

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

**Лирические и эпические сюжеты и мотивы
в русской литературе**

Серия «Материалы к словарю сюжетов и мотивов
русской литературы»

Выпуск 10

Ответственный редактор
кандидат филологических наук Е. Ю. Куликова

Новосибирск
2012

УДК 82(091)+82.0
ББК Ш(2)-34

Л623 Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе: Сб. науч. тр. / Институт филологии СО РАН. Отв. ред. Е.Ю. Куликова. Новосибирск, 2012. Серия «Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 10. 299 с.

ISBN 978-5-4437-0101-1

Настоящий сборник – десятый выпуск серии «Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы» – посвящен истории лирических и эпических сюжетов и мотивов. В него включены обзоры сюжетов и мотивов русской литературы, исследования, комментирующие сюжеты отдельных произведений, содержащие их сопоставительный анализ.

Для специалистов в области истории русской литературы, преподавателей, студентов-гуманитариев.

Редакционная коллегия серии:

член-корреспондент РАН В.Е. Багно,
кандидат филологических наук Е.В. Капинос (отв. секретарь),
профессор Э. Малэк,
член-корреспондент РАН Е.К. Ромодановская (главный редактор),
доктор филологических наук И.В. Силантьев (зам. главного редактора),
доктор филологических наук В.И. Тюпа

Редакционная коллегия сборника:

член-корреспондент РАН Е.К. Ромодановская (главный редактор),
доктор филологических наук И.В. Силантьев (зам. главного редактора),
кандидат филологических наук Е.В. Капинос (отв. секретарь),
кандидат филологических наук Е.Ю. Куликова

Рецензенты:

кандидат филологических наук Л.А. Курышева,
кандидат филологических наук Э.И. Худошина

ISBN 978-5-4437-0101-1

© Институт филологии
СО РАН, 2012

**«ГЯУРОВСКИЙ» МОТИВ
В «БАХЧИСАРАЙСКОМ ФОНТАНЕ» А.С. ПУШКИНА**

Поэма «Бахчисарайский фонтан» – одно из самых загадочных пушкинских произведений. Она содержит целый ряд так называемых «темных мест», о которых по сей день спорят читатели и исследователи. Многие противоречия объясняются «байроническим» стилем поэмы. Действительно, именно у Байрона Пушкин почерпнул прием «вершинной композиции», предполагающий выделение «художественно эффектных вершин действия», «которые могут быть замкнуты в картине или сцене, моменты наивысшего драматического напряжения, оставляя недосказанным промежуточное течение событий, необходимое для драматической связи»¹. Пушкин сам признавался, что «с ума сходил» по Байрону в период создания своих романтических поэм. Подробно исследовал применение в «Бахчисарайском фонтане» элементов поэтики английского романтика В.М. Жирмунский в монографии «Байрон и Пушкин». Он писал, в частности, что «ближе всего подходит к принципам байроновской композиции “Бахчисарайский фонтан”: здесь, как в “Гяуре”, повествование совершенно поглощается драматическими картинками. Таких картин в поэме две: 1) задумчивость Гирея, сходная, как известно, с началом “Абидосской невесты”, – он “идет” в свой гарем; 2) ночное посещение Марии Заремой (сходное с обычными в “восточных поэмах” сценами “ночного посещения”; см. ниже, гл. IV, 5). Все повествовательное, эпическое содержание поэмы переносится в прошлое, как биографическая реминисценция (молодость Заремы, ее встречи с Гиреем, первоначальная судьба Марии, ее появление в гареме), или стоит за пределами рассказа, как послесловие автора (“Промчались дни. Марии нет...” и т. д.)»². Сходство «Бахчисарайского фонтана» со знаменитой «восточной» поэмой Байрона сразу заметили современники Пушкина. Так А.А. Перовский писал, что «наружная форма стихотворения напоминает Гяура»³. Перекликаются с этим произведением и некоторые сюжетные мотивы, в частности, «восточное наказание для преступной жены (Бахч. фонт., “гарема стражами немymi В пучину вод опущена” – заимствование из “Гяура”: казнь Лейлы)»⁴.

¹ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин; Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 54–55.

² Там же. С. 58.

³ Цит. по: Там же. С. 76.

⁴ Там же. С. 120.

Гяур прямо упоминается в тексте «Бахчисарайского фонтана»:

Ужель в его гарем измена
 Стезей преступною вошла,
 И дочь неволи, нег и плена
 Гяуру сердце отдала? ⁵

«В этом отрывке – реминисценция из «Гяура» Байрона, основной сюжет которого низводится до степени «рудиментарного мотива». В рассказе «Бахчисарайского фонтана» он не имеет сюжетной функции и возникает только как вопрос или предположение поэта по поводу задумчивости героя – предположение, которое тут же отвергается самим поэтом. Для современного нам читателя естественно возникает вопрос – почему именно «гяуру» должна была «отдать сердце» возлюбленная Гирея, и единственный ответ – благодаря навязчивому воспоминанию о поэме Байрона.

Дыханье, вздох, малейший трепет,
 Все жадно примечает он:
И горе той, чей шопот сонный
Чужое имя призывал,
 Или подруге благосклонной
 Порочны мысли доверял!» ⁶

Есть, однако, основания считать, что «гяуровский» мотив играет в «Бахчисарайском фонтане» более важную роль. Как мы собираемся показать, он является своего рода тематическим ключом к особенностям его структурной организации.

Обратимся сначала к структурным особенностям. Анализ композиции показывает, что поэма разделена на две не равные по объему, но аналогичные по строению сюжетные линии: историю Гирея и лирическое заключение рассказчика, в котором говорится о его посещении Бахчисарайского дворца, нахлынувших на него здесь воспоминаниях, вызванных ими картинами. Обе линии имеют трехчастное строение, причем все части обнаруживают очевидные соответствия.

Линия Гирея: 1) описание Гирея, гарема, внуха; 2) история Марии и Заремы; 3) рассказ о походах Гирея, возвращении его во дворец, сооружении фонтана.

Линия рассказчика: 1) посещение Бахчисарайского дворца, описание гарема, упоминание внуха, бывших властителей; 2) мелькание перед рассказчиком тени то ли Марии, то ли Заремы, таинственное любовное вос-

⁵ Текст поэмы цитируется по изданию: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. М., 1994. Т. 4. С. 153–176.

⁶ *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. С. 121.

поминание; 3) мечты о возвращении в Тавриду, переживаемый в связи с этим подъем духа.

Основные общие элементы: 1) описание места действия; 2) две героини; 3) возвращение к месту действия.

Любопытно, что мотив канувших в небытие прежних обитателей дворца, пронизывающий первую часть лирического отступления («в забвеньи дремлющий дворец», «безмолвные переходы», «ханское кладбище, владык последнее жилище», «кругом всё тихо, всё уныло, всё изменилось...»), вызывает в памяти образ евнуха, злобного и бесстрастного стража невольниц, регламентирующего их существование в стенах дворца и укрывающего их от глаз других людей. Он – бессильный согладатай, ревнивый свидетель происходящего, хранитель и избалованный слуга высшего закона, олицетворенный в хане, – предстает в свете данной ассоциации едва ли не символом самой Истории, которая скрывает живые мысли и чувства людей, живую красоту и оставляет лишь сухие факты, свидетельствующие о каких-то высших закономерностях:

Сии надгробные столбы,
Венчанны мраморной чалмою,
Казалось мне, завет судьбы
Гласили внятною молвою.

Однако, в отличие от Гирея, рассказчик не поддается тягостным раздумьям, навеваемым обстановкой. В окружающем запустении он чувствует дыхание жизни:

... но не тем
В то время сердце полно было:
Дыханье роз, фонтанов шум
Влекли к невольному забвенью,
Невольно предавался ум
Неизъяснимому волненью...

Пробужденное этим чувством любовное воспоминание вызывает у рассказчика прилив творческой энергии.

Как и в третьей части линии Гирея, в финале лирического отступления возникает образ скачущего всадника. Однако в случае с Гиреем это образ парадоксально застывший:

Он часто в сечах роковых
Подъемлет шпагу и с размаху
Недвижим остается вдруг.

В последней строфе поэмы всадник предстает движущимся и окруженным живой жизнью:

Когда, в час утра безмятежный,
В горах, дорогою прибрежной,
Привычный конь его бежит,
И зеленеющая влага
Пред ним и блещет и шумит
Вокруг утесов Аю-дага...

В заключительных частях линии Гирея и линии рассказчика прочерчиваются также следующие коррелятивные оппозиции: презревший свой гарем властитель – «поклонник Муз»; «опустошитель огнем войны» ближних и дальних пределов – «поклонник мира»; хан, «в память горестной Марии» воздвигнувший мраморный фонтан, – рассказчик, забывший «и славу и любовь».

Таким образом, наблюдается принципиальное противопоставление рассказчика Гирею, несмотря на то что первый нигде не высказывает свое отношение к центральному персонажу излагаемого им преданья.

Однако сам способ изложения говорит о многом. «Преданье старины», о котором узнали «младые девы» и которое стало известно рассказчику, имело, скорее всего, отчетливую фабульную линию. В данном случае не важно, было ли предание в действительности и насколько оно достоверно. Предание существует как факт в сюжетно-событийном плане текста. Уже то обстоятельство, что оно, по словам рассказчика, побудило неких «младых дев» дать сентиментальное наименование Бахчисарайскому фонтану, делает этот факт условным по отношению к реальной действительности, в которой едва ли было возможно такого рода коллективное создание имени.

«Старинное предание» нетрудно разглядеть в повествовании. Однако пушкинский рассказчик зачем-то размывает его ясные черты, заставляя читателя самого додумывать фабулу. Между тем, додумыванию, судя по всему, подлежали также способы ее сюжетной трансформации и некоторые не обязательные для сюжета элементы.

Начнем с единственного в поэме упоминания Гяура. Гяурами турки называли всех немусульман, язычников, отрицающих бога. Но у Пушкина, конечно, имеется в виду заглавный герой байроновской поэмы, с которым наложница Леила изменила Гассану. За это, по приказу последнего, она была утоплена в море. Позднее Гяур убьет Гассана в честном бою, но, не найдя утешения в мести, уйдет в монастырь, где и проведет остаток дней. По всей видимости, Пушкин рассчитывал, что читатели вспомнят байроновскую поэму при чтении «Бахчисарайского фонтана» и постараются понять, зачем автор упомянул этого литературного героя.

Впрочем, композиционную роль данного упоминания можно определить и не зная сюжета байроновской поэмы. Гяур – единственная из названных в тексте конкретная угроза хану за стенами дворца: некое лицо, способное проникнуть в гарем и соблазнить жен Гирея. Остальные враги – русские, поляки, грузины – находятся в отдалении, и об исходящей от них опасности ничего не говорится. Получается, что именно от Гяура защищают гарем высокие стены и бдительный евнух. Можно сказать, что в упоминании Гяура актуализируется мотив исходящей от конкретной личности угрозы для сложившегося порядка вещей, или мотив разбойника. Но получает ли этот мотив развитие?

О том, что происходит вне стен дворца, мы узнаем только один раз из краткого описания вечерней жизни в Бахчисарае. И в этом описании парадоксальным образом появляется сам рассказчик:

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля;
Вдали, под тихой лавров сенью
Я слышу пенье соловья...

Эта нелогичная с сюжетной точки зрения точечная актуализация «я» рассказчика в хронотопе предания вызывает в памяти столь же нелогичное упоминание Гяура и наводит на мысль о существовании какой-то связи между ними.

Важно, что действующими лицами в данном описании являются лишь женщины:

Из дома в дом, одна к другой,
Простых татар спешат супруги
Делить вечерние досуги.

Где сами татары, мы не знаем, они не функционируют в тексте. Кроме женщин, никого на улице не видно. Таким образом, пушкинский рассказчик в настоящий момент – единственная реальная угроза для ханского гарема, что еще больше сближает его с Гяуром. Однако в чем цель этого сближения? Как проявляется «разбойничья» функция рассказчика, если оно должно было актуализировать именно ее?

Ответ, на наш взгляд, очевиден. В том, каким способом он излагает «старинное преданье», главному герою которого противопоставляет себя в лирическом заключении. Иначе говоря, стиль поэмы тематизируется. В описаниях, расположении частей, недосказываниях, противоречиях мы вправе разглядеть не только художественные приемы, но и выражение определенного тематического содержания, связанного с образом рассказчика и его отношением к своему герою.

Это относится к проникнутому эротизмом и сочувствием описанию гарема – мы словно смотрим на купающихся невольниц глазами гяур-рассказчика. «Гяуровская» заинтересованность выказывается в пристальном внимании к стражу гарема – евнуху, не выполняющему заметной сюжетной роли. «Гяуровское» восхищение сквозит в строках, посвященных Зареме. «Гяуровскими» любовью и состраданием проникнут рассказ о христианке Марии. Не зря рассказчик заявляет о своем пребывании в легенде сразу после фрагмента, повествующего о судьбе польской княжны и условиях ее нынешнего существования.

