность “песни” <...> романтическую приподнятость тона» [6; 65].

На удмуртский язык «Лорелею» Гейне перевел **Виктор Шибанов**, непосредственно опирающийся на немецкий оригинал и, очевидно, учитывающий особенности переводов А. Блока и В. Левика. Его переложение имеет свои лексические и ритмомелодические особенности. На наш взгляд, при всех достоинствах удмуртского перевода лексический состав его требует стилистической корректировки, ввиду несколько неточной передачи семантики пейзажа и снижения поэтико-романтического образа (к примеру, Лорелея «*нёжья* кырзанзэ» — «*пискливым голосом* поет песнь»).

В представлениях лирического героя она преднамеренно творит зло: «Озьы пӧртмаськон гурениз / *Сьӧд ужзэ* лэсьтэ Лореляй» («Так своей мистической мелодией / *Черное дело* творит Лорелея»). У Гейне же это рисуется лишь в воображении лирического «Я» и оттого грамматическими средствами языка переносится в ирреальный локус: «*Ich glaube*, die Wellen verschlingen...» («*Я полагаю*, волны сомкнутся»). Настоящее время глагола *verschlingen* здесь несет смысл ирреального будущего. Нет в оригинале преднамеренности гибели лодочника, речь идет о возможности, зависящей от случая: от собственной невнимательности и увлеченности им в опасный момент пением девушки.

Еще один нюанс: у Гейне Рейн, как и любая другая полноводная река, «плавно струит свои воды» («...ruhig fließt der Rhein»). Журчать же (*жильыртэ*), пробегая по камушкам, может небольшой ручей. Опасность для обладателя маленькой лодочки состоит именно в том, что, увлеченный пением Лорелеи и обращающий свой взор «только в вышину», рыбак не замечает скалистых рифов, *неслышно обтекаемых* громадной массой воды (именно поэтому ему *нужно увидеть* эти опасные препятствия, на что указывает двойное контрастное употребление глагола «всматриваться»): «...Er *schaut nicht* die Felsenriffe, Er *schaut nur* hinauf in die Höh»

(«Он высматривает не в каменные рифы, / Он всматривается только вверх, в вышину»).

В гейневском поэтическом шедевре, выдержанном в сказительной интонации, важнейшую роль играет ритм, образующийся на стыке смешения размеров (дольник):

| | |
|---|---|
| Ich w**ei**ß nicht, was s**o**ll es bed**eu**ten, | Не знаю, что это означает, |
| Daß **i**ch so tr**a**urig b**i**n, | Что я так печален, |
| Ein M**ä**dchen aus **a**lten Z**ei**ten | Девушка из старых времен |
| Das k**o**mmt nicht aus dem S**i**nn. | Не выходит из мыслей. |

| | |
|---|---|
| / _ ׀ _ / _ ׀ _ / _ ׀ _/ | 3-ст. амфибрахий |
| / _ ׀ / _ ׀ / _ ׀ / | 3-ст. ямб |
| / _ ׀ _ / _ ׀ _ / ׀ _ / | 2-ст. амфибрахий + 1-ст. хорей |
| / _ ׀ _ / _ _ ׀ / | 1-ст. амфибрахий + 1-ст. анапест |

Текст перевода, читаемый по строгим канонам удмуртской просодии (с ударением в слове на последнем слоге), не позволяет приблизиться к мелодике оригинала. Только придав подвижность ударному акценту в нечетных строках удмуртского стиха, можно добиться адекватности в произносительном строе, как того требует ритмическая инерция немецкой поэтической речи. По В. М. Жирмунскому, побочное, добавочное ударение в немецком произносительном каноне могут иметь сложные слова, суффиксы с нередуцированными гласными, односложные служебные и полуслужебные слова, редуцированные флексии в трехсложных словах и др. [10; 14]. В противном случае, с «правильными» рублеными удмуртскими фразами в переводе исчезает романтический ореол описываемого действа (ударения на последнем слоге создают монотонность звучания и излишне ускоренный ритм повествования).

Видоизмененная «под Гейне» произносительная вариация перевода В. Шибанова могла бы, на наш взгляд, звучать так:

| | |
|---|---|
| Уг т**о**дйськы, м**а**р-о м**о**нен? | Не знаю, что же со мною. |
| Мал**ы** мон таче мӧзм**ы**т? | Почему я такой печальный? |
| Вашк**а**ла дыръ**ё**сысь выж**ы**кыл | Старых времен сказка |
| Сюлэмм**е** бугырт**э** та вак**ы**т. | Сердце бередит в этот период. |

| | |
|---|---|
| / _ ׀ _ / _ ׀ _ / ׀ _/ | 2-ст. амфибрахий + 1-ст. хорей |
| / _ ׀ _ / _ ׀ _ / ׀ | 2-ст. амфибрахий + 1 хореич. неполностопие |
| / _ ׀ _ / _ ׀ _ / _ ׀ _ / | 3-ст. амфибрахий |
| / _ _ ׀ / _ _ ׀ / _ _ ׀ / | 3-ст. анапест |

В таком варианте, на наш взгляд, возникает близкая германскому оригиналу напевность удмуртского стиха, поскольку, высвобождение при переносе ударения последних слогов позволяет обозначить в нечетных ря-

дах женскую рифму. И тогда стихотворение Гейне, написанное дольником (в тексте можно выделить смешение ямба, хорея, амфибрахия, анапеста), в переложении В. Шибанова на удмуртский язык тоже обретает полноту аналогичных двусложных и трехсложных размеров.

Характеризуя особенности переводов с немецкого языка на русский, М. Гаспаров отмечал, что «в русской поэзии XIX века сложилась прочная традиция перевода немецких дольников не близкими к ним ямбами и хореями, а более далекими от них анапестами и амфибрахиями. Именно эти размеры стали в русском стиховом сознании XIX века эквивалентами германского дольника» [4; 89]. Удмуртская классическая поэзия, во многом ориентирующаяся на русскую традицию, следует ей в своих переводах, включая переложения стихов Гейне М. Петровым, В. Шибановым и А. Уваровым, активно использующими трехсложные размеры.

В архивных материалах **А. Уварова** обнаружено стихотворение «Тынад синъёсыд — чагыресь сапфиръёс...» («Твои глаза — голубые сапфиры...») — перевод любовного гейневского стихотворения «Saphiren sind die Augen dein...» («Сапфиры — милые глазки твои...»). На русский язык оно переводилось Д. Минаевым, В. Гиппиусом, С. Маршаком и др.

В «Книге песен» оно входит в цикл «Возвращение на родину». Как отмечает А. Дейч, в стихах этого раздела «...значительно изменяется лирическая манера Гейне и еще больше подчеркиваются капризные стилевые переломы и переходы от серьезного и трагического к шуточному» [5; 651].

Такого рода текст и предстал перед нами: разыгрывается театральная бутафория, в которой лирический герой вступает в соперничество с условным возлюбленным своей милой: «O, kennt´ ich nur den glüklichen Mann, / O, daß ich ihn nur fände <...> Sein Glück hätt´ bald ein Ende» («О, знай я только того счастливого мужчину, / О, найди я только его <...> Его счастью вскоре пришел бы конец»).

Как же строится этот мини-спектакль? Три первые строфы стихотворения основаны на возвышенно-романтической символике, выстроенной в форме градации от строфы к строфе (композиционно они соответствуют трем актам лирической пьесы). Здесь глаза девушки, в которую влюблен сам лирический герой, сравниваются с сапфирами («Saphiren sind die Augen dein...» = *Сапфиры — глаза твои.* Удм.: «Тынад синъёсыд — чагыресь сапфиръёс» = *Твои глаза — голубые сапфиры*), ее сердце — со сверкающим алмазом («Dein Herz, es ist ein Diamant» = *Твое сердце, это алмаз.* Удм.: «Тынад сюлэмыд дун алмаз кадь чылкыт» = *Твое сердце, как прозрачный алмаз, чисто*), уста — с несравненными рубинами («Rubinen sind die Lippen dein, / Man kann nicht schönste sehen» = *Рубины — уста твои*, / *Нельзя прекраснее увидеть.* Удм.: «Тынад ымдурыд горд рубин кадь ӵыжыт, / Шедьтод-а солэсь чеберзэ» = *Твои губы, как красный рубин,*

*насыщены,* / *Найдешь ли их прекраснее?*). Тройной повтор, характеризуя эмоциональное состояние мнимого «соперника», свидетельствует о подлинности ощущений самого лирического персонажа («O, dreimal glüklich ist der Mann...» — удм. «О, кыче шудо, дыр, улэ со пимурт...» — «О, трижды счастлив тот мужчина», которого с любовью приветствуют глаза-сапфиры возлюбленной, а также в честь которого воспламеняется ее сердце-алмаз, которому в любви раскрываются ее уста-рубины).

Собственно, о сценической игре свидетельствуют формы условного наклонения глагола в 4-й строфе, а также проходящее рефреном обращение к возлюбленной на *ты* (*die Augen dein, dein Herz, die Lippen dein*). И даже заключительное слово *ein Ende* (конец) подсказывает: водевильное действо завершено (т. е. «занавес закрывается»).

Принцип романтического двоемирия лежит в основе этого «игрового пространства». Так, заключительная строфа строится на антитезе к возвышенно-романтической символике трех предшествующих строф. Тройной рефрен контрастирует с мотивом осознания лирическим Я конечности счастья. Искусственный мир драгоценных каменьев сменяется символикой природной стихии — зеленого леса, где предполагается скрестить шпаги якобы двух влюбленных. Однако, благодаря обращению лирического героя к возлюбленной на *ты*, читатель осознает условность присутствия соперника — как своеобразного двойника лирического героя. Поэтому пространство зеленого леса может восприниматься как место не только дуэли, но и свидания, где лирический герой законно может ощутить себя счастливым избранником — владельцем сапфиров-глаз, алмазного сердца и рубинов-губ его возлюбленной. Собственно, устраняя соперника, Гейне в зеркальном ключе разыгрывает пьесу из «старых времен», сюжет которой представлен следующими строками: «Юноша девушку любит, / А ей полюбился другой. / Но тот не ее — а другую, / Назвал своей дорогой» (см. цикл «Лирическое интермеццо»).

В переводе А. Уварова полностью сохранен общий пафос стихотворения: лексический состав адекватен и богат в описаниях-разъяснениях. Только ямбы и анапесты, а также пиррихии текста Гейне заменены сочетанием одностопного ямба и трехстопного (либо двухстопного) анапеста. По-видимому, превалирование анапеста в завершающей части каждой строки удмуртского перевода и сохраняет музыкальность оригинала. В то же время в соответствии с подлинником в каждом стихе строго выдерживается начальная рифма в виде ямбических строф.

Подводя итог сказанному, можно констатировать следующее:

1. Удмуртские поэты, соприкоснувшиеся с творчеством Гейне, сумели сохранить в своих переводах «чарующую прелесть гейневской поэзии» [14; 134], которая, по словам Д. Писарева, заключается «...в неотразимом

обаянии той сильной, богатой, нежной, страстной, знойной, кипучей и пылающей личности, которая смотрит на вас во все глаза из-за каждой строки...» [14; 135].

2. В переводческой практике удмуртские поэты, как и их русские предшественники, активно использовали трехстопные размеры в сочетании с ямбом и хореем для адекватной передачи звучания дольников Гейне.

3. Хотя удмуртских переводов из Гейне пока немного [13], но само обращение поэтов к мировой классике в лучших ее образцах сыграло свою роль в профессиональном становлении удмуртской поэзии.

ЛИТЕРАТУРА


1. Анненский И. Генрих Гейне и мы // Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 397–403.
2. Ашальчи Оки. Пинал мурт туж яратэ = Узнала девушка любовь: Стихи на удм. и в переводах на рус. язык / Сост. А. Ермолаев. Ижевск: Тодон, 1994.
3. Бетц А. Обаяние смутьяна / Пер. с нем. А. Григорьева. М.: Прогресс-Традиция, 2003.
4. Гаспаров М. Л. Русский трехударный дольник XX века // Теория стиха: Сб. статей. Л.: Наука, 1968. С. 59–106.
5. Гейне Г. Избранные произведения: В 2 т. / Вступ. статья, сост., ред., коммент. А. Дейча. М.: Худож. лит., 1956. Т. 1. Поэзия.
6. Гиждеу С. Лирика Генриха Гейне. М., 1983.
7. Гордон Я. И. Гейне в России (1830–1860-е гг.). Душанбе, 1970.
8. Гугнин А. А. Генрих Гейне в России на пороге третьего тысячелетия // Копелев Л. Поэт с берегов Рейна. М., 2003. С. 452–465.
9. Дейч А. Судьбы поэтов: Гёльдерлин, Клейст, Гейне. М., 1974.
10. Жирмунский В. М. О национальных формах ямбического стиха // Теория стиха: Сб. статей. Л.: Наука, 1968. С. 7–23.
11. Иванов Вяч. Вс. Гейне в России // Копелев Л. Поэт с берегов Рейна. М., 2003. С. 431–449.
12. Копелев Л. Поэт с берегов Рейна. Жизнь и страдания Генриха Гейне. М.: Прогресс-Плеяда, 2003.
13. Лекомцева Н. В. «То песнь красивым черным, как смородинки, глазам» (о «гейневских» стихах М. Петрова) // М. П. Петров и литературный процесс XX века: Материалы Междунар. науч. конф. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2006. С. 216–220.
14. Писарев Д. И. Генрих Гейне // Писарев Д. И. Литературная критика: В 3 т. Л.: Худож. лит., 1981. Т. 3. С. 117–176.
15. Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений: «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 98–109.
16. Breuer D. Deutsche Metrik und Versgeschichte. München: Fink, 1991.
17. Heine H. Ausgewälte Werke: In 2 Bd. Moskau: Fremdsprahige Literatur, 1951. Bd. 1. Gedichte.

*В. И. Бортников*

# Художественные переводы английского лирического текста в методологическом зеркале сравнительно-хронотопического анализа[1]

История методологического пересечения литературоведения и лингвистики на поле переводного материала — или (в современной терминологии) переводного дискурса — насчитывает, по-видимому, два этапа, более или менее явно выделяемых: первый — соперничество — сменился к 1980-м гг. вторым — сотрудничеством. О переходе от конкуренции к коллаборации может свидетельствовать дискуссия о переводе в ж. «Вопросы литературы» (1978–1979) , где Н. Джусойты[2], В. Коротич[3] и особенно Ю. Д. Левин[4] подробно осветили аспекты взаимодействия двух направлений филологии в установлении критериев оценки перевода. Указания на необходимость исследовать художественный текст в единстве структуры и на значимость целостной переводческой рецепции шли в литературном контексте параллельно контексту лингвистическому, в частности — теоретико-текстовому, заявившему о себе примерно в то же время[5].

Понятие «текст», неразрывно связанное с идеей единства, требовало указаний на способы описания этого макрообъекта, значение которого всякий раз оставалось большим, чем значение конституентов семантического, лексемного, синтаксического и структурно-фразового уровней. Идентификации текста послужило выдвижение таких признаков, которые при различии формального репрезентирования несут унифицированную содержательную сторону[6]. Плодотворное применение *текстовых категорий* (ТК) к описанию идиостиля автора[7] представляется нам основанием для того, чтобы предположить возможность идентификации и переводного текста (ПТ) в ряду других переводов на один и тот же язык одного и того же произведения с помощью феномена *категории*. Сущность сравнительно-категориального метода составляют следующие шаги: обосновав выборку ряда категорий, выявить их репрезентации в сопоставляемых переводных текстах (русских — РПТ), чтобы описать степень близости каждого варианта перевода в терминах эквивалентности.

Переводчик как соавтор художественного перевода увеличивает возможности своего творчества «с усложнением текста»[8]. С увеличением объема произведения возрастает вероятность как переводных «отклонений», так и методологической погрешности их описания. Апробация мето-

да предпочтительна на малом тексте с наименьшим из возможных числом сравниваемых переводных вариантов, то есть — двумя.

Материалом для нашей работы послужила элегия английского поэта XVI в. Кристофера Марлоу «The Passionate Shepherd — to His Love»[9] в переводах советского времени: «Влюбленный пастух — своей возлюбленной» (В. Рогов, 1977)[10] и «Страстный пастух — своей возлюбленной» (И. Жданов, 1981)[11]. Условно — соответственно — РПТ-1 и РПТ-2.

Идентификатором вариантов по отношению к исходному тексту (далее — ИТ) послужила категория хронотопа. В логике ее выделения теория текста идет вслед за М. М. Бахтиным, выделившим эту «составную категорию» на основании «неразрывности пространства и времени» (текстовой локативности и темпоральности)[12]. Являясь отражением соответствующих форм бытия в художественном тексте, в случае с элегией Марлоу обе эти категории функционируют еще и как жанровые ограничители послания: процесс говорения (призвания) возлюбленной «здесь и сейчас» осуществляется пастухом через посредство стихотворного послания; иными словами, произведение организовано в форме прямой речи пастуха-адресанта к объекту обожания — адресату. Сопоставительный анализ следует за тенденцией «установления связей и соответствий между субъектным и сюжетным уровнями», на которую еще в 1970-х гг. указал в работах о точке зрения Б. О. Корман[13]. Композиционный ход совмещения произведения с речевым сообщением, по Б. А. Успенскому, объединяющий позиции (точки зрения) повествователя и персонажа, ставит и читателя в позицию, более близкую говорящему[14], то есть в роль своего рода «третьего коммуниканта».

Итак, *само произведение оказывается размещенным в пространстве и времени.* При этом из заглавия семантические доли хронотопа логически восстанавливаются и в номинации «пастух» («Работник, который пасет скот»[15], то есть «организует скот в пространстве и времени»), и в номинации «возлюбленная» (где грамматическое прошедшее время противопоставлено смысловому настояще-будущему, преобладающему в данном тексте). Таким образом, на степень взаимной близости заглавий двух переводов указывают не просто тематически базовые единицы цепочек (1) и (2), но базовые единицы, содержащие пространственно-временной оттенок в пределах своей семантики и в пределах организации (размещения в соответствующих значениям категорий измерениях) называемых референтов.

После призыва, семантически определяющего целевое предназначение послания — коммуникативного акта и в плане хронотопической организации логически следующего за заглавием, текст развивается через структурные блоки II и III. Выделить их позволяет оппозиция по признаку деятеля-дарителя: вначале «подарки» сулит сам призывающий (катре-

ны 1–5), после чего «дарение» принимает коллективную форму (катрен 6: *Споют и спляшут пастушки* — субъектная организация претерпевает смещение, поскольку позиция говорящего как бы нейтрализуется на фоне «коллег»). Ср.:

| Блок | Ст. | РПТ-1 (В. Рогов) | РПТ-2 (И. Жданов) |
|---|---|---|---|
| I | 2 | Живи со *мной* среди полей! <...> | С тобой вкушу блаженство я. <...> |
| II | 15 | *Дам* башмачки тебе зимой, | *Зажгу* на башмаках твоих |
| | 16 | К ним — по застежке золотой. | Огонь застежек золотых. |
| | 17 | Еще тебе я *приберег* | *Дам* пояс мягкий из плюща, |
| | 18 | С янтарной пряжкой поясок. | Янтарь для пуговиц плаща. |
| | | <...> | <...> |
| III | 21 | Тебе весною у реки | Тебе в погожие деньки |
| | 22 | Споют и спляшут *пастушки*. | Споют и спляшут *пастушки*. |

Далее мы будем пользоваться условными формулами «индивидуальные подарки» — «коллективное дарение» для разграничения блоков II и III и понимать смену деятеля (субъектное смещение) как базис структурно-содержательной оппозиции.

Зона «подарков» представлена в РПТ-1 таким набором: *постель*, *букеты*, *передник*, *наряд*, *башмачки*, *застежка*, *пряжка*, *поясок*; в РПТ-2 — *плащ*, *цветы*, *ложе*, *наряд*, *башмаки*, *застежки*, *пояс*, *пуговицы плаща*. Как видно, переводчик-1 систематически добавляет диминутивные (с точки зрения структурной семантики — коннотативно-эмотивные) элементы к локативной организации подарков: *башмачки*, *поясок*; эта же склонность к детализации (с положительной окраской) обнаруживается в соотношении *букеты* (1) — *цветы* (2), *передник* (1) — *плащ* (2). Любопытно, что однородный ряд в ст. 18 «clasps» — «studs» (букв. «пряжки» — «запонки») оба переводчика обобщили, соответственно, до *пряжка* и *пуговицы* — в РПТ-1 эквивалент можно трактовать также через преуменьшение. Имея в виду архетипическую логику развития женских образов в сюжетах русской литературы[16], можно теоретически соотнести такое преуменьшение с поведенческим типом женщины-жертвы в смысле пространственном (чем меньше подарков, тем меньше места они занимают) и с едва ли не противоположным (!) типом женщины — носительницы народной нравственности в смысле временном (поскольку возлюбленная, сообразно логике произведенного преуменьшения, все равно остается со своим приходом в плане будущего, желаемого, но ирреального).

Размещение и комбинаторика выделенных наборов различаются, как видно выше, тем, что переводчик-2 сделал «beds of roses» (более точно «цветочное ложе», чем «постель» в РПТ-1) добавлением к «плащу» и «цветам» (с одиночным союзом «и» в конце ряда). У переводчика-1

ни один из членов ряда *постель*, *букеты*, *передник* не является дополнением к остальным двум (все союзы удалены). Представляется возможным утверждать, что РПТ-1 в аспектах размещения и комбинаторики хронотопа вновь оказался ближе к ИТ, чем РПТ-2: у Марлоу 4 (а не 3!) члена ряда сгруппированы попарно с повторяющимся союзом («ложе и букеты», «венок и передник»), так что все 4, скорее, равнозначны как подарки, чем добавление друг к другу.

Периферийная часть блока «разъединения» представлена единицами *из роз сложу*, *свяжу*, *сплету из травы*, *с узором листвы*, *тончайшей шерсти*, *янтарная* (РПТ-1); *листва*, *вплету в шелк волос*, *из роз*, *тончайший*... *из шерсти*, *сотку*, *из плюща*, *янтарь* (РПТ-2). Функционально они направлены на соединение адресанта и адресата не просто актом сообщения, но актом предложения передачи подарка (что куда более материально, чем даваемые в блоке I обещания).

В плане набора, как и в композиционном блоке I, переводчик-2 вновь количественно превзошел и РПТ-1 (*из плюща*), и даже ИТ (добавлением эмоциональной окраски в пространство возлюбленной: *шелк волос*). Создаваемая картина, словно по спирали, направленной к логическому центру (возлюбленной), обозревается переводчиком-2 трижды (в 3, 4 и 5 катренах), в отличие от РПТ-1, где приближение к центру как бы прерывается, проходит пунктиром в самой середине (катрен 4, где *шерсть* дарят *овечки*). Это наблюдение наводит на мысль, что описание мира вокруг пастухов в блоке I (то, что мы назвали «по окружности») лежит не так далеко от движения взгляда пастуха в английском тексте: переводчик-2 в этом круговом направлении сохранил своего рода плавность перетекания между картинами, в то время как формальная близость оригиналу в РПТ-1 дает, наоборот, разрезы окружности без дальнейшей спайки.

Структурно наименее объемный блок III интенсифицирует темпоральную зону хронотопа через посредство репрезентации «each May-morning» (букв. «каждое майское утро»); локативный компонент представлен единицами «shepherd swains», «dance», «sing» (эквивалентно сохраненными в абсолютно тождественном стихе № 22 обоих переводов). Темпоральная единица генерализована в РПТ-2 до *весною*, в РПТ-1 — до *погожие деньки* (указания на время года нет, то есть это генерализация более высокой ступени). Итак, формальное преуменьшение (и эквивалентная близость ИТ) в переводе-1 парадоксально сочетается с содержательным расширением: вряд ли в английской картине мира май — единственное в году время с хорошей погодой.

Подводя итоги анализа полевой категории хронотопа в аспекте сопоставления двух переводов элегии К. Марлоу, укажем на то, что названное поле отнюдь не в каждом композиционном блоке идентифицируется

во всех своих структурных составляющих. В малом тексте это связано с вкраплением однородных структур, равно как и с одиночными репрезентациями; в первом случае большей эквивалентностью ИТ в плане набора обладает РПТ-2, а в плане размещения и комбинаторики — РПТ-1. В случае же, когда речь идет об одной-единственной экспликации, РПТ-1 сохраняет большую формальную близость ИТ, хотя комбинируется такая экспликация равно эквивалентно в обоих переводных текстах. Случаи такого равенства позволяют также говорить о методологическом удобстве сравнительно-категориального метода: если дифференциация позволяет выделить переводной текст как уникальный, индивидуальный, то исходы типологические ведут исследователя к выстраиванию эволюционной цепи перевода[17] (о которой позволяют говорить уже два текста-звена).

Тенденция к комбинаторным трансформациям в РПТ-2 видна и в передаче периферийной части хронотопа (там, где такую часть оказывается возможным выделить): логическое отделение *пастуха* в блоке I и выделение *шелк волос* в блоке II (смыслово заменяющее исходный ряд *ты*) отражает движение взора пастуха «вокруг себя → к центру, к любимой», представленное в оригинале через плавное перетекание между картинами. В РПТ-1 эта плавность удерживается с трудом, с постоянным тяготением к нарушению, к смещению.

Построение категориальных систем хронотопа на материале двух текстовых структур неизбежно требует (1) полевого структурирования репрезентаций (в соответствии с формальной природой хронотопа); (2) выхода на смежность субъектной и жанровой сторон текста (по логике содержательного категориального наполнения). Тем самым проведенный анализ учитывает знаковую природу текстовой категории.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки РФ («Многоречие в социокультурном пространстве современной России», соглашение № 14.A18.21.0273).

[2] Джусойты Н. Мера совершенства // ВЛ. 1978. № 10. С. 4–25.

[3] Коротич В. Еще лучше, еще полнее, еще плодотворнее // ВЛ. 1978. № 6. С. 72–82.

[4] Левин Ю. Д. Перевод и бытие литературы // ВЛ. 1979. № 2. С. 10–18.

[5] См.: Николаева Т. М. Лингвистика текста: Современное состояние и перспективы [Вступ. ст.] // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8. С. 5–39.

[6] Матвеева Т. В. Текстовая категория // Эффективное речевое общение (базовые компетенции): Словарь-справочник / Под ред. А. П. Сковородникова. Красноярск, 2012. С. 695–697.

[7] См., например: Чернухина И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984; Болтаева С. В. Ритмическая организация суггестивного текста: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2003 и др.

[8] Солодуб Ю. П., Альбрехт Ф. Б., Кузнецов А. Ю. Теория и практика художественного перевода. М., 2005. С. 9.

[9] Marlowe K. The Passionate Shepherd — to His Love // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX вв.): Сб. / Сост. М. П. Алексеев, В. В. Захаров, Б. В. Томашевский / На англ. и рус. яз. М., 1981. С. 72.

[10] Марлоу К. Влюбленный пастух — своей возлюбленной (пер. В. Рогова) // Европейская поэзия XVII века. М., 1977. С. 501. (БВЛ).

[11] Марлоу К. Страстный пастух — своей возлюбленной (пер. И. Жданова) // Английская поэзия в русских переводах... С. 72.

[12] Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 235–238.

[13] Корман Б. О. Заметки о точке зрения; О целостности литературного произведения // Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 180–185; 212–221 и далее.

[14] Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 80–83.

[15] Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2012. С. 405.

[16] См.: Мельникова А. В. Типология женских образов в малой прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг. // Изв. Уральск. федеральн. ун-та. (Сер. 2. Гуманит. науки). 2012. № 4 (108). С. 155–163.

[17] Бортников В. И. Текстовая категория как основание для сопоставления переводного и оригинального текстов последней трети XVIII в. (на материале перевода поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай» 1777 г. и «греческой» повести Д. И. Фонвизина «Каллисфен» 1786 г.): Автореф. маг. дис. Екатеринбург, 2012. С. 3–6.

*Л. А. Мироненко*

# ДИАЛОГ С ГОФМАНОМ ПО-ФРАНЦУЗСКИ

По утверждению блестящего знатока литературы XIX в. Марселя Шнейдера, Гофман с 1830 по 1890 год — самый читаемый немецкий писатель во Франции [1; 14]. Его «французская судьба» сложилась счастливее, чем на родине. Германия открытием своего гения многим обязана соседке за Рейном.

Обширная французская гофманиана времени Июльской монархии включает и первые биографии писателя, журнальную критику (см. об этом:

[2; 217–220])*. Переводы его сказок, оригинальные произведения романтиков с ощутимым влиянием Гофмана, особенно отчетливы в жанре «conte fantastique».

Об огромной популярности Э.-Т.-А. Гофмана свидетельствуют два собрания его сочинений (в 20 и 12 томах), вышедшие с 1829 по 1848 год. В 1848 г. французы уже имели полный свод произведений великого романтика [2]. Такой чести не удостаивался ни один из тех, кого романтики выделяли, любили, кому подражали, чьи уроки усваивали. Даже Байрон, даже Вальтер Скотт не занимали такого места, которое отвели Гофману, при том, что все трое оставили глубокий след и в культурном сознании, и в литературе Франции. Как Байрон способствовал возникновению романтической поэмы и Вальтер Скотт — появлению исторической прозы, так немецкий сказочник сыграл бесспорную роль в рождении и развитии во Франции жанра, рождственского *romantishe* Marchen, — жанра *conte fantastique* [4]. Подобно Байрону, он воздействовал на воображение французов не только художественными открытиями, но и личностным своеобразием. Оба были интегрированы, хоть и по-разному, не в одинаковом статусе, в художественный мир французской литературы, став ее персонажами.

В различии интерпретации можно разглядеть различие ориентиров, художественных и морально-этических, во французском романтизме. Английский поэт стал своеобразным символом несломимой гордости и в поэме Ламартина «Человек», и у Мюссе в стихотворении «Письмо Ламартину», и во II главе «Исповеди сына века». Демоническая личность, почти пугающая, но и притягивающая автора поэмы «дикой гармонией», Байрон влечет к себе и «дитя века» Альфреда де Мюссе своей духовной силой и избранничеством. Немецкий романтик не возведен ни в ранг ниспровергателя основ, ни в ранг властителя дум. Он воспринят интимнее, «биографичнее». Однако облик Гофмана в его уникальности увиден не столько через объективные факты его жизни, сколько через причудливую фантастику его сказок. Он и будет воссоздан по законам этой художественности, предполагающей и программирующей соединение фантастического и жизнеподобного, иронического и драматического. Реальная жизнь Гофмана, трагедия гения, убиваемого деспотизмом прусской государственности и пошлостью филистерства, не воспринималась вообще (или почти не воспринималась) в контексте французских проблем «истории молодого человека», «утраченных иллюзий», «болезни века».

---

* Из-за недоступности для меня первых биографий Гофмана, появившихся во Франции уже в 1829 г., могу судить об этом лишь по сведениям о них в работах Ф. Ван Тигема, М. Шнейдера, А. Бегена и др. Гофман первых биографий — мистик, визионер, сродни персонажам его книг.

Из обширной французской гофманианы выделим лишь один аспект: произведения, в которых Гофман стал литературным персонажем, одним из героев литературы 1830–1840-х гг. Это Гофман «Фантастических 4 литературных сказок» Жюля Жанена (1833) и Гофман фантастической повести Александра Дюма-отца «Женщина с бархаткой на шее» (опубл. в 1850)*.

Превращение немецкого писателя в литературного героя — апофеоз заинтересованности им, но и редкий даже для романтизма (с его культом творческой свободы) опыт художественного универсализма.

Достоверное и вымышленное, литературный портрет и игра воображения, перевоссоздание авторского сюжета и прихотливое комбинирование его мотивов складываются в причудливое каприччио, жанрово-стилевую фантазию. Этот опыт соприкасается с немецким. Уже у Гёте возникает соединение различных художественных реальностей. Гётевский Вильгельм Мейстер, замыслив поставить на сцене «Гамлета», по сути дает разносторонний анализ трагедии, открывая в Шекспире «гигантскую книгу судеб, вихрь самой кипучей жизни» [5; 186]. Но театр и жизнь у Гёте не смешиваются: Вильгельм и Гамлет существуют каждый в своем пространстве. Гофман, устранивший границу между искусством и жизнью («Кавалер Глюк», «Дон Жуан» и др.), в литературе Франции воспринят не опосредованно, а составляет живую память, воздействуя на французское воображение. Все же французское! — ибо в фантазии и Жанена, и Дюма сохраняется принцип Сент-Бёва: биография художника, ее тайны — в его творчестве.

Популярная в культуре романтизма фигура поэта в эту эпоху появляется часто. Разнообразны способы его воссоздания. Поэт предстает не только в мифологизированном и даже не только в демифилогизированном воплощении. Есть блестящий опыт Мюссе в цикле «Ночи», в котором все ипостаси образа поэта учтены и реализованы: от полной абстрагированности до предельной интимности «личного романа». Есть и персонажи, выступающие под именем конкретно-исторического лица (Мильтон и Корнель в «Сен Маре» Виньи, Жильбер, Чаттертон, Андре Шенье в его же одноименной драме, Гренгуар в «Соборе Парижской Богоматери» и др.). Всё же Гофман в этом ряду занимает особое место. Имя его — на слуху, он совсем недавно ушел из жизни. Способ воссоздания его — не через исповедальность, как у Мюссе. Это и не пренебрежение бытовой биографией во имя подчинения идее Вечно Трагического Поэта, как у Виньи, Ламартина. Гофман во многом воссоздан как бы средствами самого Гофмана. При этом Жюль Жанен и Александр Дюма создают непохожих героев.

---

* Французское слово *conte*, обозначавшее жанр произведений и Жанена, и Дюма, объединяет два понятия : «сказка» и «повесть».

Жаненовский Гофман — ранний, начала 1830-х. Он как бы обеспечен культурой «Молодой Франции», словно бы соотнесен с опытом и ценностями, зафиксированными в сборнике Т. Готье «Jeune France». Легкомысленный и артистичный герой Жанена, опьяняющийся вином и юными прелестницами, завсегдатай кафе, импровизатор под хмельком, начисто лишен трагизма. Этот Гофман включается, дополняя ее, в значительную для французского романтизма тему «гений и беспутство», по-разному, с трагическим или нетрагедийным наполнением, реализованную в национальной литературе. У Жанена образ Гофмана сжимается, уменьшается до богемного артиста (тоже французская тема!), подчас подверженного печали, но отнюдь не грозной тоске. В Предисловии к 4 томам своих фантазий, где нашлось место и немецкому автору, Жанен истолковывает творчество Гофмана как «поэзию счастливого человека, ничем не занимающегося, человека страстного без страстей, пьянствующего не опьяняясь», видит у него «поэзию любителя всех сортов табака <...> поэзию скорее беспорядочную, нежели упорядоченную, показывающуюся неприбранной перед каждым встречным, но всегда скромную и непорочную» [6; 2]. Для Жанена, одного из участников «романтической битвы», Гофман противостоит «величественной поэзии» как творец «простой поэзии». Если углубляться в анализ оценки Жаненом гофмановского творчества, то, пожалуй, откроется двунаправленность его полемики. Художник, послуживший прототипом талантливого, но цинично-беспринципного Этьена Лусто, героя «Утраченных иллюзий» Бальзака, спорит не только с уже утратившим свои позиции классицизмом, но и с мэтром Сенакля Виктором Гюго — с его несокрушимым морализмом.

«Милый ребенок-купидон, — пишет Жанен, — целует Сюзанну и, видя ее холодность, обращается к Фаншетте, с которой он более дерзок. Гофман заменяет Фаншетту в поэтическом мире. Гофман — сказка после поэмы и драмы. Гофман — простая поэзия, следующая за величественной и сохраняющая ее блеск» [6; 4].

Неожиданное истолкование с использованием образов комедии Бомарше выводит Гофмана за границы трагического. При всей субъективности оценки (да и упрощенности!) очевидны, причем не только в ассоциациях, французские основы восприятия: романтический вызов Молодой Франции высокой риторике, эстетизация богемности, которая у Мюссе со временем перейдет в тему трагедии распутства. Для Жанена же характерно поощрительное обращение к Гофману: «О, великий пьяница! Любезный пьяница!»*.

---

* Несопоставимо тоньше, но «жаненовское» восприятие определит и причудливую поэтичность драмы Мюссе «Фантазио», сюжет которой, как и герой, — вариация на шекспировские и гофмановские темы.

В жаненовской фантазии «Крейслер» героями станут композитор Крейслер, известный по книгам немецкого романтика «Крейслериана», и «Житейские воззрения кота Мурра», и сам Гофман. Последний предстанет под одним из своих имен — Теодор. Повествование ведется от первого лица, от имени самого Гофмана, выходящего под утро, «когда все кружится в глазах», из трактира, где он провел ночь, и направляющегося к своему другу Крейслеру. Слова княгини Амалии: «Вы много пьете, Теодор!», — вспомнившиеся Гофману, нетвердой походкой следующему по рассветному Берлину, рождают объяснение героя: «Вы думаете, что я от бессилия посещаю “Фридриха Великого”? Ошибаетесь. Я хожу туда, оттого что мне скучно» [6; 94].

Скука — одна из констант мироощущения «детей века», созревших к 1830-му году. Это ослабленный вариант тоски.

Внутренний мир героя Жанена не раскрыт, а скорее обозначен суггестирующими деталями, которые вызывают смысловые ассоциации, связанные с творчеством Гофмана, с его темами, образами, мотивами. «Я люблю кофейные дома и ночь», — признание жаненовского Гофмана, воскрешающее в памяти поклонников Великого Берлинца ночную сторону души и мира его героев, эликсиры разного рода. Самый визит Гофмана к Крейслеру — это фантастическое соединение автора-творца и его творения в полном согласии с жанром фантазии Жанена, но и с духом гофмановского воображения (вспомним хотя бы его «Кавалера Глюка», «Дон Жуана»). Но трагический конфликт житейской пошлости и искусства, оформляющий единство новелл Гофмана и превращающий его полубезумцев в трагических героев, у Жанена едва ощутим, намечен пастельно. «Простая поэзия», певцом которой провозглашен Гофман, диффузное, хаотическое исключают.

В своей повести «Женщина с бархаткой на шее» А. Дюма идет иным путем и создает другого Гофмана. Произведение написано, вероятно, в конце 40-х, может быть, 1846-м. Оно не завершено — нет предполагаемой третьей части.

Соединение мемуарно-документального материала и фантазии составляют его жанрово-стилевную специфику.

Первая часть — воспоминания о Шарле Нодье, вечерах в его доме, окружении писателя, его дочери Марии. Это лирический рассказ, полный впечатляющих деталей, которые передают колорит времени, места. Это рассказ о художнике и человеке, своеобразном и обаятельном, о его уникальном даре воображения и слова.

Вторая часть — *conte fantastique* — это якобы услышанный от Нодье фантастический рассказ, изложенный писателем перед смертью Александру Дюма с просьбой написать его, если он, рассказчик, умрет.

Значимо само сопоставление двух фигур — Нодье и Гофмана в контексте французской романтической культуры. Нодье — создатель романтической литературной сказки в «догофмановской» Франции, пожалуй, единственный сказочник в своей стране. Диалог этих двух родственных, но непохожих писателей позволяет рельефнее очертить разные художественные миры. Продуктивна самая идея заставить Нодье размышлять о Гофмане. Придумал ли этот поворот сам Дюма, или же это подлинный рассказ и повесть является авторизованным пересказом истории, придуманной Нодье, — в любом случае «Женщина с бархаткой на шее» дает богатый материал для анализа французской интерпретации Гофмана и усвоения французами его уроков.

Дюма контаминирует биографические факты из жизни Гофмана, вымышленную историю о его поездке во Францию 93-го года и многочисленные мотивы, образы, сюжетные ходы собственно гофмановских произведений. Последние становятся строительным материалом для создания всей образной системы книги. Темы и мотивы Гофмана переплетаются в повести с мотивами творчества Нодье, Виньи, и это определяет особую объемность произведения, своеобразный художественный синтез. Имена реальных лиц (Гофмана, его друга, немецкого поэта и драматурга Захарни Вернера, Дантона, мадам Дюбарри) дополняются именами вымышленных литературных персонажей: кот Мурр передал свое имя маэстро Готлибу Мурру, отцу возлюбленной Гофмана в этой книге. Имя возлюбленной не Юлия или хотя бы Аврелия, как можно было бы предполагать, памятуя об обстоятельствах жизни и творчества писателя. Ее зовут Антония, как героиню Нодье в романе «Жан Сбогар». Судьба последней была столь же трагичной, как и судьба ее тезки в повести Дюма. Целый ряд ситуаций, сюжетных поворотов напрямую связан с новеллами Гофмана. Смерть матери Антонии на театральной сцене извлечена из «Дон Жуана», как и эпизод в игорном доме, когда выигравший крупную сумму Гофман слышит из уст незнакомца грозное предупреждение, что заимствовано из «Счастья игрока». Оттуда же взят и мотив нарушения героем обета, что повлечет за собой смерть возлюбленной.

За доктором с табакеркой вырисовывается Черный Доктор Виньи (который, правда, тяготеет к гофманиане!), но и Проспер Альпанус из «Крошки Цахеса», еще более — Альбан («Магнитизер»). Можно расслышать в ряде эпизодов отзвуки «Советника Креспеля», «Выбора невесты». В речах маэстро Готлиба Мурра внятны интонации кавалера Глюка.

Для бывшего участника «Сенакля» Александра Дюма привычна книжность воображения, и реминисценции в повести не ограничиваются перечисленными.

Обеспечение в повести непрерывного звучания гофмановских мотивов — главный прием создания художественной целостности. Гофман — литературный персонаж — помещен внутрь мира его фантазий в качестве действующего лица. Если Жанен сталкивал Гофмана с Крейслером, созданным его, Гофмана, воображением, то Дюма делает его частью воображенного немецким романтиком мира. Оба, хоть и по-разному, используют из поэтики берлинца прием переплетения бытового и фантастического. Двухчастная композиция гофмановской истории, помимо драматизации контраста «доброй Германии» и великого террора 93-го, идиллии любви и дружбы и расплаты за забвение обетов, долженствует передать и внутреннюю сложность персонажа. Тема наследственного безумия приглушенно прозвучала в немецкой части, но развития не получила. В Германии Гофман может смирить страсть игрока, любить Антонию, как музыку, и музыку, как Антонию. Хотя в городском пейзаже Маннгейма и выделены два строения — церковь и театр, но именно церковь видит герой из своего окна. В Париже он снимает комнату, как выяснится, с видом на гильотину. Впервые Гофман увидит Антонию на ступенях церкви, Арсену — на театральной сцене. Любовь к ангелоподобной Антонии будет заглушена страстью к демонической Арсене. Хотя объективные драматические обстоятельства Гофмана названы (безумие матери, раннее сиротство, конфликт с дядей-филистером и т. д.), но в целом Германия воспринимается как антитеза Франции. В эту антитезу втянут весь образный ряд: Мангейм противопоставлен Парижу, как идиллия — вакханалии, как рай — аду, как Антония — Арсене, как Готлиб — доктору и т. д. Музыкальность Германии во Франции заменена визуально-живописными образами. «Немецкий» Гофман музицирует в доме маэстро Готлиба, во Франции он рисует на стене изображения хапуг-республиканцев и пишет портрет Арсены. Клятва верности дана в Германии, нарушена — во Франции.

Дюма своеобразно реализует историю Гофмана в классической для французской литературы XIX в. композиции. Это вариант «истории молодого человека», «утраченных иллюзий». Гофман совершает маршрут, обычный для французских честолюбцев, — в Париж.

«Французская» часть повествования художественно выразительней, богаче интонационно и стилистически. Если Германия условна (она светлая, дневная часть души Гофмана), то колорит революционного Парижа передан многообразно. Это и исторический пейзаж, центром которого стала гильотина. Это и «новояз»: «гражданин» вместо «месье», «официоз» вместо «слуга» и т. д., новые топонимы (площадь Революции), новые названия (кабачок «Друзья истины», кабачок «имени Братства», «Дворец правосудия», газета «Железная пасть» и т. д.). В главе «О том, как музеи и библиотеки были закрыты, а площадь Революции открыта» фан-

тасмагория общественной жизни, к которой принципы Великой революции приложимы лишь иронически, предстает в двойственном восприятии: наивное изумление героя увиденным и язвительная интонация автора-повествователя создают специфический стилевой эффект. «Первое, что совершают наши революционеры, — пишет Дюма, — это дают новые названия улицам и площадям, а прежние названия возвращаются во времена Реставрации» [7; 678].