И в конце концов гяур-рассказчик «освобождает» Марию. Он «похищает» ее из «старинного преданья». Утаив от читателя причину смерти княжны, рассказчик словно лишает Гирея власти над ее судьбой. Мы даже не знаем, во дворце ли она умерла. Более того, рассказчик ставит под сомнение решительные действия хана и в других направлениях. Гирей, выйдя из своих покоев и войдя в гарем, «недвижим остается вдруг». Это начатое после долгих раздумий действие не имеет продолжения, нарочито прерывается. Странное «окаменение» Гирея во время боя составляет рифму этой бездвижности. Воздвигнутый ханом фонтан слез – третья рифма, которая предстает уже не памятником Марии, а монументом, символизирующим физическую скованность самого Гирея. Ведь это он, застывая во время боя, «горючи слезы льет рекой».

В сущности, «похищенной» оказывается и Зарема. Обстоятельства ее смерти более определенные, но о причине мы можем только догадываться. По самой распространенному мнению, она была казнена за убийство Марии, которая либо пошла на провоцирующее активное сближение с Гиреем, либо последний предпринял какие-то решительные шаги к такому сближению. Эта версия, на первый взгляд, представляется наиболее вероятной, поскольку завершает, округляет драму между основными действующими лицами. Однако такой вариант – результат прямой фабульной логики, не учитывающей характер расположения материала. Рассказчик выстраивает фрагменты действия так, чтобы за ними проступали черты другой драмы.

Единство всех трех частей линии Гирея восстановится, если мы предположим, что часть истории, следующая за входом хана в гарем и до объявления им о возобновлении своих набегов, – это ретроспекция. Что-то произошло, о чем оповестил Гирея евнух, и хан, после раздумий по поводу сказанного, идет в гарем, чтобы огласить свое решение. О чем поведал владыке евнух? Возможно, о встрече Марии и Заремы, о состоявшемся между ними разговоре. Недаром рассказчик акцентирует внимание на чуткости сна стража. Евнух, возможно, видел, как грузинка прокралась в комнату княжны, и подслушал ночные речи невольниц. Завершающая часть монолога Заремы могла быть понята им (или интерпретирована) как сви-

детельствующая о подготовке заговора против Гирея. Этому могло способствовать упоминание Заремой в неясном контексте кинжала («Но слушай: если я должна Тебе... кинжалом я владею»). Неслучайно и Мария, оставшись одна, реагирует на слова Заремы не как на угрозу – она связывает свою будущую смерть не с нею, а с Гиреем.

Перечень тем, над которыми мог размышлять Гирей, как кажется, косвенно передает характер услышанной им от евнуха информации.

Что движет гордою душою?
Какою мыслью занят он?
На Русь ли вновь идет войною,
Несет ли Польше свой закон,
Горит ли местию кровавой,
Открыл ли в войске заговор,
Страшится ли народов гор,
Иль козней Генуи лукавой?

Про Русь и «в войске заговор» мы еще скажем. Польша и «народы гор», вероятно, имеют отношение к Марии и Зареме. Что касается Генуи, упоминание которой – явный анахронизм⁷, то оно, по-видимому, связано с евнухом, его возможной интригой. Мы знаем, что он блюдет интересы хана, предан ему, но знаем и о неприязни его к Марии («Не смеет устремиться к ней Обидный взор его очей»), знаем и его застарелое недоверие к женщинам («Ему известен женский нрав; Он испытал, сколь он лукав»). Все это могло послужить причиной навета.

Хан принимает какое-то решение и идет в гарем. Возможно, смерть плячки и грузинки – результат этого решения. Возможно, только грузинки. Хотя в тексте не говорится прямо, что она была казнена по его приказанию. Возможно, хан собирается о чем-то поговорить с Марией. Можно предположить и другие варианты.

Точно определить суть драмы, на которую намекает рассказчик, трудно, однако несомненно, что он стремится придать ей характер бунта. Мотив бунта то и дело выступает в качестве одного из вариантов разрешения очередной неясности в тексте «Бахчисарайского фонтана». Помимо упоминания Гяура, слов Заремы о кинжале и какого-то таинственного решения Гирея, это относится к исполнению наложницами при входе хана, влюбленного в Марию, песни о Зареме. Недаром говорится, что этой песней они «вдруг (!) огласили весь гарем». Отсутствие на улице Бахчисарая татар-

⁷ «Генуя утратила всякое влияние в Крыму в XV в., еще до основания Бахчисарая как столицы Крымского ханства» (*Проскурин О.А. «Бахчисарайский фонтан» // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 1. А–Д. СПб., 2009. С. 100.*)

мужчин тоже наводит на мысль о каком-то тайном собрании. На эту вероятность, по-видимому, и намекают слова «открыл ли в войске заговор».

Мотив бунта, конечно, не очевиден в сюжетно-событийном плане. Это только знаменатель ряда вероятностных микросюжетов, завихряющихся в «темных местах» поэмы. Но сама ее структура – несомненный стилистический «бунт» рассказчика против исходной фабулы, изложить которую он решил не в ясной эпической, а фрагментарной романтической манере. При этом главной целью рассказчика, по всей видимости, было не воздвигнуть альтернативное сооружение, то есть не вписать в подтекст другую версию легендарных событий, а разомкнуть дворцовые стены общепринятой, «официальной», версии, сделать ее пространством, доступным для игры воображения, свободного творчества.

В свете реализуемого таким образом «гяуровского» мотива особый смысл приобретают финальные строки поэмы, в которых говорится о скором возвращении рассказчика в Тавриду. В них явственно читается радостное предвкушение нового набега на территорию «старинного предания».

Теперь мы можем попробовать объяснить смысл одной из предполагаемых тем раздумий Гирея:

На Русь ли вновь идет войною...

Поставив это предположение первым, рассказчик подчеркнул иноземность своего героя и его враждебность по отношению к нации, представляемой им самим (рассказчиком) и читателями. Иными словами, национальная принадлежность рассказчика и героя семантизируется как один из пунктов их противопоставления, мотивирующих агрессивные стилистические действия первого. Русский гяур-рассказчик как бы подсказывает Гирею, где находится причина его будущих сюжетных неудач.

Таким образом, композиция «Бахчисарайского фонтана» обнаруживает признаки традиционной пушкинской закольцованности. Начавшись с «диверсионных» действий рассказчика в хронотопе «старинного предания», она оканчивается предвещанием новой «военной кампании» подобного рода.

Итак, если рассматривать пушкинскую поэму с предложенной точки зрения, то «байронический» композиционный прием составления повествования из разрозненных драматических картин окажется мотивирован в ней не столько новаторски-изобразительными, романтически-интригующими, сколько структурно-смысловыми соображениями. Этот прием вкупе с другими романтическими эффектами (недосказанность, пробелы, противоречия) становится средством реализации основного внутреннего конфликта «Бахчисарайского фонтана» – между догмой, «официальным» мифом, и «беззаконной» творческой свободой.

УЧИТЕЛЬСКИЙ ДИСКУРС В АВТОБИОГРАФИИ Н.А. ПОЛЕВОГО

«Низвергатель законных литературных властей» (П.А. Вяземский), «идеолог буржуазного прогресса» (Большой энциклопедический словарь), выдающийся журналист, «стойкий последователь романтизма», «русский шеллингианец» – сложившаяся репутация Николая Алексеевича Полевого, журналиста, критика, писателя, историка 1820–1840-х гг. явно несет в себе приметы мифологизации имени и судьбы, столь обычные для восприятия далеко отстоящего от современности культурного явления. Но миф, по утверждению Н. Берковского, есть «усиление внутреннего смысла, заложенного в художественный образ, и смысл при этом доводится или, скажем, возвышается до вымысла»¹. В случае с Полевым мифологизация поддерживается особым дискурсом его автобиографии, который может быть прочтен и осмыслен как «учительский».

Автобиография как жанр – примечательное явление в истории русской литературы – не раз становилась предметом сугубо специального исследования, но в основном как часть исторической мемуаристики². По мысли А.Г. Тартаковского, «мемуаристика (в широком смысле слова) суть овеществленная историческая память, одно из средств духовной преемственности поколений и один из показателей уровня цивилизованности общества, его сознательного отношения к своему прошлому, а, следовательно, и к своему бытию вообще»³. При таком подходе автобиография как воспоминание о себе самом становится в некотором смысле документом культурной эпохи и отражением самосознания личности, постижением себя в меняющемся мире. Это некий опыт своего участия в культурном и историческом бытии, по закреплению памяти о себе в своем времени, согласно формуле Б.М. Эйхенбаума, «акт осознания себя в потоке истории»⁴.

Акт самосознания, включенный в «поток истории», в русской культурной действительности имманентно наполняется учительным пафосом. Если на начальных стадиях исторического самосознания личность мыслит себя в рамках внутреннего духовного опыта (так дневники и частные записки функционируют внутренне-интимно), то к 1830-м годам «торговое

¹ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 47.

² См. Русские мемуары. Избранные страницы. 1800–1825 гг. М., 1989; Тартаковский А.Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в. М., 1991.

³ Тартаковский А.Г. Указ. соч. С. 3.

⁴ Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л., 1976. С. 342.

направление» в литературе и повременных изданиях определяет иную функцию самоидентификации автора: дневники, частные записки, биографии пишутся и публикуются с расчетом на гласность, на публицистическое звучание, становятся фактором идейно-эстетических столкновений, поводом для полемики и доводом в пользу своей правоты. При этом «учительность» позиции автора делается явной, а сам автор получает особую статусную роль. Такой «учитель» опирается на личный опыт и знания как на безусловную ценность, которые не могут быть подвергнуты сомнению уже в силу избранной коммуникативной роли.

Автобиография Н.А. Полевого – это часть предисловия к его книге «Очерки русской литературы», изданной в Петербурге в 1839 г. Жанр автобиографии в первой трети XIX века, в отличие от дневников и воспоминаний, продуктивным не был и широкого распространения не получил. «Воспоминания о моей жизни», «Мелочи из запаса моей памяти», «Воспоминания о себе самом» и прочие подобного рода опыты мемуарной литературы стали достоянием журнальных изданий несколько позднее – в 1840-50-е годы и далее. Уже в этом отношении автобиография Полевого, несколько опередившая только формирующуюся традицию, представляет собой формой словесного самосознания, которая равна самообнаружению, самоидентификации и – главное – позиционированию себя как возможного учителя жизни: «С какой радостью желал бы я передать юному, свежему силам поколению всё, что многолетний опыт, размышления и труд дали мне, всё, что таится в душе моей, для пользы ближних, для чести отечества, для присовокупления в сокровищницу знаний <...>»⁵. Собственный опыт литератора, критика и журналиста оказывается важен не для самого автора («<...> мне остается жить менее, нежели я жил») ⁶, но как опыт и пример для всех. Учительный характер, нравственно-этическая направленность автобиографии очевидны потому уже, что приобретают вид стилевых литературных и моральных клише: «помните, что только пользою и добром оценивается наша жизнь», «помните, что только трудом и размышлением покупается честь и успех», «паче всего гоните от себя дух уныния; ищите награды в самом труде, не ожидая другой награды»⁷.

Настойчивое постулирование своей моральной позиции подчеркивается тем, что сорокатрехлетний Полевой оказывается как бы в конце жизни («жить менее, нежели я жил»), подводит ее итоги и приобретает право на высказывание: «Всё это и многое еще желал бы я сказать тем, кто должен сменить нас на поприще мира – сказать, что все наши пожертвования, все

⁵ Полевой Н. Мечты и жизнь. М., 1988. С. 287.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 288.

труды наши, всю горесть бытия на поприще науки и искусства искупают минуты, каких не знает человек, не испытывавший работы умственной»⁸. Ориентация на потомков, нынешних и будущих успешных учеников, придает стилю автобиографии особое метафорическое звучание и столь же метафорическое значение: «Для беседы с нами отверзаются безмолвные гробницы, и тени великих всех веков приходят беседовать с нами <...>, в избытке чувств переполненная душа наша стремится передать другим то, чего не может удержать в самой себе <...>»⁹. Романтическое понимание своего слова как «залога бессмертия» восходит у Полевого к шеллинговой идее творимой жизни: в природе, в обществе, в истории, в человеке. Эту «творимую жизнь» – свою – через умственную работу и выстраивает в автобиографии Полевой. Впрочем, шеллингианство Полевого было, до известной степени, вторичным, ученическим, усвоенным через философию Кузена, что отразилось в помещенных в его «Московском телеграфе» рецензиях и статьях (см. рецензию на книгу Галича «Опыт науки изящного», «Московский телеграф», 1826 г., статью «О романах В. Гюго и вообще о новейших романах», «Московский телеграф», 1832 г.), где говорилось о проявлении в человеческой жизни и жизни природы истины, красоты и блага. Однако именно эти идеи стали основой эстетической позиции Полевого.