Гофман — своеобразный Простодушный, и ядовитые вольтеровские интонации закономерно проявляются в авторской речи. Однако событие вершится не в условных декорациях, а в достоверном якобинском Париже 93-го. Разумеется, здесь очевиден Дюма — автор исторических драм и романов, но различим и французский контекст: от Виньи — до Гюго, до Франса, до Роллана эта цифра — 93 — становится метафорой Великого террора.

Париж — это ночная сторона Гофмана, город его падения. Но это и ночная сторона Революции. Тема падения становится здесь всеобъемлющей: падение авторитетов, идей, деградация народа, революционеров, инфляция ценностей и т. д. Безумие жизни и безумие Гофмана составляют некое целое.

Художественный дуализм создается проявляемой в образной системе подменой — подменой истинного ложным как в историческом бытии, как и в личной судьбе. Великое заменено ходульным, живое — мертвым, подлинное — химерическим. Апофеозом этой подмены станет сюжет Арсены-призрака. Колорит якобинского Парижа сообщает гофмановскому мотиву замены человека механической куклой новый смысловой нюанс. Безумие Гофмана становится производным исторической эпохи, а сам он — «сыном века».

Погружение Гофмана во французскую атмосферу с использованием мотивов его творчества, его приемов, создающих «двойное дно» образной системы, позволило Дюма высветить историю Франции «по-немецки», а Гофмана трактовать «по-французски» — как подверженное деградации «дитя века» сродни героям Мюссе, Готье, самого Дюма.

Трудно утверждать (так как произведение не завершено), но повторяющийся мотив утраты, потери, завершающий 1-ю (смерть Нодье), и 2-ю части (смерть Готлиба, Антонии, исчезновение ее облика на медальонном портрете) становится лейтмотивным и внушает общеромантическое (и гофмановское) томление по утраченному раю. Но здесь и французское осмысление нравственной вины, проблемы «гений и беспутство». Возможно, мотив утраты духовного наставника (Нодье — Дюма, Готлиб — Гофман) также входит в концепцию повести.

Диалог с Гофманом, его постижение осуществлялось в координатах, заданных французской литературой, мерой ее зрелости, готовности открыться чужому опыту. Общение с немецким гением обогатило художественную мысль не только создателей гофманианы, но и всю французскую литературу. Это и стало главным итогом диалога с Гофманом.

ЛИТЕРАТУРА


1. Schneider M. Ernst Amadeus Hoffmann. P., 1979.
2. Полн. собр. соч. Гофмана в 12 т. осуществил Тусенель. См.: Tieghem Ph. Van. Les influences etrangeres sur la litterature francaise. 1550–1880. P., 1961.
3. Beguin A. L'Ame romantique et le Reve. P., 1973.
4. См.: Мироненко Л. А. Проблемы французской романтической прозы I половины XIX в.: Жанрово-стилевые искания. Поэтика. Донецк, 1995.
5. Гёте И.-В. Театральное призвание Вильгема Мейстера. Л., 1981.
6. Жанен Ж . Фантазии. СПб, 1834.
7. Дюма А. Собр. соч.: В 12 т. М, 1979. Т. 7.



И. Б. Корман


# НЕЗНАЕМЫЙ КЛАССИК

В нашей статье «Акробатика в день казни»* мы сопоставляли между собой два рассказа Амброза Бирса; а сейчас хотим бросить общий взгляд на всю совокупность бирсовских рассказов, выявить некоторые особенности поэтики американского писателя, до сих пор исследованной недостаточно.

### На круги своя

В литературе и в фольклоре волшебные, магические свойства кругов, вращательных движений, поворотов — могут работать к добру, а могут и не к добру. Так, в гоголевском «Вие» круг, очерченный Хомой Брутом,

* См. в ж. «Семь искусств». 2012. № 6(31). Июнь. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://7iskusstv.com/2012/Nomer6/Korman1.php.

выполняет защитную функцию. Еще более явно работают к добру повороты кольца на пальце — например, в итальянской сказке «Волшебное кольцо». (Именно в итальянской, потому что, например, в русском варианте — кольцо не поворачивается, а перебрасывается с руки на руку.)

А вот у Бирса круги, повороты и т. д. *почти всегда* приводят к смерти — или, в лучшем случае, к бесследному исчезновению человека. Об одном таком случае — вращательном движении в рассказе «Сальто мистера Свиддлера» — нам уже приходилось писать*. Но, как минимум, еще в семи рассказах присутствуют либо круглые предметы, либо повороты, обходы — и, соответственно, смерть/исчезновение. Рассмотрим эти случаи.

«Пересмешник». На первый взгляд — сугубо реалистический рассказ на материале Гражданской войны в США. «Место действия — лесные дебри в горной области юго-западной Виргинии. Рядовой Грейрок, солдат федеральной армии», стоит в дозоре. За его спиной — лагерь федералов, который ему доверили охранять. Впереди — позиции конфедератов-южан.

...пейзаж, сплошь состоящий из деревьев и кустарников, всегда лишен четких очертаний; он сливается в нечто неопределенное, и трудно бывает сосредоточить на чем-нибудь внимание. Прибавьте к этому мрак безлунной ночи <...> Вот так-то и случилось, что рядовой Грейрок, напряженно вглядывавшийся в темноту и неблагоразумно покинувший свой пост, чтобы обследовать едва различимую окрестность (для этого он тихонько обошел вокруг дерева), не смог затем сориентироваться и тем самым стал почти бесполезен в качестве часового.

Он заблудился, находясь на посту! Он не знал, с какой стороны ожидать нападения неприятеля и в какой стороне находится спящий лагерь, за безопасность которого он отвечал головой**.

Совершив круговое движение (обход дерева), часовой потерял ориентировку. Но этого мало: круговой обход дерева повлиял и на солдата вражеской армии (брата-близнеца незадачливого дозорного), притянул его как бы магнитом к месту роковой встречи. Обойдя вокруг дерева, Грейрок совершил магическое действие, *заколдовал пространство.* Таким образом, *в толще реалистического рассказа оказался спрятанным магический ритуал*.

«Дом с привидениями». Двух джентльменов, судью и адвоката, застигла гроза у «дома с привидениями».

---

* Корман И. Б. Акробатика в день казни // Семь искусств. 2012. № 6(31). Июнь.

** Тексты А. Бирса цит по: Бирс А. Страж мертвеца. СПб.: Азбука, 1999, а также сборникам его произведений в Интернете, напр.: Амброз Бирс. Избранные произведения (URL: http://lib.ru/INPROZ/BIRS/bierce01.txt_with-big-pictures.html); The Ambrose Bierce Project (URL: http://www.ambrosebierce.org/works.html).

[Они] под проливным дождем добежали до дома и принялись стучаться в двери, но не получили ответа. Решив, что их не слышат из-за непрерывного грома, они толкнулись в одну из дверей, и она подалась. Без дальнейших церемоний они вошли, а дверь за собой закрыли. И оказались в темноте и в полной тишине. Ни сквозь окна, ни сквозь щели не было видно вспышек молнии, не доносился шум непогоды. Словно оба вдруг ослепли и оглохли, а Макардль впоследствии признавался, что, переступив порог, на секунду подумал, что убит ударом молнии.

Далее приводятся выдержки из статьи Макардля, опубликованной несколько лет спустя:

Когда я, ошеломленный внезапной тишиной, несколько пришел в себя, моим первым побуждением было снова отворить дверь, которую я только что закрыл и круглую ручку которой еще не успел выпустить. Мне хотелось, опять очутившись под ливнем, проверить, не лишился ли я вправду зрения и слуха? Я повернул ручку, открыл дверь. Она вела в другую комнату!

Комната была залита идущим неизвестно откуда зеленоватым светом... в помещении с голыми каменными стенами не было ничего, кроме мертвых человеческих тел. Числом не то восемь, не то десять, — разумеется, я не считал, — обоего пола и различного возраста...

Я стоял, застыв от ужаса при виде этого чудовищного зрелища и ощущая в ладони круглую дверную ручку; внимание мое почему-то сосредоточилось на мелочах и деталях... Среди прочего я заметил, что дверь, которую я держу открытой, сделана из склепанных тяжелых стальных плит. На скошенном торце ее, на равном расстоянии один от другого и от верха и низа, торчали три мощных стержня. Я повернул ручку, и они убрались внутрь двери; отпустил — и они выдвинулись снова. Это был пружинный замок. Внутренняя сторона двери представляла собою гладкую металлическую поверхность — ни выступа, ни ручки.

«Внутренняя» — если смотреть из комнаты с трупами. А «на самом деле» — внешняя. Та, в которую толкнулись судья и адвокат. Мы видим, таким образом, что *поворот круглой ручки* меняет организацию пространства, меняет его структуру. Поворот круглой ручки есть поворот магический!

В самом конце рассказа, в его последней фразе, мы видим — как и в «Попробуй-ка перейди поле» (см. ниже) — игру с числами: «Полковник Макардль скончался во Франкфорте 13 декабря 1879 года». Дату можно записать так: 12/13 (в американском формате: сначала месяц, потом число). Наклонную черту можно считать дверью (причем наклонность черты соответствует приотворенности двери), а *дюжина* и *чертова дюжина* соответствуют двум сторонам двери.

(Да и вообще, игра с числами — вещь, довольно обычная для Бирса. Так, читаем «У мертвеца»: «Если бы вы попробовали угадать его возраст, то, наверное, дали ему лет сорок семь, потом — приглядевшись попристальней — семьдесят четыре. На самом деле ему было двадцать восемь» [т. е. 4 × 7. — *И. К.*]. В «Человеке, выходившем из “носа”» полицей-

ский, задержавший главного героя, именуется «постовой № 13». В двух рассказах мы обнаруживаем игру с цифрами *один* и *три*, составляющими число 13, причем игру не в основном тексте, а в заголовках. Так, один из рассказов Бирса называется «Три плюс один — один» (Three and One Are One). А в «Глазах пантеры» глава 2 называется так: «Комната может быть слишком тесной для *троих*, хотя *один* находится снаружи».)

«Попробуй-ка перейди поле». Эта вещь кажется совсем простенькой, ее даже и рассказом трудно назвать, скорее зарисовка плантаторского предвоенного быта. Нет в ней ни лесных дебрей, ни безлунной ночи, ни близости неприятеля — действие происходит «июльским утром» и длится всего несколько минут. Тем не менее, в эти несколько минут «на глазах у всех» необъяснимо и бесследно исчезает человек.

Попробуем всё же доказать, что необъяснимость эта — мнимая. Мы советуем читателю сделать, в соответствии с текстом рассказа, схематический рисунок и разобраться во взаимном расположении дома с верандой, лужайки, проезжей дороги, пастбища и поля. Рисунок подсказывает: «чтобы поздороваться с проезжавшим по дороге соседом-плантатором Армором Реном», Уильямсон, уже пересекший дорогу, по которой тот ехал, должен был обернуться (или полуобернуться) — то есть, совершить вращательное движение.

Второе вращательное движение — разворот на сто восемьдесят градусов — совершает повозка с Армором Реном. После этого второго поворота и исчезает Уильямсон.

Тут, правда, надо учесть, что картинка плантаторского быта находится под надзором числа «тринадцать». А именно: в поле работают двенадцать рабов под присмотром надсмотрщика — всего, стало быть, тринадцать. Кроме того, в повозке с Армором Реном находится его *тринадцатилетний* сын. И всё же число тринадцать лишь создает общий фон — как бы освещает дополнительным светом сцену, где должно произойти исчезновение. Само же исчезновение выполняется *вращательным движением поворотов.*

«Беспроволочная связь» (1905). Здесь тоже наблюдается *вращательное движение поворотов.* Пока Холт «шел, куда глаза глядят», ничего особенного не происходило. Но вот он обнаружил, что заблудился, и *повернул обратно* — и тут местность начинает освещаться льющимся из-за его спины красноватым свечением (красный цвет *предвещает* смерть — см., например, сновидение Хэлпина Фрейзера; зеленоватый же означает смерть, *случившуюся давно* — см. «Дом с привидениями» и «У мертвеца»). Итак, свечение — из-за спины, а тень Холта — естественно, перед ним. Но стоит Холту повернуться, и тень поворачивается вместе с ним, оказываясь впереди, а свечение — снова из-за спины!

И во всю ночь безумец бедный,
*Куда стопы ни обращал...*

Нетрудно понять, почему это так. Год назад Холт ушел из семьи: *оставил ее сзади*, *за спиной*. И теперь, когда в доме жены разгорается пожар, местность освещается отблеском пожара, и тень Холта идет перед ним — как знак его вины.

Он вынул часы, желая проверить, будет ли виден циферблат [*круглый, надо полагать*], и, тем самым оценить силу свечения, природу и источник которого он не мог определить. Цифры были хорошо различимы и стрелки показывали одиннадцать часов двадцать пять минут. *В тот же миг* таинственный свет внезапно усилился до неимоверного, ослепительного сияния, затопившего все небо и погасившего на нем звезды; тень Холта выросла до чудовищных размеров и протянулась чуть не до самого горизонта.

Стало быть, когда Холт «*повернул обратно*», в доме жены вспыхнул пожар и «огонь отрезал жене выход <...> ее видели в окне верхнего этажа с ребенком на руках»; а когда вынул *круглые* часы — «пол под ними провалился и они сгинули в пламени».

«На рассвете Холт, наконец, добрался до городка, причем со стороны, противоположной той, откуда выходил». Что это значит? Предположим, для определенности, что Холт вышел из городка, имея направление на север. Стало быть, вернулся он в городок — *с юга*, имея направление опять-таки *на север.* А это значит, что: какова бы ни была траектория хождений Холта, он, в конечном счете, совершил полный (360°) оборот (или два полных оборота... или сто два... Количество оборотов уже не важно: достаточно одного).

Еще одно замечание. Холт ушел из семьи «год назад», то есть время действия рассказа завершает, замыкает годовой *круг.*

«Один из близнецов» (1888). В этом рассказе герой тоже взглядывает на часы вскоре после судьбоносно-тревожного события: внезапно раздавшегося ужасного крика брата-близнеца (обнаружившего, что его невеста отравилась). Часы «показывали половину двенадцатого» (вечера). Если учесть, что герой посмотрел на часы *вскоре после*, но *не сразу*, мы получаем время события: *одиннадцать часов двадцать пять минут* — почему-то это время столь значимо для Бирса. «И снова я услышал этот ужасный крик! На этот раз, казалось, он раздался в комнате, где-то рядом со мной». Произошло второе страшное событие: брат-близнец застрелился. На этот раз никакой задержки не было: как только герой посмотрел на часы, на их *круглый* циферблат — его брат-близнец застрелился.

«Человек и змея». В этом рассказе нет вращательного движения, но «зато» есть кое-что другое:

Брайтон лежал ничком на полу, мертвый. Его голова и руки прятались под изножьем кровати. Они оттащили тело назад и перевернули его на спину <...>

— Разрыв сердца, — сказал ученый, опускаясь на колени и кладя ладонь мертвецу на грудь. При этом он случайно взглянул под кровать. — Бог мой! Каким образом это сюда попало?

Он протянул руку, вытащил из-под кровати змею и отшвырнул ее, все еще свернувшуюся *кольцами*, на середину комнаты, откуда она с резким шуршащим звуком пролетела по паркету до стены и так и осталась лежать там. Это было змеиное чучело; вместо глаз в голове у него сидели две башмачные пуговицы.

Брайтон, тогда еще живой, принял чучело за настоящую змею, а *круглые* башмачные пуговицы — за ее глаза. И, подвергшись гипнозу «змеиного взгляда», умер от страха!

«Без вести пропавший». В этом рассказе есть и круг, и кольцо: круг, окаймленный кольцом (заключенный в кольцо). Рядовой Сиринг, опытный разведчик и отличный стрелок, оказался заваленным обломками рухнувшей постройки на территории, только что оставленной неприятелем.

Он полулежал, припертый к массивной балке другой такой же балкой, проходившей у него поперек груди ... Скоба, прикрепленная к ней под прямым углом, притиснула Сиринга слева к груде досок и лишила его возможности действовать левой рукой <...> Голова его была зажата точно в тисках, он мог только переводить взгляд и двигать подбородком <...> он разглядывал груду обломков, и тут его внимание приковал к себе предмет на уровне его глаз, выглядевший как блестящее металлическое кольцо. Сперва ему показалось, будто это кольцо, диаметром чуть побольше полдюйма, заполнено абсолютно черным веществом. И вдруг его осенило, что чернота — это просто тень, а кольцо не что иное, как дуло его винтовки, высунувшейся из развалин <...> Каждым глазом он видел соответствующую сторону ствола, и, по-видимому, под одним и тем же углом. Когда он смотрел правым глазом, оружие казалось направленным влево от его головы — и наоборот. Он не видел ствола сверху, но видел под острым углом нижнюю поверхность. Короче говоря, дуло винтовки было нацелено в самую середину его лба ...

Когда Сиринг <...> вспомнил, что перед самой катастрофой <...> он взвел курок и поставил спусковой крючок в такое положение, что малейшее прикосновение к нему означало бы выстрел, ему стало не по себе <...>

...он не мог заснуть. Он ощутил какую-то боль в самой середине лба — сначала тупую, едва заметную, но постепенно все нарастающую и нарастающую. Он открыл глаза — боль исчезла, закрыл — опять вернулась.

— Черт! — сказал он, ни к кому не обращаясь, и уставился в небо.

### Сделать круглые глаза

Мы насчитали восемь (вместе с «Сальто...») рассказов, в которых круг/кольцо/поворот играют роковую роль. Но, может быть, их число возрастет, если принять некоторые допущения.

Глаза пантеры в одноименном рассказе — не круглые ли они? «Подняв глаза, она увидела две яркие точки, горевшие в темноте красновато-

зеленым светом» (красноватый свет предвещает чью-то смерть [ребенка], зеленоватый означает, что и раньше пантере случалось убивать).

А в «Долине призраков» на рассказчика смотрит обычный человеческий глаз: «Сидит [Джо Данфер] и с ужасом косится на стену. Проследив за его взглядом, я увидел, что дырка в стене и вправду превратилась в человеческий глаз, большой черный глаз, взирающий на меня безо всякого выражения, что было страшнее самой сатанинской ярости». Очень скоро после появления этого глаза Джо Данфер умирает.

Если предположить, что в обоих рассказах упоминаемые глаза (пантеры и человека) — круглые, то число «круговых» рассказов достигнет десяти.

### Связь круга и смерти

Но на самом деле их значительно больше. Обратимся к рассказу «Сражение в ущелье Коултера». Описывается артиллерийское сражение: пушка северян против двенадцати пушек южан:

> Все трудились наравне. Каждый стоял на своем месте, пока был в состоянии. Смочив ствол, орудие заряжали, зарядив, устанавливали прицел и стреляли. Полковник вдруг увидел нечто такое, чего ему еще никогда не доводилось видеть, несмотря на богатый военный опыт, — нечто ужасное и противоестественное: *из жерла пушки текла кровь!* Канониры не успели поднести воды, и человек, смачивавший ствол, обмакнул губку в луже крови, натекшей из раны его товарища.

А ведь жерло пушки «в плане», в сечении — есть круг! А дуло (частью которого является жерло) в «плане» есть кольцо. Дуло винтовочное (см. выше о рассказе «Без вести пропавший»), дуло револьверное — тоже кольца «в плане». Кольца, стреляющие смертью.

По-видимому, здесь, в военных рассказах, и возникла эта устойчивая связь кольца/круга — и смерти.

### Звуки и тени

Большинство впечатлений, идущих от внешнего мира, человек воспринимает зрением и слухом. Бирс, настроенный исследовательски, аналитически, — стремится анализировать эти чувства по отдельности. Так, герой, находящийся в комнате в абсолютной темноте (зрение отключено! Можно сформулировать и по-другому: *изображение отключено*), слышит пугающие звуки, раздающиеся либо в этой же комнате («Страж мертвеца», «Заколоченное окно», «Тайна долины Макарджера»), либо совсем в другом месте («Один из близнецов»; правда, на сей раз в комнате пы-

лает камин). Или же «видит» пугающее *молчаливое* (звук отключен!) привидение («Средний палец правой ноги»). В «Заполненном пробеле» герой «видит» (галлюцинирует?) передвижение колонны войск противника:

...он <...> заметил в четверти мили к югу смутно чернеющий в тумане отряд кавалерии ... За ним шла колонна пехоты с тускло поблескивавшими винтовками за спиной. Колонна двигалась медленно и *неслышно.* Еще отряд кавалерии, еще полк пехоты, за ним еще и еще, непрерывным потоком двигались к тому месту, откуда на них смотрел человек, мимо него и дальше на север. Проехала батарея; канониры, скрестив на груди руки, сидели на лафетах и зарядных ящиках. И вся эта бесконечная процессия, отряд за отрядом, выступала из тьмы с юга и уходила во тьму на север, *но не слышно было ни говора, ни стука копыт, ни грохота колес.*

Это показалось ему странным: он подумал было, что оглох...

То же самое подумал, как мы помним, адвокат Макардль в «Доме с привидениями». А вот в «Чикамоге» мальчик (главный герой рассказа) — действительно глухонемой. Зачем это нужно Бирсу?

Во-первых — для полноты сюжета. Если б не было глухонемоты, мальчик *услышал бы* шум сражения и побоялся подойти туда, где он мог *увидеть* его результат — множество ползущих раненых и искалеченных. Не увидели бы этой картины и мы, ибо всё, что мы видим в рассказе, мы видим глазами мальчика. И, во-вторых, глухонемота позволяет «отключить звук» (как это делает сидящий перед телеэкраном зритель), не отвлекаться на звуковое сопровождение, а сосредоточиться на зрительной стороне войны.

Во «Всаднике в небе» можно обнаружить и отключение звука, и его «приглушение». В главе 2 рядовой Картер Дрюз стреляет во вражеского всадника (вернее, в его коня), и тот, судя по всему, падает в пропасть. В главе 3 офицер федеральной армии наблюдает это падение. Но он не слышит выстрела, сбросившего всадника в пропасть, — звук выстрела отключен. И треск деревьев, ломаемых рухнувшими на них конем и всадником, не отдается эхом. Треск есть, а эха нет.

А бывает, как мы видели выше, и наоборот: «отключается изображение», «гасится экран» — при сохранении звука, полном или частичном. «Отключение изображения» может быть частичным (когда описывается местность, укрытая туманом). Например, рассказ «Офицер из обидчивых» (One kind of Officer). Выразительны названия двух (из шести) глав рассказа. Третья глава: «Как без нот играть на пушке». Речь идет об артиллерийской батарее, находящейся в местности, окутанной туманом. Командир батареи получил сообщение разведчиков о том, что «...пехота везде отошла. Мы остались почти без прикрытия» и «Противник продвигается к нашему укреплению». Командир отдает приказ «открыть огонь из всех орудий. Картечью».

«Играть на пушке» означает — стрелять из нее. А «без нот» означает — стрелять вслепую, наугад, в тумане.

Еще интереснее название пятой главы: «Как звуки могут биться с тенями». Звуки — это, как мы уже знаем, пушечные выстрелы. А тени — это выступающие из тумана атакующие пехотинцы. «Со своего места у бруствера капитан Рэнсом увидел, как внизу перед ним множество смутных серых фигур выступило из тумана и устремилось вверх по откосу. Но орудия работали теперь быстро и яростно. Они осыпали оживший склон холма градом картечи, визг которой был ясно слышен сквозь грохот разрывов». Звуки и тени — звуковое и зрительное восприятия, которые Бирс старается разделить, насколько это возможно.

### Сны мужчин и женщин

Сны у Бирса играют важную роль, не только психологическую, но иногда и сюжетную. Сны бывают со сновидениями, а бывают — без. Разберем сначала последние. Вот рассказы, в которых герои переживают сон без сновидений: «Всадник в небе», «Заколоченное окно», «Смерть Хэлпина Фрейзера». Все эти герои — мужчины, у женщин снов без сновидения не бывает.

Сразу после *пробуждения героя ото сна без сновидений* сюжет делает очередной — решающий — шаг. Например, «Всадник в небе»: проснувшийся часовой обнаруживает невдалеке вражеского лазутчика (своего отца) верхом на коне. И должен решить: стрелять ли? И в кого: в отца? в коня?..

О таком пробуждении нам обычно сообщается возвышенно-патетическим стилем, контрастирующим с объективно-точным стилем охватывающего текста.

«Всадник в небе»:

Кто скажет, злым или добрым был дух, который явился ему во сне и разбудил его? В глубокой тишине и истоме жаркого полудня какой-то невидимый посланник судьбы неслышно коснулся своим перстом очей его сознания, прошептал ему на ухо таинственные слова, неведомые людям и неслыханные ими, и разбудил его.

«Смерть Хэлпина Фрейзера»:

Через несколько часов, в самой середине ночи, один из таинственных посланцев Господа, скользя на запад вместе с первым проблеском рассвета во главе неисчислимой рати своих сподвижников, шепнул будоражащее слово на ухо спящему, который сел и произнес, сам не понимая почему, имя, которого не знал.

Или хотя бы так («Заколоченное окно»): «Кто или что разбудило его и где оно было?».

Сновидения (и женщин, и мужчин) всегда — вещие. Так, в «Глазах пантеры» женщина в течение неполных суток видит два вещих сна, о пер-

вом она говорит мужу: «Прошу тебя, не уходи сегодня из дома. Ночью мне приснился сон, ужасный сон! Сейчас я не могу припомнить, что это было, но почти уверена — если ты уйдешь, сон сбудется». Так и происходит — после второго сновидения.

Проанализируем его. «Ей снилось, что она сидит у колыбели другого ребенка» — через три месяца она родит другого ребенка. «Первый умер» — через несколько часов задохнется в объятиях обезумевшей от ужаса матери. «Отец тоже умер» — умрет, но лишь через много лет. «Дом в лесу исчез, и комната, в которой она теперь находилась, была ей незнакома. Здесь были тяжелые, дубовые двери, в окнах — железные прутья, вделанные в толстые каменные стены, очевидно (так она думала), для защиты против индейцев». На самом деле — против лесных хищников. Пантеры, например. Этому элементу сновидения соответствует визит, в самом скором времени, пантеры.

«Ребенок в колыбели был прикрыт одеялом, и что-то заставило женщину откинуть его <...> увидела голову дикого зверя!» — предсказана судьба еще не рожденной дочери.

Как видим, каждому элементу сновидения найдется соответственный элемент «в жизни», но вот последовательность «жизненных элементов» и длина временны*х* интервалов между ними — иные, чем в предсказывающем сновидении.

В «Смерти Хэлпина Фрейзера» сначала вещее сновидение видит мать, а спустя несколько лет — сын, и уж тут оба сновидения сбываются.

Чуть выше мы говорили о смене стиля. Зачем она нужна? что означает? Мы привели три случая описания пробуждения, описания «высоким стилем», причем третье — самое краткое, и стиль его «наименее высокий». И как раз в этом случае причина пробуждения — самая материальная; и самая, мы сказали бы, *наглядная*, если бы дело не происходило в полнейшей темноте: в комнату через окно проникла пантера.

А вот в первых двух случаях причина пробуждения героя не ясна. Ясно одно: герой пробуждается не потому, что выспался — нет, он пробуждается до срока, его что-то будит, о чем Бирс не умеет сказать своим «обычным» стилем, и потому вынужден говорить «высоким».

### Слабые воздействия

Однажды темной ночью посреди лета человек, спавший в лесу глубоким сном без сновидений, внезапно проснулся, поднял голову с земли и, поглядев несколько мгновений в обступавшую его черноту, произнес: «Кэтрин Ларю». Он не добавил к этому ничего, и ему было совершенно невдомек, откуда эти слова взялись у него на языке («Смерть Хэлпина Фрейзера»).

Попробуем разобраться. Во-первых, Хэлпин Фрейзер спал не просто в лесу, а на кладбище (чего он не знал). Больше того — на могиле своей матери, которую он знал под именем Кэтрин Фрейзер, а под новым ее именем Ларю — не знал.

Во-вторых, рядом со спящим лежала под гниющими листьями «упавшая изголовная доска с едва различимой надписью “Кэтрин Ларю”».

(Отметим кстати, что в ряде рассказов — «Малютка-скиталец», «Смерть Хэлпина Фрейзера», «Однажды летней ночью», «Заполненный пробел», «Долина призраков», «Житель Каркозы» — описываются кладбища, захоронения, могильные камни, «изголовные доски» и т. д. Но ни разу не упоминаются кресты! ни какие-либо иные религиозные символы. Вот почему по страницам рассказов Бирса разгуливает так много призраков, вставших из могил.)

Логично предположить, что Фрейзер потому и произнес «Кэтрин Ларю», что рядом находилась доска с такой надписью; спящий «прочел», ее каким-то «шестым чувством», и от этого «прочтения» — пробудился.

Нечто подобное происходит во «Всаднике в небе»: «шестое чувство» сообщило спящему часовому об опасности, о появлении вражеского лазутчика — и часовой проснулся.

И в «Заколоченном окне» — нечто подобное, но здесь мы обнаруживаем интересный нюанс. «Шестое чувство» бездействовало и позволило Мэрлоку уснуть, когда через открытое окно доносился вопль какого-то лесного зверя (пантеры, как потом выяснилось). Но оно пробудило Мэрлока, когда пантера оказалась в доме, хотя она вела себя почти бесшумно. Почему так? Потому, что «шестое чувство» *реагирует только на слабые воздействия.*

Так, в «Малютке-скитальце» призрак Хетти Парлоу, стоя у кладбищенской ограды, зовет: «Джо! Джо!» — и маленький Джо, находящийся «на другой стороне континента», «слышит» зов матери и идет на него, хотя сам не понимает, куда и почему. Не понимает, но после многодневного пути всё же приходит к могиле своей матери.

Возвращаясь к Хэлпину Фрейзеру, мы видим сходную ситуацию: перед тем, как попасть на кладбище, он вроде бы заблудился и идет наугад, но на самом деле «шестое чувство» ведет его к могиле матери и к «изголовной доске с едва различимой надписью».

Вот это странное «шестое чувство» — *чувство слабых воздействий* — Бирс и пытается описать «высоким стилем». Точнее говоря, высоким стилем Бирс пытается объяснить пробуждение героя (от сна без сновидений) под воздействием «шестого чувства». Но, конечно, надо помнить, что «шестое чувство» может проявляться и вне связи со сном или пробуждением («Один из близнецов», «Беспроволочная связь»).

### Настойчивые темы

Некоторые рассказы Бирса «кучкуются» тематически, хотя сам автор такое «кучкование» никак не отмечает и не фиксирует. Назовем некоторые темы.

*Появление пантеры*. Объединяет два рассказа: «Заколоченное окно» и «Глаза пантеры».

*Возвращение сына к матери*. Эта тема объединяет три рассказа: «Чикамога», «Смерть Хэлпина Фрейзера», «Малютка-скиталец». Во всех сын возвращается к матери *после ее смерти.* Причем сам он не стремится вернуться; его скитания приводят к трупу матери (в «Чикамоге») или к ее могиле (во втором и в третьем рассказах) — помимо его воли.

*Гражданская война как братоубийственная*. Определение «братоубийственная» следует понимать здесь широко: как война между членами одной семьи (не обязательно братьями). Если в «Пересмешнике» действительно брат убивает брата (причем близнеца), то во «Всаднике в небе» сын — отца (если только всадник не есть галлюцинация), а в «Сражении в ущелье Коултера» капитан Коултер — «северянин» — руководит массированным артиллерийским обстрелом своего собственного дома, в результате чего гибнут его жена (сторонница южан) и дети. Своеобразный поворот этой темы находим в «Без вести пропавшем». Главное действующее лицо большей части рассказа — рядовой Джером Сиринг. Однако в конце рассказа появляется его брат Адриан, лейтенант того же отряда. Появляется только для того, чтобы *не узнать* своего брата, умершего несколько минут назад: «Труп был так густо покрыт пылью, что одежда его выглядела как серая форма южан <...> "— Лежит не меньше недели", — отрывисто произнес офицер и прошел мимо».

(Отметим кстати одну особенность Гражданской войны в США, весьма повлиявшую на «военные» рассказы Бирса. Она была войной джентльменской и не сопровождалась умышленными жестокостями по отношению к мирному населению, пленных не морили голодом и вообще обращались с ними прилично. Это была «просто война», война в химически чистом виде. Поэтому Бирс смог, не отвлекаясь на побочные «жестокости войны», анализировать «войну саму по себе», исследовать «вещество войны» — как в химической лаборатории. Отчасти поэтому его анализ оказался таким точным и глубоким.)

*Смерть (убийство) китайца.* Рассказы: «Долина призраков» и «У мертвеца».

*Повторение прадеда*. В характере, поступках героя — а может, и внешности — проявляются черты его прадеда. Рассказы: «Часы Джона Бартайна» и «Смерть Хэлпина Фрейзера».

*Убийство мужем жены из-за дефекта ее ноги.* Рассказы: «Средний палец правой ноги» и «Дом, увитый лозой». В обоих сильна моральная составляющая (убежденность в том, что преступник будет если не наказан, то хотя бы изобличен), что делает их похожими на балладу Ф. Шиллера «Ивиковы журавли».

**Начало**

Первая литературная вещь Бирса — «Долина призраков» (1871). Интересно посмотреть, как в ней, в скрытом виде, присутствуют особенности зрелого Бирса-писателя.

1. На первый взгляд, рассказ никак не связан с военной темой. Но вот рассказчику не дает покоя тайна ущелья:

> Я смело начал с анализа причин своего предубеждения против этого места. Разбив его на составляющие элементы, я сгруппировал их в полки и роты, потом, собрав огневую мощь логики, обрушился на них с укрепленных позиций под гром неотразимых выводов и оглушительный грохот общего интеллектуального штурма. Но когда моя мыслительная артиллерия подавила всякое сопротивление противника и уже еле слышно погромыхивала на горизонте чистых абстракций, поверженный враг оправился от поражения, молча выстроился в мощную фалангу и, напав с тыла, захватил меня в плен со всеми потрохами.

Это опыт войны хочет заявить о себе, он «стоит на пороге и стучится в дверь»; но Бирс еще не выработал подходящих форм, в которых этот опыт мог бы быть выражен, и потому вынужден набросить на этот «военный отрывок» — флер легкой иронии.

2. *О призраках*. Эта тема заявлена в заглавии, и в рассказе многое сделано для создания тревожной атмосферы, подходящей для появления призраков. Начать с того, что слово *valley* (долина), хоть оно и присутствует в заглавии, в тексте рассказа встречается реже, чем более точное *ravine* (ущелье). А вообще в рассказе есть целый набор эпизодов, черт, обстоятельств — вроде бы благоприятных для появления призраков: мрачное ущелье с заросшей могилой, таинственное убийство, долго скрываемая ревность, сумасшедший слуга и т. д. И всё же призраки так и не появятся — вопреки заглавию, вопреки страхам сумасшедшего Гофера. Ни «мистический» (воспользуемся этим не вполне точным термином), ни военный опыты Бирса еще не могут воплотиться в слове; их время еще не пришло.

3. В рассказе царит двойственность; возможно, она культивируется сознательно. О паре *valley*/*ravine* мы уже говорили. Далее: китаец О Ви оказывается китаянкой; строительство дома планируется в одном конце ущелья, а осуществляется в другом (из-за убийства О Ви); сам дом двойственен («дом-гермафродит», his present hermaphrodite habitation, half resi-

dence and half groggery — его нынешнее гермафродитное жилище: наполовину жилой дом, наполовину трактир); после гибели О Ви в доме два жильца: Данфер и Гофер; два визита рассказчика в Долину Призраков; две могилы в ней; два вола Гофера.

По-видимому, из этой двойственности и развилась знаменитая бирсовская двойная развязка: ложная — и сразу следующая за ней истинная. И еще, может быть, эта двойственность выражает наличие двух вышеупомянутых опытов Бирса (военного и мистического), пока не могущих получить самостоятельного развития.

4. В рассказе хоть и присутствует колесо («...я поставил ногу изнутри на обод колеса. Вращаясь, оно подняло меня на уровень ступицы, и уже оттуда, отринув церемонии, я залез на телегу и, пробравшись вперед, сел рядом с возницей»), но это не приводит к смерти, потому что О Ви и Джо Данфер *уже* умерли. Та причинная последовательность круга и смерти, которая характерна для других рассказов Бирса, здесь еще не устоялась.

### Секрет даты

Датой мы называем сочетание месяца и числа в нем. Так, «Леди с прииска “Красная лошадь”» начинается записью в дневнике: «Колорадо, 20 июня». Вот и дата: месяц — шестой; день в месяце — двадцатый.

Как, по какому принципу писатель выбирает даты? Вопрос, пожалуй, слишком труден. Заменим его другим: равномерно ли располагаются даты на годовом круге (в пределах одного произведения)? То есть, если, скажем, в рассказе всего две даты (разных), то будет ли расстояние между ними составлять (в какую бы сторону его ни отсчитывать) примерно полгода? А если дат — четыре, то будет ли расстояние между двумя соседними составлять три месяца?

Ответ, очевидно, отрицательный. Больше того, можно указать некоторые принципы, по которым даты будут кучковаться, стягиваться к некоторым особым точкам. Так, в жанре *Рождественский рассказ* даты (если они вообще присутствуют) будут стягиваться к дате Рождества. Часто такими особыми точками (точками стяжения) оказываются даты известных исторических событий — например, четвертое июля.

Тогда возникает другой вопрос. Ведь общезначимых особых точек (религиозных, исторических и календарных: 1 января, например) немного: тридцать-сорок. Ну, пятьдесят. Все остальные даты — а их подавляющее большинство, свыше трехсот дней в году — должны быть между собой равноправны. У писателей не должно быть дат-любимчиков!

Но, оказывается, это не так: между датами нет равноправия, а любимчики — есть. Будем говорить о Бирсе. Будем называть его датой-

любимчиком ту, которая встречается у Бирса свыше двух раз. Таких дат оказывается две: *16 июля* («Леди с прииска “Красная лошадь”», «Кувшин сиропа», «Соответствующая обстановка») и *9 ноября* («Сальто мистера Свиддлера», «На Сосновом острове», «Следы Чарльза Эшмора»).

В обеих датах номера месяцев (7, 11) — *простые* числа, а номера дней (16, 9) — *квадратные.*

(Тут можно вспомнить время в рассказе «Беспроволочная связь»: *одиннадцать часов двадцать пять минут.* Оно построено по тому же принципу: число часов — *простое*, число минут — *квадратное.* И даже если вспомнить, что дело происходит вечером и точнее было бы сказать не *одиннадцать*, а *двадцать три*, — всё равно число часов останется простым.)

*Ж. Х. Салханова*

# К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСКУЛЬТУРНОСТИ В КАЗАХСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В условиях обновления многонационального культурного пространства Казахстана перед литературоведением с новой остротой встала проблема переосмысления межнациональных литературных отношений с учетом социально-общественного становления народов, их религиозного миросозерцания, языковых реалий, а также выявления новых путей и форм соприкосновения литератур в полиэтническом государстве.

Современный процесс глобализации мира, с одной стороны, объединяя народы в общественно-экономической деятельности, ускоряет научно-технический прогресс, разрушая исторические барьеры, а с другой — несет угрозу стирания этнического и культурного своеобразия. Стремление к общему, цельному, одинаковости для всех, вступает в противоречие с необходимостью сохранения неповторимости, индивидуальности культуры того или иного народа. В связи с тем, что эти явления имеют тенденцию к усилению, проблема диалога культур приобретает насущное значение. Каждая национальная культура стремится к самоидентификации, сочетает ценности родовой и многонациональной принадлежности. Кроме того, проблема межнационального культурного сотрудничества закономерно

обусловливает усиление интереса к проблеме взаимодействия и взаимовлияния национальных культур, литератур в новую историческую эпоху.

Политические и социально-экономические перемены в постсоветском обществе, происшедшие в к. XX — нач. XXI в., позволили выявить серьезные проблемы в области национальных и межнациональных отношений. В XXI столетии межкультурный диалог стал острее ощущаться как насущнейшая потребность всего общества. Всплеск национального самосознания у многих этносов, проживающих в странах постсоветского пространства, выразился в движении по возрождению национальной культуры, активном развитии межкультурного диалога.

В основе диалога культур лежит сохранение этнической самобытности каждого народа при взаимодействии разных цивилизаций, искусств и литератур. В этой связи большой интерес вызывает сравнительное изучение литератур полиязычных многонациональных стран, которое дает возможность глубже понять историческое место и современное состояние каждой национальной литературы, ее истоки, становление, традиции и новаторство.

В новейшей истории казахской литературы и культуры все более заметна роль этнических казахов, пишущих на русском языке, — О. Сулейменова, Б. Джандарбекова, С. Санбаева, Р. Сейсенбаева, Б. Каирбекова, Б. Кенжеева, Б. Канапьянова, А. Алимжанова, С. Санбаева и других. Транскультурность в их творчестве отражается в мировосприятии — на тематическом, сюжетном и образном уровнях. Их творчество рождает различные вопросы, при этом, как нам кажется, важно думать не о том, как «поделить», а о том, чтобы правильно оценить, не упустить и поддержать уникальное явление современной литературной и общественной жизни. Правомерно говорить об особой художественно-эстетической парадигме — вненациональной по своей основе. Общечеловеческое проявляется, в определенном смысле, через космополитическое. Проявление национального в таком искусстве своеобразно, что не исключает его существования. В подобных случаях причастность художника к мировой культуре не опосредуется (может быть, не ограничивается) только культурой национальной.

Много лет назад молодой О. Сулейменов так сказал о своей книге «АЗиЯ»: «Я впервые заявил, что "Слово о полку Игореве" было написано для двуязычного читателя двуязычным автором. Допустим, русским, который владел и тюркскими языками. Значит, на Руси тогда существовал билингвизм. Я попытался это доказать, опираясь на данные многих древнерусских источников. В советской исторической науке считалось, что в русский язык за время половецкого и татаро-монгольского нашествия попало всего несколько тюркских слов, таких как аркан или кумыс. Я же говорил о невидимых тюркизмах, которые всегда считались русскими. Вот

это и потрясло академиков. Я, как ни странно, оказался первым двуязычным читателем "Слова о полку Игореве"» [6; 7].

Сейчас, сквозь призму прошедшего времени слова поэта понимаешь как предвидение, предвосхищение значимости транскультурности и билингвизма в истории литературы и культуры в целом. В настоящее время ученые и культурологи рассматривают художественный билингвизм как концептуальное явление. Так, В. В. Бадиков утверждает, что «творчество писателей — билингвов (обычно называемых у нас “русскоязычными”) — явление мирового масштаба, объективный «литературный факт», вклад их в национальную и мировую литературу по-своему неоценим. Спор идет лишь о том, к какой национальной культуре их относить, считать ли критерием национальной принадлежности язык творчества или художественное видение, ту картину мира, которая возникает в их произведениях» [1; 140].

Анализируя своеобразие художественного билингвизма, Ч. Г. Гусейнов выделяет ряд типов художественного билингвизма, среди которых отмечает и такой, как «творчество лишь на русском языке, которое причисляется к национальной литературе». Говоря, в частности, об О. Сулейменове, он рассуждает: «Конечно, если стать на точку зрения определения творческой принадлежности к той или иной литературе только по языку, то следует считать национальных писателей русскими писателями, разрабатывающими национальную тематику. Но если принять к сведению, что они знают национальный язык, отображают как бы изнутри национально-специфическое и своеобразное, что взгляд их на предмет исследования вбирает в себя всю сложную систему нравственно-психочувственных традиций, характеризующих духовный склад нации и находящих проявление в их творчестве, то мы должны признать, что О. Сулейменов — писатель всё же казахский» [2; 315].

М. Каратаев, размышляя о феномене О. Сулейменова отмечал: «Твори Сулейменов на казахском языке, он был бы лишен возможности писать с тем блеском и с теми тончайшими нюансами, какие находит он в богатейшем русском языке. Сулейменов хочет говорить “Во весь голос”, и эту возможность в теперешних условиях предоставляет ему русский язык» [3; 454]. В известном смысле это справедливо, ибо, как бы ни были великолепны те или иные лирические произведения на языке автора, иноязычный читатель оценит их по достоинству лишь в случае художественно полноценного перевода. Трудности же перевода стихотворений в иноязычную систему хорошо известны, этой проблеме посвящено немало литературы. Сулейменов же, по остроумному суждению, С. Рассадина, «сам себе перевод».

Известный поэт, переводчик, киносценарист, режиссер Бахыт Каирбеков, отмечает, что «два могучих крыла Пегаса» в равной мере питают

его творчество. Поэт пишет: «Иногда меня спрашивают, почему я, владея казахским языком, не пишу на родном языке? Потому что знать язык и творить на нем — это разные вещи. Творить — означает не только совершенное знание языка, но обогащение его новыми образами с использованием всей палитры литературного языка. В моем случае я могу мыслить и писать на русском языке, ибо я воспитан на образной системе русской культуры и изначально впитываю казахскую образную систему через призму русского и европейского восприятия мира» [5; 161].

Размышляя о феномене русской литературы Казахстана, Б. Каирбеков отмечает: «Это огромное богатство — чувствовать чужой язык и чужую культуру как свою. Жить поэтически на рубеже двух культур и двуязычия — всегда было перспективно и плодотворно для человека пишущего, а пишет он чаще на одном языке, но мироощущение его базируется на двух пластах — изначально чужеродных, но именно соединяясь и сливаясь в душе поэта, они становятся взаимопроникающими и, конечно же, взаимообогащаемыми».

Национальное, как философская категория, представляет собой многие стороны жизни национальных общностей, воплощает многообразие индивидуального, особенного, отдельного, охватывает все богатство материальной и духовной жизни нации. При этом следует учитывать и то, что особенное и общее, национальное и инонациональное явления органически взаимосвязанные. Утверждение инонационального, общего в национальном — одна из важных закономерностей духовного развития общества.

Общее интернациональное и особенное, то есть общее для группы родственных наций проявляются в литературе через национальное видение мира, и все это вместе — общее, особенное, отдельное преломляется через неповторимую индивидуальную личность художника. Именно в ней и в произведении, которое и есть полное проявление личности художника, осуществляется «связь народов и времен», взаимодействие общечеловеческого, интернационального и национального. На уровне отдельного национального и происходит влияние внешних традиций на творчество художника, развитие литературы и культуры.

Творчество «транскультурных» авторов — явление национальное, ибо в сознании писателя-казаха, пишущего на русском языке, объективная действительность преломляется сквозь призму национального восприятия и обретает специфическую форму выражения. Неродной язык, в данном случае русский, является средством и способом выражения мысли, в то время как мировосприятие и образная система остаются выразителями национального мира.

Эпоха независимости выдвинула на первый план идеи национальной самоидентификации, вопросы национальной литературы и культуры, ко-

торые приобрели политическую маркированность. В этих условиях стремление писателей-билингвов, по словам О. Сулейменова, «представлять мировую культуру в своей и свою — в мировой» актуализировалось и зазвучало по-новому. При этом мы наблюдаем выход за рамки собственно художественной литературы — в области литературной критики, публицистики, философии. Сегодня очевиден факт трансформации билингвального подхода в освоении художественного пространства в самобытное полноценное явление транскультурности (полного художественного билингвизма), выражающейся в том, что авторы являются носителями разных литературно-культурных традиций, образующих единство в художественном сознании человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадиков В. В. На изломе времен. Судьба и голос художника. Шымкент, 1996. – 127 с.
2. Гусейнов Ч. Г. Проблема двуязычного художественного творчества в советской литературе. М.: Искусство, 1972. – 317 с.
3. Каратаев М. Диалектика поэтических дерзаний. Алма-Ата: Жазушы,1987. – 485 с.
4. Оганов А. А. Феномен маргинальности в культуре // Маргинальное искусство. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 64–72.
5. Прямая речь: интервью, размышления, эссе писателей Казахстана / Сост. У. К. Абишева и др. Алма-Ата: КазНУ имени аль-Фараби, 2012. – 218 с.
6. Сулейменов О. О. АЗиЯ. Алма-Ата: Жазушы, 1975. – 304 с.

*Н. С. Иванова, Н. В. Лекомцева*

## «...СТАТЬ СОЛНЕЧНЫМ ЗНАКОМ»

### (о юношеских стихах болгарской поэтессы Пети Дубаровой)

Вот если бы каждый человек был отдельным солнцем, отдельной планетой?!

*П. Дубарова. Дневники*

Юной поэтессе из болгарского города Бургас Пете Дубаровой суждено было прожить 17 лет (1962−1979). В сборнике, опубликованном после ее кончины, собрано около ста стихотворений, некоторые из них стали песнями: «Доброта», «Лунапарк», «Пролет» («Весна»), «Нощ над града» («Ночь над городом»), «Лятото» («Лето»), «Зимна ваканция» («Зимние

каникулы»), которые звучат в исполнении популярных болгарских певцов П. Буюклиевой, Р. Кириловой, К. Бодуровой, Р. Борджиевой, дуэта Ритон, Домино и др.

Известный болгарский поэт Христо Фотев познакомился с Петей Дубаровой, когда ей было всего 9 лет, и обнаружил в поэтической тетрадке с десяток замечательных стихов, наполненных самобытным видением мира и облаченных в необычную метафорику.

«Ее яркий поэтический талант» он оценивает как «единственный и неповторимый»: стихи Пети «выделяются в литературной жизни 70-х годов своей самородной выразительной легкостью, дерзостью и свежестью художественного видения. Поэтесса эстетизирует первозданные стихии и вечные человеческие ценности — море, лето, дождь, молодость, любовь, поэзию» [1; 464].

В последние годы при Музее им. П. Дубаровой в Бургасе проводятся конференции с участием многих литературоведов и лингвистов Болгарии обсуждающих особенности стиля и мышления юной поэтессы, оставившей в стихотворении «Тайна» (1979) загадочные строки: «...Тогава ще се вмъкна във пиеса / На някоя от сцените, сияйна, / Ще бъда най-безавторна, щастлива, / Ще бъда просто малка тайна*!*» (*Тогда я войду в пьесу* / *В какую-то из сцен, сияющая,* / *Я буду самой безавторной, счастливой,* / *Я буду просто маленькой тайной!*) [2].

Подчеркивая «зрелое дыхание таланта» юной поэтессы, И. Иванова отмечает:

> Вряд ли есть аналог Пете Дубаровой не только в русской, но и в мировой литературе, который за столь короткий отрезок своего земного бытия сотворил бы поэзию с исключительно широким диапазоном: стихи, гравитирующие между детством и зрелостью, стихи, от которых веет детской чистотой и невинностью и одновременно ощущается «распускание/разлистването» молодой плоти, слышны послания преждевременного познания «тайн и истин», которые «варятся» в «магическом котелке» <...> Все это делает поэтическое наследие П. Дубаровой уникальным и отводит ему место на литературной вершине [3; 50].

Однако русскому читателю ее стихи почти неизвестны. Есть всего семь переводов О. Шестинского [4; 23−35].

Исследователей К. Лукову, Е. Дубарову, С. Александрову привлекают в ее творчестве аспекты двойничества, образы мистических героинь-огнепоклонниц (нестинарок, босиком танцующих на горячих углях костра), мотивы, сходные с творчеством «заклейменных поэтов», аллюзии с Новалисом и Ф. Саган [5; 22, 31, 40], в то время как Г. Димитрову [5; 96], И. Иванову [5; 48] и Х. Фотева [1] интересуют светлые темы ее творчества, на которых остановимся и мы.

Творческое воображение П. Дубаровой рождает глубокие фантазийные образы. Так, стихотворении «Русалка» (1973) возникает облик заснувшей

на гребне сердитых волн жительницы таинственных морских пучин. У выброшенной на берег русалки – нежное тело (*нежното тяло*). На черных ресничках поблескивают брызги морской соли (*по клепките черни проблясва солта*). Рот образуют морские кораллы (*устата й — морски корали*). Две чудесные раковины — ее уши (*две раковини са нейни уши*). Глаза русалки во сне подергиваются (*очите потрепват заспали*), очевидно, от приятного морского сна. Так П. Дубарова творит свою собственную сказку.

Живя на побережье моря, она видела его то бушующе-враждебным и угрюмым по отношению к человеку, то ласковым, «как котенок». И воплотила в стихах мечту о гармонии мироздания: пучина вод то поглощает, то вновь отдает землянам солнце и хрупкие звезды; дарит им встречи с подводным миром, посланцами которого выступают рачки и моллюски. Они мыслятся как друзья-собеседники. Штормовой ветер, несущийся с моря, безжалостно треплет кроны деревьев, вихрем кружится вокруг жилых домов. И это неистовство природы ей хочется осмыслить основательно, чтобы «под дождевой струей / беседовать с небесною водою» («Дождь», 1975, пер. О. Шестинского).

В лирике П. Дубаровой есть отголоски троянского мифа об Илиаде («Безсмъртие», 1978), полета Икара на искусственных крыльях («Слънчев полет», 1974). Танцевальные ритмы родины Дон Кихота звучат сродни мелодиям, под которые танцуют болгарские огнепоклонницы-нестинарки («Разговор с родоотстъпника», 1977). Ощущаются тревоги о несбыточном (в «Нощна приказка» [1975] проступает сходство с «Песнью Миньоны» И.-В. Гёте). Находит отклик воплощенный в знаменитом памятнике Алеше подвиг русских солдат, погибших за освобождение Болгарии от фашизма («Альоша», 1975): «О, нищо че от камък са очите / А мъжките зеници — от гранит, / Във тях човешки плам и огън скрите...» (*О, ничего, что из камня глаза* / *А мужские зрачки — из гранита*, / *В них человеческое пламя и огонь скрыты*...).

Вместе с тем «лирика отклика» исполнена у нее ностальгическими нотами: в основу сюжетов берутся истории с грустно-трагическим концом. И в этом особенности ее избирательности, что отметил Х. Фотеев: «...я — давно эмигрировавший из собственного сердца в отличие от нее, которая никогда не изменила своему, осталась до конца верна ему, не переступила через него, чтобы доказать нам, что на свете есть вещи, которые сердце не может вынести. Она просто родилась с чувством сопричастности к “благородной вселенной”» [1; 464].

Есть в творчестве Пети Дубаровой сквозная тема, многими узами связывающая ее с жизненной энергией. Это — тема солнца, вобравшая в себя весь комплекс сопутствующих мотивов: солнечного света, его лучей и тепла, заревого всплеска, радужного цвета красок земли, янтарного

меда, золотисто-желтого тельца пчелки, золотисто-коричневых песчинок на пляже, наполненного жизненными соками зернышка, благоухающего цветка подсолнуха, желтого одуванчика, полыхающих язычков пламени, обжигающих углей костра, огненного хвоста ракеты, сияния ночных светил, приветливых огней маяков, лунных бликов, потоков электрического света, фосфоресцирующих моллюсков, а также горячей пульсации крови в человеческих жилах. В стихотворении «Щастие» («Счастье», 1975) она произносит как заклинание: «Да имат кръв от слънцето запалена» (*Иметь кровь, солнцем зажженную*).

Этот «солнечный» ряд в поэзии П. Дубаровой архетипическими узами связан с общекультурными представлениями болгарского народа, издревле почитающего солнце как источник всего живого на земле. В болгарском фольклоре Солнце занимает центральное место. Его персонифицированный образ присутствует во многих сказках, песнях, легендах и преданиях:

> В народном воображении солнце всегда близко и мило человеку, оно имеет человеческие качества, дом, семью, бывает то ласковым, то сердитым: своими «золотыми руками» Солнце удерживает небо, побеждает злые силы (бури и облака), утром Солнце отправляется в путь, а его сестра Зарница запрягает колесницу и удерживает коней золотыми уздечками (лучами солнца), дом Солнца находится на краю света, и в этом доме Солнце живет вместе с матерью, сестрой и братом; в этом доме Солнце спит только ночью, потому что днем оно всегда в пути: светит и согревает землю и людей; некоторые верят, что у солнца много сестер и братьев, и это звезды на небе [6].

Многие болгарские обычаи, песни и пословицы утверждают мир, здоровье, благодать, молодость, красоту и счастье в образах солнца, и подобные мотивы можно найти в фольклоре всех славянских народов [6, 7].

Удивительные археологические памятники на болгарской земле сохранили солнечные символы древних фракийских племен, культура которых рассматривается как материальный первообраз духовной сущности Солнца. В долине фракийских владетелей у Казанлыка сохранилось более 10 священных мест — фракийских гробниц, различающихся по своей архитектуре, но удивительно точно ориентированных на Солнце — верховному божеству фракийцев. В каждой гробнице есть знаки, показывающие наступление летнего и зимнего солнцестояния, а также осеннего и весеннего равноденствия. Фракийские владетели, как объясняет болгарский астроном А. Стоев, наблюдали небо и днем, и ночью. 25 веков тому назад они гадали по небу: небо давало жрецу-владетелю возможность синхронизировать примитивные календарь и часы с движением небесных светил. Календарь предопределял организацию тогдашнего общества. Согласно древнегреческим хронистам, фракийские владетели знали 500 звезд и называли их по именам. Они преподавали астрономию древнегреческим царям [8].

В лирике П. Дубаровой многое осенено и освящено солнечным светом. Только что распустившийся зеленый листок мыслится ею как ладонь, благодатно приемлющая лучистую энергию небес: «И свежият набол едва листец / Да се превръща в длан, от лъч обляна» (*И свежий чуть что распустившийся листок* / *Превращается в ладонь, лучом облитую*) («Обич»/«Любовь», 1975). Определенными маркерами солярного символа выступают в ее стихах оттенки золотого, красного, желтого и оранжевого цветов [9]. Благоухающий цветок золотистого подсолнуха (*златен слънчоглед*) напоминает диск солнца, ниспускающий солнечные лучи на благодатную землю: «Цвете яснолико / Тъне във сияние. / Вятърът разнася / Приказно ухание. / То поглежда скромно / С весели очи , / Ласкавите, топли, / Слънчеви лъчи» (*Цветок ясноликий* / *Погружен в сияние*. / *Ветер разносит* / *Сказочное благоухание*. / *Он смотрит скромно* / *Веселыми глазами,* / *Ласковыми, теплыми* / *Солнечными лучами*) («Цветето», 1973). Уподобляется солнцу и медоносный весенний одуванчик (*глухарче*). В ее стихах солнце ассоциируется также с корзиной, наполненной изливающимся на землю густым янтарным медом: «...ще засветя, / Като мед от слънчев кош» (*я стану светиться,* / *Как мед из солнечной корзины*) (1975). А уходящее за горизонт солнце П. Дубаровой превращается в золотое зернышко, из которого, надо полагать, наутро взрастет новый диск янтарного светила («Вечер», 1974). Так рождается короткая, в несколько строк, новая сказка с «солнечным» сюжетом:

| | |
|---|---|
| Търкулна се морното слънце, | *Покатилось уставшее солнце* |
| Описа то ясна дъга, | *Описало оно ясную дугу,* |
| Стопи се, превърна се в зрънце, | *Растаяло, превратилось в зернышко,* |
| Потъващо в златна река. | *Утопающее в золотую реку.* |

Лирическая героиня П. Дубаровой предстает как собирательно-мифологический персонаж. Она тесно связана с природными стихиями и в своей духовной ипостаси опирается на этномифологические представления древних болгар об энергетике солярного божества-вседержителя. В стихотворении «Желание» (1974) она говорит о своей заветной мечте — стать сестрою Солнца: «На слънцето искам да бъда сестра, / с лъчите му аз запявам, / със него да срещам добрата зора, / със него света да огрявам» (*Солнца я хочу быть сестрой,* / *с его лучами запевать,* / *с ним встречать добрую зарницу,* / *им мир озарять*). В другом стихотворении признается, что несет на своих ресницах солнце, а в руках держит стихию ветра: «Аз слънце на ресниците си нося / И вятър на протегнатите длани...» (*Я солнце на ресницах ношу* / *И ветер на протянутых ладонях*). На волнах радостного настроения в ее душе обнаруживаются чудесные сокровища морских глубин, обретающие свою значимость только при свете солнца: «И бисе-

ри на радост в мен съм скрила» (*И жемчуг радости в себе я спрятала*). В жилах героини благодатно разлиты струйки солнечной энергии: «Във вените й слънчево червени / Дъхът на слънцето с кръвта и тича» (*В венах ее солнечно-красных* / *Дыхание солнца с ее кровью бежит*).

В ее воображении сила солнечных фотонов может знаково проявляться в изгибах тела танцовщицы на раскаленных углях − огнепоклонницы-нестинарки, чьи ниспадающие длинные волосы мыслятся как проводники лучистой энергии. Буйство осенних золотистых красок также ощущается как символический дар солнца («Нестинарка», 1976):

| | |
|---|---|
| На жълтите листа като жарава | *На желтых листьях, как раскаленных углях,* |
| Разлива свойта дива песен | *Разливает свою дикую песню* |
| С коси червеножълти като лава | *С волосами красножелтыми, как лава,* |
| Красива нестинарка-есен... | *Красивая нестинарка-осень...* |
| Протяга тя ръцете си към мене | *Протягивает она руки свои ко мне* |
| И иска тайно като древна жрица | *И хочет тайно, как древняя жрица,* |
| Магийния си огън да ми влее... | *Магический свой огонь в меня влить.* |

В стихотворении-загадке «Влак» («Поезд», 1977) она высказывает сокровенное желание − «стать солнечным знаком»: «Да бъде мойта гара слънчев знак...» (*Чтобы мой вокзал был солнечным знаком*). Лирическая героиня ощущает себя в постоянном движении: по ассоциации со стремительностью пестро разрисованного ночного поезда. В то же время, соотнося себя с маленьким светлым поездом («малък светъл влак») и солнечным вокзалом («мойта гара слънчев знак»), она интегрирует в себе солнечную энергию вселенского масштаба. Оттого — образ солнца, пронизывающего ее духовную сущность: «...слънце в моя ритъм се е скрило» (солнце в моем ритме скрылось).

Юная героиня верит, что заключенную в ней светлую энергию можно направить на благие дела. Яркие искры вырываются из-под колес мчащегося в ночи поезда, дружелюбно настроенного к людям и наполненного всплесками солнца, чтобы принести людям «светлое возвращение» к родному очагу: «Тогава аз на всеки бих раздала / завръщане» (*Тогда бы я каждому раздала / возвращение*).

А что же сама лирическая героиня? Она мечтает о безостановочном движении и новом направлении своего светоносного состава — к людям. Импульсы для этого она черпает в самом социуме, ей необходима энергия доброжелательности людей, отраженная в их глазах: «Да бъде мойта гара слънчев знак, / от хиляди очи благословена» (*Чтобы мой вокзал был солнечным знаком, / тысячами глаз благословенным*).

В стихотворении-пожелании «Да съм слънчево момиче...» («Быть солнечной девчонкой...», 1975) она создает свой гимн Солнцу и Человеку.

Вот появляется пылающий диск, который можно ненадолго удержать на ладони: «В дланта ми каца слънцето червено — / Добро и светло, като гълъбален...» (*На ладонь садится солнце красное* − / *Доброе и светлое, как голубь алый*). Вот его последний золотистый луч отражается на запястье руки, где остро ощущается пульсация венозного тока. Затем следует ярко-алый закатный разлив, так похожий на живительную кровь в человеческих жилах. Затем исчезает и алый цвет, словно постепенно вбираясь в кровеносные сосуды протянутых детских рук: «То сгушва се усмихнато във мене, / И пулсът ми запява в миг запален» (*Оно прячется с улыбкой во мне,* / *И пульс запевает, в один миг зажженный*).

Казалось бы, по логике убывания солнечного света, должна подступить тьма. Но поэт говорит о новой жизни Солнца, проникшего в духовную и телесную сущность человека, и ставится важная задача: «Да нося дъх на слънце негасимо / И буйно да горя, да не догарям» (*Чтобы нести дыхание солнца негасимого* / *И бойко гореть, не догорать*). Речь идет о преображении солнечной энергии в жизненную силу человека, и констатируется высокая значимость такого сродства: «Във вените й слънчево червени / Дъхът на слънцето с кръвта и тича» (*В венах ее солнечно-красных* / *Дыхание солнца с ее кровью бежит*).

Ее лирическая героиня свято верит, что солнечная энергия не охладеет в ее жилах и не исчезнет даже после ее кончины: «Аз искам, щом издъхна уморена, / То — слънцето — със мен да не изстине» (*Я хочу, если умру, усталая,* / *Чтобы оно — солнце — со мной не охладело*). Заклинаниями звучат последние строки стихотворения: «И аз ще бъда жива, вечно жива, / Защото мойто слънце няма да залязва» (*И я буду живая, вечно живая,* / *Потому что мое солнце не будет заходить*).

Осмысливая природное благоволение солнца к человеку, Петя Дубарова так оценивает свое творческое состояние: «Аз следвам на времето светлия ход» (*Я следую времени светлому ходу*) (1977). И свое предназначение как поэта видит в следующим: «Най-светлата си песен ще създам!» (*Я самую светлую песню создам!*). За свою короткую жизнь ей посчастливилось щедро разлить по своим строкам метафорику солнечного света. Соотечественникам она запомнилась навсегда «солнечной девочкой», оставившей им светоносные стихи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фотев Х. In memoriam // Дубарова П. Най-синьото вълшебство. София: Български писател, 1988.
2. Дубарова П. Поезия. Бургас: Libra Scorp, 2007. Здесь и далее подстрочные переводы стихотворений П. Дубаровой, а также цитаты из литературоведческих статей и книг в переводах с болгарского на русский язык приведены в изложении Н. С. Ивановой.

3. Иванова И. Творчеството на Петя Дубарова и руската литература (поетически релации) // Творчеството на Петя Дубарова в българския и европейския литературен и културен контекст: Сб. доклади от юбилейна науч. конф. с междунар. участие. Бургас, 2012. С. 48–59.
4. Ступени: Сб. стихов / Пер. с болг. О. Шестинского. М.: Мол. гвардия, 1984.
5. Творчеството на Петя Дубарова в българския и европейския литературен и културен контекст. Бургас, 2012.
6. Горанова А. Българските коледни песни и вярата в слънцето // Български писмена = Les lettres bulgares. 2000. Т. 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.spiralata.net/kratce/index.php/istoriya/451-goranova
7. Вълев Кр. Слънцето — неговата роля в българския фолклор и сакралната му стойност в предхристиянската епоха в стара Велика, Волжка и Дунавска България. 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.belschool.net/files/
8. Стойчев К. Еволюция на връзката. София, 2009.
9. Димитрова Г. Воспоминание и дистанция в поэзии П. Дубаровой // Творчеството на Петя Дубарова в българския и европейския литературен и културен контекст. Бургас, 2012. С. 96−107.

*Б. Ф. Егоров*

# О ЛИЦЕМЕРИИ

Лицемерие — вариант лжи. Ложь — словеса или действия, искажающие правду, противостоящие правде. Лицемерие осуществляется, главным образом, в словесной сфере (впрочем, может призывать на помощь и действия: улыбки, слезы, религиозные обряды, жесты). Как правило, лицемерие — очень активная, энергичная ложь, жаждущая убедить своего «пациента».

Термин появился в древности от соединения слов «лицо» и «мена», то есть от сложного слова *лицемение*, куда впоследствии вклинился резкий звук «р» на месте «н».

Наиболее известный вид лицемерия — укрытие негативных качеств и намерений с помощью добродетельной маски. Злонамерение прячется под добродетельными декларациями. Наиболее типичны подобные лицемеры в виде знаменитых художественных образов: Тартюф у Мольера и Иудушка Головлев у Салтыкова-Щедрина.

Именно такими чертами наделяется лицемер в самых известных толковых словарях русского языка. У В. И. Даля: «Ханжа, притворно набожный или добродетельный; корыстный льстец». У Д. Н. Ушакова: «Человек двуличный, дурной, злонамеренный, но притворяющийся добродетельным, добрым, чистосердечным».

Авторы современных научных исследований (очень редких, единичных) могут несколько поколебать традиционные моральные ценности и отметить, что в новейшем сложном мире успешная карьера, стремление к власти и богатству могут снизить на положительной шкале ценностей такие понятия искренности (главного анти-лицемерия!), как откровенность, открытость, но в целом представление о лицемерии остается традиционно негативным: см., например, лингвистическую кандидатскую диссертацию Ю. А. Храмовой «Концептуальная диада “лицемерие-искренность”» (Волгоград, 2010). Специальные книги про лицемерие автору данной статьи неизвестны, хотя философы и психологи попутно обращаются к этой теме: см. известный труд Леона Фестингера «Теория когнитивного диссонанса» (СПб., 1999; английский подлинник: Leon Festinger. A theory of cognitive dissonance. Stanford, 1957). Однако и здесь лицемерие рассматривается как замена негативности позитивной личиной.

Но виды лицемерия могут быть значительно расширены. Я выделил четыре вида, один из которых уже обозначен (назовем его тартюфовским). А в целом же учтем, что могут совершаться разные варианты лживой замены нравственных минусов на плюсы, да еще оказываются возможными замена плюсов на минусы, описание своих (или чужих!) плюсов как негативов.

Значит, первый вид лицемерия — представление своих пороков как достоинств.

Второй вид противоположен первому: это изображение своих достоинств как недостатков. Он возникает у чрезмерных скромников, иногда скромников до болезненности, до патологии. Происходит, с одной стороны, нарочитое умаление себя (православный кенозис или ироничные темы в бардовских песнях, вроде припева «А я маленький такой»). Этот вид можно обозначить известным искусствоведческим термином «литота», преуменьшение (в противовес преувеличению, гиперболе). Но, с другой стороны, возможна и прямая ложь, приписывание себе чужих недостатков (нерасторопность, тупость, медлительность, беспамятство и т. д.).

Конечно, этот вид лицемерия совсем не агрессивный, он скорее оборонительный, хотя такой человек может активно и страстно убеждать собеседника в истинности описываемых качеств. В общем же это антиамериканский психологический тип, если считать характерной чертой американской ментальности стремление прочно утвердить себя в жизни и неустанно подни-

маться по социальной лестнице (причем не обязательно быть карьеристом в дурном смысле, карьеристом, по известному каламбуру, «с чувством локтя»: дескать, у него хорошее чувство локтя — он готов всех растолкать).

Третий и четвертый виды посвящены не субъективным свойствам лицемера, а качествам «пациента» или предметов, имеющих к нему отношение.

Третий вид — выдача негативного в объекте за позитивное. Больше всего такого в коммерческой сфере: расхваливается недоброкачественный товар, а при этом используются различные уловки для сокрытия недостатков товара. По этой теме в художественной литературе очень колоритны описания продажи цыганской лошади (читайте «Поднятую целину» М. Шолохова). Этот вид может быть блистательно применен и при человеческом «товаре», особенно при матримониальных процедурах. Имеется немало юмористических очерков и стихов о хвалебнейших рекомендациях невесты, заканчивающихся катастрофой; например, при переходе от свадебного пира к брачному ложу муж с ужасом наблюдает, как его суженая отстегивает искусственную ногу, вынимает глаз и зубы и т. д.

Но совсем особый оборот приобретает третий вид, когда речь идет о болезнях дорогого лицемеру «пациента», особенно о болезнях безнадежных, на грани ухода из жизни. Тогда ведь очень часто возникают утешительные речи вплоть до лживых восклицаний: «Да что ты! Ты очень хорошо выглядишь, ты явно идешь на поправку...» и т. д. Я называю такой способ «культурным лицемерием», ибо он связан с положительными нравственными фундаментами, с искренним желанием помочь ближнему (к тому же ведь слишком часто у родных воистину довлеет надежда на выздоровление).

Эта проблема имеет серьезный медицинский аспект: должен ли лечащий врач говорить больному правду о его судьбе, когда тому остается жить считанные недели или даже дни. Насколько мне известно, в дореволюционной и советской России никаких официальных установок на этот счет не было, каждый врач поступал по своему усмотрению и нраву. А в США постепенно было выработано правило, что врач обязан говорить больному всю правду. Дело в том, что ранее возникали скандальные юридические казусы, приводившие к судебным разбирательствам: например, больной, не предупрежденный о скорой кончине, не оставил завещания, а наследники мирным путем не поделили наследство, и были случаи привлечения к суду врача, утаившего от умирающего его срок.

Однако чрезмерная осторожность лечащего врача может и при запрете культурного лицемерия оттягивать страшный приговор: у больного могут возникнуть какие-либо защитные реакции организма! Осторожный врач не склонен торопиться с решительными выводами.

Против культурного лицемерия в медицинской сфере возражает православная церковь. Отец Георгий, выступая по радио России 16 ноября 2008 г., сказал, что надо деликатно сообщать умирающему о его предстоящей кончине; важно, чтобы человек к ней подготовился.

На мой взгляд, нельзя принять абсолютный закон по этому щекотливому вопросу. Ведь людей можно разделить на две контрастные категории по их поведению, когда они узнают о своей скорой кончине: одни падают духом, растерянно расслабляются, теряют ответственность и самообладание и могут из-за психологических слабостей придти к слабости органической, соматической — их организм перестает сопротивляться болезни и смерти; другие же (их меньшинство) умеют взять себя в руки, собрать силы и укрепиться, и сообщение о скорой смерти таким людям вполне допустимо. Для первой же категории скорее желательно культурное лицемерие.

Утешительное культурное лицемерие существует не только в медицинской сфере — оно часто встречается при попытках уменьшить психологические страдания от несчастий, от потерь: такие лицемерные утешения можно обобщить, используя строку известной юмористической песни «Всё хорошо, прекрасная маркиза...».

Занятно утешительное лицемерие в области прогнозов. Корреспондент Игорь Елков брал интервью у видного экстрасенса Мехди Эбрагими Вафы и спрашивал, были ли у него несбывшиеся прогнозы? Вафа отвечал: «Да (смеется). Футбольные. Меня спрашивают: какая команда победит? Я говорю: российская, хотя чувствую, что это не так. Но всю игру болел за наших. Не мог же сказать правду. От веры болельщиков зависит энергетика игры, если вся Россия будет болеть и переживать, побед будет больше» (Российская газета. 2010. 23 сент. № 215. С. 28).

Четвертый вид лицемерия — выдача позитивного за негативное. Лицемер знает о положительных качествах объекта, но по некоторым причинам (мизантроп по натуре, корысть конкурента, политические убеждения) горячо доказывает «чернуху». В советское время становилось нормой охаивание капиталистического мира со включением сюда и вполне позитивных черт. Цинизм переходил все границы: журналист, никогда не бывший в Америке и никогда не видевший тамошнего негра, мог напечатать целую серию статей о тяжелом положении черных в США. Омерзительны мизантропы в бытовой среде: советские коммуналки давали обильную пищу таким персонажам.

Первый вид лицемерия («тартюфовский») и данный, четвертый, — самые отвратительные в нравственном отношении формы лжи.

Но жизнь сложна, и в первом виде могут оказаться варианты, абсолютно противоположные негативному моральному ореолу. Скажем, человека мучают хронические боли, он находится в тяжелом физиологическом

состоянии, но он не хочет тревожить ближних, улыбается, шутит, делает все возможное, чтобы не волновать их. Думается, что такое лицемерие явно заслуживает позитивного знака. Подобный вариант в исключительных случаях может быть даже героическим, достойным настоящего поклонения.

Я уже отмечал в своей книге «Обман в русской культуре» (СПб., 2012. С. 179) поведение перед казнью выдающегося соотечественника и эмигранта Бориса Владимировича Вильде (1908–1942). Он — этнограф и филолог-полиглот (в фашистской тюрьме учил древнегреческий язык!), жизнелюб, был активным участником французского Сопротивления, расстрелян немцами в Париже. Потрясающим примером обмана со знаком плюс в виде культурного лицемерия служит его предсмертное свидание с женой в день казни; он описывает свое состояние уже вечером, в последнем письме к ней (обращается на «вы»!): «Простите, что я обманул Вас: когда я спустился, чтобы еще раз поцеловать Вас, я знал уже, что это будет сегодня. Сказать правду, я горжусь своей ложью: Вы могли убедиться, что я не дрожал, а улыбался, как всегда. Да, я с улыбкой встречаю смерть, как некое новое приключение, с известным сожалением, но без раскаяния и страха» (Кривошеина К. «Белая роза» и «Резистанс» // Нева. 2009. № 10. С. 175).

Такие виды лицемерия демонстрируют оправданность лжи в некоторых исключительных ситуациях. Великий философ Иммануил Кант страстно боролся за господство правды-истины и не допускал обмана никогда, даже в самых крайних случаях. Интересно, как бы он отнесся к предсмертному эпизоду Б. Вильде? Неужели считал бы, что тот должен был сказать жене при последнем свидании о вечернем расстреле?!

Но жизнь непрерывно усложняется. В современную культуру, особенно в СМИ, как уже сказано, все больше проникают «западные» ценности (богатство, власть, успешная карьера), которые привносят в антипод лицемерия (то есть в искренность, правдивость) заметные трещины, вплоть до понимания искренности как наивности или глупости, потому некоторые интенции лицемерия получают новые оправдания. Решительно возражаю против нравственного разрушения и против смены вех, считаю христианский моральный кодекс незыблемым, и именно при его наличии возможны некоторые положительные начала в лицемерии.

# IV

*Я. И. Корман*

## ГАЛИЧ И ВЫСОЦКИЙ[1]

1

Александр Галич и Владимир Высоцкий — две наиболее яркие фигуры в советской авторской песне, и неудивительно, что до сих пор они вызывают неутихающие споры.

Галич был фактически единственным писателем, который длительное время находился на вершине советской писательской номенклатуры, но нашел в себе мужество отказаться от благополучной жизни и «выбрать свободу». Какое-то время он был защищен своими регалиями и высоким общественным положением, но когда последовали реальные угрозы и репрессии, не сломался, а пошел до конца и жестоко поплатился за свой выбор.

Высоцкому же отказываться было не от чего: он с самого начала не был защищен ни регалиями, ни высоким общественным статусом — в этом отношении он находился в более тяжелом положении по сравнению с Галичем, по крайней мере до середины 1970-х, когда все же сумел добиться для себя полуофициального признания и возможности относительно свободно выезжать за границу.

Свои острейшие «уличные» песни Высоцкий начал писать, будучи еще безвестным актером, перебивавшимся эпизодическими ролями в слабых фильмах, и за эти песни сразу же «заработал» себе негативную репутацию у властей. Тогда же на него обрушились самые настоящие гонения. Приведем фрагмент из интервью 1991 года Ольги Леонидовой, жены троюродного дяди

Высоцкого Павла Леонидова: «У Володи было трудное время, когда КГБ ходил за ним буквально по пятам. И он часто скрывался в нашем доме. Однажды прибежал Паша: “Уничтожай пленки! За Володей охотятся!”. И все записи, все песни пришлось уничтожить. Бобины были большие, они были раскручены, и мы мотали, мотали тогда с этих бобин... Ведь вся черновая работа над песнями шла в нашем доме. Приезжал Володя в 2–3 часа ночи в очень тяжелом душевном состоянии, потому что он метался. А он же был искренний, и всё это выливалось в песнях. А песня — это была импровизация: садился за гитару и начинал играть. Они писали на стационарном “Днепре”, потом прослушивали и что-то исправляли. А дети были маленькие, и я всё время ругалась: “Володя, тише! Я тебя выгоню! Я не могу это терпеть: нас арестуют вместе с вами!”. В течение года было такое тяжелое состояние. Самый тяжелый период его гонений. Это было до 1964 года, до работы в Таганке. В 12–1 час ночи мы закрывались на кухне, и тут он всё высказывал нам... То, что сейчас говорят об этой партии, они говорили тогда, 30 лет тому назад. Я узнала о Ленине от них — Паша глубоко знал всё это... Приезжал Володя, подвыпивши. Никогда не ел почему-то. Выпивал. Брал гитару, и пошло... Они пели про всё, и про Советскую власть. Они от этого умирали, наслаждались, а я боялась, что кто-то услышит, дрожала»[2].

Однако с началом работы Высоцкого в Театре на Таганке репрессии не прекратились, а, наоборот, продолжились с удвоенной силой: «Высоцкий потом рассказывал мне, — вспоминает Мария Розанова, — что его вызывали на Лубянку, грозили, что если он “не заткнется”, ему придется плохо. Ему было тяжело, очень тяжело в то время. Но держался он удивительно достойно»[3].

В это время как раз арестовали Андрея Синявского, мужа Розановой и учителя Высоцкого, а вскоре изъяли у них дома записи Высоцкого, где среди прочего был и антисоветский «Рассказ о двух крокодилах»[4]. После этого друзья Высоцкого были уверены, что следующая очередь — его: «Мы же были убежденные антикоммунисты, убежденные антисоветчики, — говорит Геннадий Ялович, — но ни Володя, ни Сева [Абдулов] туда не пошли! А пошел Андрей Донатович Синявский. Да и он тоже пошел через творчество. Посадить-то могли и любого из нас! Завтра же! Когда посадили Синявского, мы думали, что Володе кранты! Всё — вместе с Синявским погорел и Володя. Я не помню, как эта ситуация разыгрывалась, но помню, было ощущение, что надо Вовку спасать»[5].

29 ноября 1967 года Высоцкий давал концерт в Куйбышеве. Многие зрители, присутствовавшие на нем, знали ранние песни Высоцкого и поэтому все время кричали: «Нинку»! «Татуировку»! «Ленинградскую блокаду»! «Зэка Васильев»! и т. д. Попутно они бомбардировали его записками с просьбой спеть эти песни. Реакцию Высоцкого запечатлел самарский коллекционер Геннадий Внуков: «В какой-то момент Володя остановился, глотнул воды, подобрал за-

писки, прочитал их и сказал: “Я уже говорил, что эти песни не мои, их мне приписывают. Эти песни я никогда не пел... да если бы и пел, никогда не стал бы петь здесь — вот из-за этих трех рядов...” — показал рукой на первые три ряда кресел в зале.

Потом я его спросил: “Володя, а почему именно из-за “этих трех рядов” ты не стал петь?” Он посмотрел мне в глаза и ответил: “Да потому что там сидит одно начальство, одни коммунисты. Наверняка есть и чекисты из КГБ. А от них я уже натерпелся. Но то, что это я пою, что мои пленки ходят по России, — этого не докажешь. Голос на пленке — не улика. Пусть они нам лапшу на уши не вешают <...> Посмотри уголовный кодекс. Там прямо сказано, что магнитофонная запись не является доказательством”»[6].

Осенью следующего года они встретились вновь, на этот раз у Театра на Таганке, и между ними произошел такой диалог:

— Случилось что-нибудь?

— Опять, суки, звонили. Пытали, да мозги пудрили, — отвечает зло.

— Звонили? А кто? — интересуюсь я.

— С одной из четырех площадей, из Портретбюро!. <...> Сметут когда-нибудь и меня, как всех метут. Вот и получается — от ЦК до ЧК — один шаг! Один лишь шаг... через площадь![7]

Режиссер Александр Стефанович, в 1987 г. снявший фильм «Два часа с бардами», рассказывал о том, как в конце 60-х КГБ сорвал его первую картину, в которой должны были играть Высоцкий и Влади: «В самой первой, под названием “Вид на жительство”, должны были сниматься Володя Высоцкий и Марина Влади, но в один черный день меня вызвали в КГБ, где два полковника спросили: “Как вам пришло это в голову?”. — “Что?” — переспросил я. “Пригласить на главную роль этого антисоветчика”. — “А что такого? — начал я косить под наивного. — Он снимается в Одессе у моего друга Говорухина”. Разговор стал жестким. “Это вам не Одесса: ‘Мосфильм’ — эталонная студия страны. Если хотите дальше работать в кино, и конкретно на ‘Мосфильме’, забудьте эти фамилии, а о нашем разговоре — никому”»[8].

Из свидетельства одного из организаторов несостоявшегося концерта Высоцкого в Ленинграде 27 июня 1972 г., бывшего председателя культурно-массовой комиссии при профкоме Агрофизического института Сергея Милещенко становится ясно, что эти репрессии были санкционированы на самом верху: «...мы с шофером Валентином Муравским собирались уже ехать за Высоцким в “Асторию”, тут появился порученец из Выборгского райкома партии. Вы, говорит, понимаете, что сам факт выступления Высоцкого — антисоветский акт, что вы льете воду на мельницу сионистской разведки, что Высоцкий сам агент сионистской разведки и руководитель антисоветского подполья?! Имейте в виду, сказал райкомовский товарищ, что на очень высоком уровне

уже принято решение гнать из нашего общества всех, кто когда-либо поддерживал с Высоцким какие-либо отношения!»[9].

Здесь необходимо затронуть такой аспект, как феномен воздействия песен Высоцкого и Галича на власть имущих. Можно согласиться с Юлием Кимом, который сказал об этом: «Режим не мог его [Галича] терпеть, конечно, потому что он пел о советском режиме, хотя, главным образом, о сталинском, но, тем не менее, обкомы, горкомы — всё это перетекало, и КГБ было прежнее, и потому все эти обкомы, горкомы и КГБ, конечно, выносить этого не могли. Должен вам сказать, что когда Высоцкий поет: “Сколь веревочка ни вейся, а совьешься ты в петлю...”, это всё про то же КГБ, безусловно, но когда это КГБ *называется,* тогда уже всё, тогда уже КГБ вздрагивает и начинает нервничать»[10].

Именно поэтому от Галича, в конечном счете, было решено избавиться, а Высоцкого власти продолжали терпеть, скрепя зубы, хотя и не упускали случая вставить палки в колеса. Более того, во второй половине 1970-х на Высоцкого было заведено несколько уголовных дел в связи с нелегальными концертами. Но не только эти дела висели на Высоцком. Еще в июне 1966 г., когда он заключал с рижской киностудией договор на песни к фильму «Последний жулик», его арестовал КГБ. «Ведь он же был очень опасным для государства, — вспоминает Михаил Шемякин. — Недаром же ему и шили дело, и сидел он на Лубянке, и, как он мне говорил, что если бы вот кто-то его не спас в тот момент, в одну из ночей, он уже накануне, когда его должны были освободить, хотел повеситься. Он раздобыл, выклянчил ремень и хотел повеситься, потому что ему шили совершенно страшное дело — изнасилование и убийство девочки в Риге. То есть дел шили много ему. Потом извинялись, потом выпускали, но, в общем-то, он был опасен для них, страшен»[11].

Вместе с тем, получив в 1973 г. возможность выезжать за границу, Высоцкий вынужден был платить за это лояльностью по отношению к властям — в частности, отчитываться о своих поездках перед высокопоставленными чинами из КГБ, что стало известно из интервью сотрудника Одесской киностудии Владимира Мальцева (разговорный стиль оригинала сохранен): «Поехал за границу. Вот он мне сам рассказывал: “Приезжаю и сразу еду туда, к своим, как говорится, хорошим знакомым, друзьям. Полковники, генералы КГБ. Сажусь. Включают несколько магнитофонов, и начинаю рассказывать: что делал, где был, ходил, с кем встречался. Там с Шемякиным, а там с тем, а там с этим”. — “Много рассказывал?”. — “Да. Много. Потому что если б я им не рассказал, они все равно знают, они за мной следили. Поэтому рассказал им процентов девяносто. А те вещи, которые они никак не могли знать, я, конечно, им не рассказывал — что обязательно встречался, там приехал Солженицын... Поэтому после всего, когда все им для отчета сам рассказал: 'Ну все, ребята. Коньячок на стол. Гитарку'. И давай. 'Володя, давай эту, давай ту! Самые антисоветские!'” Он мне говорил лично...»[12].

## 2

Несомненный интерес представляет анализ личных взаимоотношений двух поэтов. В большинстве воспоминаний говорится о более чем положительном отношении Галича к Высоцкому, но вместе с тем — о сложном отношении Высоцкого к Галичу, где уважение и восхищение переплетались с ярко выраженной неприязнью. Вот красноречивое свидетельство коллекционера Михаила Крыжановского о том, как в мае 1968 года он записывал Высоцкого (коллекционеры датируют эту запись 9 июня — в ней содержится восемнадцать песен, причем пять из них принадлежат другим авторам): «Тут же я повез запись Галичу, который на тот момент находился в Ленинграде. Он прослушал и прямо-таки заболел: “Ну вот, надо же так!..”.

Галич очень любил песни Высоцкого. Прямо балдел — и всё просил послушать новые песни. Как бы это странно ни выглядело. Но настолько же Высоцкий не любил Галича. Помню ряд его высказываний.