Автобиография Н. Полевого – это эстетически необработанный текст, стиль автора тяготеет то к романтической образности («угрюмый опыт останавливает мечту и щиплет крылья воображения»¹⁰), то к эпическому повествованию и детализации событий. Как полагает Т.И. Печерская, письмо как форма личностного выражения «выявляет авторское целеполагание помимо и в обход волевого импульса пишущего. Прямое значение слова оказывается равноправным со всеми остальными значениями, а разнонаправленность внутрисмысловых перспектив мешает словесному событию состояться и адекватно оформиться»¹¹. Эта мысль о письме, как представляется, может быть распространена в особенности и на жанр автобиографии, так как поучительное целеполагание, хотя и высказанное автором прямо, но вряд ли заложенное в его осознанный учительский статус, и ведет к появлению и выявлению учительского дискурса.

Рассмотрим безусловные составляющие такого дискурса. Сущностной характеристикой дискурса являются общение, профессиональная речевая

⁸ Полевой Н. Мечты и жизнь.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Печерская Т.И. Разночинцы шестидесятых годов XIX века. Феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики. Новосибирск, 1999. С. 295.

коммуникация, признаками которой у Полевого – прямые и опосредованные обращения к «собрату», «юному и свежему силами поколению», побуждающие к нравственному совершенствованию: «Какое наслаждение в самом приобретении знаний, в нравственном, духовном совершенствовании самого себя!»¹² Монологизм высказывания в автобиографии исключает возможность иной позиции, кроме предложенного пути самосовершенствования и самообразования.

Автобиография была написана Полевым после закрытия в 1834 г. «Московского телеграфа», когда он очутился в сомнительном положении журналиста без журнала, критика без литературы, литератора без, по его выражению, «бедного дарования». Более поздние воспоминания о Полевом в это время показывают сломленного человека. Он оказался подавлен обстоятельствами, постоянной нуждой, но всего более тем, что был насильственно удален от дела его жизни – литературы, журналистики, критики; все попытки продолжать литературно-критическую деятельность становились ложными шагами, окончательно губившими его репутацию. Но «едва ли справедливо и законно произносить суд над Полевым по сочинениям, писанным в то время, когда он, теснимый обстоятельствами, угнетаемый нуждой и раздражаемый молодым, далеко опередившим его поколением, погибал в медленной агонии»¹³. Дневник Полевого за это время, по словам его сына, представляет собой «непрерывный вопль» мучимого безысходной нуждой человека и «переполнен молитвенными возгласами и обращениями к Богу». «Замолчать вовремя – дело великое; мне надлежало замолчать в 1834 году»; вся его дальнейшая деятельность была «игрою *va banque* на литературную известность»¹⁴. На общем невеселом фоне писем, дневниковых записей, малохудожественных текстов, компилятивных критических разборов автобиография явно выделяется отчетливой позицией, тем, что может быть названо учительским дискурсом. Тем более важно то, что трагическое умонастроение дневников и писем не сказывается на общем тоне автобиографии. Только на последней ее странице появляется фраза, явно корреспондирующая с тоном дневника конца тридцатых годов: «Юность не знает безнадежности: она не видит вокруг себя мрачных бездн бытия, и когда горе встречается с нею, она готова спросить у него: не брат ли ты радости?»¹⁵.

¹² Полевой Н. Мечты и жизнь. С. 288.

¹³ Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов // Н.А. Полевой. Л., 1934. С. 119.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Полевой Н. Мечты и жизнь. С. 300.

Свою биографию Полевой заканчивает не 1839 г., когда она была издана, а 1822 г., годом смерти отца, когда «я сделался старшим, заступил место отца»¹⁶. Можно предположить, что завершенная этим событием биография является одновременно и завершением пути формирования личности человека и литератора. Это годы детства, юности и начала литературной деятельности, отмеченные знакомством с Жуковским, Грибоедовым, П.П. Свиным, Н. Гречем и Ф. Булгариным, оказавшими начинающему литератору, купеческому сыну «самое радушное внимание».

Написанная часть биографии содержит в себе все вероятные контрапункты романтического жизнестроительства, столь важные для коммуникативных усилий Полевого. Так преломившаяся в романтизме идея внесловной ценности человека дает автору основания для гордости за купеческий род, «один из самых старинных и почетных посадских домов в Курске»¹⁷. Имена предков и описание их знаменательных торговых деяний вписываются в большую историю, отмеченную именами Петра Великого, Пугачева, Шелихова, Н. Резанова. Весьма обширна и география деятельности предков Полевого: Курск, Оренбург, Казань, Тобольск, Иркутск, Москва, Петербург, а также Персия, «где погибли Русские купцы, находившиеся тогда в Персии, и между ними брат моего деда»¹⁸, другой «брат моего деда погиб в Америке, куда отправился искать счастья»¹⁹. Масштаб географии и исторические границы деятельности рода Полевых вписываются автором в грандиозные перемены внутри государства и во внешней политике и экономике, актуализируют личную энергию и инициативу не только рода, но и отдельной личности. История рода для Полевого – своеобразный контекст интереса к внутреннему миру личности и собственной истории: «расшевеленная умственная деятельность, из массы новшеств, вошедших в жизнь, наталкивала на сравнение старого и нового, при сравнении же являлось желание записать, сохранить <...> то, что было прежде и что все более и более изменялось»²⁰. Выделка морских котов, фаянсовая фабрика, водочный завод, корабли кругом света, Соединенная Американская компания, Охотская и Иркутская конторы – масштаб деятельности семьи впечатляет, тем более что задача автора – культурно-исторический генезис собственной личности, поскольку возросшая духовная активность личности в случае с Н. Полевым имеет в его интерпрета-

¹⁶ Полевой Н. Мечты и жизнь.

¹⁷ Там же. С. 289.

¹⁸ Там же. С. 290.

¹⁹ Там же.

²⁰ Краснобаев Б.И. Русская культура XVIII века // История СССР. 1976. С. 104.

ции два равно важных проявления: купеческая деятельность и деятельность литературная.

Безусловный демократизм столь же бесспорного романтика Полевого – это установленные свойства его мировоззренческой позиции и эстетики, и в то же время не просто фиксация факта, но указание возможного пути для молодого поколения: «школа опыта и жизнь в свете»²¹. Уже в образе автобиографического отца сказываются две необходимые стороны архетипического отца у романтиков: «всегда бодрого, свежего, пылкого, горячего, деятельного, всегда в своем халате, или за делом, или с книгой в руках»; «необыкновенный ум, множество практических сведений, его светлые мысли обо всем»²². Но романтический идеализированный («добродетельный, благодетельный, с чувствительным сердцем», «плачущий за романами», «последний рубль делил он с бедным», «прощал обиду, неблагодарность»²³) отец как воспитатель и образец для подражания в биографии, тем не менее, не имеет решающего влияния на Полевого-сына. Целью отца было богатство, этой цели служили все его купеческие начинания, в отличие от самого Николая Полевого, для которого собственно создание текста автобиографии становится проявлением личной активности. Поскольку в 1839 г. истинность сообщаемого уже не могла быть гарантирована культурным статусом создателя текста, то критерием истины становится личная человеческая честность, унаследованная от честного отца, как необходимое качество учительского дискурса. Целеполагание, определенное в дискурсивной практике автобиографии, делается нарочито декларативным: «И жизнь купеческая, и дела опостытели мне. Грусть терзала меня, и тогда-то мне пришло в голову, что только учению остается в России дорога к почести без денег»²⁴ через «книги и науки».

Далее следуют крайне важные для понимания позиции стремящегося к успеху «без денег» молодого человека перечисления ценностей образования: «лекции университета, беседа с учеными мужами», а также самообразование, т.е. знание русской грамматики, «необходимость знать иностранные языки»: «только бы учиться!»²⁵ Это внутренняя потребность в учении и просвещении, называемая сейчас мотивацией, – «настойчивое размышление показало мне недостаток систем и образа обыкновенного учения»²⁶. Чтение как необходимость – это то, что составляет суть учительской ком-

²¹ Полевой Н. Мечты и жизнь. С. 291.

²² Там же. С. 292.

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 296.

²⁵ Там же. С. 298.

²⁶ Там же.

муникативной функции – закономерно, как откровенно показывает автобиография, привели Полевого к решению написать Русскую Грамматику и Русскую Историю. Чтение и письмо как база культуры человека и историческое знание как основа его мировоззрения сделались для будущего ниспровергателя авторитетов важнейшей мотивацией, дополнившей его бескорыстное стремление к просвещению, которое являлось бы не средством к достижению успеха, а целью жизни.

Первые графоманские опыты юного Полевого – трагедия «Василько Ростиславич», повесть «Ян Ушмовец», им дописанный «Опыт повествования о России» Елагина – явно показывают, как не хватало образования и системы в знаниях и чтении ему самому, отсюда категорическое заявление в автобиографии: «Я отказался от легкого чтения и не писал уже ни стихов, ни прозы»²⁷. Учение и труд как основа просвещения личности в учительском дискурсе акцентируются на всех этапах человеческого взросления.

Несмотря на громкую известность издателя демократического журнала, боевого критика, полемиста с определенными историческими и эстетическими взглядами, Полевой-литератор, оставивший немало беллетристических произведений, не сумел достаточно убедительно реализоваться в собственном художественном творчестве. Однако вся жанровая многосторонность Полевого – от романа «Клятва при гробе Господнем», «Повестей Ивана Гудошника», лингвистических изысканий о склонении местоимений «сей» и «онный» до драматических произведений и критических статей о Державине, Карамзине, Гоголе – направлена на читателя, читателю предназначена, это общий способ авторского предъявления. Соприсутствие вероятного читателя есть обязательное условие текстов Полевого: возможный взгляд читателя, его оценка, его подразумеваемая реакция ставят автора в коммуникативную позицию. Поэтому особенно важным было для Полевого оговорить свое право на литературную биографию: «Немногие из русских литераторов писали столь много и в столь разнообразных родах, как я»²⁸. Актуализация именно авторской личности писателя и критика делает Полевого человеком «с биографией»: литературно-критическая деятельность определяет исключительность человека.

Автобиография Полевого нарочито лишена прав на культурный код романтической личности. Ни «загадочного прошлого», ни «потанной любви», ни «солдатчины», ни, тем более, ранней смерти», ни демонизма, ни байронизма в воспоминаниях Полевого нет в помине даже на уровне мотива. Нет дидактического, наставительного мотива, т.е. того, что снижа-

²⁷ Полевой Н. Мечты и жизнь. С. 298.

²⁸ Там же. С. 286.

ет, а порой и разрушает возможность диалога с потенциальными воспитуемыми, учениками. Это внутренняя история, гораздо более сложная, чем сознательно выбранная маска или романтическая модель поведения. Это путь постепенного самовоспитания, направленный на интеллектуальное просвещение и духовное просветление: «мне надобно было пересоздать все мои идеи»²⁹.

Отсутствие систематического образования подчеркивается всеми авторами и биографами, обращавшимися к деятельности и творчеству Н. Полевого. И в автобиографии он намеренно подчеркивал (наряду с демократизмом провинциального купеческого происхождения) разнообразие и разнонаправленность круга своего чтения: «<...> я прочитал тысячу томов всякой всячины, помнил всё, что прочитал, от стихов Карамзина и статей Вестника Европы до хронологических чисел из Библии, из которой могу наизусть перечитывать целые главы, но это был какой-то хаос мыслей и слов, когда сам я едва начинал мыслить»³⁰. Из этого разнообразия, изобилия, хаоса постепенно, благодаря специальным усилиям автора биографии, постепенно начинает вырисовываться культурный императив – романтическая исключительность, сделавшая из купеческого сына «делового человека», а затем критика, литератора и историка, презумпцирующего собственную биографию как урок для будущих поколений: «<...> не одни современники найдут повод к размышлению»³¹.

По мысли Ю.М. Лотмана, в первой трети XIX века сами творят себе биографии в пределах импульсов романтического жизнестроительства: «Отличие 'внебиографической жизни' жизни от биографической заключается в том, что вторая пропускает случайность реальных событий сквозь культурные коды эпохи», <...> которые «не только отбирают релевантные факты из всей массы жизненных поступков, но и становятся программой будущего поведения, активно приближая его к идеальной норме»³². Автобиография Полевого в соотношении с его реальной биографией дает основания предполагать нарративную учительскую позицию опосредованного наставления, назидания, преподавания опыта, абсолютизированного через собственную жизнь: «Мои слова не самохвалство, но искренний голос человека и литератора, который дорожит названием честного»³³.

²⁹ Полевой Н. Мечты и жизнь. С. 298.

³⁰ Там же. С. 294.

³¹ Там же. С. 286.

³² Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 371.

³³ Полевой Н. Мечты и жизнь. С. 287.

Внутренняя история становления «человека с биографией» экстраполирует личность автора через его культурное знание, его императивную систему, где к «книгам и наукам» присоединяются почитание отца, не только кровное, но и духовное родство с братом («<...> друга, с которым потом пошли мы по дороге жизни, рука в руку, которому одолжен я уверенностью, что дружба – не мечта поэзии, но точно святой дар неба, существующий на земле: этот друг был брат мой Ксенофонт»³⁴), благодарность тем, «кто ласковым приветом отогревал мою душу среди тогдашних моих обстоятельств»³⁵. Эти неслучайные замечания автора расставляют его морально-этические приоритеты, особенно значимые для экстраполируемой личности: любовь к отцу и нежная почтительность сына, сердечная привязанность к брату, благодарность друзьям. При этом данные в простом биографическом пересказе факты личной судьбы и истории рода обретают значение примеров необходимых для человека связей, а также глубоких познаний в разных сферах, будь то история, география, русская грамматика или иностранные языки: «изучение языков повело меня в новый мир»³⁶.

К концу повествования о себе самом непредумышленно возникает характерная оппозиция формирующейся общественной репутации и самоощущения: «генияльный молодой человек» и «я еще плохой писатель». С одной стороны, первые публикации «красноречивых описаний» в «Русском вестнике» и «Вестнике Европы» (приглашен на вечера и балы, пока в Курске), с другой – беспристрастный ответ самому себе: «Учиться!» Этот императивный посыл является, по сути, рефлексией по поводу «я-для-себя» и «я-для-других». Поскольку в автобиографии собственное «я» – повод для открытого высказывания, важное значение приобретает внутренняя стратегия пишущего, его дальняя цель – экстраполяция личности автора на обучаемого.

В автобиографии Н.А. Полевого наличествует специальный учительский дискурс, который прочитывается через коммуникативную позицию автора, и отражает общую учительную тенденцию русской литературы XIX века, но не в художественном тексте, а в мемуарно-биографическом жанре. Внехудожественная словесность, представленная «массовой литературой», к которой, без сомнения, принадлежал Н. Полевой, по-своему принимала участие в общих поисках, которые явно показывали тенденции и изменения культурного мышления. Массовая литература – явление социологическое (или прагматическое). По мнению Ю.М. Лотмана, «оно

³⁴ Полевой Н. Мечты и жизнь. С. 297.

³⁵ Там же. С. 299.

³⁶ Там же. С. 298.

касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру»³⁷. Язык и стиль автобиографии Полевого мало соответствуют общекультурным параметрам, но текст ее создает прецедент, не оставшийся без последствий. Со временем рефлексивное сознание все больше использовало этот способ самоидентификации как сферу самовыражения, чем расширяло возможности литературы. В этот процесс были втянуты в равной степени и художественная литература, и словесность вообще. Механизм диахронного движения литературы неизбежно и в большей степени отражает учительный пафос русской литературы в целом и включает в действие учительский дискурс как основную составляющую ее смыслов. Отмеченный дискурс может быть признаком литературоцентризма сознания русского культурного человека, оформившегося и окончательно сложившегося в массовой литературе как один из важнейших мотивов, что в самой автобиографии Полевого выразилось через мотив самовоспитания, «пересоздания» человека.

³⁷ Лотман Ю.М. Текст как семиотическая проблема. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 211.

Г.М. Васильева

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ МИСТЕРИЯ: К ИСТОРИИ ОДНОГО РУССКОГО ПЕРЕВОДА «ФАУСТА»

Играют гусли-самогуды,
Летает коврик-самолет,
Когда – нечаянное чудо! –
Бог весть за что, Бог весть откуда
На душу музыкой дохнет.

С.Я. Парнок,
«Играют гусли-самогуды», 1922.

Имя Андрея Михайловича Овчинникова упоминается очень редко, чисто орнаментально и, так сказать, «в списке». «Фаустъ. Полная немецкая трагедия Гёте, вольнопереданная по-русски А. Овчинниковым» не «присвоена» русским литературным корпусом. Существует единственное прижизненное издание 1851 года¹. За текстом утвердилась репутация дефективной копии. Обратимся к синтаксическому и историко-лексикологическому аспектам неизученного перевода.

Поэтический синтаксис

Текст желательнее приводить в соответствии с синтаксическими, орфографическими особенностями оригинала, что позволяет ощутить строй мысли переводчика. Правда, наши графико-оптические привычки затрудняют восприятие.

Синтаксис не в меньшей степени, чем морфология, определил специфику идиостиля поэта. Это своеобразие обращений к именному стилю, внутренний диалогизм, опирающийся на соположения и контрасты, сочетание «называний» и «отвлечений», обстоятельственных вставок; синтаксическая компрессия при множестве антикомпрессивных перифрастических фактов; рассогласованность «точек зрения», категорий времени, лица и числа, референтная неопределенность употребления ряда личных местоимений. Синтаксические особенности идиостиля непосредственно соприкасаются с областью тропов и фигур.

Вряд ли можно сказать, что Овчинников развивал область языкового синтаксиса. Погружаясь в этимологические или словарные изыскания, он предпочитал «рассеиваться» в миражах ассоциаций любого типа – смы-

¹ Фаустъ. Полная немецкая трагедия Гёте, вольнопереданная по-русски А. Овчинниковым. Рига, 1851. Часть вторая, в 5 действиях. 335 с. Страницы указаны в тексте статьи, как и в оригинале, – римскими и арабскими цифрами.

словых или чисто звуковых, «случайных». Возникают бесконечные отсылки означающих друг к другу. Но в этом мареве всегда присутствует инаугурационный жест: именование в теологическом смысле – это новое рождение.

Пунктуация в тексте весьма спорадическая. Синтаксический ритм производит впечатление утрированности, присущей подражаниям и стилизациям. «Кто бы, жизнёочки, / Мне говорнуль – / Кто вась на ноженьки, / Такихь создаль? / Вы столь пригоженьки, / Я бь вась обнял, / Да взяль вь губеночки / И цаловнул! (320).

К области *солецизмов* относятся все отступления от стандартных языковых норм. Они выражаются в отсутствии грамматической связи или в ее нарушении. Нестандартное приглагольное управление является одним из видов *анаколуфа* – грамматической рассогласованности речевых единиц. В первую очередь, это рассогласование глагольных наклонений, времен, видов и т. д.: «говорнуть мимоходом» (28); «Туришь ты вь пустоту / Допроучить, доподкрепить меня?» (60); «Не далось тебе добра, / Не взялось амуру» (24). Ряд анаколуфов связан с необычным приименным управлением: «Да, ты правь; / Ведь грифу вь-нравь и титло графь» (105).

Эналлага возникает, когда грамматический член или категории употребляются в несвойственной им функции. Причастие выступает в роли деепричастия, определение – в роли дополнения, наречие – в форме прилагательного: «И ты омрачняешь впоследь / Теперевова счастья светь / И вь послевомя даже за-негь / Надежи вытираешь следь» (189).

Большую часть отступлений от стандартного синтаксиса образует *эллипсис*. Переводчик выстраивает своего рода эллиптические периоды, в которых пропуски грамматически необходимых членов, последовательных причинно-следственных связей могут затемнять смысл. «Хор Елене. Злородчивая! Добрячкой вь юномь / Люду мекает себе вь кляпцы?» (188). С эллипсисом связана *парцелляция*: раздробление единой конструкции на грамматически недостаточные, но интонационно самостоятельные фрагменты. «Мефистофель. Гей! воры-Вороны-приказь: / Кь Ундинамь! Кланяться оть нась, / Просить тотчась потопь до влась / Не-другу Кесареву – вь казнь!» (270). К области синтаксиса относится сочинительная связь разных членов предложения, так называемый *силлесп*. «Фаусть. Учился впускь и пустежь училь» (59).

Овчинников придает теме заостренную афористичность. Завершающая часть строфы осознается им как *эпиграмматический синкрисис*. «Все это мне что Васеньке-коту / Вытаскивать каштаны изь огня» (60). «Гомункул Вагнеру. И такь я есмь – и должень быть деловь: / Силенкой дюжь, во всякий гужь готовь» (95). «Мы устроили вамь пирь, – / Славьте нась на

целый мирь!» (157). «Того-гляди, подымутся из тины / Все водяные... раскачают море / И запируют снова – на просторе» (311–312). «Къ новоселитьсбе привлечеть / Изъ тесныхъ областей народъ (313). Сказки обычно устремлены к пунанте. Концовку подобного рода латинские теоретики называли *аситен* (лат. острийё).

Внутри общей схемы сталкиваются альтернативные ритмические варианты и обилие ритмических перебоев. Слово может быть удалено от его рифменной пары; переводу присущи постоянные акцентологические неправомерности; полиметрия; стиховая поливариантность; немотивированная безрифменность многих строк; контаминация рифмованного, белого и свободного стиха. Рифма то появляется, то исчезает, отдельные строки остаются незарифмованными. Метрическое сходство строк – здесь случай, а не закон. В самой сути поэтической системы Овчинникова заложено метрическое неподобие строк. Следующая строка не равняется на соседнюю, от нее «отодвигается». Тем не менее, они организованы внутренним стиховым движением. Метры при этом выступают в несвойственной им функции ритмов: их появление и чередование – совершенно непредсказуемо, а принадлежность тому или иному персонажу мотивирована представлениями сочинителя об их органической семантике. Несовпадение метрических схем создает композиционную динамику.

Поэтическая морфология

Подход переводчика к слову можно назвать лингвистическим или, шире, – филологическим. Он ведет поиск глубоких корней слов: греко-латинскому корнеслову предпочитает русский народный и *славянский корнеслов*. «Ивиковы журавли. / Разлетаются кивикая (132). Переводчик обильно насаждает этимологические фигуры, в которых использованы однокоренные слова, принадлежащие к разным грамматическим классам. «Но что за дело! Милыя милашки / Уже подскажутъ азъ-буки-букашки» (38). «Лети летягой – шмыгай шмыгом» (136). «Ахъ, луну вокругъ кружочикъ / Вдругъ облунилъ лучезарно!» (163). План содержания в этих случаях предопределен планом выражения – языковой рефлексией и языковой игрой, дающей возможность для различного рода квазиэтимологий. Для Овчинникова в языке вообще нет «плохо» членимых основ. Просто человек пока не сумел подобрать ключи к каждому корню и основе языка, не сумел обнаружить связывающее их единство.

Морфологические аномалии в языке представлены устаревшими формами словоизменения либо их функционально-стилистическими эквивалентами. Сочетание в рифме одинаковых аффиксов дополняется сочетанием одинаковых корней. Корневая контаминация и аттракция словоформ порождают некий третий смысл: «И вотъ же нетъ! Ужь такова / Моя чу-

дача-грень-трава. / О, тронься! Трень вознагради, / Ко мне миленько погляди!» (210). «А кулакъ: чуть о земь звякъ – / Земь расколется оть звяку» (127). Деривационные превращения корней создают новые метафорические ряды. Слово деформированное, с усеченной серединой или лексической частью бывшего целого все же обладает неким семантическим содержанием, пусть даже закодированным в глубинах внутренней формы.

При *внутреннем* склонении слов: сопоставляются слова, отдаленные по значению и похожие по звуку. Окаzionaliальные морфемы образуются по типу семитского корня (гриф-граф). Слова внутри языка создают *звуковые ряды независимо от их этимологической связи*². «Мефистофель. Да, ты правъ; / Ведь грифу въ-нравъ и титло графъ» (105). Возникают словотворческие догадки: те случаи паронимических сближений, когда поэтическая этимология находит подтверждение в этимологии лингвистической. «Основу “гриф” верней по корнеслову: / Графья, гребуля, *грубый, грабля*, гречь – / Ужь словотолку ты не поперець / Какъ въ-перекор толкуеть» (105). Значение приглушается, и эвфоническая конструкция становится самоценной. Слова как бы подыскивают себе значения. В пределе это – эвфонические слова. «Протей о Гомункуле. Онъ, вижу, вскормленъ птичьим молокомъ / Не матерью и не материкомъ» (159). «Случайные» сопоставления преобладают над смыслами. «Гриф Мефистофелю. Не грачь а Грифъ! У насъ такому слову / Хрычи не рады; – потрудись изречь» (104). Весь текст имеет консонантную опору (Stammlaut). Первичные единицы – фонестемы, то есть комбинации фонов, обычно консонантных – обладают некоей диффузной семантикой. Например, фоносистема присутствует в приводимом ниже ряду строк. «Крикни леший – отдадимся, хохотни он – отхохочем, / Гикъ отгикнемъ, вой отвоемъ, грому втрое отгрохочемъ, / И чемъ глушее затишье, темъ откликнемся слышной» (237). Слово освобождается от ореолов и само «набирает» значения. Имитация первоначального названия предметов опирается на инфантильную непосредственность восприятия. С подобными языковыми штудиями можно сопоставить детскую речь. Наивная композиция лишена перспективы. Именительные падежи указывают на то, что устранены косвенные отношения. Возникает условная линейная схема в изображении фигур. «Евфорион. Въ игре, съ почина, / Хочу шальнуть я; / Вы – будь дичина, / Охотникъ будь я» (227).