Галич мне многократно: “Володичка, Володичка...”. И потом, бывало, несколько раз по телефону: “Да, Мишенька, Володька-то застрелился!” Сколько раз у него было — то повесился, то застрелился»[13].

Сюда примыкает свидетельство Михаила Шемякина, относящееся ко второй половине 1970-х: «Володя не очень любил Галича, надо прямо сказать. Он считал Галича слишком много получившим и слишком много требовавшим от жизни. А я дружил с Сашей, очень дружил»[14]. Таким образом, негативные отзывы Высоцкого о Галиче относятся не к его творчеству, а к его судьбе «благополучного советского холуя», как впоследствии называл себя сам Галич.

Двойственность отношения Высоцкого к Галичу прослеживается во многих воспоминаниях. Например, по словам Ивана Дыховичного, Высоцкий «очень осторожно относился к Галичу. И вообще был ревнив по отношению к кому-то другому с гитарой в руках»[15], а вот, к примеру, режиссер Одесской киностудии Валентин Козачков, часто общавшийся с Высоцким начиная с 1967 г., наоборот, вспоминает, что тот очень уважительно относился к Галичу. Сохранился его рассказ о совместном выступлении двух бардов в одесском порту: «Во времена выступления на причале в первый раз не было записи. А во второй раз, когда были Галич и Володя, кто-то записывал. В тот раз Петя Тодоровский созвал столько народу! Договаривался-то насчет причала я по просьбе Тодоровского. Там мои товарищи работали старостами причала.

Галич тогда Говорухину песни писал к “Робинзону Крузо”. На титрах фильма “Робинзон Крузо” — Песни Александра Галича. Говорухин специально его вызвал, чтобы тот написал песню, зная, что у Галича очень тяжелое материальное положение. За песню тогда платили 150 рублей.

Высоцкий тоже оказался в Одессе — уж по каким делам, не помню. Он часто у нас бывал.

Галич с Высоцким были уже знакомы. Володя очень уважал Галича, он его называл “Александр Аркадьевич”. В разговорах — либо “Галич”, либо “Александр Аркадьевич”. Высоцкий очень хорошо о Галиче отзывался. Пел и его песни. Помню, была “Ах, осыпались с ветки елочки...” [так! — *Я. К.*] — на смерть Пастернака. Еще то ли “Парамонову”, то ли “Отвези меня шеф в Останкино”[16]. “Про физика” — что-то не припоминаю, чтобы пел. Может — да, может — нет, потому что были очень сильные возлияния. Водка литрами лилась, уже не говоря про вино.

Галич Высоцкого хвалил, и Окуджаву вспоминал. Но он был грустный-грустный. Видимо, что-то предчувствовал и почти что не пил ничего. Хотя он был любитель, большой любитель, Александр Аркадьевич»[17].

Фильм «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» был выпущен Одесской киностудией в 1972 г. Правда, Галич в титрах не упомянут, да и в самом фильме никаких песен нет. Может быть, Козачков видел титры еще до того, как фильм был утвержден цензурой, а после утверждения песни Галича, уже исключенного к тому времени из Союза писателей, и его фамилия были вырезаны? Такая версия представляется наиболее вероятной, однако в деле этого фильма, хранящемся в РГАЛИ[18] и охватывающем период с 18 января 1971 г. по 10 ноября 1972-го, никаких упоминаний Галича нет.

Но продолжим разговор о взаимоотношениях двух поэтов.

По словам В. Козачкова, было одно их совместное выступление в кругу кинематографистов[19]. Еще одно подобное (или то же самое?) выступление упомянул Иван Дыховичный: «...был один концерт, на котором они выступали вместе. Это было в каком-то институте, и за этот концерт вызывали и того, и другого. Галичу сказали, чтобы он не дергался, что если еще хоть один раз... А Володю просто пожурили, но он держался твердо»[20].

Отношение Галича к Высоцкому всегда было достаточно ровным. По словам фотографа Леонида Лубяницкого, «Галич был один из самых порядочных людей, с которыми я когда-либо встречался. Он ни о ком не говорил плохо, а Володе всегда симпатизировал»[21].

Как на практике Галич симпатизировал Высоцкому, видно из свидетельства Валерия Лебедева, в котором речь идет о начале 1970-х гг.: «Еще в начале знакомства спрашивал его о Высоцком. Оценил высоко. Даже в незамысловатых (как бы) стихах сразу выделил строчку: “Ведь массовик наш Колька дал мне маску алкоголика”.

— Это, — сказал Александр Аркадьевич, — очень хорошо. И это — тоже: “Хвост огромный в кабинет / из людей, пожалуй, ста, / Мишке там сказали — нет, / Ну а мне — пожалуйста”. Пожалуй, ста и пожалуйста — это просто здорово»[22].

Вслед за Михаилом Крыжановским о влюбленности Галича в песни Высоцкого говорит и Станислав Рассадин: «Галич щедро расхваливал мне по-

мянутого Кукина, влюблял, по правде сказать, не совсем преуспев в этом, в Высоцкого»[23].

Также и Михаил Львовский, рассказывая в одном из интервью об исполнении Галичем блатных песен («городского романса»), привел такую деталь: «Галич был их образованным и тонким знатоком. Он, к примеру, подхватил одну из самых ранних песен Высоцкого “Их было восемь”: “В тот вечер я не пил, не пел, я на нее вовсю глядел...”»[24]. Что значит «подхватил»? Вероятно, надо понимать так, что эта песня ему нравилась, и он любил ее напевать. (Кстати говоря, у обоих поэтов были двоюродные братья, отсидевшие в лагерях: у Галича — Виктор, у Высоцкого — Николай. И это, несомненно, послужило, одним из источников появления в их творчестве лагерной и «блатной» тематики.)

Галич действительно высоко ценил песни Высоцкого, и поэтому нас не должно удивлять признание Михаила Шемякина о том, что «Охоту на волков» он впервые услышал... на дому у Галича, когда они оба уже были в эмиграции: «Я услышал ее у Галича и был потрясен. В песне не было ни одной фальшивой ноты, в ней было всё — ритм, цвет, композиция, гармония. Речь шла об облаве на наше поколение бунтарей, инакомыслящих. Гениальная вещь!»[25]

Так что во многом благодаря Галичу мы теперь имеем высококачественные «шемякинские» записи Высоцкого: во время очередного приезда Высоцкого в Париж они познакомились, и в течение пяти лет Шемякин записывал его в своей студии на лучшей в то время музыкальной аппаратуре. Об этих записях, конечно же, вскоре узнал и Галич, что следует из признания Шемякина, прозвучавшего во второй серии 4-серийного документального фильма Алексея Лушникова «Высоцкий» (2001): «Я очень любил Галича. Мы с ним дружили, и он очень хотел, чтобы я тоже сделал его пластинку, но, к сожалению, нелепая смерть оборвала его жизнь». Между тем шестью годами ранее Шемякин вспоминал об этом совсем иначе: «С Галичем мы не раз встречались в Париже, ему я помог выпустить один или два диска — и здесь я тоже выступал в качестве звукооператора. Я считаю, что добился определенных успехов, заслужив даже похвалу такого суперпрофессионала-звукооператора, как Михаил Либерман»[26]. Интересно: о каких дисках идет речь?

Находясь за границей, Высоцкий, естественно, не мог публично высказываться о «злостном невозвращенце» Галиче: если бы он это сделал, то не исключено, что путь обратно в СССР был бы ему закрыт — власти уже давно намекали Высоцкому, что не будут возражать, если он останется на Западе, и искали повод избавиться от него (однажды чиновник из ОВИРа прямо ему заявил: «Вы так часто ездите — может быть, вам проще там остаться?»[27]). Поэтому, как вспоминает переводчик Давид Карапетян: «Интервью на политические темы Высоцкий за границей избегал. Особенно интересовало журналистов его мнение о Галиче. Володя убедительно просил их не задавать о нем вопросов. Имея на руках советский паспорт, он обязан был вести себя лояль-

но: “Хвалить Галича в моем положении значило лезть в политику, критиковать же изгнанника я не хотел и не мог”. И с легкой иронией добавил:

— Сейчас Галич меня всячески расхваливает, всем рекомендует слушать»[28].

Последняя фраза Высоцкого говорит о том, что во время поездки за рубеж он встречался с Галичем. Такую же информацию приводит сотрудник радиостанций «Немецкая волна», «Би-Би-Си» и «Свобода» Артур Вернер. По его словам, Высоцкий «нередко бывал в Париже и всегда приходил к Галичу, называя его своим учителем»[29]. А Михаил Львовский вспоминает, что «в одну из моих первых встреч с Высоцким он сказал, что считает Галича своим учителем. Да это было и без его признания видно»[30]. Кстати, молва приписывает Высоцкому и следующее изречение: «Мы все вышли из Галича, как из гоголевской “Шинели”»[31].

Давиду Карапетяну во второй половине 1960-х Высоцкий также говорил о Галиче как о своем учителе: «Да, он мне помог всю поэтическую форму поставить»[32]. А 27 июня 1974 г., через два дня после вынужденной эмиграции Галича, Высоцкий, находившийся вместе с Театром на Таганке на гастролях в Набережных Челнах, на вопрос корреспондента газеты «Комсомолец Татарии» (Казань) о его отношении к Галичу прямо сказал: «О Галиче вы теперь уже не напишете. Да, я любил многие песни Галича. Он — профессионал. Правда, один элемент у него сильный и преобладающий — сатирический. Может, поэтому музыкальный и текстовый отстают. Да меня ведь тоже ругают за однообразность песен. Но ведь они — все разные»[33]. Это высказывание, разумеется, вырезали, и лишь 22 января 1989 г. оно было опубликовано той же газетой в полном тексте интервью.

Однако и Галич не остался в долгу. В ноябре 1974 г. на «Свободе» он также не слишком лицеприятно высказался о песнях Высоцкого — на сегодняшний день это едва ли не единственное его критическое высказывание о поэзии Высоцком: «Высоцкий более жанров [чем Окуджава], но он, к сожалению, я бы сказал, более неразборчив: у него есть замечательные произведения, но рядом с ними идет поток серых и невыразительных сочинений. А потом опять вырывается какая-то поразительная, прекрасная и мудрая песня. Вот если бы я мог давать советы, то я бы ему посоветовал (*смеется*) строже подходить к тому, что он делает. Потому что он способен делать вещи замечательные»[34].

Подобным же образом Галич высказался о Высоцком и незадолго до своей эмиграции в присутствии Александра Мирзаяна: «...о Высоцком Александр Аркадьевич сказал, что Владимир Семенович свой дар не туда направляет. Что он должен быть трибуном. Что он должен идти вот по этой линии. То есть он знал, что должен делать Высоцкий, да? И он говорил даже иногда такие не сильно лицеприятные слова: “А, Володя вообще не туда пошел. Не то делает”»[35].

Галич хотел, чтобы все песни Высоцкого были такими же острососиальными и мощными по своему воздействию, как «Банька по-белому» и «Охота на волков», однако у Высоцкого была на этот счет другая позиция. В отличие от Галича, искупавшего свою жизнь благополучного драматурга острейшими политическими песнями, он не стремился жечь мосты, а наоборот, хотел «вписаться в поворот», добиваясь легализации своего поэтического творчества. Поэтому на публичных выступлениях «разбавлял» программу многочисленными жанровыми песнями, которые не были такими острыми, да и репертуар его заранее согласовывался с соответствующими инстанциями, а в первых рядах всегда сидели чиновники и сотрудники КГБ, бдительно следившие за ходом концерта. Но и даже в такой ситуации Высоцкий иногда позволял себе спеть одну-две песни, не предусмотренные цензорами, но вместе с тем постоянно следил, что у него не вырвалось какое-нибудь резкое слово в адрес действующего режима или власть имущих. Об этом свидетельствует Михаил Шемякин: «Он говорит: “Мишка, у каждого из нас свой обрыв. У тебя твой обрыв — это когда тебя, арестованного, вели по этому нескончаемому коридору коммунальной квартиры. А мой обрыв — это край моей сцены. Я сказал не то слово или слишком погорячился, или слишком громко крикнул то, что меня мучает, — это и будет моим концом”»[36].

Возможно, из-за приведенного выше высказывания Галича на радио «Свобода» Высоцкий первое время избегал встреч с ним за рубежом, о чем стало известно из рассказа артиста Театра на Таганке Дмитрия Межевича. В 1975 г. он спросил Высоцкого, только что вернувшегося из Парижа, встречался ли тот с Галичем. Высоцкий ответил: «Да знаешь, нет желания»[37]. Однако вскоре они «помирятся», и встречи будут возобновлены. А о влиянии Галича на свое раннее творчество Высоцкий скажет и в 1976 г. во время беседы с запорожским фотографом Вячеславом Тарасенко, который, правда, прервет его на самом интересном месте: «А кто твои учителя по цеху?». — «К песенному творчеству, конечно, Окуджава подтолкнул. Вот сейчас я и он — по Союзу. Ну, Галич очень сильно, конечно, но...». — «А Визбор, Кукин?». — «В отношении Визбора ничего не скажу. А Кукин? Так тот хоть ни на что не претендует...»[38].

Бывало даже, что один из бардов играл на гитаре другого. Например, в 1975 г., когда Галич уже был в эмиграции, Высоцкий, снимавшийся в фильме «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», вместе с режиссером этого фильма Александром Миттой приехал на квартиру авторов сценария — Дунского и Фрида (они жили в том же писательском доме у метро «Аэропорт», через стенку). А когда Высоцкий захотел спеть две песни, ему принесли «личную» гитару Галича![39]

По информации от петербургского журналиста Льва Годованника, такая же ситуация возникала и годом ранее: «Кстати, мне рассказывали про еще один случай, когда Высоцкий аккомпанировал себе на гитаре, которой до того

пользовался Галич, — это произошло в редакции ленинградского журнал “Аврора” в октябре 1974 года»[40].

Любопытно, что не только Высоцкий играл на гитаре Галича, но и наоборот! Вот эпизод из воспоминаний художника Николая Дронникова, где речь также идет о второй половине 70-х гг., когда Галич уже был в эмиграции: «В библиотеке висит гитара, купленная на Кузнецком с однополчанином Керовым. В Москве ее подарил одной француженке.

Только добрая душа возвратила гитару в Париже, приходит Галич. Взяв пару аккордов, передал ему, сказав: “На ней играл в Москве Высоцкий”»[41].

Что же касается отношения Высоцкого к эмиграции, особенно в последние годы его жизни, то на этот счет имеются разные свидетельства. По словам Михаила Шемякина, Высоцкий «понимал, что на Западе ему нечего делать. В этом он убедился прежде всего на примере Галича. И когда мы с ним обсуждали, смог ли он жить на Западе, Володя говорил: “Ну что, два-три концерта, как у Саши Галича? А потом что? Петь в кабаках?”»[42].

Для сравнения приведем более раннее интервью Шемякина, где встречаются другие детали: «Володя знал с моих слов печальную судьбу в эмиграции Александра Галича. <...> И он мне говорил: “Мишка, ну что я могу? Я бы хотел, допустим, жить, условно скажем, на Западе и работать. Языка не знаю. Как Галич, дам два-три концерта, а потом что? Петь где-нибудь в ресторанах? Я этого не хочу”. Но когда он вернулся из Америки, она настолько его увлекла, что он стал говорить (по-моему, у меня где-то даже письмо есть): “Мишка, мы с тобой должны жить в Америке!” В Америку он просто влюбился»[43].

Хотя Высоцкий не участвовал ни в каких политических акциях протеста и вообще сторонился диссидентского движения, а весь свой конфликт с властями «прятал» в стихи и песни, однако к нескольким наиболее известным диссидентам (помимо Шемякина) — например, к Сахарову[44], Солженицыну[45] и Григоренко[46] — относился с большим уважением.

Галич же, как известно, дружил и с Сахаровым, и с Григоренко, причем последнему даже посвятил знаменитую песню.

Общность наблюдается и в реакции обоих поэтов на вторжение советских танков в Чехословакию.

Галич, узнав об этом, написал «Петербургский романс». Высоцкий же, хотя ничего такого специально не написал, однако отнесся к этому событию, как и подобает порядочному человеку. Рассказывает детский хирург Станислав Долецкий: «...летом 1968 года Мариночка [М. Влади] должна была выступать в Зеленом театре парка им. Горького. А меня кто-то из них с Володей пригласил туда. Но вдруг объявили, что наши войска вступили в Чехословакию, и Марина заявила, что перед людьми государства, которое совершило такое, она выступать отказывается. Я точно помню эти слова, и горе, и огорчение: они с Володей приходили тогда ко мне. <...> Разговор я помню четко, потому что

мой друг был командиром десантных войск, которые высадились в Праге, — он агрессию и осуществлял»[47].

3

Вместе с тем личное отношение Высоцкого к Галичу всегда оставалось сложным — он ревниво относился к его успеху у многих ценителей авторской песни, в том числе и потому, что при сравнении оценки часто были не в пользу Высоцкого.

В апреле 1970 г. у коллекционера Валентина Савича другой коллекционер Михаил Крыжановский, специально приехавший из Ленинграда, записывал Высоцкого. Тот прибыл на машине, быстро спел «Песню о масках», «Песню про первые ряды» и «Ноты» и уже собрался уходить, как вдруг Крыжановский начал возмущаться: что это я, мол, приперся из Питера ради каких-то трех песен?! «Короче говоря, я в тоске. Три песни. Говорю: “Ну ладно, тогда что ж, поеду-ка я к Галичу. И тут второй раз я увидел его во гневе. Он крутанулся этак на одном месте, улыбочка такая с пружинкой: “Ну ты, б...ь, ну поезжай к своему Галичу!”»[48].

Похожий случай произошел в конце 1970-х, уже после смерти Галича. Высоцковед Борис Акимов, друживший с Высоцким и помогавший ему готовить к печати сборник его стихов, однажды пришел к нему домой, и они начали разбирать рукописи: «И тут я говорю: “Владимир Семенович, а вот эта строка (сейчас уже не помню, какая) похожа на галичевскую”. Он сразу: “Какая?” Я показал, он взглянул и тут же сказал: “Иди домой, мне сейчас некогда”. А собирались как раз поработать подольше...»[49].

Между тем, встречались они довольно часто.

Сокурсница Высоцкого по МХАТу Таисия Додина рассказывала: «Когда мы учились на третьем курсе, на сцене нашей студии репетировали “Матросскую тишину” Александра Галича. Репетировали актеры будущего театра “Современник”. Уже тогда Володя встречался и общался с Галичем. А следующая встреча произошла в Риге. Высоцкий распределился в Театр Пушкина вместе с Буровым, Ситко и Портером. И уже летом они поехали на гастроли в Ригу. У меня был свободный диплом, я поехала вместе с ними. В Прибалтике мы встретили отдыхавшего там Галича. И я хорошо помню, что мы собирались в нашем большом номере, много разговаривали, и Галич пел. Пел и Володя»[50].

Поскольку Высоцкий поступил во МХАТ летом 1956 г. и сразу на 2-й курс, а генеральная репетиция «Матросской тишины» состоялась уже в январе 1958-го, то, судя по всему, знакомство Галича с Высоцким датируется 1957 г. Об этом периоде сохранились также воспоминания Марины Добровольской: «...когда мы учились на третьем курсе, будущий “Современник” репетировал

“Матросскую тишину”. Репетировал на нашей учебной сцене. <...> Когда спектакль “Матросская тишина” запретили, мы хотели ставить эту пьесу в своем молодежном экспериментальном театре. И даже все вместе ходили к Галичу домой, он жил у метро “Аэропорт”. И Высоцкий был вместе со всеми. Галич тогда дал нам свою пьесу»[51], а также актера и музыканта Валентина Никулина: «...я с ним [с Галичем] был, слава Богу, — так посчастливилось — очень хорошо знаком. И это всё начиналось тогда, когда еще мы только-только с Владимиром Семёновичем Высоцким (для меня — Володей) были в студии Художественного Театра, мы к нему уже приходили и просили его ЧТО-ТО НАПИСАТЬ»[52].

А в Театр Пушкина Высоцкий поступил в 1960 г., по окончании МХАТа, и, исходя из воспоминаний Т. Додиной, летом того года же состоялась их очередная встреча. Тогда еще ни Высоцкий, ни Галич не писали своих песен, поэтому исполнять они могли только чужие тексты — вероятно, романсы и блатной фольклор.

В начале 1962 г. в московском Театре миниатюр ставилась смешная миниатюра Галича «Благородный поступок». На сцене было юбилейное торжество в честь того, что театр получил, наконец, постоянное помещение в саду «Эрмитаж» на Большом Каретном. Миниатюру поставил Марк Захаров, а в массовке был занят чуть ли не весь состав — актеры попеременно выходили на сцену[53]. И среди них был 24-летний Владимир Высоцкий, поступивший в этот театр в феврале 1962 г. и в мае вновь вернувшийся в театр Пушкина.

Вполне могла состояться встреча Высоцкого с Галичем и в 1963 г., поскольку актер Владимир Трещалов вспоминал, что Эльдар Рязанов «в фильм “Дайте жалобную книгу” по сценарию Галича пробовал Володю. Я видел эту фотопробу, потому что сам тоже пробовался, когда снимался в картине “Русский народ”»[54]. Судя по всему, Высоцкому предназначалась роль одного из двух главных героев, которые в одном из эпизодов поют под гитару куплеты рядом с домом директора ресторана «Одуванчик» Тани Шумовой.

Сохранилась афиша, приглашавшая всех желающих на вечер бардов в Доме культуры МГУ 19 января 1966 г.: «Уважаемый товарищ! Приглашаем Вас на первое заседание КЛУБА ИНТЕРЕСНЫХ ВСТРЕЧ». Среди авторов-исполнителей, которые должны были там выступать, названы: М. Анчаров, А. Васильев, Б. Вахнюк, Ю. Визбор, В. Высоцкий, А. Галич, А. Загот и Б. Хмельницкий[55].

Однако на этот раз встреча Высоцкого с Галичем не состоялась, поскольку, как записала в своем дневнике 16-летняя школьница Ольга Ширяева, которая была лично знакома с Высоцким: «19.01.66. Вечер бардов в МГУ на Ленинских горах. Принимали участие В.В., Шапиро, Вахнюк, Визбор. Хмельницкий и Васильев приехали чуть позже, с выступления, кажется, на “Серпе и молоте”. <...> Анчаров вывихнул ногу, а у Галича — сердечный приступ, оба участия в вечере принять не смогли»[56].

Однако велика вероятность того, что в начале 1967 года на дому у математика Юрия Манина состоялся «квартирник» с участием Высоцкого, Галича и Михаила Анчарова. Упоминание об этом содержится в письме Аркадия Стругацкого к своему брату Борису: «Вчера был у Манина, праздновали день рождения Высоцкого[57]. Я подарил ему от обоих нас рукопись полной "Улитки"[58] — он был очень растроган. Между прочим, они собираются созвать у Манина небольшой концертик: Высоцкий, Галич и Анчаров. Это будет, вероятно, очень интересно. (Письмо Аркадия брату. 26 января 1967)»[59].

Популяризатор авторской песни Сергей Чесноков рассказал о встрече двух поэтов в 1968 г.: «Александр Аркадьевич мне лично говорил, что к нему "...вчера приходил Владимир, спел новую песню". Он записал ее и показал мне запись, это была только что написанная "Банька". Галич очень высоко отзывался о ней и о Высоцком как о поэте. Разговор происходил в квартире Галича, на Черняховского, 4, в присутствии его жены Ангелины Николаевны. Дату точно не помню, но это определенно было в конце шестидесятых, вероятно, осенью 1968 года»[60]. Причем по свидетельству анонимного современника: «Не мне лично, но в моем присутствии Галич однажды сказал, что мечтал бы быть автором "Баньки по-белому"»[61].

Известно еще одно свидетельство С. Чеснокова, относящееся, вероятно, к той же его встрече с Галичем: «Я помню, что Галич говорил при мне и даже, в общем, мне, потому что я был в это время у него дома: "Владимир — потрясающий поэт. Он не очень заботится о тщательном отделывании своих стихов"»[62].

Вероятно, Галич, с его стилистической изощренностью, полагал, что тексты Высоцкого производят столь мощное впечатление, несмотря на их недостаточную «отделку», или наоборот — производят впечатление *благодаря* этому, вследствие так называемого «обаяния ошибки» (хотя ошибочность если и была, то мнимая).

Алена Архангельская рассказывала, как в 1968 г. после Новосибирского фестиваля вынуждена была уйти из Театра им. Моссовета, куда она получила распределение после ГИТИСа, и стала искать работу в других театрах. Вениамин Смехов, который был знаком с Юрием Авериным (вторым мужем Валентины Архангельской — матери Алены), привел ее в Театр на Таганке, и они вместе посмотрели спектакль «10 дней, которые потрясли мир» с участием Высоцкого: «Потом мы пришли в гримерку, и Веня познакомил меня с Высоцким. Володя сказал, что он очень любит и уважает Александра Аркадьевича и что они с Веней хотели бы мне помочь. На что я ответила, что мне очень нравится все, что они делают, но я актриса совсем другого плана и просто не сумею работать в вашем театре. <...> В ребятах было столько доброжелательности и открытости; они так хотели мне помочь, так дружно мне говорили: "Ну хочешь, мы уговорим Юрия Петровича тебя посмотреть?" Я помню, что очень упиралась, я боялась — это был совсем не мой театр»[63].

В свою очередь и Галич, по словам Алены, тепло отзывался о Высоцком: «Я думаю, что и отец не раз встречался с Володей Высоцким. Во всяком случае, папа очень любил его и не раз говорил о нем как об интересном актере и поэте»[64].

Другое свидетельство о встрече известно от фотографа Валерия Нисанова, которому Ольга Ивинская рассказывала, как однажды у нее на кухне Высоцкий и Галич пели по очереди свои песни[65].

Еще одна встреча поэтов состоялась в конце 60-х или начале 70-х гг. — после того, как в 1969 г. франкфуртское издательство «Посев» выпустило (без ведома автора) сборник Галича «Песни», где ему приписали заодно два чужих стихотворения. Сценарист Игорь Шевцов вспоминал свой разговор с Высоцким, состоявшийся в 1980 г.:

О Галиче:

— А-а... «Тонечка»!.. «Останкино, где “Титан”-кино»... Когда вышла его книжка в «Посеве», кажется, — он еще здесь был, — там было написано, что он сидел в лагере. И он ведь не давал опровержения. Я его тогда спрашивал: «А зачем вам это?» Он только смеялся[66].

Этих «опровержений» в те годы было, увы, немало. В ноябре 1972 г. «Литературная газета» напечатала письмо Булата Окуджавы, в котором он отказывался от вышедшего на Западе сборника своих стихов с «антисоветским» предисловием. Тогда же было опубликовано покаянное письмо Анатолия Гладилина. Более того, 23 февраля в «Литературке» появилось письмо Варлама Шаламова, где он отрекался от публикации «Колымских рассказов» журналом «Посев» и говорил, что проблематика этих рассказов «давно снята жизнью».

Не зная, как поступить в сложившейся ситуации, Галич решил спросить совета у Станислава Рассадина: «Помню, Галич, смущенный, советовался с наивной беспомощностью: как быть?

— Да никак! Не давать же опровержение в “Правду”»[67].

И действительно: публикация такого «опровержения» в тех условиях могла означать только одно: признание своего поражения. Дал бы Галич «опровержение», и все. Конец автору диссидентских песен. Нет уж, увольте, такой путь неприемлем!

Между тем отношение его к Высоцкому всегда оставалось доброжелательным — вот что, например, рассказывал бард Александр Дольский, в гости к которому Галич приезжал в 1971 г.: «Когда однажды я встречал его в свердловском аэропорту Кольцово и мы потом ехали в Свердловск, он мне рассказывал о Высоцком. <...> Он с большим уважением о нем говорил и даже с большой теплотой. Из этого я сделал вывод, что они знакомы очень хорошо»[68].

Интересно, что Галич любил слушать песни Высоцкого не только в авторском исполнении, но и в хорошем исполнении других бардов. Один из таких

случаев описал Леонид Жуховицкий: «Я помню, мне позвонил Сережа Чесноков и сказал: “Заболел Александр Аркадьевич, давай к нему сходим”. <...> И я вот помню, он лежал на кровати, полуприкрытый пледом. <...> Это было где-то, наверное, уже года через два после фестиваля, и уже Александра Аркадьевича выдавливали из страны. Мы понимали, что он должен уехать. Вадим Делоне, который был тогда на фестивале, он уже сидел. <...> Я помню, Галич сказал: “Ну вот, Вадим уже как бы на выходе”. Ему там год, по-моему, оставалось сидеть. Сережа спел тогда под гитару только что написанную песню Володи Высоцкого “Охота на волков”. Галичу песня понравилась. Мы его попросили почитать или спеть что-то новое. И он почитал и спел нам свою прекрасную поэму о Януше Корчаке...»[69]. Сохранились воспоминания об этом визите и Сергея Чеснокова[70]. Он рассказывал, что врач по неосторожности занес Галичу инфекцию, и тот лежал в Ленинграде дома у Раисы Берг. Эта история описана в «Генеральной репетиции» и имела место в апреле-мае 1971 г. Следовательно, этим же временем датируется и визит к Галичу Жуховицкого с Чесноковым.

После того, как в «Вечернем Новосибирске» была опубликована разгромная статья Мейсака, артист Театра на Таганке Рафаэль Клейнер принес эту статью Высоцкому. Тот, прочитав ее, грустно сказал: «Значит скоро и до меня доберутся»[71]. И действительно: через месяц с небольшим, 31 мая, газета «Советская Россия» разразилась статьей В. Потапенко и А. Черняева «Если друг оказался вдруг», которая положила начало кампании травли Высоцкого в советской прессе.

Добавим, что в семье коллекционера Михаила Крыжановского хранится гитара, на деке которой с левой стороны оба поэта оставили свои автографы. Сначала расписался Галич: «Мише! Которого я люблю. Александр Галич», а через некоторое время и Высоцкий: «И которого я тоже люблю, и у него лучшие записи. Мише. Высоцк»[72].

4

Хотя Галич и был театралом, но — удивительный факт: живя в Советском Союзе, он ни разу не видел «Гамлета» в постановке Юрия Любимова! И это тем поразительнее, что вскоре после премьеры этого спектакля 29 ноября 1971 г. с Высоцким в главной роли он написал песню «Старый принц», где примерял образ Гамлета к самому себе. Причем уже в 1936–1937 г., еще до рождения Высоцкого, учась в студии Станиславского, Галич репетировал роль короля Клавдия!

А в эмиграции он видел этот спектакль лишь однажды — в знаменитом парижском дворце Пале де Шайо (Palais de Chaillot) в ноябре 1977 г., за месяц до своей гибели (один из «Гамлетов» был сыгран 17 ноября). Об этом расска-

зал актер Театра на Таганке Дмитрий Межевич: «Последний раз с Александром Аркадьевичем мы виделись в 1977 г. Наш театр на Таганке был на гастролях в Париже. И он пришел на спектакль “Гамлет”. У меня было предчувствие — почему-то я его должен увидеть. И действительно, через шерстяной занавес, который был в “Гамлете”, я смотрю в партер: он сидит довольно близко, в ряду шестом, с Ангелиной Николаевной. Сердце у меня забилось. Это был где-то ноябрь 1977 г. И после спектакля я подошел к нему. Он не ожидал этого. От неожиданности он обернулся. Его первые слова: “Милый мой!..” И мы обнялись. Поговорили очень мало. Я спросил: “А вы что, видели этот спектакль в Москве?”. Оказывается, нет, не видел он “Гамлета”. Только вот в Париже в этот день. Что-то немножко спросили друг друга, и Ангелина Николаевна заволновалась: “Лучше вам все-таки с нами не находиться — мало ли кто может присутствовать, и из ваших тоже...”. И мы так вот распрощались, кивнули друг другу. Но это выражение лица, выражение глаз — оно до сих пор незабываемо»[73].

В 1995 г. было опубликовано интервью Межевича, где он приводил другие детали своей встречи с Галичем: «А в декабре 1977-го в Париже Александр Аркадьевич приходил на наш “Гамлет” — уже постаревший, с палочкой. Страдавший от ностальгии. Я тогда (по-моему, единственный) подошел к нему после спектакля, хотя, конечно, очень боялся — сами понимаете, какое время»[74].

Корреспондент «Литературной газеты» Аркадий Ваксберг в своих мемуарах приводит дополнительные подробности: «...в Париже (ноябрь 1977 г.), когда мы встретились в Пале де Шайо: Любимов, грозясь подать в суд на “ЛГ”, почему-то кричал на меня, словно я был главным редактором, а потом развлекался, усаживая пришедших смотреть его “Гамлета” так, чтобы позлить. Советский посол оказывался рядом с изгнанным Галичем, военный атташе — с Володей Максимовым, а лубянский резидент с Аксеновым, который только что оторвался от коллег навязанного ему соседа, выбрался из Берлина и примчался в Париж»[75].

Речь идет о «Литературной газете», приписавшей Любимову негативную оценку готовившегося венецианского фестиваля «Культура диссидентов» (15 ноября – 15 декабря 1977 г.), в котором будет принимать участие и Александр Галич[76]. Здесь стоит процитировать поистине уникальный документ — докладную записку Аркадия Ваксберга, адресованную главному редактору ЛГ Александру Чаковскому в качестве отчета о поездке. Копия этой записки в декабре 1977 г. была передана Ваксбергом в ЦК КПСС: «Считаю необходимым сообщить Вам об инциденте с Ю. П. Любимовым, главным режиссером театра на Таганке. Инцидент произошел в Париже, на первом представлении “Гамлета” в театре Дворца Шайо.

Это был хотя и не первый, но по существу главный спектакль Театра, и именно на него собрался “весь Париж”. Ю. П. Любимов стоял у главной

лестницы, встречая гостей. Среди них были сотрудники советского посольства и советские журналисты, но также и весьма многочисленные представители эмиграции, в том числе Максимов, Галич, Некрасов, Синявский, семья Некрасова (самого В. Некрасова не было) и другие. Всех их в равной мере — с одинаковым почтением и радушием — приветствовал Ю. П. Любимов. Жене Некрасова он выразил сожаление из-за того, что "Виктор Платонович не смог прийти".

Увидев меня, Любимов громко — "на публику" — заявил: "Я подаю на вас в суд". Поскольку я не мог принять это заявление всерьез, то обратил его в шутку, но Любимов шутку отверг и очень серьезно (даже сердито) повторил: "Я вас засужу". Думая, что его угроза относится ко мне лично, я попытался выяснить, чем перед ним провинился. Он ответил раздраженно: "Речь идет не о Вас лично, а о газете, которая меня осрамила перед всем миром и захотела поссорить меня с итальянскими коммунистами и итальянским зрителем". Далее он рассказал, что уже направил в "Унити" опровержение интервью, появившегося в "ЛГ", и что, возвратившись в Москву, он на основе новой Советской Конституции подаст на "ЛГ" в суд за то, что та исказила его интервью... В присутствии многочисленных гостей — как советских, так и французских — он сообщил, что беседовал в тот день с членами политбюро ФКП [Французской компартии] и что он с ними "нашел общий язык". Он назвал "их очень хорошими ребятами, которые прекрасно все понимают". Стоявший рядом зав. корпунктом АПН в Париже В. К. Катин очень миролюбиво заметил: "Хорошо, что хоть с Вами они так говорят". Любимов отреагировал крайне резко: "С Вами им, конечно, говорить не о чем. Ведь это интеллигентные люди, и они не привыкли беседовать с теми, кто не умеет признавать свои ошибки". Катин попробовал ему возразить: "Вы же не знаете историю вопроса...", но Любимов оборвал его: "Я все знаю. Пора уже научиться признавать ошибки", причем понять, о каких "ошибках" идет речь, было невозможно.

В течение всего этого разговора непрерывным потоком шли гости, Любимов приветствовал их; лицо одного гостя показалось мне очень знакомым, и я спросил Любимова, кто это. Он очень возбужденно ответил: "Вам хочется узнать, как я буду реагировать на Ваш вопрос? Пожалуйста: это Галич. Вы довольны? Ах, Вы его не узнали?! Еще бы!.. В Москве у него был изможденный, заморенный вид, а здесь он стал наконец походить на человека".

Присутствовавший при всем этом директор театра И. А. Коган, воспользовавшись тем, что Любимов отвлекся, тихо сказал мне и В. К. Катину: "Лучше отойдите от него, он Вас скомпрометирует"»[77].

Что же касается публикации в «Литературке», то и сам Галич, который в эмиграции регулярно читал эту газету, конечно же, всё понял и, более того, высказался о Чаковском в своей передаче на радио «Свобода» от 5 декабря 1977 г.: «...недавно по телевидению выступал редактор этой газеты, Александр

Борисович Чаковский, и очень потряс французских телезрителей. Ну, то, что он говорит неправду, это поняли все, разумеется. Но одна моя знакомая парижанка спросила меня: “Скажите, почему он все время улыбался, ему наверно было стыдно, да?”. И мне очень трудно было убедить ее в том, что Чаковскому — главному редактору “Литературной газеты”, депутату Верховного Совета не может быть стыдно, потому что ему не может быть стыдно, как говорится, никогда...». А в передаче от 9 декабря он рассказал и о цензурных запретах, с которыми регулярно сталкивается Театр на Таганке: «Да вот читаю опять газетку. Ну, на сей раз для разнообразия решил почитать не “Литературную газету”, а “Советскую культуру”. Я уже говорил о том, что в Париже можно купить почти в любом киоске почти любые советские газеты. Вот я купил “Советскую культуру”. Сижу, читаю. Над Сеной сижу. И читаю как раз такую корреспонденцию, которая называется “Москва на берегах Сены”. Корреспонденцию эту написал некий Широков — корреспондент ТАСС специально для газеты “Советская культура”. Ну что ж, вот я прочел первый абзац этой заметки. Цитирую: “Парижская печать высоко оценивает спектакль ‘Мать’ по одноименному роману Максима Горького, которым открылись парижские гастроли Театра драмы и комедии на Таганке”. Ох, неправда! К сожалению, неправда! Невысоко оценивает парижская печать спектакль “Мать”, которым открылись гастроли Театра драмы и комедии на Таганке. Совсем наоборот. Во всех крупнейших газетах, за исключением разве “Монда”, спектакль этот оценивается весьма и весьма низко, чтоб не сказать более крепкого слова. И “Фигаро”, крупнейшая газета Франции, и “Франс Суар”, одна из самых читаемых газет Франции, очень невысоко оценивают этот спектакль. Ну ладно, почитаем дальше, что же дальше пишет товарищ Широков: “Парижские зрители и художественная критика французской столицы единодушны в том, что гастроли во Франции московских артистов стали крупным событием в театральной жизни Парижа”. Ай-ай-ай-ай-ай-ай-ай! Опять неправда. Опять неправда! Ни французские зрители, ни французские критики, ни французские литературоведы, театроведы невысоко оценивают спектакли, привезенные советским театром в Париж, ни фильмы, ни выступления актеров, поэтов, музыкантов. К сожалению, всё это не совсем так.

Но я должен сказать — тут мне уже хочется перестать острить и говорить этаким шутовским тоном: я очень люблю Театр на Таганке. И мне очень жалко, что вынужден был этот театр привезти в Париж вовсе не те спектакли, которые создали ему заслуженную славу среди советских зрителей. Вынужден он был привезти не “Мастера и Маргариту” Булгакова, не “Обмен” Трифонова, не пьесу Абрамова [«Деревянные кони»], не даже горестный спектакль о войне “А зори здесь тихие” — спектакль очень интересный и по-своему драматический, лирический. Вынужден он был привезти спектакли “Мать”, “Десять дней, которые потрясли мир”, спектакль о Маяковском... Непонятно, кто утверждал спектак-

ли, которые должны поехать из Москвы в Париж. Непонятно, чьи чиновные мозги заставили Любимова и Театр на Таганке привезти в Париж вот этакий репертуар. Мне всегда кажется, что в таких случаях и на этих заседаниях, где решались вопросы о гастролях театра, непременно присутствует один из героев цикла песен моих Клим Петрович Коломийцев, который однажды на встрече рабочего класса с интеллигенцией, посвященной вопросу инакомыслия, сказал так (*поет под гитару*): “Попробуйте в цехе найти дурака, / Чтоб мыслил чегой-то не то. / Мы мыслим, как мыслит родное ЦК / И лично... Вы знаете — кто! / И пусть кой-чего не хватает пока, / Мы с Лениным в сердце зато. / Мы мыслим, как мыслит родное ЦК / И лично... Вы знаете — кто!”. Вот так, вероятно, и мыслил тот унылый чиновник, который заставил Театр на Таганке привезти в Париж спектакли, чуждые парижской публике, не понятные парижской публике. Да собственно, они уже давно и советскому зрителю и чужды, и непонятны. А газета — ну что ж (*горестно усмехается*), газета свое дело знает... Они ведь все у нас на одно лицо (*поет под гитару*): “Ох, до чего ж фантазирует / Ваша газета буйно, / Ох, до чего же пускает / По белому свету дым! / Если на клетке слона / Вы увидите надпись ‘Буйвол’, / Не верьте, не верьте, пожалуйста, / Не верьте глазам своим! ”»[78].

Кроме Дмитрия Межевича, незадолго до своей кончины Галич встречался и с другими артистами Театра на Таганке, причем сам же пришел к ним в гостиницу — настолько сильно соскучился по *своему* зрителю. Об этом рассказала актриса Театра на Таганке Виктория Радунская: «С Галичем в Париже мы встречались. Он пришел к кому-то в номер. И несколько человек сидели всю ночь и слушали песни Галича. <...> Мы пришли послушать. Сидели и слушали Александра Аркадьевича, который всю ночь пел. Потом мы уехали в Лион и Марсель. Из Марселя — прямо домой в Москву. Когда прилетели в Москву, узнали о том, что погиб Галич»[79].

10 декабря 1977 г. театр вернулся в Москву, а Высоцкий остался в Париже еще на некоторое время — ему предстоял ряд концертов. 15 декабря он выступал с концертом в Париже. А накануне они с Михаилом Шемякиным хорошо погуляли, и на следующий день состояние Высоцкого было критическим: «Володе прислали записку о том, что умер Галич, и попросили сказать что-нибудь о нем. Володя же ничего об этом сказать был просто не в состоянии — его за кулисами с ложечки отпаивали шампанским. Я не знаю, просто не понимаю, как он выдержал тот концерт, и каких усилий ему это стоило. Он был очень болен»[80].

А на записку из зала с просьбой что-нибудь сказать о Галиче Высоцкий не ответил потому, что как «советский гражданин» вынужден был вести себя лояльно и не хотел лишний раз нарываться. По этому поводу имеется уникальное свидетельство парижского барона, а также поэта, музыканта и педагога Павла Сергеевича Бенигсена (р. 1944). Зафиксировано оно ижевским писате-

лем Львом Родновым: «Рассказывает о своем друге, Володе Н., который с детства просто боготворил Высоцкого. И вот Высоцкий приехал в Париж, устроили концерт. А как раз в это время убило (или — убили?) советского изгнанника Александра Галича, нелепо: проводом от антенны приемника... Высоцкий об этом со сцены — ни слова.

— Мы потом сразу за кулисы. Как же так, Володька?! Хоть бы безотносительно сказал, хочу, мол, посвятить песню одному моему недавно погибшему другу...

А Высоцкий в ответ:

— Э, ребята, вы здесь, а я там.

И всё. Умер бог. Русского от советского в самом себе не отличишь»[81].

Однако, вернувшись из Франции, Высоцкий в своей машине возле Дома кино после премьеры какого-то фильма передал Алене Архангельской фотографии с похорон ее отца, на которых присутствовал весь цвет французской эмиграции[82]. Более того, в передаче радиостанции «Голос Америки» от 5 августа 1980 г., посвященной памяти уже самого Высоцкого, диктор и вовсе заявил: «После трагической смерти Александра Галича Владимир Высоцкий включал в программы своих концертов песни этого знаменитого поэта-барда»[83]. Однако подтвердить справедливость данного высказывания пока не представляется возможным.

Таким образом, если отношение Галича к Высоцкому всегда оставалось в целом положительным, хотя и не лишенным критики, то отношение Высоцкого к Галичу было двойственным: имеются как отрицательные высказывания — о том, что он «не любил» Галича, относился к нему «с осторожностью» или вообще избегал встреч (М. Крыжановский, М. Шемякин, И. Дыховичный, Д. Межевич), так и положительные (А. Вернер, Д. Карапетян, В. Козачков, В. Тарасенко, А. Архангельская-Галич, интервью Высоцкого в Набережных Челнах).