² Подобная практика очень важна для понимания языковых теорий. Х.Г.К. Габеленц сделал наблюдение, что связи диктуются языком. Его повторили крупнейшие языковеды XX века – от Л. Блумфилда до Р. Якобсона. Представитель Лейпцигской психологической школы А. Веллек показал это на примере «Вальпургиевой ночи» Гёте.

В лингвистике Овчинникова нет принятых иерархий лексических и грамматических значений, корневых морфем и аффиксов. Каждое слово предстает как многокорневое образование, сцепление семантически равных частиц. Суффикс, например, обладает полнотой корневой семантики. Для области словообразования характерно *создание окказиональных суффиксов*: жарынь (243). Слова (понятия) оказываются неожиданно породненными суффиксами и квазификсами, приобретая новую выразительность: «Аркадия, *соседственница* Спарты (218). Можно составить перечень суффиксальных новообразований. «Привиденьица» (XIV), «садовницы», «молодица», «девица» (29); квазификс -яг лишь чисто внешне подкрепляется словом «скряга» и омографическим -аг в словах типа «малага»: «плутяга» (41), «холостяга», «скупяга» (43), «мальчуга» (81), «парнюги» (165), «каплюги» (183); «мигальцо», «кусальцо» (147); «чечени», «игрени», «тюлени» (153); «неустрашимки», «неубоимки», «сотворимки», «неглядимки», «невидимки» (165); «беготня», «пирня» (202), «любня» (187), «голосня» (300); капелюшка (81), девонюшки (235), «мокрясть» (312). Возникает сатирическая суффиксация: «глупендяй» (82), «знатоха» (189), «пустячье» (210). Многие из этих суффиксов утратили свою продуктивность. Суффиксы обнажают связи одного явления со многими другими. На этом пути возникает что-то вроде «неошишковизма» в языке, но не от неприязни к «чужесловам», а от желания расширить возможности языка.

Падежные аномалии. Преобладает смещенная или архаичная семантика падежных форм. «А кулак: чуть о земь звякъ – / Земь расколется оть звяку. / Благо, что такой сиякъ / Не идетъ съ людьми въ драку» (127). «Кто сбился въ трехъ заповедяхъ / Тот верно ходитъ въ доведяхъ» (50). Поэт рифмует церковнославянское слово и устаревшее русское «доведь». (В шашечной игре: шашка, доведенная до последнего ряда шашечницы к противной стороне (пройти въ доведи)³.) «Хор о Елене. Лишь утешение невыразимо / Ее ластить въ памятахъ / Обь ушлыхъ годахъ (178).

Автор прибегает к *полиптотону*: в классической риторике прием наклонения, или многопадежье. Слово повторяется в разных падежных формах: «[...] мыслитель мозгочкомъ, / Ужь вымыслить мыслителя съ путемъ» (94). «Ты северянинъ, / Рождень в туманный векъ и отуманень / Туманнымъ рыцарствомъ и сквозь туманъ / Ты не довидишь подь туманомъ странъ; / Въ тумане ты что у себя самъ панъ» (96).

³ См.: Словарь церковнославянского и русского языка, сост. Вторым отд-нием Имп. Акад. наук. Второе издание. СПб., 1867. Т. 1. С. 694.

В переводе присутствуют разные *виды нарушения стандартного словоизменения*. Например, переход слова в другой грамматический разряд (перемена рода, склонения); смена глагольного вида; возвратность невозвратных глаголов; переходность непереходных глаголов и наоборот. «Азартились мы въ возрасте зеленомъ!» (127). «Вот внезапно легла залеглела, светъ светается безъ света» (201). Многие окончания обусловлены версификационной техникой, давлением рифмы. «А вотъ гребенка, частый гребешокъ, / Въ колечко цветный камешокъ!» (40). При этом в словоформах происходит нарушение акцентологической нормы.

Фонетическая деформация слова (рассечение слов, вклинивание одного слова в другое, и т. д.). Поэт прибегает к характерному для народной поэзии и музыки переносу, сдвигу ударения. «Глашатай. Тебе, нешто, пристало хвастовство. / Но каково-то это мастерство?» (40). «Бакалавр Мефистофелю. Межь темъ какъ мы усвоили полсвета, / Что жь вы-то деяли въ ушлые годы? / Думь-думу думали, да вновь изнанкой / Вахляя мешкотворные методы!» (90). «По этой мысли справедливъ доводъ: / И жизни и свободы стоить тотъ, / Кто ихъ себе вседневно осияеть. – / И – такъ подле опасностей промаеть. / Свой векъ прилежнейший народ!» (313). «Невидимый хоръ. «Что переходчиво, / Только символъ; / Что ненаходчиво – / Гений нашоль, / Все неизречно / Здесь онъ изрекъ; / Женственно вечное / Свято во векъ» (333). Вариантность акцентуации – вполне обоснованно – представлялась поэту важнейшим средством воссоздания архаического, глубинно народного характера музыки. Принцип народного русского стихосложения допускал большую свободу акцентуации отдельных слов. Данная черта напоминает особенности античной стихотворной техники, также допускавшей весьма серьезные расхождения между обычным речевым ударением и поэтической просодией. Свойственная русской народной поэзии относительная независимость ритмических ударений от повседневной речи является признаком архаичности песен. Последовательное, достаточно частое утверждение, «обыгрывание» этой независимости является признаком устремления к архаике⁴.

Сравнения призваны не столько уточнить образы, сколько ввести в данное пространство реальности возможно больше фактов из других пространств реальности: сказочных, бытовых, исторических, инациональных. «Мефистофель Фаусту. Нетъ, что ты тамъ не осмышляешь, / А смыслъ народа все-таки верней / И основательней; – по-вамъ потехи / Когда, приме-

⁴ Я. И. А. ван Гиннекен в своей книге приводит примеры акцентной диссимилиации из древнеиндийской и древнегреческой поэзии. *Ginneken J.I. A. van. Principes de linguistique psychologique. Essai de synthèse. Amsterdam; Paris, 1907. Ср. также: Minor J. Neuhochedeutsche Metrik, 2. Aufl., Strassburg, 1902.*

ром, молвятъ про чертей, / Вы веры не приложите; а у людей / Есть чортовь-мость, есть *чортъ-бородобрей*, / Чертополохъ и *чортовы-орехи* (244). В одной строфе переводчик объединяет славянского персонажа, имеющего дохристианское происхождение, чорта-бородобрея из индийской сказки «Черт в мешке» и ботанический образ чортовых орех».

Неология в области лексики. У творимого поэтом слова часто нет не только устоявшегося (конвенционального) значения, но и денотата (беспредметность неологизма)⁵. Например, «все *корги-ёрги*, ведьмы с чудом-юдомъ / И мальчикъ-съ-пальчикъ» (57). Переводчик объединяет два диалектных слова: корга от фин. *korkea* – употребляется в виде существительного для обозначения скалистой горной высоты и ерга (вост-сиб. оборванец, лохмотник, вят. непоседа, елоза; перм. ерзять)⁶.

Он создает неологизм, внедряя в старую форму новый корень (например, замена звука). «Изъ ворожей она всехъ удалей; / Такъ о тебе я потолкую съ ней... / Поверь, тебя она, *изъ-доброходства*, / Излечить травками до *превосходства* / Отъ эдакого *сумасбродства!*» (122). В слове *доброхотство* переводчик меняет букву для рифмы. Но было известно прилагательное «доброходный» – «легкий на ногу, имеющий быструю походку». В таком неологизме – двухплановая смысловая проекция. Корень проецируется на ряд однокоренных слов, морфема – на слова, имеющие тождественные морфемы.

Приведем примеры слов, которых *нет в лексиконах, но они не кажутся новыми*. «*Требесить* тамъ со знатными *требесья*» (56). *Требесить*, от «требник» – богослужебная книга, содержащая чинопоследование святых таинств, и «бес». «Да, уж кого Елена *ощелмачить*» (81), от слова «шельма». *Щалберь* (82) – от глагола *щалберить* (онеж.) – болтать, пустословить. «[...] клинобородый / Бука мне тогда *щалбериль* / И во всемъ ему я вериль (88). *Мешкотворные* (90) – неологизм, видимо, образован от глагола «мешкать» (разг.). *Возьюнетъ* (168), по аналогии со словами «возьявить», «возьярить». *Движность* (от прилаг. движный), *копошь* (действие

⁵ Такое понимание поэтического языкотворчества подтверждает идею К. Фосслера о том, что «футуристы языка существовали во все времена»: «[...] суть этого явления заключается не в чем ином, как в восстановлении равновесия между грамматической структурой и душевным мнением – в пользу этого последнего». *Vossler K. Über grammatische und psychologische Sprachformen* [1919]. In: *Vossler K. Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*. München, Hueber. 1923. S. 129.

⁶ См., например, о корги: *Подвысоцкий А.О.* Словарь областного архангельского наречия в его бытовом и этнографическом применении. М.: ОГИ, 2009. С. 213. 576 с.

по глаголу «копошиться»). «[...] дивуюсь молчаливости, как всюду / Ни поступа, ни постука для слуха, / Ни *движности*, ни *копоши* для глаза (179). «Копошь» образует по типу слова «поступ», которое есть в словарях (без постапа, неподвижно). *Любня* (187) – от прил. любный (относящийся к любви). *Омрачнять* (189) – от прил. умрачный (затемненный, сумрачный); *залеглеть* (201). «Премиленьки! *Сколь* въ нихъ соблазну и *нежи* / И сколько красивости въ *хале* наружной! / И ямчаты-щечки! Как персики свежи, / И пухом подернулись! ...так бы взяла / Съ пушкомъ откусила! Да нетъ, не укусишь» (203). «Нежа» образовано по той же модели, что и «холья». «Найдется иной дока, встретить / Ее, да себе и *подканфетить*» (217); *разсычить* (228); «взлетает *олучезаренный*» (232). Итак, все эти слова созданы по продуктивным, привычным, «ходовым» образцам. Функционально они не являются новыми словами. Неологизмы образуются путем добавления или удаления суффиксов, комбинаторных вариаций с корнями и приставками, ритмообразующего повторения. Происходит изъятие и перераспределение смысла.

Общеизвестно, что *деформация семантическая* разнообразна в поэзии. Писателя занимает морфологическая форма слова, способность ко многим превращениям. Он создает единый семантический ряд на основе созвучий и, в барочном духе, переворачивает смыслы слова.

Стилистический уровень

Автор предельно широко использует все лексические запасы национального языка. Он выявляет элементы более древней системы внутри языка: производит внутреннюю реконструкцию. Поэт старается пробудить в слове драматическое звучание многих голосов, конфликтно воссоединяющее их. В сродняющей всё стихии речи безмерно далекое от человека втягивается в происходящее. Церковнославянский язык воспринимался как кодифицированная (правильная) разновидность родной речи. Овчинников терпим к смешению церковнославянского и «простого», «гражданского» языка. В одной строфе (90) он объединяет древнерусское слово «десяти» и областное «вахляться» (карел. возиться с кем-н., чем-н.); «дыхъ» (др.-рус. дуновение), «зачумлять» (сев., вост.), бытовавшее лишь в областных диалектах и «зловонный» (от зловонный), которое появилось в современном жаргоне. «Хор Елене. Умолкни – смолкни! Злоглазливая, злоречливая ты! / Что Чорную-немочь выдыхаеъ. / Заразливая однозубка – ты! / Лишь благовонный *дыхъ* *зачумляетъ* / *Со зловонной* намъ *духоты!* / Злородчивая! Добрячкой въ юном / Люду *мекаетъ* себе въ *кляпцы?* / Зловолчий норовъ подь руномъ / Смирненькой будто овцы!» (188). Возникает сплав библейского языка и жаргона. Метафорическая образность ли-

тературного языка соседствует с простонародной речью: «жарынь зардела» – жарынь (обл.), зардеть (книж., поэт.).

Физическое и психологическое явления сближены как однородные. «Сподобля сонь глубокой / Месяць по небу катить» (2). В языке происходит образование новых, необычных, с традиционной точки зрения, речевых сращений, содержащих *катахрезу*. Совершается непрерывный взаимообмен между языковыми сферами. Слово непрерывно испытывается: с точки зрения его места, степени выразительности, долговечности, свободы от норм письменной речи или подчиненности этим нормам («пустёжь», «бабьязвяки»). Овчинников взрывает не застоявшуюся форму лексемы, но ее привычное место. Окказиональное сближение слов, стилистические оксюмороны вписываются в поэтику бурлеска.

Для поэта характерна смелая рядоположенность слов, воссоединяющих одушевленное и неодушевленное. Среди стилистических приемов важное место занимает так называемая *прозопоэя*, то есть олицетворение различных объектов и даже абстрактных понятий. Так, Звездочет произносит: «Пыхнул пар и заklubился, / И сжался, и сбежался в облака, / Стеснился, сбился, свился, раздвоился» (71). Здесь пушкинское изобилие глаголов действия. Образ построен по принципу двойного уподобления (природа – человек, человек – природа).

Переводчик изменяет семантический ореол уже используемых размеров. Один из способов маркировать нарушение сложившегося семантического ореола – употребление лексики, либо обычно не применяющейся в поэзии, либо не используемой в данном конкретном размере. Переводчик изменяет размер на семантически нейтральный (например, пятистопный ямб) с неожиданной лексикой. Возникает диссонанс между семантическим ореолом сцены и нарушающим его содержанием. Он пишет в предисловии: «“Действие в Спарте”, прекрасное по-немецки в греческих триметрах, но по разительному разглагольствованию едва ли соответствующее целому, я передал пушкинским ямбом, применивши его таким способом к предшествующему и последующему ходу пьесы и избежав тем высокопарной растянутости мысли» (XI).

Таким образом, здесь все не совпадает: содержание с выражением, стилистические уровни с ценностной окраской. Возникает искривленная семантика: слова перемещены из разных смысловых рядов и «не к месту». Рассматривая один объект, переводчик применяет к нему различные способы описания. Почерпнутые из разных сфер, они не уживаются между собой и спорят. Подобная противоречивость средств выражения создает впечатление разнообразия – на первый взгляд немотивированного и непонятного. Это впечатление усиливается, так как переводчик часто исполь-

зует фигуры перечисления. И через все сочинение протягиваются длинные ряды не соединимых между собой определений и дефиниций.

Грамматика Овчинникова построена как система нарушений нормативной грамматики русского языка. Происходит, можно сказать, – своеобразная *порча языка, lapsus linguae*. Речевые ошибки являются одним из проявлений разговорности. «Свиты, собраны пучочки / Любо – цветики рядкомъ; / Смех смотреть по одиночке, / Но как милы целикомъ!» (29). «И старая бекешъ, на старом крюке, / Напоминает старую щалберъ – / Какъ я мальчугу просвещалъ въ науке / Что, можетъ, он жуеъ и до теперь!» (82). «Добрячкомъ въ юном / Люду мекаетъ себе въ кляпцы?» (188): «мекать» от «кумекать» (арх. толковать), «кляпцы» – от «кляпать» (арх. клеветать). «Хор Елене. И ты *омрачняешъ впоследствии* / *Теперевова* счастья светъ / *И въ послевомъ даже за-нетъ* / Надежи вытираешъ следъ (189). «Старушка страннику. Тише, тише гость прихожий! / Спать старик покуда мой – / Пусть *скрепится!* Будетъ гожий / Человек на трудъ дневной» (288). Слово «скрепится» есть в словаре Даля, но в значении «крепить взаимно части чего-либо». «Когда легко и ловко ты *ручкой ковыляешъ*, / *Курявчатой* головкой / На шеечке болтаешъ – / Объ земь своюю ножкой / Дотронешся немножко, / И круто развернешся, / И вихорем кружнешся – / Тогда достигнуль цели / Ты резвостью молодой!» (227). Нет необходимости напоминать, что ковыляют не ручкой, но хромают или прихрамывают, припадая на ногу. В текстах народного песенного эпоса часто приводилось слово «кудрявчатый» («Под сырым дубом, под кудрявчатым!»).

И все же подобные усилия Овчинникова отчасти согласуются с той колоссальной работой над немецким языком, которую проделал молодой Гете. Особенно в страсбургский период (1770–1771) и в период его «больших гимнов» юношеских лет. Он соединял наречие с деепричастием, глагол с необычным предлогом. Действие, выражаемое глаголом, становилось динамичным, образ устремленным. Например, глагол «*entgegenglyhen*» («пылать навстречу» – в одно слово).

Словарь перевода

Высокая лексика церковнославянского происхождения

Доведь – в шашечной игре шашка, доведенная до последнего ряда шашечницы к противной стороне (пройти въ доведи)⁷. «Кто сбился *въ трехъ заповедяхъ* / Тот верно ходить *въ доведяхъ*» (50). Переводчик рифмует церковнославянское слово «заповедь» и «доведь» (уст.).

Усовершенать – приводить в совершенство. «Поэтъ что самъ себя *усовершенать*» (40).

⁷ См.: Словарь церковнославянского и русского языка, сост. Вторым отд-нием Имп. Акад. наук. 2-е изд. СПб.: Имп. Акад. наук, 1867. Т. 1. С. 694.

Ущедрять – оказывать щедроту (например, Псалом IV, 2). «[...] нам новое *ущедрено блаженство*» (218).

Древнерусские слова

Азь – я, местоимение 1-го лица ед. ч.; название первой буквы славянской азбуки (азъбокъ). «Милыя милашки / Уже подскажут *азь-буки-букашки*» (38).

Блазнь – соблазн, искушение, обман. «Отродышь, вскормленница ты войны, / Ты любозарница, ты *блазнь*, ты Чечня...» (183).

Есмь – форма ед. числа от др.-рус. «быти» – быть, существовать, становиться. «И такъ я *есмь* – и долженъ быть деловъ: / Силенкой дюжь, во всякий гужь готовъ» (95).

Мурава (поэт.) – зеленая, молодая трава. «Каждая дева покоится одиночкой расположась на *мураве*» (218).

Напояти – насыщать. «Чистый воздух *напоетъ* / Теплотой зеленый лугъ» (2).

Сподоблять – давать, даровать что-либо. «*Сподобля* сонъ глубокой / Месяць по небу катить» (2);

Старче – старец, др.-рус. форма звательного падежа. «*Мой старче!* Что намъ начинать съ аза?» (88).

Древнерусские слова, ставшие разговорными и диалектными. Переходят из литературного языка в нелитературные субдиалекты

Гоить, гоити – живить (др.-рус.), устраивать (волог.). «Блажень коль домъ свои *гоить доможира*, / Онъ долго, безъ горя, живеть с семьей» (194).

Доможирец – домочадец.

Устаревшие слова

Дыбки – от глагола «дыбать» – о детях говорят: «подыматься на ноги». «Едва поднялся ты на *дыбки*, / Едва ты губки обсушилъ – / Какъ нарываешься на сшибки / И про победы заблажилъ!» (231).

Наянный, наянливый – назойливый, нахальный. «Разгильдяй *наянный*» (43).

Чивый – щедрый, тороватый. «Плутяга *чивый*» (41). Неологизм автора: «И *чивится* малагой / Въ охотку съ закадычнымъ холостягой» (43).

Разговорные и разговорно-сниженные слова

Дичина – то же, что «дичь». «Въ игре, съ почина, / Хочу шальнуть я; / Вы – будь *дичина*, / Охотникъ будь я» (227).

Натка, на-тка – бери, возьми, получай; повелительное наклонение глаголов «брать, взять, получать». «Дурно блажь не удается – / *Натка* – дурь себе разсычь!» (228).

Промаять – от глагола «маять» – изнувать, утомлять, промучить. «По этой мысли справедливъ доводъ: / И жизни и свободы стоить тотъ, / Кто ихъ себе вседневно осилаеть. – / И – такъ подле опасностей *промаеть* / Свой векъ прилежнейший народ!...» (313).

Разсычать, разсытить – развести на сыте, разболтать на медовом взваре. «...дурь себе *разсычь!*» (228).

Тараторить – болтать. «Струйки словно *тараторять*» (113).

Тациться – идти с трудом, через силу. «То хорошо еще, что въ добрый часъ / Я къ Манте Ескулаповне на вести / *Тацусь...*» (121).

Ублажиться – от глаголов «ублажать, ублажить» – одарить всеми благами, облагоденствовать, ошачлиивить. «Межь собой мы *ублажились*, союзились» (225).

Просторечные слова

Вишь – повелит. от «видеть». «Прижми ты крепче эте тряпки! / *Вишь*, сколько налетело демонять!» (234).

Девах – девушка, молодая женщина. «И долго боги ее и тоже люди / Видали как ходила неряхой, / Простолюдимскою *девахой*» (223).

Ёра – то же, что «ёрник» – беспутный человек, гуляка, повеса. «Экой *ёра*, / Экъ-те вдругь загомозило» (228).

Ерыжный – к «ерыге» относящ.; ерыжничать, ерыжить – вести беспутную и распутную жизнь. «Скалдырничай съ ехидной, ты, *ерыжной!* (43).

Жидиться – от «жидить» (перех.) – делать что-нибудь жидким, разжигать. «Стекло гудить! И гуль протяжно-звоньк! / Густится-*жидится*-и воть, с подонокъ / Кувыркнуль вверх мизурный постреленокъ» (94).

Звякъ/звяк, звяки – бредни, враки, и отрывистый звенящий звук. «Бабы-*звяки*» (42). «Дюжий, гужий старина! / На главе лишь седина! – / Въ крюкъ спина; а плечи, выя / Сдвинуть горы хоть какия! / А кулакъ: чуть о земь *звякъ* – / Земь расколется отъ *звяку*. / Благо, что такой слякъ / Не идетъ съ людьми въ драку» (127).

Канючить – выпрашивать, докучать просьбами. «Столько жалостно *канючимъ*, / Плачемъ столько объ тебе! / Ты деяньцемъ трескучимъ / Подсолил своей судьбе!» (233).

Кувыркнуть – опрокидывать, переворачивать низом вверх. «*Кувыркнуть* вверхъ» (94).

Ластить – то же, что «ласкать»; льстить, угождать. «Лишь утешение невыразимо / Ее *ластить* въ памятяхъ / Обь ушлыхъ годахъ (178).

Мазурики, мазурб – плут, мошенник, вор. «*Мазурики* ужь протянули лапки. / Теребять – ой, слизнуть себе хотять / Твоё наследство!» (234).

Надежа – то же, что «надежда». «И ты омрачняешь впоследь / Теперевова счастья светъ / И въ послевомя даже за-неть / *Надежи* вытираешь следъ» (189).

Скалдырничать – кланчить, канючить, попрошайничать. «*Скалдырничай* съ ехидной» (43).

Слова областного диалекта⁸. Необходимо иметь в виду, что диалектные слова часто становятся общенародными: происходит превращение диалектизма в об-

⁸ Оказалось, Овчинников использовал в основном северно-великорусские говоры (Новгородская, Тверская, Смоленская, Вологодская и Костромская губернии). Историческая судьба Псковской и Смоленской земель в XV веке теснейшим образом связана с Великим княжеством Литовским. Архангельская земля заселялась выходцами из земли Новгородской. Многие особенности сохранились в архангельских говорах, в чем сказывается обособленность старорусского монастырского Севера. Мы уточняли лексемы по следующим словарям: *Подвысоцкий А.О.* Словарь областного архангельского наречия в его о бытовом и этнографическом применении / Предисл. Я.К. Грота. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1885. Существует ряд

щерусское название и его активизация. Слова осваиваются, утрачивают в общерусском употреблении диалектную семантику⁹.

Взбутуситься (пск.) – встревожиться, подняться. «...дай / Еще, впоследствии, *взбутуситься* учонымь! / Мне первенство уступит глупендьяй» (82).

Выторнуть (пск.) – вытолкать. «Зажмурь, воть такь, одно мигальцо, / Да эдакъ *выторни* одно кусальцо / Да набоченься эдакъ: люди вмигь / Тебя сочутъ за нашъ двойникъ» (147).

Глыбь – то же, что «глубина». «Жиль-быль мужикъ и поле бороздилъ – / Соха задела, стой! И видить *въ глыбь* / Горшокъ, не-то чугунчикъ – заглянуль» (17).

Гоить (волог.) – устраивать. «...коль домъ свои *гоить*» (194).

Гуторить (обл., волог.) – болтать, говорить, от «гутор» – беседа, болтовня. «Ветерки какъ-бы *гуторять*» (113).

Дока (обл.) – мастер, мастак, знаток, искусник. «Обаяль же такой *дока* / Прелесту, что ужь иной / Не сыщешь другой такой!» (217).

Доможира (сев.) – домовитый хозяин. «Блажень коль домъ свои *гоить доможира*, / Онъ долго, безъ горя, живеть с семьей» (194).

Жарынь (обл.) – жара, жар. «*Жарынь зардела*» (243).

Заискать – искать. «Моя обязанность, какъ хороведы, / Къ тебе, старейшей, *заискать проведы*, / Всеведка ты, премудра ты, умна, / И къ намъ несчастнымъ расположена!» (192). Образовано по типу диалектных слов «забижать», «завременить», «захотенить». *Заискать проведы* (проведей – пск. розыск).

Знатоха (новг., пск., твер.) – опытный человек, искусившийся в каком-либо деле, знающий толк. «Я жь *знатоха* красоты» (189).