Кроме того, если верить Людмиле Варшавской, на квартире которой в 1967 году в Алма-Ате состоялся концерт Галича, то Высоцкий во время своих приездов в Казахстан пел, кроме и так неоднократно исполнявшейся им «Баллады про маляров, истопника и теорию относительности»[84], еще целый ряд его песен: «Многие песни Александра Галича разошлись с подачи Владимира Высоцкого. Тут песни про ужасную историю про Москву и про Париж, про то, как шизофреники вяжут веники, про товарища Парамонову, про прибавочную стоимость и многие другие. Высоцкий выступил популяризатором Галича. Входили в то число и его казахстанские песни»[85].

Поскольку Высоцкий действительно бывал с концертами в Казахстане — в частности, в 1970 и 1973 гг., — логично предположить, что на домашних концертах (хотя, возможно, и публично) он, помимо собственных песен, пел и песни Галича. Кстати, все песни, которые перечислила Л. Варшавская, — шуточные и сатирические, причем «Красный треугольник», «Баллада о приба-

вочной стоимости» и «Право на отдых» («Баллада о том, как я ездил навещать своего старшего брата, находящегося на излечении в психбольнице в Белых Столбах») — откровенно антисоветские.

Что же касается «казахстанских песен» Галича, то здесь имеются в виду две: «Песня про генеральскую дочь» (1966) и «Баллада о том, как одна принцесса раз в месяц в день получки приходила поужинать в ресторан “Динамо”», написанная, по словам жены Александра Жовтиса Галины Плотниковой, во время его первого приезда в Алма-Ату в конце февраля — начале марта 1967 г.[86] Таким образом, Высоцкий исполнял и эти две песни, а ведь Варшавская добавила, что он пел «и многие другие»... Не исключено, что именно поэтому, скажем, песню «Право на отдых» так упорно приписывали Высоцкому авторы разгромных статей о нем.

Приписывались Высоцкому и другие песни Галича — например, «Красный треугольник». Очевидцем такого случая оказался Сергей Никитин: «Я однажды в Подмосковье, в дачных местах, гулял по лесу и наткнулся на костер. Вокруг костра сидели отдыхающие, видимо, из какого-то предприятия, рабочие. И вот одна женщина, такая дородная, говорит: “Давайте я вам сейчас расскажу Высоцкого”, и начинает рассказывать: “Ой, ну что ж тут говорить, что ж тут спрашивать?”<...>»[87].

Вот и косвенное доказательство того, что Высоцкий исполнял эту песню[88], причем ее заключительные саркастические строки: «Она выпила “Дюрсо”, а я перцовую — / *За советскую семью образцовую!*», — перекликаются с горьким сарказмом концовки песни Высоцкого «За хлеб и воду», которая также датируется 1963 г.: «За хлеб и воду, и за свободу / *Спасибо нашему совейскому народу!* / За ночи в тюрьмах, допросы в МУРе / Спасибо нашей городской прокуратуре!»

Вообще слово «советский» Высоцкий чаще всего произносил именно как «совейский»: «Не дам порочить наш совейский городок...», «Встречаю я Сережку Фомина, / А он — Герой Совейского Союза», «И хоть я во всё светлое верил, / Например, в наш совейский народ...», «И всю валюту сдам в совейский банк», а на нескольких фонограммах исполнения «Пародии на плохой детектив» встречалось даже: «Жил в гостинице “Совейской” / Несовейский человек», «Сбил с пути и с панталыку / Несовейский человек», «А в гостинице “Совейской” / Поселился мирный грек», а также в исполнявшейся им песне Ахилла Левинтона «Стою я раз на стреме...» (известной и в исполнении Галича[89]): «Он предложил мне денег / И жемчуга стакан, / Чтоб я бы ему передал / Совейского завода план».

Не менее любопытно объяснение, которое давал Высоцкий этому нарочитому искажению: «Народ советский ведь слепой, как сова: живет и не видит, что творится вокруг. Вот и придумал я аллегорию, как в баснях, с совой. Так что на самом деле народ-то не советский, а совейский — слепой!»[90].

У Галича же слово «советский» всегда звучит вроде бы правильно, но неизменно с едким сарказмом, как в вышеприведенной цитате из «Красного треугольника». Приведем еще несколько примеров: «Ты ж советский, ты же чистый, как кристалл: / Начало делать, так уж делай, чтоб не встал!», «А им к празднику давали сига... / По-советски ж, а не как-нибудь там!», «Центральная газета / Оповестила свет, / Что больше диабета / В стране советской нет <...> Доступно кушать сласти / И газировку пить... / Лишь при Советской власти / Такое может быть!», «Народы Советского Союза приветствуют и поздравляют братский народ Фингалии со славной победой!».

И еще одна перекличка, связанная с «Красным треугольником». Эта песня начинается следующими словами: «Ой, ну что ж тут говорить, что ж тут спрашивать! / Вот стою я перед вами, словно голенький», а в ноябре 1971 г. на одном из домашних концертов Высоцкий спел короткое «больничное» четверостишие и объявил его прологом к «Песне про сумасшедший дом»: «...кругом, словно голенький. / Вспоминаю и мать, и отца. / Грустные гуляют параноики, / Чахлые сажают деревца». Заимствование из песни Галича очевидно. Объясняется оно очень просто: для поэзии Высоцкого очень характерен мотив «оголенности» его лирического героя (который при этом, разумеется, может выступать в разных масках): «Лежу я, *голый*, как соко́л...» («Ошибка вышла», 1976), «*Голая* Правда божилась клялась и рыдала» («Притча о Правде и Лжи», 1977), «Я из дела ушел, из такого хорошего дела! / Ничего не унес — отвалился *в чем мать родила*» («Я из дела ушел», 1973), «Кольчугу унесли — я беззащитен / И *оголен* для дротиков и стрел» (черновик стихотворения «Я скачу позади на полслова...», 1973), «Хоть всё пропой, протарабань я, / Хоть всем хоть *голым* покажись...» («Мне скулы от досады сводит...», 1979), «...Будто *голым* скакал, будто песни орал...» («Путешествие в прошлое», 1967), «*Без одёжи* да без сна / Вечно он в дороге...» (черновик «Разбойничьей песни», 1975), «Какие песни пели мы в ауле! / Как прыгали по скалам *нагишом*!» («Летела жизнь», 1977).

По свидетельству безвременно ушедшего исследователя бардовской песни Алексея Красноперова, автор ряда публикаций о Высоцком Людмила Томенчук сообщила ему в одном из писем, что слышала фонограмму, где Высоцкий объявлял: «А сейчас я спою три песни Галича», — и на этом, к сожалению, запись обрывалась.

В беседе с автором этих строк А. Красноперов сообщил также, что его близкий друг Олег Антонов (самодеятельный автор, член ижевского КСП, сам родом из Новосибирска) рассказывал, как однажды, будучи еще совсем юным, услышал в Новосибирске в 1967 г. пленку, где Высоцкий пел три песни Галича: «Право на отдых», «Автоматное столетие» (авторское название — «Жуткий век») и еще одну, название которой Красноперов запамятовал. А поскольку в 1967 г. Высоцкий действительно выступал в клубе «Под интегралом» (или,

по крайней мере, прилетел с такой целью в Новосибирск[91]), то есть вероятность, что именно эту пленку и имел в виду Олег Антонов[92].

Так что со временем вполне могут обнаружиться неизвестные фонограммы с песнями Галича в исполнении Высоцкого, а таких песен, как выяснилось, немало: «Про физиков», «Красный треугольник», «Баллада о прибавочной стоимости», «Право на отдых», «Жуткий век», «Тонечка», «Памяти Б. Л. Пастернака», «Песня про генеральскую дочь», «Баллада о принцессе с Нижней Масловки». И, вероятно, это еще далеко не полный список.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Статья представляет собой фрагмент моей книги «Александр Галич. Полная биография», вышедшей в 2012 г. в издательстве «Новое литературное обозрение» под псевдонимом «Михаил Аронов». Для данной публикации материал существенно переработан и дополнен.

[2] Интервью Ларисе Симаковой (расшифровка из архива А. А Красноперова, г. Ижевск).

[3] Перевозчиков В. Владимир Высоцкий: Правда смертного часа. Посмертная судьба. М.: Политбюро, 2000. С. 326.

[4] Как сказано в протоколе обыска от 23 декабря 1965 года: «Пленки на кассетах № 1, 4–9, 12 и 13 содержат записи песен и рассказов на воровском жаргоне с употреблением нецензурных выражений, а на пленке 6-й кассеты среди подобных песен записан пасквильный рассказ, порочащий имя В. И. Ленина и Н. К. Крупской» (Арест. Это было у Никитских ворот... // Андрей Синявский. Хранить вечно [Специальное приложение к «Независимой газете»]. 1998. 6 февр. № 1. С. 4).

[5] Ялович Г. По окончании студии нам всем повезло больше, чем Володе // Белорусские страницы – 34. Владимир Высоцкий. Из архива И. Рогового / Сост. В. Шакало. Минск, 2005. С. 18–19.

[6] Владимир Высоцкий: эпизоды творческой судьбы. Год 1967-й / Сост. Б. Акимов, О. Терентьев // Студенческий меридиан. 1990. № 12. С. 67–68.

[7] Внуков Г. От ЦК до ЧК — один шаг! (история одной встречи) // Третья сила. Самара. 1991. № 2 (нояб.). С. 6.

[8] Интервью А. Стефановича киевскому еженедельнику «Бульвар Гордона». 2010. 13 апр. (№ 15).

[9] Шмелев К. Высоцкого могли посадить лет на пять. Но почему-то не посадили // Секрет [Спб.]. 2001. 29 июля – 4 авг. (№ 378). С. 105.

[10] Юлий Ким о Владимире Высоцком и Александре Галиче / Интервью, подгот. текста и примеч. А. Красноперова // Кормановские чтения: Материалы межвуз. конф., посвящ. 75-летию проф. Б. О. Кормана / Сост. Д. И. Черашняя и В. И. Чулков. Ижевск: Изд-во УдГУ, 1998. Вып. 3. С. 308–309. См. также это интервью (без примечаний): Юлий Ким о Владимире Высоцком и Александре Галиче: Юлий Ким — Алексей Красноперов, 13 декабря 1994 года. (Стенограмма) // Красноперов А. А. Воздух судьбы: Мои встречи с бардами / Ред.-сост. Л. Роднов. М.: Нонпаралель, 2011. С. 99.

[11] Телепередача «Временно доступен. Михаил Шемякин» (ТВ-Центр, 23.11.2009).

[12] Белорусские страницы – 12. Владимир Высоцкий в воспоминаниях современников / Сост. А. Линкевич. Минск: Ковчег, 2004. С. 92.

[13] Крыжановский М. О ленинградских, и не только, записях Высоцкого // Владимир Высоцкий. Белорусские страницы – 8 / Сост. В. Шакало, Ю. Сидорович. Минск, 2002. С. 75.

[14] Перевозчиков В. Владимир Высоцкий: Правда смертного часа. Посмертная судьба. М. Политбюро, 2000. С. 315–316.

[15] Рубинштейн И. Французский сон. Интервью Ивана Дыховичного. Часть 1 // http://www.liveinternet.ru/community/vladimir_vysotsky/post72091291/

[16] Об исполнении Высоцким этой песни есть и прямое свидетельство: «...высоцковед из Латвии В. Бакин писал мне, что он слышал песню Галича "Тонечка" в исполнении Высоцкого, но запись не сохранилась» (Цыбульский М. Жизнь и путешествия В. Высоцкого. Ростов н/Д: Феникс, 2004. С. 20).

[17] Козачков В. Одесса помнит Владимира Высоцкого // Белорусские страницы – 54. Владимир Высоцкий. Из архива Льва Черняка. Минск, 2008. С. 19–20.

[18] Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 2209.

[19] По следам одной полемики [Галич и Высоцкий] // Мир Высоцкого. Вып. 2. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. С. 435.

[20] Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого / Интервью и сост. В. Перевозчикова. М.: Моск. рабочий, 1988. С. 217.

[21] Цыбульский М. Время Владимира Высоцкого. Ростов н/Д: Феникс, 2009. С. 231.

[22] Лебедев В. Вы слышите благовест, Александр Аркадьевич? // Вестник. Балтимор. 1998. 27 окт. (№ 22). С. 60.

[23] Рассадин С. Поющий шестидесятник // Новая газета. 2003. 3 июля.

[24] Петров А. Когда он вернулся. 19 октября исполнилось бы 85 лет Александру Галичу / Беседа с Михаилом Львовским // Вечерняя Москва. 2003. 19 окт.

[25] Кваскова Е. Жить назло всем. Заповеди Михаила Шемякина // Русский курьер. 2007. 20 авг. (№ 28).

[26] Нузов В., Шевченко Е. «Моя идеология — работа» / Интервью с Михаилом Шемякиным // Вестник. Балтимор. 1995. 10 янв. № 1 (103). С. 38.

[27] Перевозчиков В. Владимир Высоцкий: Правда смертного часа. Посмертная судьба. М. Политбюро, 2000. С. 339.

[28] Карапетян Д. Владимир Высоцкий: Между словом и славой. 2-е изд. М.: Захаров, 2005. С. 266.

[29] Вернер А. МемуАрики // Урал. 2006. № 5. С. 194.

[30] Львовский М. Галич молодой... еще без гитары // Вечерний клуб. 1992. 5 июня.

[31] Передача Михаила Ноделя и Вячеслава Ивановского «Поэзия Александра Галича и Владимира Высоцкого» на Радио России, 04.12.1993 (расшифровка из архива А. А. Красноперова, г. Ижевск).

[32] Карапетян Д. Указ. соч. С. 266.

[33] Тиунов Н. «...Я приду по ваши души» // Вагант-Москва. 1999. № 7–9. С. 85.

[34] Цит. по фонограмме. См. также публикацию этого фрагмента: «Верю в торжество слова» (Неопубликованное интервью Александра Галича) / Публ. А. Крылова // Мир Высоцкого. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. Вып. 1. С. 374.

[35] Фрагмент из интервью А. Мирзаяна, не вошедший в фильм «Без "Верных друзей". Двойная жизнь Александра Галича» (телеканал «Россия», 2008).

[36] Цит. по видеозаписи интервью М. Шемякина для газеты «Комсомольская правда», 26.11.2009 («Две судьбы: Михаил Шемякин и Владимир Высоцкий» // http://kp.ru/daily/24401.4/576805).

[37] Межевич Д. Нас сблизили концерты / Беседовал В. Громов // Высоцкий: время, наследие, судьба. Киев, 1995. № 20. С. 3.

[38] «Мы с тобой еще увидимся...» / С Владимиром Высоцким беседовали Юрий Сушко и Вячеслав Тарасенко // Вагант-Москва. 1999. № 4–6. С. 55.

[39] Каштанов А.: «Мы не пишем в стол» // Служили два товарища: Книга о жизни кинодраматургов Дунского и Фрида / Сост. З. Осипова. М.: Зебра Е; Эксмо, 2003. С. 444.

[40] Годованник Л. Тайные гастроли. Ленинградская биография Владимира Высоцкого. М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб., 2011. С. 86.

[41] Дронников Н. Ноктюрн в прозе. Париж, 2001. С. 2.

[42] Шемякин М.: «Пьянели и трезвели мы всегда поочередно» // Известия. 2010. 23 июля.

[43] Шемякин М.: «Сначала надо возрождать себя, а потом — свою страну» / Беседовал Владимир Желтов // Невское время [СПб.]. 2009. 9 апр.

[44] Бывший сталинский зэк Вадим Туманов рассказывал, что Высоцкий «восхищался академиком А. Д. Сахаровым» (Туманов В. Жизнь без вранья // Старатель: еще о Высоцком. М.: Аргус, 1994. С. 329), а через несколько дней после высылки Сахарова в январе 1980-го Высоцкий пришел Туманову «и стал уговаривать поехать вместе в Горький к Андрею Дмитриевичу... Говорил, что нужно выступить в западной прессе... "Надо показать им всем!". Нервы у него были тогда на пределе. Хотя он, конечно, понимал, что все равно ничего не изменится...» (Перевозчиков В. Неизвестный Высоцкий. М.: Вагриус, 2005. С. 198). Однако Туманов отговорил его от этой поездки.

[45] По воспоминаниям Давида Карапетяна, вскоре после процесса Якира — Красина осенью 1973 года, «показывая мне у себя дома фотографию Солженицына в журнале "Пари матч", Володя с расстановкой произнес: "Ну, его-то они никогда не сломают"» (Карапетян Д. Владимир Высоцкий: Воспоминания. 2-е изд. М.: Захаров, 2005. С. 288). А вот какой разговор с Высоцким состоялся в 1980 году у сценариста Игоря Шевцова: «О А. И. Солженицыне:

Несколько раз вспоминал при мне и каждый раз — с огромным уважением:

— Он один сотряс такую махину, которая казалась вечной.

— Сидит там [в Вермонте], пишет. Ростропович сказал, что он готовит сразу шесть романов. Вот врежет!

— "Архипелаг" — гениальная вещь!» (Перевозчиков В. Страницы будущей книги // Библиотека «Ваганта». М., 1992. № 9. С. 25; «Живая жизнь», книга 2).

[46] Тот же В. Туманов вспоминал: «Как-то приехал ночью и рассказал, что к ним в театр приходил генерал П. Григоренко и они очень долго беседовали. Володя с огромным уважением относился к этому человеку» (Старатель: еще о Высоцком. М.: Аргус, 1994. С. 329).

[47] Долецкий С.: «Он был супертворческой личностью» / Беседу вели В. Громов и Л. Симакова // Высоцкий: время, наследие, судьба. Вып. 15. Киев, 1994. С. 4. Похожую реакцию Высоцкого описал Павел Леонидов: «...совсем недавно мы вместе с ним орали на Семена, его отца, моего дядю, в день, когда советские танки подмяли Прагу. Семен, сияя глупыми синими глазами, сказал: "Верно! Надо бы еще заодно и в Румынию войти!" — и мы с Вовой заорали наперебой, а Семен сделался белый — в генеральском доме были тонкие перегородки, — и начал шептать: "Тише, ради Бога, тише!"» (Леонидов П. Владимир Высоцкий и другие. Красноярск: Красноярец, 1992. С. 83–84).

[48] Крыжановский М. О ленинградских, и не только, записях Высоцкого // Владимир Высоцкий. Белорусские страницы – 8 / Сост. В. Шакало, Ю. Сидорович. Минск, 2002. С. 66–67.

[49] Цыбульский М. Жизнь и путешествия В. Высоцкого. Ростов н/Д: Феникс, 2004. С. 22.

[50] Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого / Интервью и сост. В. Перевозчикова. М.: Моск. рабочий, 1988. С. 146.

[51] Перевозчиков В. Неизвестный Высоцкий. М.: Вагриус, 2005. С. 63.

[52] Передача «Вполголоса о главном» на Радио-1 (бывшее Всесоюзное радио, Москва), 27.02.1998. Ведущая — Ольга Кордюкова.

[53] Из интервью актрисы Театра миниатюр Тамары Витченко Б. Акимову (Москва, 30.01.1988). Цит. по: Владимир Высоцкий: эпизоды творческой судьбы. Годы 1961–1962 / Сост. Б. Акимов, О. Терентьев // Студенческий меридиан. 1988. № 6. С. 58. По словам руководителя Театра миниатюр Владимира Полякова, главную роль в спектакле сыграл Зиновий Высоковский: «Отлично играл он героя пьесы "Благородный поступок". Исполнилось десять лет с того дня, когда герой пьесы вернул старушке забытую ею на скамейке сумочку. Это событие отмечается чествованием героя. Надо видеть лицо Высоковского, его удовлетворение собой, гордость, значительность. Его чествуют, ему поют песни, пионеры приветствуют его, а он стоит и плачет от умиления, и настоящие слезы катятся у него из глаз» (Поляков В. С. Товарищ смех. М.: Искусство, 1976. С. 170). Более подробный рассказ принадлежит артисту Театра миниатюр Александру Кузнецову: «Была еще у нас миниатюра-пародия по Галичу "Благородный поступок". Первая режиссерская работа Марка Захарова — он же там играл главную роль [неточность. — *Я. К.*], и он же оформил ее как художник. Трон на сцене. Выбегает конферансье: "Сегодня мы отмечаем 10-летний юбилей со дня совершения благородного поступка Никодимом Петровичем". Появлялся монстр-юбиляр. Первыми его поздравляли пионеры стихами: "Прошло уж ровно десять лет, / И мы вам шлем большой привет! / Запомнит каждый пионер / Ваш положительный пример. / И все мы будем — как один, / Как дядя Зуев Никодим!". Потом выходил композитор и исполнял песню: "Ах, сумочка зеленая, / Родимый хлорвинил...". Потом появлялся алкаш, зять героя, которого играл я. А суть пародии в том, что герой как-то на скамейке в парке нашел сумочку и отнес ее в милицию. Лёва Лемке играл ведущего. Высоцкий мог играть и ведущего и композитора — это маленькие роли. А мог и зятя играть, так как я ему мог уступить эту роль» (Кузнецов А.: «Мы были приятелями...» / Беседовал Лев Черняк // Вагант-Москва. 2003. № 4–6. С. 25).

[54] Трещалов В. По моей просьбе звукооператоры телевидения записали Высоцкого // Белорусские страницы – 58. Владимир Высоцкий. Из архивов Б. Акимова, В. Тучина. Минск, 2009. С. 16.

[55] Владимир Высоцкий: эпизоды творческой судьбы. Годы 1965–1966 / Сост. Б. Акимов, О. Терентьев // Студенческий меридиан. 1989. № 7. С. 56.

[56] Ширяева О. Таганка: Хроника // Высоцкий: время, наследие, судьба. Киев, 1995. № 21. С. 3. См. также в Интернете: Таганка: хроника Ольги Ширяевой // http://otblesk.com/vysotsky/taganka.htm

[57] Дополнительные подробности об этом дне рождения сообщил физик и писатель Владимир Захаров, живший в то время в Новосибирске: «Я приехал в столицу с важной для себя миссией, сделать доклад на семинаре Капицы. Это было нечто вроде посвящения в "научное дворянство". Все прошло удачно, и я на крыльях фортуны приехал к Манину, у которого остановился. И представьте себе, в квартире математика справлял свой 29-й день рождения актер Театра на Таганке Владимир Высоцкий. Была его первая жена Иза Высоцкая, уже тогда любимый мною Аркадий Стругацкий, актер Георгий Епифанцев, впоследствии ставший героем одной из песен В.В. И Высоцкий вдохновенно работал новые песни, а я записывал их на магнитофон. И не зря! В Академгородке они имели оглушительный успех. Да, на дне рождения Владимир Семенович пил только сливовый сок, когда все остальные коньяк» (Чигрин Е. Телескоп судьбы // Иные берега [журн.]. 2008. № 4 (12); http://www.inieberega.ru/node/115).

[58] Имеется в виду повесть Аркадия и Бориса Стругацких «Улитка на склоне» (1966).

[59] АБС и Высоцкий – 1 (25.01.2013) // http://bvi.livejournal.com/515833.html

[60] По следам одной полемики [Галич и Высоцкий] // Мир Высоцкого. Вып. 2. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. С. 431.

[61] http://leonid-b.livejournal.com/489894.html?thread=9422502#t9422502 (запись от 27.07.2008).

[62] Передача «Время гостей» на радио «Свобода», посвященная 70-летию В. Высоцкого, 25.01.2008. Ведущий — Владимир Бабурин. На своем вечере, посвященном Галичу, в Доме-музее М. Цветаевой (24.01.2001) Чесноков рассказал об этом так: «Я помню, у меня однажды был разговор с ним. Высоцкий написал песню “Банька”. И вот Владимир пришел к нему и принес кассету. И они слушали с Ангелиной Николаевной. И он сказал: “Да, это очень хорошая песня. Но Высоцкий недостаточно аккуратно работает с текстом”, то есть он не отделывает его так, как можно было бы отделывать».

[63] Архангельская А.: «Мой отец — Александр Галич» / Беседовала Т. Зайцева // Вагант. 1990. № 10. С. 7.

[64] Там же.

[65] Цыбульский М. Жизнь и путешествия В. Высоцкого. Ростов н/Д: Феникс, 2004. С. 20.

[66] Перевозчиков В. Страницы будущей книги // Библиотека «Ваганта». М., 1992. № 9. С. 25 («Живая жизнь», книга 2).

[67] Рассадин С. Б. Книга прощаний. М.: Текст, 2004. С. 209. По другой версии самого же Рассадина, он сказал Галичу в шутку: «Ну, дай опровержение в “Правде”» (Рассадин С. Судьба после жизни. Александру Галичу исполнилось 90 // Новая газета. 2008. 20 окт.).

[68] Цит. по фонограмме вечера памяти Галича во Дворце культуры Ленинграда, октябрь или декабрь 1987 г. Ведущий — Евгений Клячкин (запись из фонотеки Михаила Баранова).

[69] Фрагменты из интервью, не вошедшие в фильм «Без “Верных друзей”» (2008).

[70] Фонограмма из архива Владимира Гордюшенко.

[71] http://www.galichclub.narod.ru/ngk.htm

[72] Д/ф «Александр Галич. Непростая история» (2003).

[73] Цит. по видеозаписи церемонии открытия барельефа на мемориальной доске Галичу в Москве на ул. Черняховского, 4 (25.04.2002). После этой церемонии состоялись домашние посиделки в мастерской скульптора Александра Чичкина, изготовившего этот барельеф, и там Межевич сказал, что Галичу понравился «Гамлет». Несколько месяцами ранее он эту историю рассказал на вечере памяти Галича в музее Высоцкого на Таганке: «Когда мы были в Париже в 1977 году, мне довелось его увидеть. Было какое-то предчувствие, что хоть на несколько минут мы увидимся. Он пришел на спектакль “Гамлет”, в котором я был занят, с Ангелиной Николаевной. И я через шерстяной занавес увидел, а он сидел недалеко — там таким амфитеатром Пале Шайе зал, очень большой. После спектакля я подошел к нему. Он не ожидал. Он уже проходит и направляется к выходу. Я иду сзади. Я говорю: “Александр Аркадьевич!” Он оборачивается. Первое слово было: “Милый!” Мы немного поговорили. И потом Ангелина Николаевна сказала: “Ну, наверно, вам не надо с нами так долго общаться”. <...> Я спросил: “А как спектакль?”. — “Спектакль понравился”. — “А в Москве вы не видели?”. — “В Москве не видели, только в Париже”. Был он с палочкой, седые виски» (цит. по видеозаписи вечера памяти Галича в ГКЦМ В. С. Высоцкого, 17.12.2001; съемка Бориса Феликсона). А самый первый известный нам рассказ Межевича прозвучал на его собственном вечере

в конце 80-х годов, посвященном Галичу (фонограмма из архива Владимира Гордюшенко).

[74] Межевич Д. Нас сблизили концерты / Беседовал В. Громов // Высоцкий: время, наследие, судьба. Киев. 1995. № 20. С. 3.

[75] Ваксберг А. И. Моя жизнь в жизни. В 2 т. М.: Терра-Спорт, 2000. Т. 2. С. 366.

[76] Юрий Любимов: «Я возмущен махинациями организаторов “биеннале”» / Записал М. Максимов // Литературная газета. 1977. 2 нояб. С. 9.

[77] Главному редактору «Литературной газеты» тов. Чаковскому А. Б. // Коммерсантъ-Власть. 2006. 12 июня. № 23 (677). С. 61.

[78] Рубрика «Александр Галич в Париже читает советские газеты» на радио «Свобода». Передача от 9 декабря 1977 года цит. по фонограмме. См. также ее сокращенную и небрежную расшифровку: Галич А. А. Я выбираю Свободу / Сост. А. Шаталов // Глагол. 1991. № 3. С. 86–87.

[79] Белорусские страницы – 12. Владимир Высоцкий в воспоминаниях современников / Сост. А. Линкевич. Минск: Ковчег, 2004. С. 185.

[80] Цыбульский М. Время Владимира Высоцкого. Ростов н/Д: Феникс, 2009. С. 400.

[81] Роднов Л. Парижские Матанечки // День и ночь. 2004. № 11–12 (дек.). С. 189.

[82] Архангельская А.: «Мой отец — Александр Галич» / Беседовала Т. Зайцева // Вагант. 1990. № 10. С. 9.

[83] Цит. по фонограмме. См. также расшифровку этой передачи: Радиостанция «Голос Америки» о Владимире Высоцком (передача вторая) // Попов В. Письма о Высоцком: Документально-публицистическая повесть. Екатеринбург: «Банк культурной информации», 2000. С. 241.

[84] Ср., например, с комментарием Высоцкого перед ее исполнением на домашнем концерте в Москве в июне 1965 года: «А вот песня Галича про физиков. Знаете, да?»; или — 17 апреля того же года на концерте в Ленинграде дома у Г. Рахлина: «Я, пожалуй, начну с Галича, с “Песни про физиков”» (цит. по: Ковнер М. Моя коллекция // Нева. 2000. № 12. С. 194).

[85] Варшавская Л. «Но я выбираю Свободу»: В этом году Александру Галичу (Гинзбургу) исполнилось бы 85 лет // Давар. Казахстан. 2003. № 6–7. С. 21.

[86] Там же. С. 20.

[87] Передача Евгения Киселева «Наше всё» на радио «Эхо Москвы», 17.06.2007. Гости — Наталья Иванова и Сергей Никитин.

[88] Вероятно, именно по этой причине на концертах его часто просили ее спеть — например, в 1972 г. в ответ на подобную просьбу он ответил: «Вы знаете, я довольно часто слышу — меня просят “Парамонову”. Но дело в том, что это песня не моя. Я пою только свои песни» (концерт в Научно-исследовательском институте вирусологии имени Д. И. Ивановского Академии медицинских наук СССР. Москва, май 1972).

[89] Как утверждает Руфь Зернова, одну строфу для этой песни придумал сам Галич: «Тут дальше, через несколько лет, пошла строфа — вернее, куплет — Галича. Настолько хороший, что при публикации мне одна газета его собственноручно вписала. Вот он: “Советская малина / Собралась на совет. / Советская малина / Врагу сказала: нет!”» (Зернова Р. Женские рассказы. США: Эрмитаж, 1981. С. 22).

[90] Внуков Г. От ЦК до ЧК — один шаг! // Третья сила. Самара. 1991. № 2. С. 6.

[91] См. дневниковую запись Ольги Ширяевой за 4 октября: «В.В. летал на выступление в Новосибирск в клуб “Под интегралом”. (Мог летать туда и летом. Когда он там был точно, я не знаю)» (Ширяева О. Таганка: Хроника // Высоцкий: время, наследие, судьба. Киев, 1995. № 24. С. 7–8). Имеется информация и о том, что в 1967 году Высоцкий выступал в Новосибирском электротехническом институте (НЭТИ): «Я старый почитатель песен Высоцкого. Имею магнитозаписи концерта на площади

около НЭТИ 1967 года», — такую запись 25 января 2011 оставил один из участников форума «Славянское наследие» (http://www.nasled.org/forum/viewtopic.php?f=15&t=8498#p68989). Эта информация подтверждается письмом к Высоцкому от его поклонника Сергея Бродского за 28.08.1969: «Я студент вечернего отделения НЭТИ, Вы должны помнить этот институт, вы там выступали» (О Высоцком: Фрагменты писем / Сост. Ю. Тырин. М.: Изд-во кн. маг-на «Москва», 2000. С. 42).

[92] Впрочем, есть сведения и о посещении Высоцким Новосибирска в 1968 году. Об этом свидетельствуют дневниковые записи Валерия Золотухина: «22.08.1968. Потерялся Высоцкий, удрал в Новосибирск. 23.08.1968. Вчера прилетел из Новосибирска Высоцкий с подарками от художников и бутылкой армянского коньяку» (Золотухин В. С. Секрет Высоцкого: дневниковая повесть. М.: Алгоритм, 2000. С. 39).

*Е. А. Подшивалова*

# «ВОЗЬМЕМСЯ ЗА РУКИ, ДРУЗЬЯ, ЧТОБ НЕ ПРОПАСТЬ ПООДИНОЧКЕ...»

[Рец. на: Филиппова В. Письма в XXI век: Повести и рассказы / Ред. Я. Жемойтелите. Петрозаводск: Северное сияние, 2010]

Небольшая по объему (172 с.), в мягкой обложке, удобно вмещающаяся в ладонь книжка. Судя по количеству экземпляров (320) и региональному издательству, автор не может рассчитывать на широкий круг читателей. Но в данном случае это не определяет оценки происшедшего культурного события. Массовый читатель Вере Филипповой и не нужен. Эта книга не коммерческий проект, и потому читатель для ее создателя явление не «массовое», а, судя по авторской интенции и устройству художественного мира произведения, персональное.

На установление прямого межличностного контакта между автором и читателем нацелены все элементы текста — от заглавия до композиции и жанра. Книга названа «Письма в XXI век». И это сразу сигнализирует об особом — индивидуально-интимном характере слова, обращенного к читателю. Имя произведения оживляет память об эпистолярном литературном жанре, и память начинает «работать» на утверждение авторской идеи. И только открыв последний рассказ «Рапорт» и дойдя до абзаца: «Входило в моду комсомольско-пионерской жизни такое действо: в бутылку или какую-нибудь капсулу вкладывали список наших сегодняшних “великих дел”, ее замуровывали, например,

в фундамент строящегося цеха или какого-нибудь культурного сооружения. У нас в деревне ничего такого не возводилось, но в горлышко бутылки с наклейкой “письмо в XXI век” наши “победы славные” <...> запихнули» (с. 163), — вспоминаешь, что, действительно, когда-то проходила канувшая в Лету мертворожденная кампания по социальной активизации молодого поколения эпохи застоя, в силу чего жанр письма утрачивал литературность и словосочетание «письмо в XXI век» превращалось в политизированный штамп. Однако, отодвинув данный смысл в конец произведения, автор снимает потенциальную пародийность словесной формулы, чем еще более утверждает семантику заглавия, указывающего на жанровую предназначенность текста быть письменным посланием, обращенным к неизвестному далекому другу.

«Друг» — именно так можно назвать адресата писем Веры Филипповой, потому что автор книги априорно наделяет читателя духовно родственными качествами. И это позволяет говорить откровенно о сокровенном. Книга и выполняет функцию вы-сказывания, но не ради самоутверждения и демонстрации собственного «я», а для выявления и восстановления неустранимых, прочных, хотя и утрачиваемых в перипетиях исторического времени и в межличностной глухоте связей между людьми. И это высказывание, эту мысль о том, что люди повязаны своей исторической и родовой судьбой, являющейся фундаментом их глубинного духовного единства, сегодня переоценить невозможно. Эта мысль делает В. Филиппову прямой наследницей отечественной литературной классики.

А память о классике буквально растворена в тексте «Писем...». Разве не ясно, что В. Филиппова наследует опыт разговора с читателем, открытый П. Я. Чаадаевым и Н. М. Карамзиным в их «Письмах»; что она выбирает форму повествования, разработанную А. С. Пушкиным в «Капитанской дочке» и лежащую в основании русской психологической прозы; что главную героиню произведения она изображает с оглядкой на «Детство» и «Отрочество» Л. Н. Толстого... Перечень соответствий и параллелей можно продолжить. Но следует подчеркнуть, что в этом откровенном наследовании художественного опыта классики заключен важный для автора смысл. «Письма в XXI век» отправляет немолодая женщина. Взяться за перо ее побудило острое ощущение своего одиночества — среди сверстников («Она возвращалась с юбилея одноклассницы как с заседания парткома, где рассматривалось ее персональное дело» [с. 5]), среди учеников («Студенты утомляли и раздражали своей развязностью, неблагодарностью, ленью, недобросовестностью, цинизмом в отношении к образованию» [с. 11]), среди молодых коллег («Ей всюду слышалось: “Вы свое отжили, не мешайте нам жить. Ваше место давно уж знаете где?”»), в отношении к своему профессиональному делу: «...деградировала практика вузовского образования: филигранную методику преподавания вытеснили “инновационные технологии”» (там же). И, не умея изжить конфликт с миром,

который может перейти в драму самообесценивания, героиня берется за перо. Она отказывается участвовать в жизни, чтобы вместо этого — писать и размышлять о ней. И художественный опыт русской психологической прозы в данном случае не столько помогает ей овладеть приемами изображения человека, переживающего душевную драму, сколько оказывается духовной опорой, убеждает, что человек безразделен во все времена и переживаемое им из века в век является более крепкой связующей нитью, чем конфликт личных интересов или конфликт поколений: «Из века в век поколения решают одни и те же задачи. А потом делают “глубокомысленный” вывод, что их и раньше кто-то решал и находил совсем не глупые ответы. И, наверное, были в конце “задачника” так называемые “правильные ответы”, тяготеющие к истине. Но человек забывал сверять с ними результаты своего решения. И еще оказывалось, что задача-то наследуется, а вот способ решения не передается по наследству» (с. 13). «Письма в XXI век» — это книга о существующем реально, отложившемся в недрах духовного опыта единстве людей, которое всех нас — ушедших, живущих и грядущих — делает современниками и соплеменниками.

Не случайно герои произведения живут в четырех разных, отделенных друг от друга историческими катастрофами, классовыми, идеологическими и национальными конфликтами, эпохах — в пред- и постреволюционной, военной и послевоенной, хрущевско-брежневской, постперестроечной. Одно это лишает человека исторической и родовой памяти. И, переживая на закате своих лет отчуждение от общего строя жизни, героиня берется за перо, чтобы восстановить родовую, семейную и личностную память.

Поскольку в центре внимания не семейная хроника, а духовная история людей трех поколений, связанных узами кровного родства, автор выбирает исповедальную форму повествования. Героем и основным субъектом речи и сознания в первой части произведения («Записки грустного оптимиста») является дед, от которого рассказчице в наследство достались семейный альбом и дневники. Собственно дневниковые записи деда, читаемые, воспринимаемые и комментируемые рассказчицей, и составляют текст этой части книги. Семейные фотографии, запечатлевшие внешнее убранство людей, выражения их лиц, позы позволяют ей сделать вывод о самодостаточности человека и самоценности существовавшей когда-то жизни. И дед воспринимается не столько органической ее частью, сколько творцом. Своими нравственными качествами — трудолюбием, ответственностью, чувством социальной справедливости, добротой, скромностью, благородством, уважением к человеку и его достоинству он формирует и цементирует мир вокруг себя — и семейный, и городской. И излучаемый этим миром свет пробил толщу завалов, образованных социально-историческими «сдвигами». Дед в восприятии рассказчицы — нравственный ориентир семьи: «Альбом и дневник в точности соответствуют его притязаниям, особенностям характера и вкуса: все достойно, прилично,

хорошего качества и прочно, без самолюбования и претензий на избранность. И главное — непосредственно искренне и просто» (с. 19). И этой-то ролью объясняется его субъектное превалирование в первой части книги.

В дневниках деда разнообразные записи — от воспроизведения внешних событий жизни и описания душевных переживаний или поисков ответов на волнующие вопросы до фиксирования денежных расходов на содержание семьи и общественно благотворительную деятельность. Но свое преимущественное внимание рассказчица останавливает на той части дневников, которые представляют собою нравственные заповеди, по которым дед жил среди людей и которые не только унаследовал, но и добыл собственным духовным опытом. Она отмечает, что, с точки зрения деда, допустимо, чего стоит избегать и стыдиться, как нужно обращаться с человеком, чтобы не уронить его достоинство, не поселить недоверие к себе и развить его задатки: «Я моим домашним всякий раз при случае говорю: никогда своих бед и болезней на людей не складывайте» (с. 20). «И как тяжело себя в руках держать! Другой раз одернешь, обидишь, оттолкнешь от себя» (с. 28). «Без дела что за человек? И заработок нужен не для пропитания одного, а чтоб чувствовал себя достойно, человека бы в себе уважал» (с. 46). Нравственные заповеди деда определяют поведение бабушки и матери рассказчицы, и в дальнейшем будут усвоены ею самой, о чем читатель еще узнает.

Вторая часть книги названа «Там, где душа». Здесь речь идет о формировании внутреннего мира человека в самом нежном — детском — возрасте. И рассказчица возвращается в свое прошлое, чтобы повторить этот путь, осмыслив его ценность. При этом используемая форма повествования заставляет вспомнить характеристику, которую она дала дедовской манере изъяснять себя в дневниках: «У него было все просто по описываемым фактам, по лексике, по стилю, писал, как будто разговаривал с собеседником, которому безоглядно доверял» (с. 20). Воспоминание героини носит исповедальный характер. Между героиней — объектом изображения и рассказчицей — субъектом речи и сознания пролегла дистанция длинною в жизнь. Но они обе — и та, что повествует о маленькой девочке, и маленькая девочка — переживают состояние одиночества. Первую, как мы помним, одиночество заставило взяться за перо. И это свое состояние она переносит на маленькую девочку. Воспоминания о детстве начинаются с того, что девочка переживает чувство испуга — от затерянности в мире, от своей человеческой обособленности, невписываемости в согласную жизнь растений и насекомых: «Все живое и я живая — и никого кругом нет. Я ложусь на скамейку и слушаю, как все вокруг меня шуршит, ползет и пиликает <...> А я-то кто здесь, живая тоже среди живого?» (с. 57–58). Процесс прорастания души в человеке начинается с вопроса — кто я? «Мои руки, мои ноги, мои пальцы... Как это — “мои”? Я недавно поняла, что я — это действительно я. Но кто же это “я”?».

Поначалу девочка недовольна тем, что мать и бабушка, с которыми она переживает войну, все время заняты: мать работает в две смены, бабушка стоит в очередях и постоянно шьет для фронта. Но рассказчица показывает, что одиночество в процессе самосознания человека является необходимым, дарованным ему благом. Одиночество заставляет девочку проделать серьезную внутреннюю работу, чтобы оценить мир бабушки и матери, определить их индивидуальные качества, соотнести со своими, осмыслить понятие родственности, их связывающей, и сформировать в себе чувство ответственности за семью.

Идея родственности, связывающей людей, воплощается во второй части книги не только в психологическом сюжете, но и помимо него: здесь постоянно ощущается композиционное единство с первой частью. Характер внутренней работы девочки напоминает напряженную и постоянную внутреннюю жизнь ее деда, зафиксированную в его дневниках. Более того — в самом способе оформления итогов душевной деятельности между ними много общего. Дед, осмысляя нравственные основы существования человека, обращается к Библии, Талмуду, Достоевскому, Тютчеву. Они его собеседники и оппоненты в поисках духовных опор: «...читал несколько вечеров из Федора Достоевского. Много у него правды. И мудрый, конечно, был человек <...> Но вот чего душа не принимает: “Страдание-то и есть жизнь. Без страдания какое было бы в ней удовольствие?”» (с. 39). Опыт, отраженный в вечных книгах, помогает ему, включенному в практическую деятельность и живущему в мире поруганных гуманистических ценностей, не только ощущать себя человеком, но и переживать свою причастность к неотменяемой всегдашней и всеобщей обязанности быть духовно ответственным за свою эпоху, за происходящее в ней. Поэтому книга в доме деда — не развлечение в минуты отдыха, а философский и этический фундамент всей его достойной жизни. Поэтому в революционную эпоху, размышляя о нравственных качествах представителей новой власти, он записал в дневнике не читанное ранее стихотворение Ф. Сологуба о России, с которым познакомил его брат, не сумевший вписаться в послереволюционную жизнь.

В разделе книги «Там, где душа» девочка тоже живет не только в бытовом, но и в культурном пространстве. Ее бабушка и мать, неся неподъемный груз военного времени, напевают за работой романсы. Девочка подмечает, что у бабушки и мамы романсы разные по интонации и исполнительской манере: бабушкины — спокойные, а мамины — бурные. Бабушкины ей нравятся больше, потому что дают пока не осознаваемое душевное отдохновение. И она внутренне соглашается с ними: «Это правда, когда плачется, то верится, что меня услышат, пожалеют <...> И когда наплачешься, и в самом деле становится легче, я это знаю» (с. 75). А с мамиными она ведет внутренний спор: «Да разве ж можно все прощать, даже когда делают больно и заставляют плакать? Все неправильно в маминых песнях» (с. 67).

Девочка чутко реагирует и на те слова, с которыми люди обращаются друг к другу. Улавливает трансформацию их семантики и метафоричность, обогащающие коммуникативный потенциал речи. Слово для нее не только подручное средством общения — она начинает понимать, что в нем заключена, помимо прямого смысла, скрытая энергия, соединяющая людей глубоко-интимными, родственными чувствами. Слово предназначено выявить, материализовать эту невидимую связь: «Одна только мама мне говорила такое смешное и ласковое “кошечка-мордашечка” <...> и я даже не думаю, что оно обозначает, знаю только, что это ни про какую ни про кошку с мордашкой, это только мамино и про меня» (с. 81–82). Так в девочке начинает проявляться ее природный дар и будущее творческое предназначение, о котором она пока и не помышляет. Но по частотности размышлений о слове, появляющихся в ее тексте, читатель может выявить прямые связи между ее детским интересом и — будущей взрослой тягой к перу.

Третья часть включает в себя несколько рассказов: «Кацапка», «Верочкина физика», «Катерина Ивановна», «Беседы с родителями», «Рапорт» — и продолжает собой как сюжет духовного взросления девочки, так и общий сюжет книги о родственной связанности людей.

Для девочки, которая, наконец, получает имя (Верочка), мир обретает более широкие границы. Теперь она живет с матерью и отчимом на Украине — его родине. Здесь ей не совсем уютно. Она не любит отчима, не понимает до конца соседку тетю Любу, которая вроде бы и добрая, но совершает несправедливые поступки. Но главное — приемный сын тети Любы Ленька агрессивно настроен по отношению к приезжей девочке. Он называет ее обидным именем *кацапка*. В то же время ее мать, тоже русскую, *кацапкой* он не считает, так что в отношении к девочке это имя получает негативную семантику — ругательства.

В рассказах «Кацапка» и «Верочкина физика» героиня поставлена перед необходимостью выстраивать отношения с людьми. При этом она вынуждена осмыслять те же нравственные категории, о которых размышлял ее дед в дневниках — что позволено и что не позволено человеку, как его судить и понимать, как и за что прощать. Когда рассказчица описывала (во второй части) переживания несправедливого отношения к себе-ребенку, там рядом были мать и бабушка. Они учили ее не сводить оценку человека к его частному поступку, а искать объяснения негативных проявлений другого в обстоятельствах его судьбы, что не только примиряло с человеком, но и заставляло жалеть его и даже брать ответственность за его реакции на себя. Здесь, в рассказах «Кацапка» и «Верочкина физика», показано, как усвоены эти уроки взрослеющим ребенком.

Героиня трех последних рассказов — молодая учительница литературы, начинающая профессиональный путь в деревенской школе. Ей, как и той девочке, что переехала с матерью и отчимом на Украину, нужно осваиваться

в новых условиях и жить в незнакомой среде. Но она уже приучена самостоятельно постигать науку жизни. Поэтому, несмотря на различия в образовании, воспитании и жизненном опыте, люди из Ковальского села не воспринимаются ею как чужие. В бытовой повседневности со своей квартирной хозяйкой Катериной Ивановной (по темпераменту и предъявляемому иску к жизни напоминающей одноименную героиню Достоевского) молодая учительница ощущает себя в параллельном мире. Но духовно их связывает сущностная близость. В размеренной и официально благополучной жизни Катерины Ивановны случались моменты бунта («забастовала»), когда она вопрошала себя о смысле существования: «Пошто живу?». И этот вопрос, перекликавшийся с детским Верочкиным вопросом «Кто я?», не только понятен молодой учительнице, но и близок ее собственному внутреннему, разрешаемому в течение всей жизни, вопросу. Родственно и понятно ей одиночество Катерины Ивановны в периоды «забастовок»: «...на пути к себе приходится оставаться наедине с собой» (с. 156). И, наконец, в способности деревенской женщины переводить события своей жизни на язык частушек улавливается ее сходство с бабушкой и матерью Веры. Об этом, правда, в рассказе не говорится, но характер экспликации внутренней жизни человека одинаков. Так в тексте работает еще один художественный механизм, утверждающий идею всечеловеческого родства.

В народных частушках городская женщина, учительница литературы, впервые открывает для себя способ выражения человеческой индивидуальности: «Частушка никем и никогда неповторима: ни по тональности, ни по мотиву, ни по тексту, уже не говоря о манере исполнения. Она уникальна, как уникальна жизнь этого индивидуального человека» (с. 153). И здесь же, в деревне, готовя со школьниками пушкинский вечер, она ощущает, что поэтическое слово призвано не только изобразить мир, но и наполнить его гармонией. Для приватного человека оно — психологическая опора, позволяющая выразить себя, те чувства и мысли, для которых самостоятельно он не смог бы подобрать слов. Тем самым преодолевается собственное одиночество. И для ребятишек Ковальского села язык пушкинской поэзии стал таким универсальным языком, той связующей ниточкой, которая устраняет выстроенные людьми или идеологией преграды и объединяет всех в единое человечество. В свете смыслов, транслируемых поэтическим словом, молодая учительница отказывается от эгоистического желания сбежать из деревни и принимает ответственное за судьбу учеников решение — довести их до выпуска, проводить в жизненный путь и только тогда расстаться с ними.

Для объяснения сегодняшнего кризиса гуманистических ценностей есть множество разных причин. И далеко не каждый гуманитарий способен или желает этому кризису сопротивляться. Книга Веры Филипповой сопротивляется. Ее ценность — в утверждении традиционной этики, обеспечивающей как достойное человеческое существование, так и равновесие самого мира.

*Т. В. Зверева*

# МАСТЕРСКАЯ ПРОЗРЕНИЙ

[Рец. на: Уварова И. П. Вертеп: мистерия Рождества. М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 302 с. : ил.]

Большая вселенная в люльке
У маленькой вечности спит.

*О. Мандельштам*

В свернутом виде пространство Вселенной умещается в малом ящике вертепа.
*И. П. Уварова*

Писать о только увидевшей свет книге Ирины Павловны Уваровой мучительно трудно и в то же время замечательно. Научный поиск в «Мистерии Рождества» неотделим от того, что принято называть поэтическим откровением. Редкое для сегодняшнего дня слияние познаваемого и познающего делает этот труд уникальным: в нем приоткрывается не только тайна вертепа, но и глубина личности самой Ирины Павловны Уваровой. Сразу отметим: «Мистерия Рождества» — это еще и книга о тех людях, которых вертеп однажды нашел и судьба которых вертепом была предопределена (Виктор Новацкий, Хенрик Юрковский, Анна Некрылова, Алексей Щеглов, Сергей Ефремов, С.Брижань и множество других, и, конечно же, баба Дуся). Благодаря этим хранителям стало возможным возрождение вертепа в условиях нашего времени, именно они закрыли собой страшное зияние между традиционной культурой и современностью.

Какими критериями можно исчерпать смысловой потенциал исследовательского труда? Мы привыкли говорить о порождающей силе идеи, имея в виду ее жизнеспособность в научном дискурсе. Но «Мистерия Рождества» вырывается за пределы собственно научного пространства, соприкасаясь с самой жизнью. И, соприкоснувшись с ней, воздействует на нее, возрождая утраченные обряды и связи. Еще в советское время не без участия Ирины Павловны журнал «Декоративное искусство» опубликовал работу О. М. Фрейденберг, посвященную семантике постройки вертепного театра. Явленная в ней сила мысли была поразительна: в этой работе не только открывались новые горизонты видения, но и дарился ключ к сокровенному ящику-вертепу. Тем не менее, впечатление от прочитанного тогда так и осталось в пределах, очерченных лишь научным знанием.

Необычность книги Уваровой — в ее действенности. Наверное, не случайно автор вводит в название слово «мистерия». Три экземпляра книги, ока-

завшиеся в Ижевске, привели к созданию трех домашних вертепов. И прежде чем осмыслить концепцию вертепного театра, первое, что сделали читатели этой книги, — изготовили вертепные постройки. Рука, давно привыкшая только писать, вдруг вспомнила об иных умениях. И слегла оплывшая от неумелой обработки в огне дева Мария, и почерневшие ангелы странным образом свидетельствовали о подлинности того, что было в начале... «Мистерия Рождества» — лучшее доказательство того, что живое слово по-прежнему способно порождать и преображать реальность. (По совершенно случайному совпадению — *парность случаев*? — именно в этом году в Ижевске впервые была открыта выставка вертепов, а студенты Удмуртского университета разыграли вертепное действо перед детьми-инвалидами. Заметим, что традиции вертепа в Удмуртии никогда не существовало.)

О чем же книга? Об истории русского и европейского вертепа, о сокровенном значении удивительного переносного «ящика», вместившего в себя пространство жизни и смерти. Погружение в историю начинается с упоминания легенды о Франциске Ассизском, некогда оживившем куклу, а заканчивается — рассказом о бабе Дусе, не подозревающей о существовании вертепа, но о куклах *знающей всё*! Между Франциском Ассизским и бабой Дусей — головокружительные экскурсы в мифологию и историю, реконструкция культурных архетипов.

И по мере рассказа из разнообразных и подчас разрозненных сюжетов на глазах читателя рождается вертеп. Он создается из таких, казалось бы, несовместимых деталей, как «Прозепе в Греччио» в Верхней части Ассизи и Збручского кумира, лежащего в «Киево-Печерской лавре», «Бродячей собаки» и театра Н. Евреинова, письма С. Брижаня и реплик уже названной бабы Дуси... В самом этом соединении различных времен и культур видится несомненное достоинство книги И. П. Уваровой. Современный мир нацелен на идею разделения, тогда как пафос «Мистерии» — в принципиальном единстве культуры, воспроизводящей один и тот же сакральный смысл в различных формах. Язычество и христианство, архаика и современность оказываются в едином смысловом контексте. Не случайно несколько раз цитируются строки Бориса Пастернака: «*Все* мысли веков. *Все* мечты, *все* миры». Трижды повторенное местоимение обретает заклинательную функцию: оно «сшивает» собой *все* времена и пространства. И нет никакого противоречия в том, что Збручский кумир стоит у истоков христианской культуры, а в «Рождественской звезде» Пастернака верблюды «шаркают по снегу», и «верхушки ольхи» прикрывают мистериальное действо. В конечном счете, все мы во все времена сосуществуем на одной и той же сценической площадке...

Вертеп — одна из самых емких и универсальных форм обряда. Изначальный смысл всякого обрядового действа — обнажение невидимой границы между жизнью и смертью. Невидимая в обыденной жизни, эта граница обретает в обряде всю возможную полноту своего существования. Чудо жизни —

в ее ежеминутном и вечном преодолении смерти. Именно в вертепе эта мысль получает зримое воплощение, где два этажа постройки и разграничивают два мира — жизнь и смерть, небеса и преисподнюю.

Не перечислить в рецензии все находки И. П. Уваровой почти на каждой странице ее труда. Не будучи специалистом в области искусствознания, скажу лишь о предмете, мне более близком. «Мистерия Рождества» проливает свет не только на сам «артефакт», но и на его бытование в пространстве поэтического текста. Под определенным углом зрения эта монография прочитывается и как история во-площения вертепного действа в русской литературе: Гоголь, Булгаков, Пастернак, Мандельштам...

Автор дарит нам замечательные рассуждения на тему «Гоголь и вертеп», еще не получившую должного освещения в филологии. Да, безусловно, гоголевская реальность уподоблена вертепу — и как это не открылось раньше?.. Ну, конечно, странная «История о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — не что иное, как интермедия кукольного театра — и как это не замечено прежде?.. Догадки о вертепной природе гоголевской прозы прежде, разумеется, высказывались (Ю. Барабашем, М. Вайскопфом...), но подробно не разворачивались. В книге Уваровой эта проблема не только поставлена, но и намечен дальнейший путь изучения гоголевской прозы: «Создается впечатление, что его украинский цикл вообще опирается на кукольную комедию гораздо крепче, чем принято думать» (с. 257). Позволим себе предположить, что в основании «Мертвых душ» также скрывается идея вертепа. И тогда в совершенно ином ключе можно говорить о кукольности гоголевских персонажей. Приоткрывается тайна переносимой Чичиковым шкатулки, имеющей несколько этажей... Да и сама архитектоника поэмы уподобляется двухэтажной постройке, где первый том — преисподняя, а второй — мир, в котором чичиковскую птицу-тройку ожидают дева Мария и ее Младенец... (Вот только второй этаж гоголевского вертепа охвачен огнем.)

Далее взгляд исследовательницы обращается к «Мастеру и Маргарите» и «Доктору Живаго», выявляя при этом в почти заученных наизусть текстах всё тот же силуэт двухэтажного театра. Еще более пронзительным оказывается цитирование двух стихотворений О. Мандельштама, предваряющих 3-ю и 8-ю главы книги: «Как кони медленно ступают...» и «Сусальным золотом горят...». Два изумительных стихотворения, помещенных рядом с вертепом, прочитываются по-другому. И путь мандельштамовского «младенца» — все тот же путь в повозке-ящике-вертепе «навстречу звездному лучу», и «нежный лед руки чужой» указывает на близость *другого* мира и невыносимую хрупкость *этого*. И за игрушечным сусальным миром со страшным взглядом волков угадывается всё та же хрустальность бытия и всё то же пространство смерти. «Обтанцовывание смерти», — сказала об этом времени Марина Цветаева... Даже эти немногие примеры позволяют обнажить смыслопорождающие механизмы, заложенные в труде Ирины Павловны Уваровой.

Пространство вертепного ящика открывается читателю по мере того, как он погружается в чтение. В то же время явленное и названное в слове — только незначительная часть бытия. Исследование же Уваровой продолжается и за пределами слова. Тайнопись — один из главных организующих принципов «Мистерии Рождества» (отсюда — своеобразие стиля, который в большей степени намекает, нежели говорит...). Это книга не столько разрешает загадки, сколько указывает на их существование, ведь мир-вертеп существует только до тех пор, пока в нем присутствует *нечто*, в слове принципиально невыразимое.

У замечательного русского писателя Владимира Одоевского есть известный всем с детства рассказ «Городок в табакерке». (После прочтения книги Ирины Павловны Уваровой мне везде видятся вертепы, вот и табакерка странным образом напомнила вертепный ящик... Хотя сейчас не об этом.) Герой В. Одоевского отправляется в путешествие по кукольному городку, символизирующему собой Вселенную. Мише, как известно, удается разгадать тайну музыкальной шкатулки, но разгадка сопряжена с разрушением: как только рука мальчика соприкоснулась с Белой королевой-пружинкой (осью бытия), мгновенно перестала звучать Музыка.

Такова логика всякого проникновения в запредельное. Ирине Павловне Уваровой удалось избежать этого последнего прикосновения. Чудо вертепа осталось чудом... И это, наверное, главное в жизни — не разрушить тайны, нам не принадлежащей...

*А. А. Павлова*

## ОГОНЕК В ОКНЕ СТОРОЖКИ

### (по книге Ирины Уваровой «Вертеп: мистерия Рождества»)

...застенчивей плошки
В оконце сторожки
Сияла звезда по пути в Вифлеем.
*Б. Пастернак*

В городе зимой не затеряешься, даже в самую непроглядную метель: тысячи огней рассыпаны кругом. Но внутренний страх потеряться, доставшийся нам от предков, живет в нас, и в снежную бурю каждый стремится как можно быстрее добраться до своего ковчега, тянется к окнам, сияющим теплым светом. У каждого — свой ковчег, а маленький вертеп — пристанище для всего человечества.

Постройка вертепа спасает от бесовства, разгулявшегося в мире накануне Рождества, когда все и вся объединяются в борьбе с тьмой. Хрупкая мудрость стережет лучше грубой силы. Создание вертепа своими руками — это духовное строительство внутренней опоры и защиты, а также создание своего собственного маленького домика для Бога. Это возвращение в детство человечества и попытка вспомнить момент собственного рождения. Так вертеп объединяет человека со всем миром, с прошлым и будущим, и так возникает «эффект личного присутствия» при рождении нового мира.

В маленьком, скромном вертепе разыгрывается уже не один век История-На-Все-Времена, подобно тому, как человеческая жизнь способна вместить в себя Вечность. Таково сочетание, несущее в себе глубочайший смысл и загадку.

Загадка, тайна, мистерия, волшебство — всё есть в книге Ирины Уваровой, и все это кажется близким и понятным, как будто и я посвящена в Тайну, и каждого из нас эта Тайна возвышает, «как будто показывают только тебе и тебя допустили заглянуть»*. Много имен, стран и эпох возникает на страницах книги: древнейшие мифы и религиозные обряды, языческие идолы и елочные игрушки, куклы-свертки и коврики — всё поместилось в одну книгу, как помещается всё это в коробченку о двух этажах.

Ежегодное повторение одного и того же ритуала происходит в сотнях двухэтажных ящиков, разбросанных по разным концам света. Повторение. Но! Действо всякий раз происходит здесь и сейчас, так, как будто оно единственное, и потому всякий раз творится заново: каждый человек делает свое собственное вертепное представление. Вертеп пробуждает творческую энергию, дает почувствовать себя частью вечного, нетленного. Эта энергия «ласково поощряет даже того, кто и не подозревал в себе возможность сделать что-либо своими руками... Она заряжает людей незадолго перед праздником, потом выключается. А на следующий год perpetuum mobile начинает работу снова» (14). Она и впрямь заряжает, эта таинственная энергия, заряжает и вдохновляет. И руки сами тянутся делать кукол и строить свой собственный предвечный уголок уюта.

Желающему сделать вертеп не найти места для работы лучше, чем театр кукол! Как сластене в лавке сладостей, где угощения к тому же раздают бесплатно. Ткани истинно царские, разнообразие их огромно! Лоскуты, обрезки, да и сами коробки, в которых все разместится, — есть. Сложность лишь в собственной решимости, в слишком непривычной роли рукодельницы. Ведь нужно создавать кукол своими руками! Вот тут-то и придет на помощь та самая чудесная творческая энергия, которая окрыляет и заставляет поверить в себя.

Каждый предмет и лоскут ткани — «живой», всё одухотворено и символично. Японские палочки для еды — идеальный кукольный позвоночник: проч-

---

* Уварова И. П. Вертеп: мистерия Рождества. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 43. Далее страницы указаны в скобках.

ный, надежный. Его удобно обмотать тканью, чтоб придать объем телу; затем сверху «насаживается» головка, прикручиваются проволоки-руки и тоже обрастают материей. Я внимательно наблюдаю за тем, как появляется на свет кукла, как постепенно превращаются в куклу бесформенные обрывки и кусочки. Но даже когда кукла обзаводится одеждой, есть ощущение, что оживет она только во время действа, когда «выплывет» на сцену и сыграет свою роль, когда произойдет чудо одушевления. Ведь «души обретают обличье кукол» (89). И пусть будут все! И Иосиф, которым иногда пренебрегают, и Пономарь (или Поломарь), и Гадатель, а один из волхвов непременно будет чернокож. Чем больше славное воинство, тем крепче будут наши силы в борьбе с наступающей тьмой. Хорошо бы сделать и национальные пары, которые появятся на нижнем этаже в финале — они станут символом всего человечества. А еще — игрушки: надо расставить их вокруг новорожденного Христа. Хочется, чтобы где-то поблизости был и Петрушка, который тоже старается во имя спасения мира: он радостно хохочет над ужасами хаоса и заряжает нас своим живительным смехом. Куклы будут двигаться плавно; Мистерия не терпит суеты, к ней надо подходить с осторожностью.

Открытие того, что так просто и ощутимо я могу стать частью столь важного и значительного события, — одна эта мысль возвышает и радует душу. Я смогу дать свое собственное толкование вечной истории, свершающейся каждый год на земле и на небесах! Что получится в итоге — обыкновенное представление или подлинная мистерия — зависит от меня, от того, как я ее сыграю, вернее, сотворю.

Важнейшая часть вертепа, пишет И. Уварова, невидимая: «...помимо того, что мы в вертепе видим <...> в этом ящике присутствует незримо *нечто*» (35). Каждая деталь символична и прорастает во времени на много веков и смотрит во все стороны света. Глубины прошлого скрыты в книге, равно как они скрыты в небольшом ящике. Перефразируя автора, скажем, что книга может стать не просто книгой, но мистерией. Уварова большую часть оставила на долю *невидимого*, того, что скрыто между строк: наверное, именно так и создается тот самый рождественский дух. Большое часто находит прибежище в малой форме: так проявляется «великая и всемирная игра крайних величин» (99), в которой главную роль исполняют куклы. Маленькие свертки изображают бессмертных героев. Здесь и церковная строгость, и детская игра, огонек в окне сторожки, и немеркнущая Звезда — всё это сливается в нерасторжимое целое. Большое — рядом, оно часто прячется за малым, ведь «явления малого порядка — это не что иное, как грандиозность в свернутом виде» (99). А между двумя крайними величинами оказывается человек.

В последнюю метель, которая готова вот-вот поглотить этот мир, мы движемся на ощупь, но ясно видим огонек вдали. Среди хаоса конца года, когда мир старится и готовится к смерти, когда в нас с особой силой пробуждаются

древние страхи, среди вьюг и метелей, вертеп нам светит, как огонек в окне сторожки — очаг уюта, прибежище для всех, кто сбился с пути, как заветная путеводная звезда, предвещающая скорое начало новой жизни и нового света.

Потом рождается хрупкий новый мир — спеленатый младенец. Он уравнивает всё: высокое и низкое, небесное и обыденное, сакральное и мирское. Через него всякая человеческая жизнь способна озариться новым светом и стать значительной и масштабной. Мир умирает и рождается на наших глазах прямо сейчас, в настоящую минуту, и никто не может остаться в стороне. Вместе с младенцем рождается и надежда на то, что космические катастрофы минуют нас, что свет чудесной звезды станет путеводной нитью для нового мира, который обретет исходную святость.

В каждом доме стоит елка с подарками под ней, накрывается праздничный стол, горят фонарики и свечи, мерцают прозрачные стеклянные шары. И за этой хрупкостью — тысячелетняя история, глубокая древность. Здесь вечность нашла приют среди скромных кукол, в самодельном ящике. Все подлинно Прекрасное ходит тайными тропами и ступает тихо, потому что знает, как хрупко все истинно ценное... Маленькая рождественская вечнозеленая елочка — «гарантия вечной жизни, она продлится независимо ни от чего», и она же «вертикаль, устремленная к небу» (309), поддерживающая устойчивость этого мира. А как прекрасна история елочки! «Когда Христос родился, понесли деревья ему подарки, яблоня — яблоки, вишня — вишни. Да только елка не приближалась и плакала тихонько, страшась уколоть Младенца. Но пожалел Он ее, сироту, и воздал ей игрушками и сластями, оттого и нынче ее украшают» (29).

Стеклянный шар — еще одно «явление хрупкое и вечное» — обитатель зеленого космоса: «И сейчас полагаю, что стеклянный шарик для елки — лучшее изобретение человечества. Как они сияли при свечах, отражая кукольного размера огни! Они были планетами в смоляном космосе — мне уже читали Фламмариона в детском издании, потому я понимала, что планеты круглые, а про космос думала, что он зеленый... Совсем-совсем осторожно нужно вынимать из охапки золотого прошлогоднего дождя эти старые и даже старинные шары цвета тусклого серебра и такие хрупкие, вроде крыльев бабочки. Веса у них никакого не было, зато вокруг них стояло тихое свечение перламутра» (340).

Все это рассказывается в книге как будто по секрету, как будто только мне, едва слышно, почти шепотом: и сказка о елочке, и о стеклянном шаре, и о мальчиках-волхвах, и о куклах. В гостиной стоит нарядная елка, и «...зажженные свечи в ее ветвях напоминают о сигнальных огнях, подающих знак ночному мраку — знак о том, что все еще, кажется, в этом году обойдется и конец света опять откладывается» (310).

А через год, когда нам всем снова понадобится теплый огонек в оконце, ящики с куклами возобновят свое шествие по миру и великое, спасительное и утешающее действо состоится вновь.

*Е. И. Зейферт*

# АЛЬМАНАХ, В КОТОРОМ ГОМЕР — СЫН МАНДЕЛЬШТАМА

(«Ямская слобода», Воронеж)

Пусти меня, отдай меня, Воронеж:
Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь, —
Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож...

*Осип Мандельштам*

Литературный альманах «Ямская слобода», интересно оформленный (на обложке — этакая воронежская Ева, в ладонь которой падает с дерева яблочко), как следует из аннотации, «возрождает опыт воронежской областной типографии, выпустившей в 1798 году первую воронежскую книгу». Та *книга* в 80 страниц, в которую входили стихи нескольких самобытных поэтов, называлась «Опыт Воронежской губернской типографии». В книжке была помета — «Отделение первое».

Современный альманах, пожелавший познакомить читателя с авторами, «в той или иной степени связанными с Воронежской областью», перенял эстафету и стал «отделением вторым», взяв подзаголовок «Опыт Воронежской губернской типографии». Редактор-составитель, он же генеральный директор «Воронежской областной типографии — издательства им. Е. А. Болховитинова» Дмитрий Дьяков (в альманахе он и толковый критик, и литературовед) во вступлении остроумно объясняет смысл названия «Ямская слобода»: «...поскольку время в России легко вытесняется пространством (считается, что это такая местная разновидность Архимедова закона — погружение большого географического тела в историческую среду), то на сей раз мы предусмотрительно поместили наш очередной “Опыт” в конкретное пространство. Отсюда название, которого раньше не было».

Какие только авторы не связаны с Воронежской областью... Альманах открывается эпиграфами из уроженцев Воронежа Ивана Бунина и Андрея Платонова. Великие в «Ямской слободе» живут своей, возвышенной жизнью. А в первой же поэтической россыпи вдруг обнаруживаешь современного тбилисского автора с двойным, русско-грузинским литературным гражданством Михаила Ляшенко.

Альманах обрамлен поэтическими подборками по своеобразному принципу — в начале и конце издания дается по одному стихотворению из поэтов, представленных в «Ямской слободе». Поэзия в альманахе (многие тексты очень достойны) в большинстве своем тематически удивительно однородна. Мир самокритичной лирической героини Галины Умывакиной с «тяжелым ша-

гом, пудовыми засовами» души и бунинской «беспокаянной любовью» словно перетекает в картину мира «мертвых звезд» Сергея Попова. Стихи разнокалиберны: к примеру, Аркадий Слуцкий уступает другим по рифме, контексту, но это вопрос ранжирования по поэтике.

Альманах включает в себя разные типы художественной речи и жанры — стихи, прозу (разного объема), статьи, воспоминания...

Из достоинств альманаха сразу можно указать эту разножанровость. Из недостатков — соседство в альманахе прозаических произведений несоизмеримо разного уровня («Ямская слобода» странным образом ухудшается к финалу; хорошей прозы в ней больше, чем посредственной). Нет и не может быть понятия «литература регионального уровня», и принадлежность к уроженцам Воронежской области не должна быть единственным пропуском в альманах.

У «Ямской слободы» два центра притяжения, о которых стоит сказать подробно. Быть «вторым отделением» альманах, включивший в себя произведения авторов разных исторических периодов (в основном, конечно, авторов современных), может по праву. Одна из заметных литературных фигур в нем — прозаик Леонид Завадовский (1888–1938). Публикация двух его рассказов «Игрок» и «Железный круг» завершается добротным, умным литературным очерком Д. Дьякова «Игрок в железном круге». Критика называла Завадовского последователем Джека Лондона. Дьяков спорит: у русского писателя шире тематический круг — кроме охотников и золотоискателей Сибири, он изображает крестьян и интеллигенцию; нет свойственной Лондону оптимистической романтики при описании «первобытных страстей» (наоборот, нередко не указан путь избавления ни от страстей, ни от горькой доли). По мнению Дьякова, Завадовский скорее наследник Кнута Гамсуна, «утонченного поэта железных нравов жизни». Критик бережно собирает сведения о жизни писателя,о его аресте в 1938-м, расстреле, месте захоронения, сопровождая статью фотографиями. «Останки самобытного русского писателя покоятся в расстрельной яме, помеченной ныне номером 19. Будете в тех местах, поклонитесь той яме...».

Завадовский — мастер унылого пейзажа: «Тусклое холодное солнце коснулось серых и мертвых хребтов... со снегов слиняли розовые живые краски». Его образы и сюжеты психологичны. Удачливый охотник и неудачливый игрок, неказистый Михалка в рассказе «Игрок» снимает угол у Лучихи, ради внимания которой мечтает убить редкого зверя — лису-чернобурку. Погоня за добычей полна напряжения, стремительна, боль нарастает — вот она, желанная лисица, в мешке за спиной. Нагнетается ложная ситуация — шкурка может быть отнята (как рыба в «Старике и море»). Сначала — людьми («Вдали из леса выбежали две черные фигурки. Михалка упал на снег и, обхватив руками свою добычу, лежал не шевелясь»). Затем — природой, рекой («Добежав до реки, остановился. Впереди, отдельно от других, весело подмигивал Лучихин огонек. <...> Выпятил грудь и, не глядя под ноги, стремглав скатился с крутого берега на лед»). Но отнята не шкурка, а Михалкина надежда и радость. «Бодр и си-

лен, как богатырь», возвращается охотник к Лучихе, и вдруг делается «снова маленьким, всё тем же исковерканным рыжим, безухим Михалкой». Убив зверя, а вместе с ним надежду на ожидающих его дома «жену, тепло и ужин», Михалка теряет единственное любящее его существо — собаку Норку. В рассказе «Железный круг», изображающем излюбленную литературой тему — охотники убивают детенышей волчицы. Несмотря на отмеченную Дьяковым безысходность у Завадовского, выход подсказывает сама природа с ее цикличностью: по весне волчица приносит новых волчат. Это выход, который возможен у художника «первобытных страстей» (но невозможен, к примеру, в айтматовской «Плахе» с ее иной, очеловеченной, тональностью образа волчицы).

Второй центр притяжения альманаха — фрагменты романа Марка Берколайко «Гомер» (без этого жанра издание, ориентирующееся на «толстые» литературные журналы, конечно, по праву не обошлось). Главный герой романа, Игорь Осипович Меркулов, ГОшка МЕРкулов со школьным прозвищем Гомер, совмещает в себе психологию подростка (план прошлого) и зрелого человека (план настоящего). Атмосфера романа для немолодого читателя ностальгическая — изображается время, когда ценили литературу и молодые люди (!) разговаривали аллюзиями из нее (не все, конечно). Вот разговор главного героя-подростка (лежащего без постели на верхней полке в плацкартном вагоне) и его юной попутчицы в поезде:

— Вам не жестко?
— Нет. Хоть не пла́чу и не пою, но соответствую зеленому вагону.
— Значит, я, отдав рубль, оказалась в желтом или синем?
— Значит! — вроде бы отрезал, но ликуя, потому что состоялся, спасибо Блоку, обмен паролем и отзывом.

А вступительные экзамены в московском институте у Гошки принимали «веселые люди», которые теперь кажутся ему «юнцами, упоенными хорошей физикой, хорошими спектаклями, хорошими песнями Окуджавы...».

Роман полон «мандельштамовской недосказанности», о которой спорят герои, и цитат и реминисценций из «Илиады», которой болеет директор школы, человек справедливый и за правду свою настрадавшийся — Валерий Валерьевич по прозвищу Приам. Именно вслед за ним Гошка и его товарищи всю жизнь делят людей на «пошлых» ахейцев и ярких правдолюбов троянцев. Пока троянцы сильны, Троя не погибнет. И Гомер, наперекор «вертухаю» отцу взявший себе отчество «Осипович» (опять же воронежская тень, теперь уже Мандельштама, которого в мечтах Гомера, возможно, в свое время «согрела» в лагере мама Гомера), «в кого-то недоделанный» и в свои шестьдесят. Психологически точные истории второстепенных персонажей (к примеру, Домны), история любви Гомера к Нине Трифель, ставшая метасюжетом всей личной жизни главного героя, придают роману цельность. Судя даже по фрагментам, вещь удалась.

Есть в «Ямской слободе» и интересные рассказы — «Лань незабвенная» Ларисы Олениной с психологизмом и неожиданным субъектным решением, «Шудра ду» Бориса Подгайного с явной композиционной удачей. Но не вся проза в альманахе притягательна. К примеру, отрывки из «романа-воспоминания» народного артиста России Александра Тарасенко «Чур, мое счастье!» — вещь небезынтересная, но довольно хаотично построенная, не знающая типизации (быть может, это и не странно для человека другой профессии). Текст в любом случае не стоило называть романом, а ограничиться указанием на мемуарность.

Такая разнокалиберность — в первую очередь индикатор истинного литературного процесса в Воронеже, который, как и везде, отличается неравными уровнями авторских дарований. Другое дело, что альманах важно наполнять вещами сугубо профессиональными.

Душа не отзывается и на должные быть смешными или, по меньшей мере забавными, а порой и трагикомическими записные книжки Владимира Сисикина «Издранное, или Не поминайте лихом», занимающие практически десятую часть альманаха. В них преобладают банальные или пошлые фразы. К каким из этих двух типов отнести нижеследующие, решит сам читатель:

Думаю, Гамлет был не прав, когда воскликнул: «Прервалась связь времен». Время, вероятно, единственная вещь в мире, которая не подвержена разрыву, потому что неосязаема.

Тёлка — такая хорошенькая корова с приличным вымиджем.

Темка. Множество объявлений о котятах, пропавших животных и т. д. Как-то ощутимее стала у людей потребность в общении с животными, потому что с людьми общаться опасно.

— И зачем только у тебя голова на плечах?!
— Ты можешь не поверить, но я ею думаю.

Она не сильно воспитана, и трусы подтягивает сквозь платье.

Ряд образчиков этого жанра вообще не стоить приводить в «толстом» литературном журнале. Владимир Сисикин ушел из жизни в 2002 году, при жизни свои записные книжки не издавал, поэтому лучше больше о нем ни слова, «de mortuis aut bene, aut nihil». К тому же сам автор в названии просит не поминать его лихом. Критика здесь обращена к составителям. Ведь есть у Сисикина и трогательные воспоминания, к примеру, о Воронеже — о развалинах после взрывов оставленных на годы и десятилетия фашистами снарядов, о разбитом телефонном автомате, из которого можно позвонить за рубеж... Редакторам следовало бы значительно уменьшить подборку и оставить горстку воронежских воспоминаний и других удачных изречений («Грим победы», «Моя лебединая пенсия», «Приходит новый начальник и говорит: «Внимание, снимаю» и др.).

Сильная сторона альманаха — критика, искусствоведение, литературоведение. Статью доктора культурологии Тамары Дьяковой о духовном родстве Андрея Платонова и художника Дмитрия Кондратьева украшает цветная

вкладка с репродукциями картин, на которых изобразительными средствами автору удалось передать уникальный язык Платонова. Дмитрий Дьяков предлагает вниманию читателя развернутый аналитический материал «Воронежский литературный фронт. К 65-летию постановления ЦК ВКП (б) о журналах “Звезда” и “Ленинград”».

Альманах состоялся, и в этом заслуга и авторов, и составителя. Будем предвкушать выход «отделения третьего».

## *Е. И. Зейферт*

# ЛЮДИ, ИГРАЮЩИЕ В ЯЩИКИ

[Рец. на: Солоух С. Игра в ящик: Роман. М.: Время, 2011. – 672 с. (Серия «Самое время!»)]

В этом романе многие фрагменты написаны словно на языке FORTRAN, настолько автор углублен в реальность вычислительного центра (ВЦ), в мир перфокарт, ЭВМ и — чуть позже — первых дисплеев. Языком программиста Солоух измеряет действительность: «...упорхнула, оставив на прощание еще зачем-то целых двадцать три байта избыточной информации». Мир ВЦ поэтизирован на уровне языка и занижен на уровне сюжета (слежка КГБ, стремление научных сотрудников к социальным благам, пьянство электронщиков в ночную смену). Даже Роман Подцепа, самый обаятельный персонаж романа, занимается исследованием во многом ради ученой степени, а точнее тех социальных льгот, которые она несет (квартиры, хорошей должности), а в постсоветское время уходит в коммерческую деятельность. Метафизическое состояние творческого упоения («живой человек и железное устройство шли нога в ногу», «это новое, возникшее в третьем часу волшебное единство земли, воды и неба») не мешает ему «претендовать на звание самого планового элемента всей плановой экономики Союза Советских Социалистических Республик».

Но книга — не о ВЦ. Вернее, не только о ВЦ. Роман «Игра в ящик», начинающийся с сомнительной истины («Легкое косоглазие, небольшой перекос черных пуговок — признак настоящего математика»), пока не дочитаешь до конца, увы, не отпустит (а объем немалый). Если читатель теперь заинтересуется, в каком произведении полноценно показана эпоха от Брежнева до Горбачева глазами психологически точных персонажей (не политиков), я смогу назвать этот роман Сергея Солоуха.

По названию (на первый взгляд, неудачному) сначала считываются поверхностные смыслы. Ценитель высокохудожественной литературы, не знаю-

щий Сергея Солоуха, может пройти мимо книги с таким названием. По ходу романа действительно «сыграли в ящик» не только, друг за другом, три генсека — Брежнев, Андропов, Черненко, но и вымышленные персонажи книги. Трагически погибли профессор Прохоров, бывшая жена Романа Подцепы Марина и ее второй муж Андрей, умерли Мотя Гринбаум, Миша Мелехин, не говоря уже о смертях героев вставных произведений «Щук и Хек», «Рыба Сукина», «Угря». Первый, летальный, смысл очевиден, недаром то время называют «эпохой пышных похорон» или «гонкой катафалков».

Другое значение названия — действие романа происходит в подмосковном НИИ, который вполне может стать «почтовым ящиком», секретным учреждением, а вместе с ним «ящиком» станет и вымышленный городок Миляжково (из-за слежки КГБ и облав разговоры-домыслы идут, и после ареста аспиранта Евгения Доронина, размножавшего на «Эре» Битова и Стругацких, ощущение грядущей закрытости нагнетается). Не только НИИ, не только городок, но и вся страна в эту эпоху — «почтовый ящик».

И третье прорисованное в романе значение слова «ящик» — закрытый человек. Нет, это не кобоабэвский «человек-ящик», хотя такое выражение в романе встречается. «Этот молчаливый, закрытый наглухо и плотно человек, очень похожий по внутреннему устройству на самого Романа, такой же человек-ящик, только московский, без жестких фибровых углов, готовый в любой момент съежиться, всё подтянуть к замочкам без остатка, стать черною дырой...» — говорит о Моте Гринбауме повествователь. Дыхание Романа Подцепы перехватывает «от простого прикосновения чужого человека к предметам, запертым внутри, в том самом несгораемом бронированном шкафу, которым Ромка привык считать свою внешнюю, медвежью мягкую оболочку». Человек-ящик у Солоуха — интроверт-интеллектуал, чья замкнутость подпитана советской действительностью, но проявлялась бы и при другом общественном порядке. Но человек-ящик у Солоуха — и мальчик-аутист Сукин из вставной повести «Рыба Сукина», болезненно интровертный, мечтающий исчезнуть, странным образом становящийся предметом вожделенного желания взрослых людей.

Солоух-стилист — это миф или реальность? С одной стороны, писатель мастерски отсылает читателя к стилям других авторов — в этом романе, к примеру, Набокова, Хармса, Гайдара. С другой, существует ли собственный стиль Солоуха? И из чего складывается этот стиль?

Конечно, не из тематики, этой текучей и изменчивой материи. К примеру, Солоух шалит темой еврейства. Большое количество героев крупного и дальнего планов в романе носят еврейские фамилии, имена и отчества — Лев Нахамович Вайс, Борис Аркадьевич Катц, Зиновий Соломонович Розенблат и др. (недаром у героя вставной повести «Щук и Хек» «необыкновенный дар»: «он с первого взгляда мог определить, кто еврей, а кто нет»). Автор приходит к выводу, что русскую науку делают в основном евреи: «Лаборатория горной механики. Пинхас, Ройзман, Тер-Аранян, два Розенфельда и один Русских

с именем-отчеством Абрам Семёнович. А еще, смотри, Яблонько! Яблонько Лариса Анатольевна». Тема — ложный ход в поиске стиля.

Тип повествователя — это уже ближе к постижению стиля. Три главы романа имеют практически одинаковое оглавление: «Ящик. Полочки. Папка. Щук и Хек (части I, II, III). Рама. Рыба Сукина (части I, II, III). Стекло. Угря (части I, II, III). Письмо». Повествователь в разных частях каждой главы ведет линии персонажей — Романа Подцепы, Бориса Катца, Лены Мелехиной, одновременно выбрасывая вперед мостки вставных вещей. Он похож на поезд, строящий перед собой железную дорогу.

Вставные вещи переводят роман в другие планы, кроят его по-своему. «Щук и Хек» и «Угря» усиливают общественно-политическую подоплеку, «Рыба Сукина» — тему социального аутизма. «Угря», пронизанная интонациями Хармса, включающая в себя измененные цитаты из Симонова («Такая поговорка у ординарца была»), развертывает образно-мотивное поле романа Ивана Шевцова «Тля». Шаржированность соцреализма усилена: «...художник Машков рисовал рыбу. Великий символ нашего, нового времени. Образ обтекаемого и не бросающего на ветер борца, кровь которого всегда так холодна или так же горяча, как этого требуют текущий момент и политическая обстановка»; «Рыба, конечно, останется центральным элементом всей нашей системы ценностей».

«Рыба Сукина» по названию синтаксически подобна набоковской «Защите Лужина». Мальчик — пародия на Лужина (он же вынужден играть роль своеобразной Лолиты мужского рода) — болезненно озабочен игрой в домино, подаренной ему тетей. На мгновение в тексте «Рыбы...» появляются и шахматы, их приносит опекун Сукина — но они не прельщают мальчика, ведь он не Лужин, а Сукин.

Построение романа могло бы вызвать искусственность в его восприятии. Но нет. Автор с помощью героев заботится о естественности появления вставных вещей. Лена Мелехина то обнаруживает книгу «Угря» в квартире своей московской кузины, то запрашивает это издание в библиотеке. Борис Катц в ярости бросает книгу «Рыба Сукина» в комнату своем соседу, и тот (вместе с нами) изумленно открывает эту книгу.

Образы в романе броские, точные, части изображений легко перелистывают целое: «Черепичные крыши Монпелье и цинковые бензоколонки Айовы, песочные камни Рима и анютины глазки Сан-Франциско, словно бестолковая пачка почтовых открыток...». У Солоуха преобладает метафорическое мышление («в стылом растворе мертвого часа»), которое порой, становясь назойливым, приедается («в теплом черничном морсике начала ночи»). Читатель к обилию метафор, порой в «неподходящих» местах, привыкает не сразу. Метафорика Солоуха в сознании читателя иногда чертит зигзаги — из переносного смысла зарождается прямой, который предстает обманным: «Обложка с мерцающими буквами, отбитыми полосками того же цвета, напоминала подарочный фут-

ляр с домашним серебром. Подцепе было ясно, что накрывать, выкладывать на скатерть ложечки и вилочки ему». Сравнения и метафоры иногда шутливы («размашистый, будто бы даже не рукой, а веткой березы выполненный росчерк директора»).

Солоух — мастер городского ландшафта. Как хорош Гоголевский бульвар! «Весенний бульвар казался легче осеннего, но удивительным образом при этом напоминал тот давний, уставленный кубами и конусами солнечного света»; «...за деревьями, где Гоголевский бульвар круглым лбом гранитных ступеней тыкался в булыжную мелюзгу Пречистенки». Выпукло создан образ как старинной, так и советской (брежневской и постбрежневской) Москвы с ее станциями метро «Площадь Ногина» и «Проспект Маркса». Москва в то время иная, с пустыми в субботний день эскалаторами, с «безлюдными Вешняками». Писателю интересна не только Москва, но и улицы и переулки городка Миляжково (за которым угадываются Люберцы), и провинциальная Россия, увиденная персонажами по дороге на сельхозработы (Озерицы, Крутицкий Торжок, Полянки, река Вобля). Вымышленные Солоухом топонимы Миляжково, Фонки и Южносибирск (Новосибирск) стоят в романе в ряду с реальными (городок Миляжково, «как и все подобные ему, вроде Орехово-Зуево и Подольска»), объясняется их этимология (местные жители пренебрежительно называли приезжих немцев не «фоны», а «фонки»), образуются производные от них, в том числе забавные (ляжки — жители Миляжково).