Зюзя (пск., арх.) – пьяница, от глагола «зюкать» – пить вино, упиваться. «*Зюзе* горя неть коль съ боку у него всегда сосудъ, / И кругомъ везде запасы впрокъ готовить и пасуть» (238).

Изволя, изволь (влад., пск.) – своя воля, произвол, господство силы. «И въ воле угнетенный / Самъ долей злохотящей, / *Въ изволе* не скрепленный / Самъ холей благомнящей, / Полбдящии ты, полспящии / Самъ адь себе встречаешь / И рано, и въ постеле» (308).

Каплюга, каплюжка (обл.) – пьянюшка, пьяница, особенно на чужой счет. «Буянить, какъ въ одури *каплюги*» (183).

Кой (обл.) – какой, который, какой-нибудь. «*Кой* всполохъ меня, далеко / Тамъ, поднялся всполошить?» (300).

переизданий. Например: М.: Фонд поддержки экон. развития стран СНГ, 2008. 576 с. (Серия: «Ломоносовская библиотека»).

Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей: В 6 вып. / Гл. ред. А.С. Герд. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1994–2005.

⁹ Ср. «Раз в настоящем упоенье / Он отличился, смело в грязь / С коня калмыцкого сваясь, / Как *зюзя* пьяный, и французам, / Достался в плен: драгой залог!» (гл. VI, строфа V). *Пушкин А.С.* Евгений Онегин. Полн. собр. соч.: В 10 т. / ИРЛИ РАН, изд. подгот. Н.В. Измайлов, Ю.Г. Оксман, и др. Изд. 4-е. 1977–1979. Л.: Наука, 1978. Т. 5. С. 105.

Ладить (мест.) – приводить в порядок, настраивать. «Нагишка, Фебчик ненаглядный / Будто душенька в немь песни спозаранку запеваеь, / И сердечко ладить звуки... вот наслушаетесь! / Вот / Надивуетесь вы дивом! Говорю вамь напередь...» (222).

Мизюрной – арханг. мизюра, мезенец, мизинец; в значении «мизинный», «маленький» (60).

Могутный, могутной (арханг. и народно-поэт.) – сильный, мощный, здоровый, от «могутб» – сила, мощь, крепость. «Один из *могутных*» (261).

Нады – должно, необходимо. «Да, если блажь найдеть на мудреца / Смудряться *нады* немудростью ребячей, / То впрямь сглупить, и глупостью ходячей / Потомь промаеьт веьк свой до конца» (323).

Наумиться (пск.) – догадаться. «Наумились!» (88).

Наянство (пск.) – наглость, назойливость, нахальство. «Откуда налетели / Съ такимь *наянствомь*? Словно журавли / Туть раскивикались» (183).

Облунить – окружить. «Ахь, луну вокруг кружочикь / Вдругь *облунил* лучезарно!» (163). В северных говорах много приставочных образований, в частности, с префиксом *-об* (оболокати, обнадеять, обворить, обнуждать, обмекать).

Пасти – припасать, беречь. «...впрокь готовять и пасуть» (238).

Пристренуть, пристреть (арханг.) – случиться, произойти. «Какь въ Трою отбыла ты средь огня, / То вновь *пристрело* – и пошла любня» (187).

Самь-другь (обл.) – сам-один, вдвоем. «По кружку *самь-другь* попарно / Сель съ голубкой голубочикь» (163).

Сбердить (новг., пск., вологод.) – отказаться, оробев, передумать и отступиться. «*Не сбердят* кулачки!» (261).

Фря – важная особа. «Эдакая *фря*» (57).

Щунуть, щунить, щунять (вятск., арханг., онеж.) – стыдить, попрекать, корить, претить. «*Щунуть* от непристойной перебранки!» (186).

Чечня Чеченя (псков.) – щеголь, щеголиха; от глагола «чечениться» – ломаться, жеманиться, щегольски одеваться. «...ты *Чечня* – / Ужь ты давно соблазнена, и вечно / До неистовствь тобой соблазнены / Могучие!» (183).

Украинизмы, полонизмы:

Осмышлять – мыслить, рассуждать, обдумывать; от польск. *osmyshlyat*. «Обмышлять, осмышлять» (100).

Хата (южно-русс.) – название типа постройки. «Здесь, безь помехи, / Рядомь, по-свойски / Ставьте-ка *хаты*, / Кузницы стройте, ружья, доспехи / Куйте на войски!» (130).

Фольклорно-идиоматические и народно-поэтические выражения:

«*Витязямь нашим исполать; / Но нашему князю слава!*» (217).

«*Девятый валь* перестает шуметь. / Когда въ-поскокь Нептуновы игрени / Доридь везуть чрезь Океань домой!» (153). «Девятый валь» – символ опасности или подъема могучей, непреодолимой силы.

«*Дюжий, гужий старина!* / На главе лишь седина! – / Въ крюкь спина; а плечи, выя / Сдвинуть горы хоть какия! (127). Восходит к пословице: «Взялся за гуж – не говори, что не дюж».

«И так я есмь – и долженъ быть деловъ: / Силенкой дюжъ, во всякий гужъ готовъ» (95).

«Кровь с молоком...медовья уста!» (71).

«На щечках розы – да, фигурны позы» (135).

«Вот / Надивуетесь вы дивом! Говорю вамъ напередъ...» (222).

«Мы устроили вамъ пиръ, – / Славьте насъ на целый миръ!» (157).

«Ему она сужена-ряжена» (217).

Выражения, восходящие к фразеологизмам:

«Ахъ, какая вамъ карюка / Разставаться такъ канюча! / Вы простились – шапку с крюка / И – извольте отвалить!» (167). Соответствует фразеологизмам «какого рожна», «с какой радости», «на кой черт».

«Ступай к народу / Полюбопытствуй! Черти, какъ и людъ, / Посматривають да в кулачки бьютъ» (244). Идиомное выражение «черти в кулачки не били», «бить на кулачки» – рано, до рассвета, наутро чуть свет.

«Кусятъ глазки» (88). Соответствует фразеологизму: «строить глазки» – игриво, кокетливо поглядывать.

«Ведь экой носъ мне натянули, / Такія глудзыри!» (322). Фразеологизм «натянуть нос» – одурачить, обставить, провести.

«...мыслитель мозгочкомъ, / Ужъ вымыслить мыслителя съ путемъ» (94). По аналогии с просторечным фразеологизмом «без пути» – зря, напрасно (Н.А. Некрасов «Без пути не бранил»).

«И вотъ же нетъ! Ужъ такова / Моя чудачка-трынь-трава. / О, тронься! Трынъ вознагради, / Ко мне миленько погляди! (210). Фразеологизм «всё трин-трава».

«Ухъ, расхожусь – не сбердятъ кулачки! / Увижу рожу – растворожу въ крошки! / Подвернетъ тыль-въ клочки въ пучки въ тычки / Вспетушу душу, что протянетъ ножки!» (261). Фразеологизмы «рожу растворожить», «протянуть ноги».

Слова, которые появились в современном жаргоне и в новых толково-словообразовательных словарях русского языка:

Вертѣжъ, или *вертижъ* – головокружение; от глагола «кружить» – приводить в круговое, коловратное движение. «Пусть – омутъ да въ немилый / *Вертѣжъ* и неисходный юрь!» (201).

Доконально – окончательно. «Мы иначе мним / И наше мненье *доконально*» (164).

Отродыш – отродье, о человеке как о порождении злого начала «*Отродышъ*, вскормленница ты войны» (183).

Силяк – силач. «Благо, что такой *силякъ* / Не идетъ съ людьми въ драку» (127).

Страхота – то, что вызывает страх. «О, *страхоты*» (190).

Заглазопучить – выкатить глаза (на кого что). «...въ глупыхъ чучель / Я дунь – и всякъ заглазопучиль; / Турнуль, и понеслись отвсюда ордой / Похрабровать на бой силенкою былой» (263).

Осилять – ловить в силки, осилить, осиловать. «И жизни и свободы стоить тотъ, / Кто ихъ себе вседневно *осиляетъ*. – / И – такъ подле опасностей промаеть. / Свой векъ прилежнейший народ!...» (313). В этом значении «осилять» употребляется в современном сленге.

Цаловнуть – целовать (устар.). «Кто бы, жизнёночки, / Мне говорнунь – / Кто вась на ноженьки, / Такихь создалъ? / Вы столь пригоженьки, / Я бь вась обняль, / Да взяль въ губеночки / И цаловнунь!» (320).

Смудряться – приобрести мудрость и опытность в жизни. «Да, если блажь найдеть на мудреца / *Смудряться* нады немудростью ребячей, / То впрямь сглупить, и глупостью ходячей / Потомъ промаеть векъ свой до конца» (323).

Выделив лексические группы, мы приходим к следующему выводу. Диалектология становится для переводчика главным импульсом раскрытия основных лингвистических законов. Изучение процессов живой речи позволяет проникнуть в тайны структуры языка былых периодов. У Овчинникова есть реальная преференция: первозданность языка Поморья хранит подлинно славянский дух.

***Poesia artificiosa* и опыт Средневековья**

Овчинников обращается к художественному опыту Средневековья. Автор прибегает к разнообразным формам искусственной поэзии. Испытывает пристрастие к жанрам *carmina curiosa* («курьезный стих»), *poesia artificiosa* и к тому, что принято называть «игрой» слов. Переводчик использует редупликационные (тавтологичные) пары глагол + существительное: думь-думу думали (90). Лети летягой – шмыгай шмыгом (136). Архаические тавтологические конструкции такого типа составляют существенные фрагменты древних поэтических текстов¹⁰.

Паронимия и *паронимическая аттракция* – излюбленный и эстетически значимый прием Овчинникова. «Черно очерчено, но я бы очерк скрыл / Под покрываломъ недоступным» (17). «О, если бы живчики въ-живь оживились! / О, радости! Родичи-роди мальчушной» (203). «Вот внезапно легла залеглела, светъ светается безъ света» (201). «Гомункул Мефистофелю. Ты северянинь, / Рождень в туманный векъ и отуманень / Туманнымъ рыцарствомъ и сквозь туманъ / Ты не довидишь подь туманомъ странь; / Въ тумане ты что у себя самъ пань» (96). Паронимия не просто естественно связывает фонетический уровень его идиостиля с грамматическим и тропеическим, но и очевидным образом – во взаимодействии с другими тропами – является средством афористики. «Мефистофель. Да, если блажь найдеть на мудреца / *Смудряться* нады немудростью ребячей, / То впрямь сглупить, и глупостью ходячей / Потомъ промаеть векъ свой до конца (323). Паронимические сближения включают в себя или создают метафору, олицетворение, другие образные структуры. *Парономазия* – подобозвучье – захватывает грамматический и фонический уровни языка. Приемы

¹⁰ Иванов Вяч. Вс. Использование для этимологических исследований сочетаний однокоренных слов в поэзии на древних индоевропейских языках. Этимология 1967. М.: Наука, 1969.

эти нередко объединяются и служат семантической связи стихотворных строк, образуют словесное узорчье, напоминающее средневековый стиль «плетения словес». «И на тебе нарядный балахонъ / До пяток свесился – и опушонъ / Вокруг такой затейливой опушкой!» (38). «Журить дворовых надобно и нужно, / И барыня въ журьбе не стеснена» (183). Образуется выходящая цепочка повторов. Широко используемый повтор речевых оборотов передает мгновенный переход из обычного состояния к аффектации. Между разными психологическими состояниями не оказывается ни временной, ни пространственной дистанции.

В переводе даны готовые риторические модели, издревле использовавшиеся в искусстве в качестве парадигмы для поэтических описаний и организации текста. Стихи расположены на линии «словоизвития». Традиция восходит, через Епифания Премудрого, к русской агиографии Средневековья. Одной из важных задач при внутренней реконструкции оказывается вычленение такого слоя в языке, который принадлежит церковнославянскому (в его русском изводе). Знаменательно соотношение с церковнославянским и древнерусским языками: формы звательного падежа – «Мой старче!». «Гомункул Вагнеру. И такъ я есмь – и должень быть деловъ: / Силенкой дюжь, во всякий гужь готовъ» (95). В русском языке глаголы бытия: есть, старослав. есмь, -суть. Причем последняя форма, в отличие от нем. *sind*, стилистически ограничена. Она встречается в учебниках математики, в поэзии, например, в качестве окаменевшей цитаты из учебника или стилистически используемого вульгаризма. Поэтика риторических фигур воспроизводит церковно-декоративный стиль: «Твой догадь / Безмыслень... чтожь на последяхъ?» (197).