Деталь у Солоуха, во-первых, оценивает сразу нескольких персонажей, во-вторых, возникая, в дальнейшем получает свое развитие. Так, «ботинки сорок пятого размера» на ногах уснувшего Романа Подцепы (кстати, на странице 43 они почему-то уже становятся «сапогами сорок шестого размера») при первом своем появлении лишь мешают пройти соседу по комнате Борису Катцу, а потом, через страницы, оказываются предметом его вожделенной мечты. Возникает ощущение, что автор сначала еще не знал, выстрелит ли это ружье на стене: он называет эти чехословацкие ботинки «клоподавами», а затем, в другом разделе, их советские антиподы — «скороходовскими клоподавами». Одни и те же ботинки характеризуют Романа как человека, не привязанного к вещам (в этой зимней обуви через годы он, отправляющий почти все деньги своей семье, будет в мае на защите своей кандидатской), а Бориса — как человека мелкого. Или другая деталь: кот, которого продают то дети-попрошайки, то «за рублишко» алкоголик. Сразу ли Солоух задумал, что этот опустившийся человек — брат Лены Мелехиной или, еще не зная об этом, пронес ситуацию продажи кота почти через весь текст?

Собственный стиль Солоуха вырастает из особого типа повествователя (живущего сознанием героев и строящего текст из подручных материалов), своеобразной метафорики, живописания городского пейзажа, небрежно (порой случайно) брошенной и ловко подхваченной детали.

*Р. Г. Гарецкий*

# ВОЕННЫЕ ГОДЫ В УДМУРТИИ*

Мои родители познакомились в Москве, где учились в Петровской (Тимирязевской) сельскохозяйственной академии: он — на экономическом факультете, она — на агрономическом. Гавриил Иванович Горецкий (1900-1988) родом из деревни Малая Богатьковка на Мстиславщине (Восточная Беларусь), Лариса Иосифовна Парфенович (1902–1994 гг.) — уроженка г. Белостока (Западная Беларусь, в настоящее время Польша). Он из семьи малограмотных крестьян, она — дочь железнодорожного служащего. По окончании академии жили в Беларуси: работали в городе Горки, в Белорусской академии сельского и лесного хозяйства (Горецкий — заведующий и доцент кафедры экономии), и в Минске (он — директор Белорусского научно-исследовательского института сельского и лесного хозяйства, она — агроном-селекционер опытной станции этого института). В декабре 1928 года Г. И. Горецкого избрали академиком Белорусской академии наук, преобразованной из Института белорусской культуры. В это же время родился второй сын — Радим, а первый — Всеслав — старше на 4,5 года появился на свет еще в Москве, когда Горецкие были старшекурсниками академии. Однако в скором времени Советский Союз превратился в настоящий «архипелаг ГУЛАГ». Г. И. Горецкий вместе с большой группой передовой белорусской интеллигенции был арестован по так называемым (несуществующим, выдуманным ГПУ) делам Союза освобождения Беларуси и Трудовой крестьянской партии. Он был приговорен к высшей мере наказания — расстрелу, замененному затем заключением в концлагерь сроком на 10 лет. Его отвезли на строительство Беломорско-Балтийского канала в Соловецкий лагерь особого назначения (СЛОН). Здесь молодой академик-экономист начал работать по новой специальности — инженерной геологии и очень скоро из рабочего и коллектора стал инженером-геологом и начальником геологической партии, выполнял ответственные задания по изучению геологических условий для строительства ряда гидроэлектростанций и водных каналов в Карелии и на Кольском полуострове. Со временем к нему переехала и вся семья. В пик сталинских репрессий Г. И. Горецкого арестовывают дважды: в конце 1937-го, а затем в 1938–1939 гг., причем вновь приговаривают к расстрелу, но более чем через год тюрьмы (в июне 1939-го) освобождают. После работы сначала старшим,

* Автор воспоминаний — Радим Гаврилович Гарецкий, из знаменитого в Беларуси рода Гарецких, — академик НАН Беларуси (1977), иностранный член РАН (1994), с 2002 г. главный научный сотрудник Института природопользования НАН Беларуси. Основные научные интересы в области геологии, геотектоники и геодинамики платформенных областей.

а затем главным геологом Соликамского гидроузла его назначают в декабре 1940 года главным геологом объектов Ленинградской области Ленинградского проектного управления Главпромстроя НКВД в городе Боровичи.

Здесь нас и застала война. Я заканчивал 5-й класс, а Славик (так обычно мы звали Всеслава) — 8-й. Он был стройным симпатичным юношей с копной вьющихся волос, с яркими темно-голубыми глазами. Возраст уже был такой, когда мальчики заглядываются на девочек и наоборот, а брат явно пользовался успехом. С группой одноклассников он часто гулял до позднего вечера. Начал «форсить» и даже «выпендриваться» и поэтому одевался в легкую одежду, на ногах — тапочки. А вечера были весьма холодными. Всё это кончилось тем, что он заболел сильным плевритом, лежал в больнице, несколько раз делали выкачку жидкости из плевры...

Очень скоро над городом стали летать фашистские самолеты: совсем низко — одиночные штурмовики-разведчики и высоко — группы бомбардировщиков со зловещим гулом (чаще всего ночью) на Москву и Ленинград. Началась эвакуация учреждений и их сотрудников. Гавриила Ивановича сразу мобилизовали в управление военно-полевого строительства Наркомата обороны и НКВД. Лариса Иосифовна с семьей (ее родители, дети и племянник Сергей) решила вместе с женой сотрудника геологической экспедиции Надеждой Фоминичной Чернышовой и двумя ее дочками выехать в Ижевск Удмуртской АССР, где жила ее родная сестра Мария.

Нас вместе с другими семьями геологов-изыскателей посадили в открытые грузовики, чтобы ехать до станции Мга, а оттуда в вагоне-теплушке по железной дороге далее на восток. Когда проезжали через деревни, местные жители, о которых никто не волновался, злобно кричали: «Во, сволочи-буржуи, сами бегут на машинах, а нас тут оставляют». На станции Мга налетели фашистские самолеты, бомбили, но наш товарный вагон-теплушка остался целым. В теплушку набилось столько людей (а они еще добавлялись по дороге), что не хватало мест, чтобы нормально поспать. По дороге было много различных приключений.

С нами ехала наша добрая знакомая Полина Ефимовна Зайцева с сыном Юркой — моим лучшим другом, который был немного старше меня (он закончил 7-й класс). Мы с ним придумывали «военные игры», одна из которых заключалась в том, что мы специально задерживались и ждали, когда поезд тронется, чтобы на ходу заскочить в вагон или перебежать пути под вагоном, а когда он набирал скорость, перелазили из одного вагона в другой, а то и забирались на его крышу. Вот тут волнений нашим матерям добавлялось с избытком. Правда, этот «опыт» мне потом пригодился, когда я уже после войны, будучи студентом Московского нефтяного института, во время летних каникул добирался к родителям. Они тогда работали на Дону, затем — на Волге и Каме, и мне нередко приходилось ехать на крыше вагона или на его подножке, так как достать билеты было трудно и нужно было простаивать в очереди несколь-

ко дней, а времени для этого не было. Мой друг Юрка в самом конце войны был мобилизован в армию, попал в Западную Украину, где ему пришлось принимать участие в ликвидации последних группировок гитлеровцев, он был убит и похоронен во Львове. Я навещал братскую могилу, где на памятнике высечено имя и Юрия Зайцева.

С Перми до Воткинска ехали на пароходе, а оттуда на поезде до Ижевска. Всюду толпы людей, большие очереди за билетами (приходилось стоять сутками), тяжелые переходы с малыми детьми с одной станции на другую, добывание продуктов, которых не хватало для еды — волнений и усталости хватало всем. Поездка продолжалась полмесяца.

Мария Фоминична и ее муж Григорий Михайлович встретили всю большую компанию очень хорошо и доброжелательно. Квартира у них оказалась небольшая, поэтому пришлось спать на полу. Дорога, видимо, начала вылезать «боком»: вначале Надежда, а затем и Лариса заболели. Но надо было устраиваться с жильем и работой. 13 сентября 1941 года Лариса писала из Ижевска мужу:

...Конечно, тут нелегко сейчас с хлебом, крупами, т. к. они нормированы. Только тем, кто работает, дают карточки. За это время, что мы тут живем, совсем замучались, стояли по 7–10 часов за хлебом (по дорогой цене). <...> В районе хлеб тоже по спискам в учреждениях. Но там пока что можно купить муку...

Женщины попали к руководству землеустройства и попросили направить их вместе в какой-нибудь район Удмуртии, где жить было значительно легче, чем в городе. Тем более, в связи с наплывом эвакуированных (до войны в Ижевске было 180 тыс. жителей, а стало более 300 тыс.), старались в городе не прописывать, а посылать в районы, где очень не хватало специалистов. Так еще через полмесяца они оказались в селе Вавож — центре одноименного района, в 35 км от железнодорожной станции Ува, а та — в 76 км от Ижевска. Чернышову назначили старшим землемером районного земельного отдела, а Горецкую — заведующей контрольно-семенной станции. Решили жить вместе, одной семьей. Повезло с жильем — удалось у отъезжающего хозяина целиком снять сельский дом с небольшим двором, сарайчиком и огородом в несколько соток. Славика устроили токарем на оборонном заводе в Ижевске, одновременно он заочно поступил в 9 класс средней школы, а жить остался у Чернышовых.

Всем — и местным, и приезжим — жилось тяжело. Местные жители считали, что в этом виновата не только война, но частично и эвакуированные (как многие крестьяне говорили — «ковыренные»), поэтому к нам относились, как чужим, настороженно и не всегда доброжелательно. Мы постепенно приспосабливались к новой жизни, познакомились и подружились со многими селянами. Чтобы запастись на зиму зерном и мукой, включились в работу по уборке зерновых, причем жали серпами, а затем собирали пшеницу или рожь в снопы. Лариса в письме мужу от 2.10.1941 г. писала:

...Мы сейчас так устаем на поле, что некогда и нет сил ответить как следует на письма, прости. <...> А наши хлопцы не учатся, т. к. 5–10 классы работают на полях. Говорят, что вообще 8–10 кл. не будут учиться, т.к. не хватает людей, а нужно срочно делать дороги, площадки разные, еще там всякое, лесозаготовки скоро начнутся. <...> Мы работаем на поле с 8 час. до 18 час. За сжатый 1 га получаем 3 пуда зерна, 1 пуд муки. <...> Я работаю наиболее медленно, т.к. немного задыхаюсь. Но это ничего, мне наша бригада (мама, я, Надя, Нюра* и Радик) прощают мою медлительность. А я стараюсь и срезала уже макушечку и кусочек ногтя на пальце левой руки. Свое ранение на с/х фронте переношу мужественно, хотя палец спать плохо дает.

Кстати, и у меня на мизинце руки виден до сих пор небольшой шрам, оставшийся с тех времен от пореза серпом.

Волнений и забот у Ларисы Иосифовны была масса. Как там муж живет один? здоров ли и жив (особенно если долго не было писем, а почта работала нерегулярно и плохо)? как здоровье старшего сына, который болен плевритом, плохо питается и много работает на заводе? как прокормить семью и достать одежду (особенно к зиме, когда морозы достигали 30–50 градусов)? где купить керосин для лампы (электричества в доме пока еще не было)? как справиться с работой, которой было с избытком — отобрать семена во всех колхозах и обработать их на всхожесть? живы ли родные, оставшиеся в оккупированных районах, не убиты ли племянники мужа, которые были на фронте, и т. д.

Она писала мужу:

12.X.41. <...> Я что-то не нахожу себе места от волнения за тебя. <...> Сейчас слушаю последние известия. Диктор говорит, что были сильные бои на одном из участков сев.-зап. фронта, где немцы хотели прорвать и врезаться в нашу линию обороны. Может это там, где ты, мой родной?

26.XI.41. <...> А лошадь в райзо нам тяжело добывать, т. к. заведующий больше жалеет лошадей, чем людей. Конечно, сам он за 2 км пешком не ходит, а сотрудники за 30 км бегают. Как идти просить лошадь, так целое мучение — лучше касторку выпить. <...> Очень короткий день у нас. Приходим домой, поужинаем, посидим немного, обычно до 9 часов, и ложимся спать, т. к. жаль керосина. Нам его очень понемногу дают.

29.XI.41. <...> Самое главное, что заболел Григорий Мих. эксудативным плевритом и t вс. У него нет отдельной посуды и мокроты его (плюет он всё) и в ведрах и в горшке, которые не выносятся по нескольку дней. Квартира совсем не проветривается, сырая. Словом, такое тяжелое впечатление у меня осталось от их быта, что скорей захотелось уехать от них. Жаль стало Славика. М.Ф. отказалась его кормить, т. к. с продуктами в Ижевске очень тяжело. На заводе есть столовая, но туда попасть можно только во время твоей смены. Когда Славик идет на ночь, то днем он живет только на одном хлебе. Я уже пыталась найти ему квартиру в другом месте, и сам он давно ищет, но в Ижевске стало так тесно, что абсолютно нельзя найти уголок. Много заводов, институтов переехали туда.

12.XII.41. <...> Вчера едва живая пришла в село уже в темноте. Что-то ночи черные-черные пошли. Конечно, голова разболелась как следует... Сердце переуто-

---

* Нюра — молодая женщина, помощница Надежды Чернышовой, которая жила вместе с нами.

милось немного, т. к. нужно было идти по такому глубокому следу, как путешественники ходят по глубоким пескам Сахары. Пишу коротенько, т. к. сейчас нужно срочно составить конспект лекции и ехать в Гуресь-Пудгу (за 15 км) открывать курсы машиноводов. Подготавливаем из учеников, учителей, служащих кадры, которые смогут сесть весной и летом на машины (сеялку, косилки, жнеерку). <...> Между прочим, вчера обошла всю деревню, и никто мне не дал ни стакана молока, ни картофелины вареной. Так, не евши, и дошла голодной домой. На обмен на всякое барахло готовы еще что-нибудь дать, а на деньги — ничего.

23.XII.41. <...> Пишу из села Великого Вод<з>имонья, куда приехала отобрать семена и проверить засыпку семенных и страховых фондов. <...> Вчера я на попутной лошади поехала в Гуляево, где ночевала у счетовода, который меня угостил капустой, чаем с медом и хлебом. А сегодня, отобравши образцы, я поехала в Вод<з>имонье. На улице всю ночь мела метелица и днем не успокоилась. Счетовод запряг лошадь и отвез меня сюда, пожалел, т.к. в такую метель идти 5 км — работа немаленькая. Есть добрые люди. Завтра приедет представитель райкома из Вавожа и мы с ним объедем все 8 колхозов с проверкой засыпки семян.

Нас, школьников, часто посылали «на картошку»: серпами жали овес, копали картошку, собирали сено, готовили в лесу дрова на отопление школы (мне особенно нравилось валить большие ели). Учителя подобрались хорошие, многие ездили с нами. Запомнилась руководительница нашего класса — учительница истории, которая жила недалеко от нас и очень тепло относилась ко мне. Наш химик, высокий крепкий мужчина уже в возрасте, учил нас сдирать с липы кору, а потом плести лапти. Я также сплел одну пару лаптей, но носить их так и не пришлось, всё же хватило ботинок и сапог, хоть и сильно изношенных.

Вскоре к нам приехала Туся с дочкой Инной. Так мы называли Эстер Зиновьевну Воловик, жену брата Ларисы Сергея Иосифовича Парфеновича. В 1937 году он работал мастером на Запорожском авиационном заводе. Когда посадили в тюрьму моего отца, меня вместе с мамой Ларисы Марией Михайловной отправили в Запорожье. Я там учился во 2-м классе и очень подружился с моей двоюродной сестрой Инной, на 3 года моложе меня. Она была очень красивой с удивительно длинными ресницами, из-под которых светились большие зеленовато-серые глаза. Когда она приезжала к нам в Боровичи, я любил вместе с ней пройти по городу и с гордостью наблюдал, как на нее с любопытством и интересом оглядывались многие люди, особенно мальчики и даже мужчины. На завод спустили заказ-лимит по выкорчевыванию вкравшихся в рабочий коллектив «врагов народа». Неожиданно туда попал и мой дядя Сергей. Я был свидетелем ночного зловещего стука и ареста Сергея Иосифовича, которого (как это выяснилось уже после смерти Сталина) в конце 1937 года расстреляли. Примерно в это же время Туся родила сына, в честь отца названного Сергеем. Перед войной он приехал к нам в Боровичи и с нами пропутешествовал в Вавож.

Туся с Инной эвакуировались из Запорожья и долго (более полутора месяцев) пробирались на восток, спасаясь от наступавшего фронта — через Кавказ, Каспийское море, Ташкент, Оренбург, Свердловск — с тысячами приключений, неприятностей и трудностей. Усталые, больные едва добрались до

Вавожа. Бомбежки и другие ужасы, что ощутили на себе беженцы, особенно подействовали на Инночку, которая похудела, плохо выглядела и всё время неважно себя чувствовала.

Хлеба выдавали по 100–200 г на человека. Спасало свое домашнее хозяйство (завели поросенка, кур, выращивали на огороде различные овощи). Всем этим занимались главным образом дедушка и я. Очень помогало то, что Туся поступила работать бухгалтером на маслозавод, откуда она могла нередко приносить обрат, который мы с удовольствием пили. Но всё равно голод довел до того, что у Ларисы Иосифовны и особенно у ее отца начали опухать ноги. Они старались меньше есть, чтобы больше досталось другим, особенно детям. Вспоминаю, как ходил в магазин за хлебом. Отпустят на всю нашу компанию одну буханку хлеба. Несешь ее домой (а нужно было идти почти 30 минут) и, когда есть небольшой кусочек довеска, колеблешься — съесть его или нет? Удержаться и не съесть было почти невозможно, а когда съешь, такой стыд охватывал, что неловко было смотреть в глаза. Мама всё понимала, видела по мне, когда был довесок, а когда нет, даже говорила, чтобы я его по дороге съел, и старалась чаще посылать меня за хлебом. Чувствовал почти гордость и удовлетворение, когда приносил домой не только саму буханку, но и довесок.

После того как наступил новый 1942 год, Инночке стало совсем плохо — установили, что она заболела менингитом. Положили в больницу, и 30 января она там и умерла. Стояли страшные крепкие морозы, земля так глубоко промерзла, что могилу смогли выкопать только с помощью двух молодых хлопцев. И приняла та вавожская холодная земля нашу милую Инночку. Печаль и горе наше были невыносимыми. Тусе в тот день удалось достать молока и батон хлеба. Вечером я ел горячую картошку с куском хлеба, запивая молоком. И было мне так горько, больно, тяжело на сердце и так жалко мою сестричку, которая лежит окоченелая в мерзлой земле и уже никогда не сможет попробовать такой вкуснятины, что я забился в темный угол подальше от всех, и капли слез смешались в стакане с молоком...

Отец регулярно посылал нам деньги (правда иногда на почте не было чем выплатить и приходилось некоторое время ждать), часто писал письма. Поэтому мы постоянно чувствовали его присутствие с нами, что очень поддерживало нас. Сыновьям он любил повторять слова известного белорусского поэта, своего друга Владимира Дубовки: «В невзгодах крепнет дух». И правда: трудности делали нас более серьезными, и мы взрослели на глазах. Я не только старался учиться и работать с дедушкой по хозяйству, но и помогал маме на станции подсчитывать зерна на всхожесть. У нее было чрезвычайно много работы, и нужно было выполнять анализы зерновых культур со всех колхозов района (а их было аж 123), и потому приходилось задерживаться на работе до позднего вечера. Нередко я сопровождал маму в поездке на лошади в качестве кучера, т. к. одной особенно зимой было страшновато. На санях по глубокому

снегу в полтора-два метра мы ездили в разные колхозы, где мама отбирала семена на анализы. Санный путь был очень узкий, только на одни сани. Когда мы встречались с местным крестьянином, он почти никогда не уступал дорогу, ибо видел, что навстречу едет совсем слабая женщина с мальчиком. Нам приходилось уступать дорогу и съезжать в сторону. Лошадь проваливалась до самого пуза, я — по грудь, но тянул лошадь за узду, а та никак не двигалась, потом както подскакивала, чтобы ноги высвободить из-под глубокого снега, и наконец удавалось сделать первый шаг... А нам казалось, что лошадь вот-вот сломает ногу — и что тогда делать и чем оплатить за чужую лошадь. Мужик обычно озирался: то ли боялся за нас и смотрел, как мы выкрутимся, то ли получал удовольствие от наших мучений и страхов. Выбравшись на дорогу, лошадь вновь равномерно бежит, а мы молились, чтобы не встретился нам еще кто-нибудь. Зимой было очень много волков, не менее голодных, чем люди. Голод гнал их даже в село. Дни были короткие, и как мама ни старалась вернуться до темноты, это редко получалось. Было страшно, когда слышали голодных волков или видели пронзительный блеск их глаз в темноте позднего вечера. Я сильней подгонял лошадь и ощущал, как мама ближе пододвигается к сыну...

После зимы многие жители потихоньку ходили на колхозные поля собирать оставшиеся с осени остатки зерновых, картошки или турнепса. Это оказалось весьма небезопасно: от зерен, которые пролежали под снегом и промерзли, некоторые люди сильно болели и даже умирали; милиция и специальные люди ловили таких «собирателей» — расхитителей государственной собственности — и отдавали их под суд. Одна местная жительница нашего села — одинокая мать — получила за такие действия 10 лет, а ее двух маленьких детей отправили в детские дома, причем разные.

Славик, который жил один в Ижевске и наконец снял комнату у других хозяев, очень скучал и тоже сильно голодал. Я летом несколько раз ездил к нему. Набирал в рюкзак всякой тогдашней вкуснятины: лепешки, испеченные нашей бабулей, картошки и других овощей, иногда одежду для брата. Нужно было пешком идти около 15 км до железной дороги, по которой тогда поезда еще не ходили, а затем 8 км по шпалам до станции Большая Можга, от которой уже можно было доехать на поезде до Ижевска. В то время по лесу бродило много каких-то бездомных людей, которые не только за рюкзак с едой, но и за буханку хлеба могли как следует отдубасить, а то и убить. Однажды за мной уже на железной дороге погнался такой дядька, но я с испугу так ловко прыгал по шпалам, что удрал от него.

Летом жилось значительно лучше и веселей. Часто ходили с дедушкой в лес по грибы и ягоды, а леса там замечательные, красивые, разнообразные, богатые лесными яствами. Несколько раз также летом на пару дней к нам приезжал отец. Для всех нас это был настоящий светлый праздник.

На моем попечении, как старшего ребенка, были и малыши — двоюродный брат Сергейка и две девочки Надежды Фоминичны Ирма и Наташа. Мы

очень подружились, и они больше всего слушались именно меня. Такое положение поневоле придавало мне еще большую взрослость, и я почти совсем перестал «бедокурить», что раньше в Боровичах случалось нередко. К тому же я увлекся чтением и стал самым старательным читателем районной библиотеки — за два года перечитал почти все основные книги, которые там были, в том числе большое количество русской и зарубежной классики. И учиться стал так хорошо, что седьмой класс окончил на одни пятерки, получил похвальную грамоту — единственную за всё время учебы в школе.

Весной 1942 года Гавриил Иванович решил перевести жену на работу к себе, что оказалось не так легко, т. к. в райземотделе Вавожа ее не хотели отпускать, тем более что приближалась горячая пора посевного сезона, да кроме того требовалось представить определенного содержания вызовы и получить разрешение от разных инстанций как в районе, так и в столице автономной республики.

19.04 Лариса Иосифовна пишет мужу: «<...> пришли справку-вызов, по которому я смогу взять разрешение о выезде отсюда, т. к. даже на восток без разрешения из Вавожа не пускают». Позднее: «...только что узнала, что выезд нужно согласовать с эвакопунктом Ижевска, который даст добро на выдачу разрешения Вавожских властей». Уже в мае сообщает: «присланные тобой удостоверения недостаточны... Без пропуска НКВД я не получу билета».

В майских письмах она пишет и о своей работе в колхозах:

Начальники объявили наш район в периоде массового сева, а почва для этого совсем не готова. Стоит вода на полях, болото просто. Лошади слабые, падают. А из района каждый час командуют: нужно начинать сеять. Вчера выпал, как моя хозяйка говорит, на целый лапоть снег, сегодня снова снег. Пласты почвы всплыли. Ну как тут сеять, боронить, когда и пахать нельзя? Это же все семена можно погубить, что в прошлом году они и сделали. Посеяли по мокрому, семена всплыли, сгрудились, позже почва подсохла, потрескалась, и урожай был мизерный. Хозяйка кормит меня так вкусно, что мне неудобно и стыдно: я ем так хорошо, а мои дети и родные и малой доли этого не имеют.

Из деревни Русский Заблуд (19.05):

Вчера, прийдя сюда, страшно устала, т. к. пришлось еще бегать по двум деревням на расстоянии одна от другой в 5 км. Нам приказ — окончить сев яровых до 22.05, а у нас только 37%.

НА ВКЛЕЙКЕ. **Фото 1.** Всеслав Горецкий. *Боровичи, 1940 г.* **Фото 2.** Радим Горецкий с двоюродным братом Сергеем Парфеновичем и дочками Н. Ф. Чернышовой — Натальей (*слева*) и Ирмой (*справа*). *Село Вавож, 19 июня 1942 г.* **Фото 3.** Семья Горецких и Чернышовых вместе с приехавшим навестить их Г. И. Горецким. Стоят: Г. И. Горецкий, Л. И. Горецкая, Э. З. Воловик; сидят (*слева направо*): Н. Ф. Чернышова, И. И. Парфенович, М. М. Парфенович, Нюра. Впереди дети (*слева направо*): Сергей, Ирма, Радим, Наташа.

# ВОЕННЫЕ ГОДЫ В УДМУРТИИ

(из воспоминаний Р. Г. Гарецкого)

*Фото 1*

*Фото 2*

*Фото 3*

# ИЗ ИСТОРИИ МЦЕНСКОГО КРУЖЕВА

А на следующий день:

Одна телефонограмма страшнее другой должны подгонять нас. <...> Дали нам 5 совсем негодных тракторов, которые все вместе пашут по 3–4 га в день. Трактористы без практики, тракторы собраны из старых частей, а за результаты их работы отвечаем мы. В каждой телефонограмме нас обещают судить. <...> Лошадей мы вынуждены посылать за топливом для трактора в обмен на некондиционные семена в Сюгинск и Кизнер. Всё это сильно отрывает от сева.

Наконец, в конце июня 1942 года Гавриил Иванович приехал в Вавож и через пару дней уже вдвоем с женой вначале ехали на подводе, затем на поезде, на пароходе по реке Каме и Белой добрались до Уфы, а оттуда переехали в поселок Чунжино, который находится на другом берегу реки Чусовая от одноименного города.

В середине ноября 1942 года Славика мобилизовали в армию и послали в Сарапул в военное училище, но уже через месяц, в связи с обострением хронического плеврита легких, отозвали и послали в Москву работать на автомобильном заводе им. Сталина (ЗИС).

Наконец, 3 июля 1943 года, Лариса Иосифовна взяла отпуск и выехала в Вавож за младшим сыном, к которому добралась почти за 7 дней, а в конце этого месяца они вместе вернулись в Чунжино на Чусовой, где их уже ждал Гавриил Иванович. Впервые за долгое время они зажили вместе маленькой, хоть и не полной своей семьей.

В июле 1944 года Лариса Иосифовна вновь взяла отпуск и вместе с младшим сыном смогла навестить в Вавоже своих родителей и других оставшихся жителей их вавожской семьи. Отсюда она писала мужу:

19.08.44. Мы чувствуем себя хорошо, отдыхаем, много спим. К сожалению, сейчас тут перебои с хлебом, и наш огород еще не может кормить — не поспело ничего. Но с котелок картошки мама каждый день уже набирает, по 10 репок находит, пару морковок. Батька ходит за щавелем — основной едой. В этом году мало ягод. Малина только-только краснеет.

Поздней: «Отдыхаем мы тут так хорошо, что очень не хочется скоро возвращаться в Чусовой».

Только весной 1945 года Гавриил Иванович, которого назначили заместителем главного геолога Бюро инженерной геологии «Гидропроекта» и главным геологом экспедиции № 5, заехал в Вавож и забрал всех оставшихся родных, и все (кроме Славика) вновь объединились в поселке Василёво (поздней Чкаловск — родина В. П. Чкалова) на Волге (Горьковская область).

Все Горецкие (а я до сих пор) с удовольствием, несмотря на трудности того военного времени, вспоминали прекрасные места Удмуртии, село Вавож и Ижевск, которые приютили и дали возможность выжить беженцам Великой Отечественной войны.

*Т. В. Зверева*

# Разговор о Поэте, или Последняя сказка Пушкина

Так случилось, что Государственный театр кукол в городе Ижевске расположен совсем неподалеку от памятника Пушкину. Небольшая бронзовая фигурка Пушкина затерялась на фоне недавно построенного здания факультета нефтяников. И эта затерянность поэта в пространстве символична как тенденция современной культуры. Быть может, поэтому и обрел Пушкин иное место для своего существования — кукольный замок, где на протяжении многих лет идет спектакль «Поэт, или Разговор с собственным чертом». И чем далее во времени, тем яснее прочерчивается пушкинская судьба, пронзительнее становятся интонации, звучащие со сцены. Замечательно, что режиссер-постановщик (*Федор Шевяков*) и автор пьесы (*Федор Смольянинов*) суть одно лицо. В самом двоении двух Федоров, в этой своеобразной литературной мистификации, видится игра, так когда-то любимая Пушкиным.

Действие пьесы Федора Смольянинова разворачивается в двух временных пластах — это начало XIX столетия и конец столетия XX. Выделение на хронологической оси именно этих вех не случайно, они знаменуют собой два этапа русской классической культуры — ее «золотой век» и ее «закат». В момент своего написания (2002) пьеса была обращена к современности, и сидящий в зале зритель узнавал в ней реалии жизни:

Демократы и демагоги,
Коммунисты и маклера
Ищут в царство свободы дорогу,
Растеряв идеалы вчера.

С течением времени меняется перспектива в***и***дения; всё то, что происходило с Россией совсем недавно, высвечивается в ином ключе. Теперь уже совершенно очевидно, что «фантастические» и «смутные» 1990-е годы представляют собой целостный исторический этап, связанный не только с крушением политической системы, но и с крушением того типа культуры, который был порожден пушкинской эпохой. На рубеже двух столетий разрушился один из важнейших мифов русской культуры — миф о Поэте.

Итак, на авансцене 90-х — Поэт (*Александр Мустаев*). Добывая себе «хлеб насущный», спившийся Поэт сочиняет рекламные слоганы и торгует в пригородной электричке расхожим товаром. А по ночам он мучительно вспоминает поэму о Пушкине, некогда им сочиненную. Игра актера подчеркнуто натуралистична, и нужно сказать, что он неплохо справляется с этой ролью «на грани»: в опустившейся фигуре Поэта всё же проступают черты былой

интеллигентности и некоторой аристократичности. Однако подобная манера игры располагается на горизонте зрительских ожиданий, а потому не всегда производит должный и нужный эффект.

В какой-то степени предсказуемым оказывается и появление alter ego Поэта — Неизвестного, или черта (*Вячеслав Климов*). Надменные и ироничные интонации артиста оживляют действие. Функция черта сводится не только к обнажению «тайных мыслей» Поэта, но и к представлению воочию утраченной поэмы о Пушкине: Неизвестный срывает завесу беспамятства, и в глубине театральной сцены возникает ширма кукольного театра. На подмостках именно этого (второго) театра и произойдет разыгрывание главной истории — о жизни Пушкина. Несмотря на ряд удачных сценических находок и верно найденных интонаций, современный план пьесы оказался всецело подчинен пушкинскому сюжету. Думается, что речь здесь идет не о недостатках драматургии, а о безупречной правде искусства. Энергия пушкинского сюжета — это энергия мифа, а миф, как известно, всегда подлиннее истории и жизни. Впрочем, кукла тоже всегда реальнее человека...

Итак, поэма о жизни Пушкина разыгрывается перчаточными куклами. Роль великого Пушкина доверена тому же Александру Мустаеву, и можно только восхититься актером, высокое мастерство которого позволяет совместить на сцене не только драматическое и кукольное искусство, но и две ипостаси поэта — Пророка и Шута. Исполнение одним актером двух этих ролей символично: в контексте русской культуры они почти неотделимы друг от друга.

Знаменательно, что создатели спектакля не стремились к какому-либо правдоподобию: куклы и декорации (художник *Татьяна Старикова*) очень условны, как условны и сюжеты пушкинской жизни. Вся история жизни великого русского поэта прослеживается через комические (подчас бурлескные) сценки, сквозной сюжет которых — избиение поэта (наказан отцом и матерью — побит товарищами и Державиным — поколочен в кабаке — отлуплен женщинами — убит Дантесом). На протяжении всего действия, за исключением финала, разговор об участи поэта на Руси смещается в «низкий» план:

Арина Родионовна
Слышу с улицы — орут, —
Верно Саша где-то тут.
Ты чего опять вопил?

Пушкин
Немец палкой отлупил.
До сих пор мне, няня, больно.

Арина Родионовна
Тяжела поэтов доля
Нонче стала на Руси.

Пушкин плачет.

Ладно уж, не голоси.

Безусловно, ижевскому режиссеру близок дух народного площадного театра. Обращение Федора Шевякова к истокам народной культуры закономерно. И это не только «оживление» театра («Каждый, кто хочет оживить театр, возвращается к народному источнику», — писал один из реформаторов европейского театра Питер Брук). Режиссер близок к логике творческого пути Пушкина, сквозь все творчество которого проходит мысль о народном театре.

Перчаточный Пушкин и впрямь напоминает героя площадной ширмы — битого Петрушку, за каждой мнимой смертью которого неминуемо следует воскрешение. На протяжении этой уникальной пьесы Пушкин-Петрушка не раз «оживает» при помощи Слова, исходящего из уст Арины Родионовны (*Нина Тарасова*). В критические моменты няня успевает рассказать поэту очередную сказку, которая чудесным образом дарует исцеление:

Ты, родимый, не кричи.
Ты, голубчик, помолчи.
Я ль тебе не удружу.
Хочешь, сказочку скажу?

Вообще, игровая стихия пронизывает кукольную часть спектакля. В великолепной феерии мешаются времена и лица: Державин (*Сергей Чирцев*) неожиданно превращается в Жуковского и слушает вступление к поэме «Руслан и Людмила»; сквозь черты Пущина (*Алевтина Степанова*) просвечивают черты Кюхельбекера, а у самого Пушкина не то кюхельбекеровский, не то гоголевский нос. В пределах одной мизансцены собираются возлюбленные поэта: Керн (*Алевтина Степанова*), Оленина (*Галина Шевякова*) и Ушакова (*Нина Тарасова*), которым по очереди зачитываются бессмертные строки из стихотворения «Я помню чудное мгновение». Федор Шевяков-Смольянинов откровенно профанирует реальные биографические факты, творя на глазах у зрителя новый «пушкинский миф». Парадокс в том, что придуманный сюжет не менее реален: по-видимому, это Достоевский назвал когда-то «высшим реализмом».

Именно в такой фамильярно-игровой стихии постепенно зарождаются подлинные смыслы, и кукольно-исторический фарс преобразуется в трагедию. Несмотря на иронический и откровенно площадной характер, разыгрываемая куклами «пьеса-поэма» восходит к высокой трагедии и повторяет ее структуру. Так, пять актов символизируют основные вехи пушкинского пути (рождение — учеба в лицее — кабак — любовь — дуэль). Если вспомнить народные представления, то Петрушка побеждал всех героев, кроме Смерти, которая приходила на сцену и забирала его с собой. Гибелью Поэта завершается последний акт кукольной трагедии. Две линии спектакля — современная и пушкинская — являют собой своеобразный контрапункт: физической смерти Пушкина противостоит духовная смерть Поэта.

Пятый акт оказывается и самым сложным по своему построению, поскольку действие в нем разворачивается в двух планах — реальном и ирреальном. Появление Арины Родионовны первоначально воспринимается зрителем как продолжение реального действа, и только чуть позднее становится понятным, что всё видимое — лишь предсмертное видение Пушкина:

Арина Родионовна
Здравствуй, Сашенька родимый!

Пушкин
Что я слышу? Ты ль, Арина?!
У меня похоже, бред, —
Ты мертва уж девять лет.

Арина Родионовна
Оно так, мертва немного,
Только, милый, я у бога
Отпросилась на часок,
Навестить тебя, дружок, —
Облегчить твои страданья...

Пушкин
Расскажи мне сказку, няня.

В какой-то степени движение творчества Пушкина — это движение к последней сказке («Золотой петушок»), в которой поэт увидел свою судьбу (о чем в свое время проницательно писала Анна Ахматова в статье «Последняя сказка Пушкина»). Сказки, действительно, сопровождали его в жизни и творчестве. Не случайно, что первой прославленной вещью Пушкина является поэма-сказка «Руслан и Людмила», а сюжет завершающей его путь повести «Капитанская дочка» тоже восходит к архетипу волшебной сказки.

Однако последняя сказка Арины Родионовны неожиданно оборачивается горькой историей о судьбе Поэта, сквозь которую проступают известные строки В. Кюхельбекера: «Горька судьба поэтов всех племен; / Тяжеле всех судьба казнит Россию».

Арина Родионовна
Это можно. Слушай, свет.
Жил да был один поэт.
И не в тридевятом царстве,
А в Российском государстве,
Где, известно издавна,
Всем поэтам грош цена.

Развернувшаяся на глазах зрителя трагедия завершается выходом в Вечность. Классическая трагедия не знает шестого акта, но в спектакле Федора Шевякова этот акт прочерчен. Последняя картина — преображение — разыгрывается за пределами земного. От откровенного фарса всех предшествую-

щих сцен к заключительному, кульминационному действу, где высвечивается ослепительная лазурь с шестью золотыми ангелами, словно явившимися с картин Боттичелли, — такова смысловая линия пушкинского сюжета. И еще один существенный для понимания авторского замысла момент. Появлению ангелов предшествует «силуэтная картина», одновременно восходящая к двум новозаветным эпизодам, — «снятию со креста» и «оплакиванию». Благодаря подобному визуальному плану Поэт уподобляется Спасителю, а Арина Родионовна — Плакальщице. Отметим также, что в ижевском спектакле чрезвычайно интересна игра с трехмерным и двухмерным пространством: жизнь то сворачивается в рамку картины, то выходит за пределы живописного полотна. При этом «картинное» восприятие задается зрителю с самого начала действия. Первые мизансцены, относящиеся к современному плану, разворачиваются по ту стороны огромной рамы, задавая особый угол восприятия. В конечном же итоге, жизнь Поэта, как впрочем, и жизнь любого человека, неминуемо стягивается в рамку последней картины — «Дабы скорей узреть, увидя те места, / Спасенья узкий путь и тесные врата».

Автор пьесы то отделяет себя от своих героев, то почти сливается с ними. Словно предугадывая реакцию публики, Федор Смольянинов пишет: «Я добился рецензии на свою поэму от Пушкинского дома. Там мне сказали, мол, если ваша поэма носит пародийный характер, то непонятно над кем и над чем смеетесь. У вас же тут нет ни одного положительного персонажа. Так сказать, какое-то сборище приплясывающих идиотов. Прямо “Портянка Шекспира” — было в свое время такое сочинение. Так что думаю, литературоведы с полным основанием могли бы сказать, что я позволил себе замахнуться на национальную святыню». И это, наверное, единственное место, в котором Федор Смольянинов, а вместе с ним и Федор Шевяков ошиблись. Прежде всего, сама пьеса вписывается в уникальную и, я бы сказала, живительную традицию. Это «Анекдоты из жизни Пушкина» Даниила Хармса и «Прогулки с Пушкиным» Абрама Терца. Благодаря фамильярной зоне полностью преодолевается граница между малым и великим, вре́менным и вечным, что в максимальной степени приближает Пушкина к зрителю. И в результате утрата, а вместе с тем и подлинное обретение, действительно, переживаются как катарсис...

*Федор Смольянинов*

# ПОЭТ,
# или РАЗГОВОР С СОБСТВЕННЫМ ЧЕРТОМ

Пьеса для театров кукол
в двух действиях

Санкт-Петербург
2002 г.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Поэт
Незнакомец

ПЕРСОНАЖИ ПОЭМЫ

Пушкин — тоже поэт
Надежда Осиповна — мать Пушкина
Сергей Львович — отец Пушкина
Пущин, Дельвиг } товарищи Пушкина по лицею
Державин — признанный поэт
Арина Родионовна — няня Пушкина
Вольф — владелец кондитерской
Керн, Оленина, Ушакова } поклонницы Пушкина
Дантес — враг Пушкина
Данзас — секундант Пушкина
д'Аршиак — секундант Дантеса

## ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Незнакомец входит на середину сцены и оказывается в луче прожектора. Прочий свет на сцене постепенно меркнет.

Незнакомец (*цитирует*). «Ярмарочный балаган. Звучат фанфары, гитары, дутары, кимвалы, тимпаны и стаканы...»

Возникает шум многоголосной толпы.

«Перед занавесом появляется ярмарочный зазывала».

Сбрасывает крылатку и бросает ее П о э т у. Под крылаткой на нем надет строгий черный костюм. Черная рубашка, ворот которой повязан черным шелковым шарфом, украшенным булавкой с крупным рубином. В руках у Н е з н а к о м ц а появляется колода игральных карт, из которой он жестом профессионального фокусника извлекает ту или иную карту, имитируя карточное гадание.

Н е з н а к о м е ц

Почтеннейшая публика! Только сегодня и только для вас —
Трагический кукольно-исторический фарс!
О тяжелой участи в России поэта.
Исключительно для тех, кто приобрел билеты.
Вся жизнь Пушкина предстанет перед нами,
Впрочем, довольно слов, посмотрите сами.
Итак, мы начинаем!..

(*Уходит и тут же возвращается*.)

Поясняю для тех, кто не знает:
Родился Пушкин в семьсот девяносто девятом году
Себе на славу, родителям на беду.
Мало того, что прямо с пеленок
Был он темен, как негритенок,
Младенец так кричал, что хоть святых выноси, —
Вот такой скандал случился на Руси.

Сцена погружается в темноту. Слышен звон колоколов, призывающих к вечерней. Когда свет возникает снова, зритель видит залу в московском доме Пушкиных. Мать поэта Н а д е ж д а О с и п о в н а с завернутым в пеленки грудным младенцем нервно ходит по комнате. Младенец кричит. Н а д е ж д а О с и п о в н а пытается его успокоить, качает. На время П у ш к и н затихает, но, как только мамаша перестает качать, вопит с новой силой.

Н а д е ж д а О с и п о в н а

О, какой несносный крошка!
Хоть бы помолчал немножко.
Слушать больше нету сил!..
Ох, опять заголосил!

Входит С е р г е й Л ь в о в и ч — отец П у ш к и н а. Он одет франтом, в глазу монокль.

С е р г е й Л ь в о в и ч

Дорогая, нам пора, —
Нынче едем в опера.
И уйми, ма шер, сынка —
Соску дай или пинка.
Ишь как он раззявил рот.
С виду — чистый бегемот.

Н а д е ж д а О с и п о в н а

Нету сладу с этим бесом!
Видно вырастет балбесом.

Сам попробуй укачать, —
Вдруг заставишь замолчать.

(*Отдает сына отцу*.)

Сергей Львович

Ну, иди к папа, сынок.
Рот закроем на замок.
Этот крик, тебе, мальцу,
Вовсе даже не к лицу.

Пушкин смолкает.

Вот, пожалуйста, — умолк.
Из парнишки выйдет толк.
И какой же он балбес?
Голос громкий, много ест.
Видно будет генерал.
Глянь, — пеленки замарал.

Пушкин орет.

Что за черт? Опять он в крик!
Я к такому не привык.
Ну, пожалуйста, потише!
Нет, вопит, как кот на крыше.
Как бы нам не опоздать...

Надежда Осиповна

Может, нянюшку позвать?

Сергей Львович (*кричит*)

Эй, Арина, дармоедка!
Аль не слышишь — плачет детка!

Входит няня Арина Родионовна в нарядном сарафане и кокошнике. Крестится на икону, затем достает горсть подсолнечных семян, лузгает их, плюет шелуху на пол. Говорит степенно неторопливо.

Арина Родионовна

Эк беда! Ребенок плачет.
Энто ничаво не значит.
Детки, барыня, они
Громко плачут во все дни.

Сергей Львович (*отдает ей* Пушкина)

Что такое «во все дни»?
Ты изволь — угомони!
Может, захотела розог?

Арина Родионовна
Больно, батюшка, ты грозен.
Лучше бы сыскать причин,
Отчего он так кричит?

Надежда Осиповна
Аль не знаешь?

Арина Родионовна
Как не знать.

Сергей Львович
Может перепеленать?

Арина Родионовна
Энто, барин, ни к чему, —
Так привычнее ему.
И в дому повсюду грязь...

Сергей Львович
А ты б взяла и прибралась.
Нет, ты прешься с шелухою!

Арина Родионовна (*обиженно*)
С шелухою! Что ж такое!
Али мне весь век грустить?
Душу надо ж отвести.

Пушкин кричит.

До чего же голос звонкий!
Будто режут поросенка.
Он, должно быть, будет в дядю.

Надежда Осиповна (*в испуге*)
В Ваську?!.. Что ты, бога ради!
Стихотворец, вертопрах!
И в долгах он, как в шелках!

Арина Родионовна
Тольки будущий поэт
Так орет, явясь на свет.
Вы хотите — не хотите,
Из мальчонки сочинитель
Выйдет, как он подрастет...

Сергей Львович (*спохватываясь*)
Ах, ма шер, карета ждет!

Родители П у ш к и н а убегают. П у ш к и н кричит. А р и н а Р о д и о н о в н а пытается его укачать.

А р и н а Р о д и о н о в н а
Ты, родимый, не кричи.
Ты, голубчик, помолчи.
Я ль тебе не удружу.
Хочешь, сказочку скажу?

П у ш к и н умолкает. Няня берет со стола карандаш и сует его в конверт с младенцем.

Ты пиши, вот карандаш, —
Может, апосля издашь.

Н е з н а к о м е ц хлопает в ладоши, возникает гул зрительного зала. Выходит на середину сцены и остается в луче прожектора.

И вот прошло долгих двенадцать лет.
В Царскосельский лицей поступил поэт.
Учится там бедняга, и ночь и день.
Как ему только, спрашивается, не лень!
Юный Пушкин через эти муки
Постигает в лицее всяческие науки.
А в свободный от уроков час
Торит дорогу на литературный Парнас.
Стихами своими перед всеми похваляется,
Учителя в лицее ему удивляются,
Товарищи по лицею им восхищаются,
А вдохновение у него никак не кончается —
Бьёт, можно сказать, фонтаном через край,
Хоть бери пробку и затыкай.
Поглядите, вот он, бедолага,
Опять сидит с пером и бумагой.

Свет с незнакомца снимается, на сцене высвечивается класс в лицее. П у ш к и н-лицеист в одиночестве склонился над партой с пером в руке.

П у ш к и н (*бормочет, сочиняя*)
У Лукоморья дуб зеленый,
На дубе том ученый кот...
Он по цепи по золоченой...
Свой круговой вершит обход.
(*Размышляет.*)
Нет, как-то это не подходит.
Три дни я мучаюсь с котом.
Поставим лучше слово «ходит»...
Да! «Ходит по цепи кругом»!
(*Читает.*)

«У Лукоморья дуб зеленый,
златая цепь на дубе том.
И днем и ночью кот ученый
Все ходит по цепи кругом».

Входит П у щ и н с книгами под мышкой. П у ш к и н бросается к нему.

Брат Пущин! Ты куда собрался?
Послушай-ка моих стихов!

П у щ и н (*пугаясь при виде* П у ш к и н а *и стараясь держаться от него подале*)
А кто вчера со мной подрался?
Кто надавал мне тумаков?

П у ш к и н
Подумаешь, большое дело!
Однако и меня задело,
Когда ты заявил вчера,
Мол, все, что я пишу — мура.

П у щ и н
Давай оставим эту тему...

П у ш к и н
Но я хочу прочесть поэму!

П у щ и н
Скажу тебе как на духу,
Ты сочиняешь чепуху.

П у ш к и н
Ты вслушайся, какие строки!

П у щ и н
Ах, шел бы ты... учить уроки!
(*Убегает.*)

П у ш к и н (*в ярости*)
Тупица, негодяй, кретин!
Ну, попадись мне, сукин сын!
Никто не хочет мне внимать...
Кому ж поэму прочитать?

Входит Д е л ь в и г

Друг Дельвиг! Вот кому я рад!
Ну как дела, любезный брат?

Д е л ь в и г

Послушай, Пушкин, ты опять
Намерен мне стихи читать?

П у ш к и н

Да так, премилая вещица.
Руслан, Людмила, Черномор...

Д е л ь в и г

Готов я лучше утопиться,
Лишь бы не слушать этот вздор!
Ей-богу, Пушкин, мне невмочь
Сидеть с тобой и день и ночь.

П у ш к и н

Как ты сказал?.. Совсем не дурно!
Так мог бы говорить герой.
Теперь садись. Литературный
Тебе прочту я опус свой.
Ты не успеешь утомиться —
Он у меня на ста страницах.

Д е л ь в и г

На ста?! Нет, боже схорони!
Их лучше в печку запихни!
(*Уходит.*)

П у ш к и н

Ушел!.. Ну, ясно. Немчура
Не терпит русского пера!
Кому ж поэму мне прочесть,
Чтоб сил на новую обресть?

Входит Д е р ж а в и н .

Но что я вижу? Это сон!
Здесь наш российский Цицерон!
Вот он — Державин Гавриил —
Его сам Бог мне подарил!
Такой прославленный пиит!
Вот кто меня благословит!

Д е р ж а в и н

Эй, мальчик! Ты. Поди сюда!
Где заседают господа
Учителя? Скажи, мой друг,
Ты много изучил наук?
Я, средь иных больших персон,
К вам на экзамен приглашен.

П у ш к и н
Я очень рад! Такой пиит!
О вас кругом молва гремит!

Д е р ж а в и н
Тружусь по мере скромных сил...

П у ш к и н
Я сам поэму сочинил.

Д е р ж а в и н
Вот это славно! Ты поэт?

П у ш к и н
Прочесть вам?

Д е р ж а в и н
Почему бы нет?

П у ш к и н
«Руслан, — поэма, — и Людмила».
Из старины...

Д е р ж а в и н
Что ж, очень мило!
Свое ты имя назови.

П у ш к и н
Я Пушкин.

Д е р ж а в и н
Пушкин? Черт возьми!

П у ш к и н
Да, Александр сын Сергея.

Д е р ж а в и н
Вот я задам тебе, злодею!
Не ты ль, скажи, шестого дня
Сплел эпиграмму про меня?

П у ш к и н
Я пошутил!

Д е р ж а в и н
Я не шучу!
Сейчас тебя поколочу.

Бьет тростью П у ш к и н а . П у ш к и н кричит.

Теперь, приятель, будешь знать,
Как пасквили свои писать!

Уходит рассерженный, П у ш к и н рыдает. Входит А р и н а Р о д и о н о в н а с гостинцами в кошелке, крестится, усаживается на сидении парты.

А р и н а Р о д и о н о в н а
Тут энтих комнатов не мало.
Тебя по крику я сыскала.

П у ш к и н (*бросается к няне*)
Ох, няня, няня, как мне плохо!

А р и н а Р о д и о н о в н а
Да погоди ты, Саша, охать!
Эва выросла детина,
А ревет, как та скотина.

П у ш к и н
Меня дядя Гавриил
Палкою благословил!

А р и н а Р о д и о н о в н а
Что ж, что палкой? Эва, штука!
Будет для тебя наука.
Ты забудь свою беду
Принимайся за еду.

(*Подает* П у ш к и н у *кошелку.*)

Тут и яблоки и груши, —
Тебе фрухты надо кушать,
Чтоб здоровье-то поправить.
Я ж те сказку стану баить...

П у ш к и н роется в парте.

Что тебе не достает?

П у ш к и н
Погоди, найду блокнот!

Устраивается с блокнотом и пером.

А р и н а Р о д и о н о в н а
Запиши все слово в слово.

П у ш к и н

Я готов!

А р и н а  Р о д и о н о в н а

Всегда готова!

Н е з н а к о м е ц выходит на середину сцены и снова в луче прожектора остается один.

И вот, наконец, к Пушкину пришло признание.
Смирдин готовит его издание,
Критики наперебой ругаются,
А он всё не унимается.
Пишет и пишет, так его разбирает,
А сколько ни получит, всё в карты проиграет.
Не то, что не скопил себе состояния,
А нету денег даже на пропитание.
Куда поэту от нужды деваться?
Но, слава богу, в России есть иностранцы.
И как-то на Невском, на то он и Питер,
Открыл заведение немецкий кондитер.
Пушкин туда ходил,
Пирожные ел, кофе пил,
А денег-то никогда не платил.

Затемнение. Звучит музыкальная тема «О, мой милый Августин». На сцене кондитерская В о л ь ф а . Входит П у ш к и н , садится за стол.

П у ш к и н (*кричит*)

Эй ты, немец — обезьяна!
Дай мне кофе три стакана,
Да неси побольше торт.
Поживее, слышишь черт!

Появляется В о л ь ф в фартуке и колпаке, подходит к столу.

В о л ь ф

О, майн либер господин!
Вы в кофейне не один.
Посетителей не счесть —
Все желают кофе есть.

П у ш к и н

Ты, дружок, дегенерат,
Кофе пьют, а не едят.
А теперь меня послушай, —
Я один в России Пушкин.
Хочешь, чтоб с утра в журнале
Твою лавку обругали?
Я устрою, я могу...

В о л ь ф
О, найн, найн! Бегу! Бегу!

(*Исчезает.*)

П у ш к и н
Вот колбасник, вот прусак!
С ними нужно только так.

В о л ь ф появляется с заказом.

В о л ь ф
Господин Пушкин, для вас
Айн момент готов заказ.
Я заметил, у пиит
Ошен гутен аппетит.

П у ш к и н
Что стоишь? Пошел болван!
Денег я вперед не дам.
Может торт и кофе дрянь.
Съем — придешь, теперь отстань.

В о л ь ф исчезает. П у ш к и н озирается и продолжает рассуждать сам с собой.

И, по правде говоря,
Нет в кармане ни рубля.
Ну и что? Я должен есть.
Хорошо кофейни есть!

(*Набрасывается на еду. Пожирает торт, выпивает кофе.*)

Вот и славно! Мы пока
Заморили червячка.

Появляется В о л ь ф .

В о л ь ф
Может что-нибудь еще?

П у ш к и н
Больно пойло горячо,
Да и торт, признаться, сух...

В о л ь ф
О! Что майн услышать слюх?!
Я есть лютший гросс кондитер!
Мне по счету уплатите.
Пять рублей за весь заказ...

П у ш к и н
Разбежался! Прямо щас!
У меня и денег нет.
Я пошел. Большой привет!

В о л ь ф
Но такой не может быть,
Чтоб кондитер не платить!
Пусть вы сам великий Гете,
Нужно уплатить по счету.

П у ш к и н
Слушай, дурень, я поэт.
У поэтов денег нет.

В о л ь ф
Вы залезли в майн карман!
Вы есть русишь хулиган!
Нет в сенат таков указ,
Чтоб бесплатно есть у нас!
Заплатите пять рублей!

П у ш к и н
Отвяжись ты, дуралей!

В о л ь ф
Ты есть сам вафлюхтер швайн!

П у ш к и н
Выраженья выбирай!

В о л ь ф
Заплати!

П у ш к и н
Не заплачу!

В о л ь ф
Я есть вас поколочу!

Хватает палку, колотит П у ш к и н а . П у ш к и н кричит.

Вы есть вор и озорник!
(*Уходит.*)

П у ш к и н
Разорвал весь воротник.

Немец-перец-колбаса!
Ох, болят все телеса!

Входит А р и н а  Р о д и о н о в н а. Озирается в поисках иконы. Не найдя иконы, крестится так.

А р и н а  Р о д и о н о в н а
Слышу с улицы — орут, —
Верно Саша где-то тут.
Ты чего опять вопил?

П у ш к и н
Немец палкой отлупил.
До сих пор мне, няня, больно.

А р и н а  Р о д и о н о в н а
Тяжела поэтов доля
Нонче стала на Руси.

П у ш к и н  плачет.

Ладно уж, не голоси.

П у ш к и н
Он сюртук порвал, злодей!

А р и н а  Р о д и о н о в н а
Так сымай его скорей.
Залатаю, не тужи.

П у ш к и н
Няня, сказку расскажи.

А р и н а  Р о д и о н о в н а
Я скажу, а где писать
Станешь?

П у ш к и н
На салфетке, мать.

А р и н а  Р о д и о н о в н а
Ну, пиши, милок, пиши.

П у ш к и н
А ты, няня, не спеши.
Чай ведь я, суди сама,
Не чиновник для письма.

## ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Н е з н а к о м е ц выходит на середину сцены и остается в луче прожектора.

Н е з н а к о м е ц

Вы сейчас убедились, что жизнь поэта была не проста.
Но еда — это пища для живота,
А для человека, поэт он или гражданин,
В наличии не только живот один.
Печень, селезёнка, легкие, чтобы дышать,
Говорят, присутствует также душа.
И, хотя ученые сей предмет до сих пор ищут,
Душа, тем не менее, требует пищи.
И вот в поисках этой самой духовной пищи,
Поэт влюблялся и не один раз, а более тыщи.
Только юбку где заприметит,
И уже, пожалуйста, готов сонетик:
Я встретил вас и сам не рад...
Приходите, мол, как стемнеет, в сад.

Свет с Н е з н а к о м ц а снимается. На сцене высвечивается ночной сад в усадьбе Олениных. В саду беседка, в беседке П у ш к и н и А. П. К е р н .

К е р н

Хоть это очень романтично,
Я вся сгораю то стыда.
Поверьте, даме неприлично
В столь поздний час идти сюда.

П у ш к и н

Какая чушь! Пришли и славно.
К чему весь этот вздор нести?
Мы можем очень презабавно
Сегодня время провести.
Среди цветов под сенью сада
Уединимся в тишине...

К е р н

Ну что вы, милый друг, не надо,
Что люди скажут обо мне?

П у ш к и н

Но это несколько обидно.
Что нам за дело до молвы!
Коль вам являться было стыдно,
Зачем сюда явились вы?

К е р н
Хотелось бы услышать строчки,
Что были мне посвящены.

П у ш к и н
Извольте, до последней точки
Прочту, коль вам они нужны.
(*Читает нудным голосом.*)
«Я помню чудное мгновение,
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное видение,
Как гений чистой красоты...»

К е р н
Какой талант! И как читает!
Ах, страсть кипит и сердце тает!

П у ш к и н
«В томленьях грусти безнадежной
В тревогах шумной суеты...»

К е р н (*в испуге*)
Я так и знала! Ну конечно!
Там кто-то спрятался в кусты!

П у ш к и н
Почудилось. Садитесь ближе.
Там просто ветерок с реки.

Из кустов выходит О л е н и н а .

К е р н
Но что это? Кого я вижу!

О л е н и н а
Не ожидали, голубки?

К е р н
Как вы осмелились явиться!
Подите прочь! Как вы низки!

О л е н и н а
Но перед тем как удалиться,
Почту я далее стихи.
(*Читает.*)
«Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты.

И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты».

П у ш к и н
По-моему стихи прелестны.

К е р н
Откуда ей они известны?

П у ш к и н
Я не виновен! Слово чести!
Клянусь, чтоб ей в огне сгореть!

О л е н и н а
Вчера, на этом самом месте
Он их изволил мне прочесть.

К е р н
И вы бессовестно мне лгали?

П у ш к и н
Я лгал? Неправда! Никогда!
Они мои стихи украли!

Из кустов выходит У ш а к о в а .

У ш а к о в а
Мое почтение, господа!
Чтобы глаза у вас открылись,
Добавлю лепту я свою.

О л е н и н а
Вы здесь? Откуда вы явились?

У ш а к о в а
Я там давно в кустах стою.
(*Читает.*)
«В глуши, во мраке заточения
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновения,
Без слез, без жизни, без любви».

О л е н и н а
Как? Вы туда же?

П у ш к и н
Дамы! Дамы!
Мы что, здесь будем до утра?

У ш а к о в а
Вот это, заявляю прямо,
Он мне читал позавчера!

О л е н и н а
Ах, негодяй! И вы посмели?
Я вас любила горячо!

П у ш к и н
Вот незадача в самом деле!
Нет ли в кустах кого еще?

К е р н
К отмщению! Наша честь задета!

О л е н и н а
Нас оскорбил ничтожный плут!

У ш а к о в а
Его проучим мы за это
Без промедления, прямо тут!

Дамы принимаются дубасить П у ш к и н а зонтиками. П у ш к и н кричит.

П у ш к и н
Помилуйте! За что? Довольно!
Не бейте ручкой, очень больно!

К е р н , О л е н и н а и У ш а к о в а в возмущении удаляются.

Мне нос они разбили в кровь,
И это плата за любовь!
Спина болит, костюм измят.
Нет, жизнь поэта — сущий ад!

Входит А р и н а Р о д и о н о в н а . Зевает, крестит рот.

А р и н а Р о д и о н о в н а
Ужо мне снился третий сон,
Вдруг крик в саду.
Кто, как не он.
Опять вопит в тиши ночной?

П у ш к и н (*бросается к ней*)
Ах, няня, посиди со мной!

А р и н а Р о д и о н о в н а
Тебе для крику мало дня?

П у ш к и н
Напали дамы на меня!
На мне живого места нет.
Не ценит лиры высший свет!

А р и н а  Р о д и о н о в н а
Ты к глазу приложи пятак.
А то, пожалуй, и синяк
Останется и выйдет срам,
Что ты так пострадал от дам.
Али повязку повяжи...

П у ш к и н
Мне, няня, сказку расскажи!
Хотя постой! Тут темнота
И не запишешь ни черта.
Вернемся поскорей в усадьбу.
Возьмем бумаги и чернил.

А р и н а  Р о д и о н о в н а
Пойдем, все заживет до свадьбы.

П у ш к и н
Ах, няня, я их так любил!

Луч прожектора выхватывает из темноты Н е з н а к о м ц а . В руках у него все та же колода игральных карт.

Н е з н а к о м е ц
Всю жизнь поэта проследив, как таковую,
Мы к печальному концу приблизились вплотную.
Жил поэт в то время в Северной Пальмире
С законом в ладах, с критикою в мире.
Жил с семьёй покойно весь в трудах,
Впрочем, часто с женой бывал на балах.

В руках у него оказывается пиковый туз в таком положении, что сердечко черного цвета смотрит вниз, что, как известно в гадании обозначает «пьянку». По мере произнесения следующего текста, карта переворачивается в руках, и согласно канонам гадания начинает обозначать «удар».

Там его супругу заприметил один повеса.
Всем, конечно, понятно, что я говорю про Дантеса.
Ну совсем не дает ей никакого прохода
И всё это на глазах у честного народа.
А Пушкин характером был как огонь,
Его только попробуй, тронь.

Иной отойдет в сторонку и не подаст виду,
А он нипочем не простит обиду.
В общем стал задираться с обидчиком Пушкин...

В зале раздается выстрел из пистолета. В центре карты оказывается аккуратная дыра.

А это я вам доложу, не игрушки.

Затемнение. Звучит мелодия «Черный ворон, ты не вейся...». Заснеженная поляна на Черной речке. П у ш к и н и полковник Д а н з а с ждут Д а н т е с а.

П у ш к и н
Когда покончим с делом этим,
Закажем дюжину «Клико»
И соответственно отметим...
Ну где ж они?

Д а н з а с
Недалеко.
Барон уже сейчас приедет.

П у ш к и н
Он мне сполна за все ответит.
Я посчитаюсь с наглецом,
А там хоть в ссылку, хоть в тюрьму.

Д а н з а с
Вам драться надо бы с отцом,
Письмо писали вы ему.

П у ш к и н
Нет, Геккерен не может драться,
Он ведь голландский атташе.
Ну, скоро будем мы стреляться?!.

Д а н з а с
Бубенчик слышу я уже!

Топот копыт и лошадиное ржание. Входит д ' А р ш и а к — секундант Д а н т е с а.

д ' А р ш и а к
Бонжур, мсье! Пардон...

Д а н з а с
Не стоит.
П у ш к и н
Что день грядущий мне готовит?

Входит Д а н т е с .

Д а н т е с
Шарман! Шарман! Здесь очень чудно!
Природа, лес э сэтэра!

П у ш к и н
Данзас, голубчик! Вам не трудно
Сказать ему, что нам пора?

Д а н т е с
Имею только опасенье,
Нет ли в лесу медведей тут.

П у ш к и н
Я весь дрожу от нетерпенья!
Что там городит этот шут?!

Д а н з а с
Обязан я, в том нет сомненья,
Вам предложить в последний раз
Покончить дело примиреньем.

П у ш к и н
Я лучше плюну ему в глаз!

д ' А р ш и а к
Вы говорите примириться?
О, не се па, мон шер ами.

Д а н т е с
По-моему, что-то шевелится
Вон там за елкою вдали.
Мсье, здесь точно нет медведей?..

П у ш к и н
Мы скоро пить «Клико» поедем!!!

Д а н з а с
Я должен отсчитать шаги.

П у ш к и н
Ну так считай! Живей! Беги!

Д а н з а с отсчитывает двадцать шагов. Он и д ' А р ш и а к отмечает барьер своими шинелями.

Д а н з а с (*поднимает руку*)
Сходитесь и дырявьте шкуру!
Покончим с этим и шабаш.

П у ш к и н
Быть может ты еще, придурок,
И пистолеты нам раздашь?

Д а н з а с
Как я забыл про пистолеты!
Какой позор! Какой конфуз!

П у ш к и н
Ты просто клоун в эполетах!
Пусть это сделает француз.

д ' А р ш и а к заряжает и подает пистолеты.

Д а н з а с
Сходитесь!

П у ш к и н
Боже! Наконец-то!

Дуэлянты идут друг другу навстречу. Д а н т е с стреляет.

д ' А р ш и а к
Се бьен, мсье!

Д а н з а с
Попал! Убил!

П у ш к и н (*падая*)
Своею пулею подлец мне,
Кажись, всю ляжку раздробил!

Д а н з а с и д ' А р ш и а к бросаются к П у ш к и н у.

Куда? Назад! Еще я в силах
Стрелять в мерзавца в свой черед.

Д а н з а с
Но пистолет запорошило.
В снегу он. Замените! Вот!

Подает П у ш к и н у другой пистолет. П у ш к и н стреляет. Д а н т е с падает.

П у ш к и н
Попал? Задел? Не вижу, право.

Д а н т е с
Я думаю, что ранен в грудь.

д ' А р ш и а к
Фенита ля комедья!

П у ш к и н
Браво!

Д а н з а с
Эй, помогите, кто-нибудь!

Входит А р и н а  Р о д и о н о в н а .

А р и н а  Р о д и о н о в н а
Господа честные люди!
Где тут тракт на Питер будет?
Где тут запад, где восток?
Заплутала я чуток.

Д а н з а с
Вон туда ступай, мамаша.

А р и н а  Р о д и о н о в н а
Слышь, мил человек, не дашь ли
Бабке ты копейки три?

Д а н з а с (*роется в карманах*)
Нету, черт тебя дери!
Бог подаст. Ступай, старушка.
До тебя ли? Ранен Пушкин!

А р и н а  Р о д и о н о в н а
Сашка, что ли, безобразник?
Что ж он натворил, проказник?

Д а н з а с
Вы знакомы? Вот так номер!
Как бы он совсем не помер.

А р и н а  Р о д и о н о в н а
Не печалься, не помрет —
Как на кошке заживет.
Он живучий, наш арапка...

Данзас

Ты поди к поэту, бабка,
И затей с ним разговор.
Мы ж пойдем ломать забор,
Чтоб с санями подобраться.

Арина Родионовна

Не извольте сумлеваться!

Данзас и д'Аршиак собираются уходить. Неожиданно встает Дантес.

Дантес

Кажется мой галльский нос
Не выносит ваш мороз.
Не хочу лежать в снегу —
Насморк подхватить могу.
Пуркуа не едем в путь?

д'Аршиак

Но барон, как ваша грудь?

Данзас

Видимо барон с испугу
Спутал, бедный, грудь и руку.

Данзас, д'Аршиак и Дантес уходят. Арина Родионовна подходит к Пушкину.

Арина Родионовна

Здравствуй, Сашенька родимый!

Пушкин

Что я слышу? Ты ль, Арина?!
У меня похоже, бред, —
Ты мертва уж девять лет.

Арина Родионовна

Оно так, мертва немного,
Только, милый, я у бога
Отпросилась на часок,
Навестить тебя, дружок, —
Облегчить твои страданья...

Пушкин

Расскажи мне сказку, няня.

Арина Родионовна

Это можно. Слушай, свет.
Жил да был один поэт.
И не в тридевятом царстве,
А в Российском государстве,
Где, известно издавна,
Всем поэтам грош цена.
Был бы светлым он вельможей,
Енералом с красной рожей
Иль купчиной вислозадым, —
Тут упрашивать не надо.
Тут бы кажный адиёт
Оказал ему почет.
А стихи такой товар,
Что с него какой навар?
За стихи у нас награда —
Кнут. Иного не проси.
Так что умудрится надо
Быть поэтом на Руси.
Господа такого сорта
Для властей страшнее черта.
Кроме смуты и скандала
От таких людей, пожалуй,
Не дождешься ничего.
Так ату, ату его!
Только, Саша, в доме кажном
Даже малый карапуз
Хоть один стишок расскажет
Того черта наизусть.
Что ж молчишь? Ты слышишь, Саня?..

Входит Данзас.

Данзас

Вот и все. Готовы сани.

С неба опускаются шесть ангелочков, запряженных в повозку. Звучит молитва «Богородице Дево, радуйся».

КОНЕЦ

*И. И. Борисова*

# ИЗ ИСТОРИИ МЦЕНСКОГО КРУЖЕВА

У нас в узорах природа наша, мценская. Что видели, то и выплетали, для всякого изделия кружевного был свой узор и своя мелодия играла.

(*Из нашей беседы с потомственной мценской мастерицей М. Н. Татариновой, 1993 г.)*

Первые упоминания о мценском кружеве находим в статье А. С. Тарачкова «Торговля и ее предметы в городе Мценске» (1868). Автор обращает внимание общественности на существование в городе Мценске кружевоплетения как промысла и указывает на следующее: «Мценские кружева, подобно елецким, распространяются по всей России, хотя, к сожалению, в столичных модных магазинах Москвы и С.-Петербурга, а также в Одессе, Тифлисе, Таганроге, Харькове и других значительных городах эти кружева не сохраняют надлежащего названия мценских, но продаются нередко за иностранные»[1].

Известная исследовательница женских промыслов XIX в. С. А. Давыдова установила, что мценское кружево, которое продавалось *за иностранное*, приготовлялось на фабрике помещицы А. А. Протасовой. Здесь местные жители были заняты плетением изделий по типу французских кружев «валансьен» (с большой плотностью плетения) и типа «малин» (очень тонкое, прозрачное кружево с цветочным узором и обводкой сканью). Фабрика закрылась во второй половине XIX в.

О мценском кружеве С. А. Давыдова упоминает в ряде своих статей[2], отмечая, что как только протасовские мастерицы перестали создавать это фабричное кружево, напоминающее иностранное, его образцы исчезли из обращения, и на рынке их место заняло специально мценское плетение. Она также подчеркивает, что с закрытием фабрики Протасовой мценские городские кружевницы быстро отказались от иностранных образцов и обратились к своим, исконным образцам. Правда, в конце XIX в. еще доживали свой век мастерицы протасовской мануфактуры. Всё изготовленное ими покупала одна торговка, тщательно скрывавшая от других место, где мастерицы жили, и привозила им из Москвы тонкую пряжу — ту, что использовалась у Протасовой для кружев типа «малин» со сканью[3] .

Мценские старожилы XX столетия, вспоминая о «русском валансьене», подчеркивают, что «такое кружево шло через скупщицу в столицы и потом за границу, у богатых горожан было принято его в приданое давать, а простые люди любили пользоваться кружевами, сплетенными по местной стародавней традиции» (из наших бесед с М. Н. Татариновой, Мценск).

В 1899 г. княгиня А. Д. Тенишева на собственные средства открыла в Мценске школу кружевниц. Ее воспитанницами стали девочки в возрасте 8–10 лет из города и соседних деревень. Самые бедные жили на полном пансионе. Помимо кружевоплетения их обучали основам грамоты и рисунка. Уроки вела, выпускница Мариинской школы кружевниц Полякова (С.-Петербург).

Школа А. Д. Тенишевой стала считаться в числе лучших в России. Не случайно одной из постоянных ее заказчиц была великая княгиня Елизавета Федоровна. Школа эта просуществовала до 1917 г. (Тенишева была вынуждена покинуть Россию и эмигрировать в Париж.)

Из воспоминаний М. Н. Татариновой: «Как школу Тенишевой окончит иная такая дочь, так тут же и забывала про все то обучение, а начинает плести, как раньше прабабки наши плели, да ее мать родная, или тетки, или бабка тож». То есть повторилась та же ситуация, что и с фабрикой А. А. Протасовой.

В течение нескольких десятилетий после закрытия школы Тенишевой промысел был предан забвению для широкой русской общественности. Для себя же мастерицы продолжали плести кружева по стародавней традиции, продолжая обычай плетения кружев как домашнего занятия. Об этом обычае, в описании его мценским городничим, сообщила в 2000 г. сотрудница Орловского областного архива О. Трохина.

В 1849 г. мценский городничий оставил такое свидетельство: «Страсть же плести кружева с утра до ночи повсеместно здесь замечается, заставляет многих, можно сказать, самую большую половину женщин и даже из богатых семейств вести сидячую комнатную жизнь. В быту мценских кружевниц это ремесло “заменяло собой все науки”. Девочки уже с трехлетнего возраста начинали играть в коклюшки и булавки, а с семи лет их заставляли готовить приданое. Богатство приданого исчислялось количеством узорных полотенец с кружевными прошвой и краем. В приданое входили и простыни, отделанные кружевом, и покрывала для комодов и скатертей для столов»[4].

С 1968 по 2013 год Орловским музеем изобразительных искусств изучались образцы кружева, созданные потомственными мастерицами по их стародавней традиции. Акцент был сделан на сборе материала, касающегося функционального назначения и эстетических оценок, которые могли давать старому кружеву потомственные мастерицы. Важно было их разыскать и побеседовать непосредственно по создаваемым ими узорам[5], а также познакомиться в Орле и Мценске с музейными образцами мценского кружева.

Целью нашего внимания в настоящем обзоре и стали исконные мценские кружева и их мастера, носители стародавней традиции.

Известно, что традиционное русское кружево различают по технике исполнения как численное, парное и многопарное, цепное, а также по месту его создания. Элементы плетения, из которых строятся различные кружевные узоры, немногочисленны. Это плетешок, полотнянка, сетка, насновка, откидная

петелька. Из них может быть составлен любой кружевной узор. От преобладания того или иного элемента зависит фактура изделия. Характерные мотивы мценских узоров — «денежка», «барабанчик», «речушка», «мушка», «семечко», «паучок», «паучок раскинул лапки», «павлинка», «решеточка», «круги» (крупные ромбы), «рогулечки» (малые углы).

Для нашего обзора использованы экспонаты ряда местных музеев: Государственного литературного музея И. С. Тургенева, Орловского музея изобразительных искусств, Орловского краеведческого музея, Мценского городского краеведческого музея, и музейной коллекции современной Мценской школы кружевниц, открытой в 1993 г.

Начнем обзор с более «простого», численного кружева, столь специфичного прежде всего для крестьянской среды (из числа государственных крестьян). Выполненное из «грубых» крестьянских нитей, оно украшало полотенца и другие изделия из деревенской холстины. Нити для образования узора крестьянки закрепляли булавками по кромкам задуманной узорной полосы. Сам узор осуществлялся по памяти, по счету переплетения нитей, то есть без *сколка* (сколок — технический рисунок кружевного узора на плотной бумаге). Но крестьянское численное кружево и другое нитяное кружево по народным образцам украшали также быт, костюм, интерьер дворянских и купеческих усадеб. В помещичьих девичьих мастерских наряду с изделиями по европейским образцам (валансьен, малин) существовали и народные типы кружева. Яркий пример тому — кружевная отделка на ночной блузе Варвары Петровны Тургеневой (хранится в Государственном литературном музее И. С. Тургенева — ОФ 50). Ворот блузы украшен узкой полоской (2,5 см) численного кружева с мотивом «денежек». Их конфигурация в виде малых сетчатых четырехугольников дана на косом решетчатом фоне. Низ рукавов блузы украшен поперечной кружевной проставкой в виде сплошной косой решетки. Кружева, выполненные тонкими хлопчатобумажными нитями, нежно красуются на барской блузе из тонкой ткани (*фото 1*). По музейной легенде, эту блузу В. П. Тургенева подарила дочери кучера Серебрякова.

Подмечено, что денежки, а также сдвоенные денежки («барабанчики») были обычны в мценском кружеве. Их типичные образцы (ГРМ, К-1638, ГРМ К-1645) представлены в книге В. А. Фалеевой «Русское плетеное кружево»[6].

Парные и многопарные кружева выполняются по *сколку* посредством набора пар коклюшек с нитями. Сколок крепится на подушке-валике, служащей для закрепления и самого кружевного узора во время его создания. В каждую точку рисунка на сколке втыкается булавка. Весь этот предварительный точечный рисунок «утыкан» булавками, которые в работе удерживают нити плетения, прикрепленные к головке коклюшек.

При создании коклюшечных узоров важно было не сбиться, справиться с правильным движением пар коклюшек, разбираться в намеченном на сколке

рисунке и даже уметь самому составить сколок. Вот почему там, где бытовало не только самое простое, численное кружево, но и другие его типы, кружевницы считались среди «неплетей» самыми грамотными, что отразилось в русских народных частушках:

Мастерица-кружевница,
Девушка ученая,
Научи меня плести
Кружево крученое[7].

Посредством коклюшек нити перекидываются, перевиваются, согласно намеченному узору. Эти приемы считаются очень простыми для усвоения, что отражается в старой вологодской частушке:

Девки-матушки, плетите,
На коклюшечки глядите.
Это что, плетеньице,
Пустое заведеньице[8].

Плетение кружева увлекало мастериц вплоть до их преклонных годов. В 1968 г. мы познакомились в Мценске с мастерицей Анной Ивановной Филипповой. В 74 года она продолжала плести кружева, в связи с чем призналась: «Это занятие помогает мне переносить старость. Работа тонкая, красивая и от разных нехороших мыслей отвлекает, от недомоганий. Если б не плела я, не знала дела такого, так давно бы уж меня на свете не было».

У потомственных плетей создание кружев было хорошей «отдушиной» и в молодые годы, о чем свидетельствует еще одна частушка:

Посоветую подружке:
«Без Петрушки не грусти!».
Лучше сядем за коклюшки,
Станем кружево плести[9].

Владея известными элементами плетения и создаваемыми посредством их мотивами, мастерицы придумывали различные варианты и вариации узоров. Так, денежки, о которых мы упоминали, — эти малые квадратные или ромбовидные элементы, которые могут быть более плотного и более разреженного (сетчатого) переплетения, часто сопровождают в узоре зигзаг различного полотняного переплетения — «речушку».

В Орловском краеведческом музее хранится очень попорченный временем образец мерного кружева, выполненный тонкими хлопчатобумажными нитями. Он служил для отделки своего предмета в доме Лобановых в городе Орле. Хозяин Иван Львович Лобанов был мещанином, занимался торговым делом по временному патенту купца. Был он сыном Леона (Льва) Михайловича Лобанова, бывшего крепостного В. П. Тургеневой, получившего вольную после ее смерти по завещанию. Жена Ивана Львовича, Елизавета Ивановна, в девичестве Шестакова, из мценских мещан, была большой рукодельницей.

У них было 13 детей, среди которых девочки были научены рукодельничать, плести кружева. По легенде, названный образец кружева был выполнен тонкими хлопчатобумажными нитями самой Е. И. Лобановой.

А реконструировала его, используя шелковые нити № 65 (поскольку таких тонких хлопчатобумажных нитей теперь не найти), современная мценская кружевница, Народный мастер России Ольга Львовна Архипова. Этот образец можно было видеть в феврале 2013 года на ее персональной выставке в Доме Т. Н. Грановского (филиале музея И. С. Тургенева).

На кайме на фоне косой решетки проходит крупный зигзаг «речушки», набранный из квадратов с тонкими струйчатыми просветами между ними. Внутри квадратов помещены сдвоенные по вертикали мелкие элементы — обозначенными по силуэту тонкими просветами. Они оживляют в редком ритмическом повторе фактуру столь крупной речушки. Тонкие поперечные струйчатые прямые отрезки внутри нее также членят и облегчают ее крупный, массивный зигзаг. Углы его соединены внизу тонкой линией другого, малого, зигзага, а образующиеся при этом конфигурации фона как бы «врезаются» в нижние углы крупной речушки, создавая дополнительный эффект в узорный образ. Впритык к нижнему малому зигзагу проходит по кромке волнистое завершение композиции (*фото 2*).

Сравним этот образец «речушки» с другим, представленным в таблице № 23 из собрания старинных нитяных мценских кружев Мценской школы кружевниц и склада кружев княгини А. Д. Тенишевой. Здесь на фоне мелкоузорной нарядной решетки видим крупный зигзаг речушку со сплошь покрывающими ее ритмично повторяющимися поперечными струйчатыми просветами. Снизу к речушке примыкает другой крупный зигзаг, составленный из денежек плотного переплетения, соединенных цепью с поперечными плетешками, ритмично повторяющимися между ними. В углы этого второго зигзага круто «врезаются» треугольники, взятые в едином массиве с крупноволнистой кромкой в технике полотняного переплетения. Она эффектно дополняется прозрачным ромбовидным плетением с откидными «воздушными» петельками, что также облегчает общую массивность узора[10].

Судя по музейным экспонатам, речушка была любимым элементом в мценском кружеве. Ею щедро украшены, например, подзоры и наволочки в купеческих семьях. Яркий пример тому — комплекты предметов для постели: подузорник, наволочки XIX века из дома знаменитых мценских купцов Иноземцевых (хранятся в Мценском городском краеведческом музее).

Вот, например, образец плетеного кружева на подзоре в одном из комплектов. На фоне косой решетки соприкасаются углами две речушки. Внутри них ритмично чередуются ромбы косого полотняного переплетения, поверх которых свободно лежат элементы с заостренными концами из насновки, и ромбы прозрачные решетчатые. Их решетка повторяет фоновую, но в укрупненном варианте, на этой решетке насновками помещены верхний и нижний углы, а между

ними — зигзаг (*фото 3*). Поэтические наименования насновок на этом изделии, к сожалению, нам не известны, Но, по устному свидетельству О. Л. Архиповой, со слов старых мценских мастериц, насновки в узорах, в зависимости от их декоративной роли, становились то «мушками», то «семечками», то «рыбками».

Теперь посмотрим на кружевной узор наволочки из другого комплекта (*фото 4*). На фоне решетки проходит ряд крупных ромбов («кругов»), соединенных между собой горизонтальными отрезками. С обеих сторон их сопровождает, повторяя изгибы ромбов, крупная речушка. Внутри каждого ромба, на сквозном фоне, цветки — розетки из насновок. Они более крупные в сравнении с розетками, разбросанными по фону вокруг зигзагов. И эта игра разных величин розеток не случайна и работает на общую декоративную выразительность узора.

От XIX века дошло до нас также полотенце из коллекции современной Мценской школы кружевниц (*фото 5*). Оно выполнено некоей Ксенией Флеготовной. Украшено на концах кружевом, плетенным из тонких хлопчатобумажных нитей. В узоре присутствует цепь крупных городчатых ромбов, что также могло иметь свое поэтическое осмысление в ассоциативном художественном творчестве мастериц.

Вариации геометрических узоров и их мотивов прослеживаются на самых различных образцах. И в то же время существовали неизменные их рисунки, что хорошо прослеживается на примере узора — «в один паучок с рогулечками и оплетышем для младенца» (оплетыш — волнистая кромка узора). По свидетельству старожилов Мценска, этот узор использовался для отделки «чепчика и уголков ребенку». Такое кружево «в свое время плели для младенцев и по заказу господ». Его образец, наряду с другими, созданными Анной Ивановной Филипповой в 1970-е годы, хранится в фондах Орловского областного музея изобразительных искусств[11].

Образцы мценского кружева в местных музеях позволили выборочно представить особенности орнамента мерного, или, как еще говорят во Мценске, отделочного кружева, и проследить его вариативность. Этому способствуют и образцы мценского «старинного нитяного кружева» в таблице собрания кружев Мценской школы кружевниц и склада кружев княгини А. Д. Тенишевой. В пору ее во Мценске здесь сохранялись кружева и столетней давности.

Время возникновения мценского кружева неизвестно. Но легенда, бытовавшая у мценских жителей о том, что их традиционное кружево появилось в XII веке — со времени основания города Мценска (об этой легенде упоминает С. А. Давыдова), наводит на такую мысль. Свои рисунки местные кружевницы воспринимали наряду с традиционными геометрическими — в вышивке и ткачестве. Геометрическое узорочье присуще среднерусской полосе с незапамятных времен. Художественное мышление мценских кружевниц геометрическими формами мы склонны считать чертой, имеющей глубокие исторические корни, а самих потомственных мастеров — носителями этой давней традиции.

Завершим сказанное наблюдением В. А. Фалеевой: «Очевидно, наиболее значительное и самобытное в русском кружеве появляется в среде свободного населения или в той части купечества и дворянства, где еще сильны были в жизни черты народного быта. Именно здесь складывались местные особенности этого искусства»[12], что мы в той или иной степени продемонстрировали на конкретных образцах исконного мценского кружева.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Тарачков А. С. Торговля и главные ее предметы в городе Мценске // Памятная книжка Орловской губернии на 1869 год. Орел, 1868.

[2] Давыдова С. А. Кружевной промысел (город Мценск Орловской губернии и Елецкий уезд) // Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России. Спб., 1886. Вып. 7. Отд. 2.; Давыдова С. А. Кружевной промысел в губерниях Орловской, Вятской, Казанской и Вологодской. Спб., 1886; Давыдова С. А. Кустарные промыслы России. Женские промыслы. Спб., 1913.

[3] Фалеева В. А. Русское плетеное кружево. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 109.

[4] Трохина О. Кружево аршинное и штучное // Просторы России. 2000. 14 янв. С. 10.

[5] Борисова И., Травинская Ж. Мценские кружева // Истина. 1994. № 4 9(5). Апр. С. 2; Борисова И. И. Народное искусство Орловского края конца XIX — XX веков. Орел, 2011. С. 53–57.

[6] Фалеева В. А. Русское плетеное кружево. С. 118, 307.

[7] Узоры тверского края: Изучение народных художественных промыслов, народного декоративно-прикладного искусства Тверской области на занятиях по декоративному рисованию. Тверь, 2001. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://trubinskaya-oosh.narod.ru/DswMedia/uzoryitverskogokrayarazrabotkiurokov.doc

[8] Остапьева Г. Памятники кружевницам // Коклюшечное кружево. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.koklkru.ru/public/71

[9] Малая Н. Сказка из кружева: Посиделки для девочек // Воспитание школьников. 2000. № 2.

[10] Давыдова С. А. Русское кружево. Узоры и сколки. Спб., 1909. Табл. № 23. (Город Мценск Орловской губ. Старинное нитяное кружево. Собрание кружев Княгини А. Д. Тенишевой. Образец внизу таблицы.)

[11] Борисова И. И. Народное искусство Орловского края... С. 54–55.

[12] Фалеева В. А. Русское плетеное кружево. С. 50.

Список фото на с. 402

1. Ночная блуза В. П. Тургеневой. Орловский государственный литературный музей И. С. Тургенева.

2. Реконструкция образца кружева, созданного Е. И. Лобановой. II пол. XIX в. Оригинал хранится в Орловском краеведческом музее.

3. Фрагмент подзора к постели из дома купцов Иноземцевых. XIX в. Мценский городской краеведческий музей.

4. Фрагмент наволочки из дома купцов Иноземцевых. XIX в. Мценский городской краеведческий музей.

5. Фрагмент полотенца, созданного Ксенией Флеготовной. XIX в. Из колл. современной Мценской школы кружевниц.