Таким образом, переводя немецкий текст, Овчинников обратился к глубоко «почвенным» источникам национального духа. «Удревление» немецкой культуры, возводимой к неопределенно архаическому славянскому прошлому, было при этом принципиально «космополитичным». Оно искушало безбрежными возможностями этимологической компаративистики. Отчетливо обрисовалось притяжение немецкой трагедии к некоей, условно говоря, «национально ориентированной» лингвистике. Овчинников охотно опирается на фольклорные и этимологические разыскания. В переводе можно вскрыть филологическую направленность, на которую их автор, возможно, не рассчитывал. В его задачи входило знакомство современного ему общества со второй частью «Фауста» Гёте. Он познакомил читателей с приметами славянской старины и попытался отыскать некие общие ментальные черты, свойственные этому обществу в разные века.

МОТИВ СНА В РОМАНАХ И.С. ТУРГЕНЕВА

Об интересе И.С. Тургенева к сновидениям как мистическим проявлениям сферы непознанного в духовной жизни человека свидетельствует факт особого внимания писателя к своим снам, особенно в поздний период жизни. Об этом сохранились свидетельства современников, например А.Ф. Кони, который вспоминал: «Раза два, придя перед обедом, Тургенев посвящал небольшой кружок в свои сновидения и предчувствия»¹. На особое отношение Тургенева к снам указывал Б.К. Зайцев в биографии писателя: «...сны всегда много значили в его жизни. К ним не так просто он относился»². Вместе с тем, нельзя не согласиться с А.М. Ремизовым, который замечает: «Которые сны видел Тургенев и которые ему рассказаны, это не важно, важно то, что его занимали сны, и в рассказах своих он связывал их с реальной жизнью»³. Отражение содержания сновидений Тургенева в его произведениях рассматривается в работе В.Н. Топорова на материале ранних рассказов писателя, «таинственных повестей» и «Стихотворений в прозе».

Наименее изученными с точки зрения семиотики снов и сновидений, участвующей в создании поэтического подтекста, и их функциональной значимости в сюжетно-композиционной организации текста оказались романы Тургенева, в которых «удельный вес» эпизодов, связанных с описанием погруженности персонажей в сон, меньше нежели, например, в «таинственных повестях» или «Стихотворениях в прозе», где мотив сна доминирует. Вместе с тем, репродуцирование в текстах романов Тургенева *сна* как семиотически значимой единицы нарративной структуры, маркирующей кульминационные моменты духовной жизни персонажей, позволяет рассматривать его как *мотив*, участвующий в сюжетно-композиционной организации художественного целого.

Структура и семантика видений, посещающих героев Тургенева в состоянии предсонья и сна, по характеристике В.Н. Топорова, «одно из ценнейших свидетельств «архетипического», которым располагает русская

¹ Кони А.Ф. Собр. соч.: В 8 т. М., 1968. Т. 6. С. 319.

² Зайцев Б.К. Жуковский; Жизнь Тургенева; Чехов: Литературные биографии. М., 1999. С. 207.

³ Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье // Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2002. Т. 7. С. 285.

культура»⁴. Исследованиям сна в творчестве И.С. Тургенева посвящено множество работ⁵.

По наблюдению Н.А. Ермаковой, ряд тургеневских произведений, в которых изображается сновидная реальность, «обладает своеобразной “эстетической независимостью”» (к произведениям этого ряда исследователь относит миниатюры Тургенева «Встреча» и «Конец света»). Присутствующие в указанных произведениях детали и сюжетные ходы, «трудно мотивировать, исходя только из представлений об эстетической целостности художественного текста», так как, по мнению Н.А. Ермаковой, «такие произведения отчасти стоят за гранью этого критерия»⁶. В связи с этим «даже возможные в них мифопоэтические проекции не всегда поддаются интерпретации в категориях мифопоэтики», так как «мифопоэтика в них не столько *инструмент* художника, сколько *наитие сновидца*, который вряд ли смог бы прокомментировать их смысл» (курсив автора. – С. С.)⁷. Это наблюдение, очевидно, справедливо, в первую очередь, по отношению к произведениям, для которых характерна «редукция сюжетности» (Н.А. Ермакова), в которых сновидение является главным событием, вокруг которого организован текст.

В художественной системе романов Тургенева функция сновидений иная, в них сновидная реальность вписывается в сюжетное действие, аккомпанируя ему, создавая многоплановую поэтическую структуру. Корреляция сюжетного действия и элементов художественной гипнологии в тургеневских романах происходит по принципам, описанным Ю.М. Чумаковым на материале романа «Евгений Онегин»: «...возникают ассоциативные притяжения, фигуральные уподобления, метафорика, сим-

⁴ *Топоров В.Н.* Странный Тургенев (четыре главы). М., 1998. С. 73.

⁵ *Козубовская Г.П.* Середина XIX века: миф и мифопоэтика: Монография. Барнаул, 2008. С. 151–155; *Михайличенко Г.А.* Мифопоэтический подтекст романа Тургенева «Накануне» // Филология и человек. 2008. № 2, С. 98–101; *Лазарева К.В.* Мифопоэтика «гаинственных повестей» И.С. Тургенева: Дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2005. С. 157; *Дедюхина О.В.* Сны и видения в повестях и рассказах И.С. Тургенева: проблемы мировоззрения и поэтики: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 88–112; *Ремизов А.М.* Огонь вещей. Сны и предсонье. С. 266–285; *Поддубная Р.Н.* Рассказ «Сон» И.С. Тургенева и концепция фантастического в русской реалистической литературе 1860–1870-х годов // Русская литература 1870–1890-х годов. Сб. 13. Свердловск, 1980. С. 92.

⁶ *Ермакова Н.А.* Ландшафт смерти в произведениях И.С. Тургенева // Критика и семиотика. 2010. Вып. 14. С. 122.

⁷ Там же.

волика, синонимика. В результате мотив сна вращается в текст, подобно дереву»⁸. Не вдаваясь в проблему многогранного влияния творчества Пушкина на Тургенева (чему посвящена специальная литература), отметим, что ориентация на законы организации пушкинского текста согласуется с отношением Тургенева к Пушкину как к своему учителю⁹, что, в частности, проявилось в особенностях функционирования сна в поэтической системе романов Тургенева.

Сон в романах Тургенева вскрывает интереснейший пласт мифопоэтического. В связи с этим изучение поэтической составляющей и семиосферы художественной гипнологии в романах Тургенева требует обращения к возможностям мифопоэтического подхода, позволяющего интерпретировать архетипический уровень текста.

Функциональность гипносферы напрямую зависит от фазы сна, в связи с чем в процессе анализа текстов романов Тургенева выделяются такие состояния персонажей, как бессонница, предсонье, сновидение.

Бессонницей маркировано психологическое состояние главных героев романов в кульминационные моменты развития сюжета, характеризующиеся напряжением их духовных сил и обострением интимных переживаний. Описание бессонницы, или *инсомнии*¹⁰, – состояния пограничного между сном и явью – излюбленный прием Тургенева. Руководствуясь принципом «тайного психологизма», автор не дает интроспективного описания внутренних переживаний персонажа, ограничиваясь указанием на отсутствие у него сна, что само по себе становится семиотическим знаком, позволяющим читателю дорисовать поэтическую картину «любовных томлений» в духе сентиментальной и романтической литературы. Бессонница – типичное состояние влюбленного, описанное в сентиментальной и романтической поэзии. Так, например, в стихотворении Н.М. Карамзина, одного из зачинателей русской любовной лирики, под характерным названием «Странность любви, или бессонница», бессонница влюбленного объясняется «небесным уставом» («По небесному уставу / Днём зеваю, ночь

⁸ Чумаков Ю.Н. Сны «Евгения Онегина» // Сибирская пушкинистика сегодня: Сб. науч. ст. / Сост., подгот. к печ. и ред. В.Н. Алексеева и Е.И. Дергачевой-Скоп. Новосибирск, 2000. С. 34.

⁹ За год до смерти, в декабре 1882 г., И.С. Тургенев писал А.И. Незелену: «Вам, конечно, известно мое благоговение перед нашим великим поэтом. Я всегда считал себя его учеником – и мое высшее литературное честолюбие состоит в том, чтобы быть со временем признанным за хорошего его ученика» (П., 13, 118).

¹⁰ Блейхер В.М., Круг И.В. Толковый словарь психиатрических терминов. Воронеж: НПО «МОДЖ», 1995. С. 9.

не сплю»¹¹), т. е. бессонница – проявление неподвластных человеку высших законов любви как чувства, посланного свыше.

В изображении любви Тургенев опирается на романтические представления, придавая этому чувству мистический характер, называя его «болезнью, по медицинской части недоступною»¹² (9, 129). «Любовь даже вовсе не чувство; она болезнь, известное состояние души и тела <...> обыкновенно она овладевает человеком без спроса, внезапно, против его воли – ни дать ни взять холера или лихорадка...», – рассуждает герой ранней повести Тургенева «Переписка» (6, 103).

Как болезнь, «по медицинской части недоступная», любовь овладевает героями Тургенева, лишая их сна. Так, Лаврецкий переживает состояние инсомнии, когда попадает под власть любовного чувства. После роковой встречи с Варварой Павловной в театре, когда её глаза «остановились на нём», Лаврецкий всю ночь не спал, «дрожал и горел»: «Всю ночь мерещились ему эти глаза» (7, 168). Роман Лаврецкого с Варварой Павловной изображается как одержимость страстью, темной, злой силой: *образ, голос, глаза и взоры*, сопровождающие ночные видения Федора Ивановича выступают как знаки тех чар, во власть которых он попал и от которых никак не может освободиться.

По-иному изображается влюбленность Федора Лаврецкого и Лизы Калитиной – бессонницей страдают оба, что подчеркивает взаимность их чувства: «Лаврецкий до утра не мог заснуть; он всю ночь просидел на постели. И Лиза не спала: она молилась» (7, 232). Родство душ проявляется в синхронности переживаний влюбленных: «...у каждого из них сердце росло в груди <...> для них пел соловей, и звезды горели, и деревья тихо шептали, убаюканные и сном, и негой лета, и теплом» (7, 228).

Бессонница передаёт душевные переживания любимых тургеневских героинь. Так, влюбленная Наталья Ласунская («Рудин») проводит бессонную ночь: «Подперши голову рукою, она глядела пристально в темноту; лихорадочно бились ее жилы, и тяжелый вздох часто приподнимал ее грудь» (7, 38). Елена Стахова («Накануне»), терзаясь в неведении, любит ли её Инсаров, не могла уснуть: «Перед утром она разделась и легла в постель, но заснуть не могла» (8, 78).

Предсонье характеризует ощущения между сном и бодрствованием, когда герой не осознаёт, наяву он или во сне. По определению Эмилия Куэ, «предсонье, глубокая релаксация – естественное аутогипнотическое со-

¹¹ Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966. С. 66–67.

¹² Тексты Тургенева цитируются по изданию: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Сочинения: В 12 т. Письма: В 16 т. М.: Наука, 1960–1968. В скобках указываются том и страницы.

стояние мозга»¹³. Описание состояния предсонья в романах Тургенева также выступает как важный элемент «тайного психологизма» автора. В эти моменты герои склонны к мечтаньям, видениям, бессознательному погружению в инореальность. К.В. Лазарева, проанализировав семиотическое поле понятия «сон» на материале «таинственных повестей» Тургенева, отмечает, что «сон вместе с видениями, “мечтаньями”, галлюцинациями (которые также являются плодами бессознательного), другими зрительными “фантазиями” входит в один и тот же класс явлений, которые, собственно, и могут быть названы “мечтаньями”»¹⁴.

Состояние предсонья открывает двери в бессознательное; восприятие мира в это время имеет зыбкие грани между реальностью и ирреальностью. Предсонье отличается от сна тем, что сфера подсознания не лишена контроля сознания. Мысли героя сознательно направляются в определенное русло. Так, описывая «дорожное онемение» Лаврецкого, автор изображает типичное состояние предсонья. Видения являются не сами по себе, они направляются мыслью героя: «Лаврецкий закрыл глаза. *Заснуть* он не мог, но погрузился в дремотное дорожное онемение. Образы прошедшего по-прежнему, не спеша, поднимались, всплывали в его душе, мешаясь. <...> Лаврецкий <...> *стал думать* о Роберте Пиле <...> о французской истории <...> о том, как бы он выиграл сражение, если б он был генералом» (полу жирный курсив наш. – С. С.) (7, 183).

На первый взгляд, череда мыслей, посещающих героя в *состоянии дремотного дорожного онемения*, кажется, не поддается никакой логике и никак не связана с предшествующими дорожному эпизоду сюжетными событиями. Однако анализ текста романа позволяет найти объяснение направлению предсонных мечтаний Лаврецкого, который, прежде чем погрузиться в «думы» о том, *как бы он выиграл сражение*, размышлял о Лизе Калитиной и Паншине. Паншин причудливым образом ассоциируется у Лаврецкого с английским политиком Робертом Пилем, а себя Лаврецкий представляет генералом-победителем. В этих мечтаниях Федора Лаврецкого подсознательно проявляется его желание одержать победу в любовном соперничестве.

В предсонных видениях Нежданова («Новь») проявляется его неуверенность в своих чувствах, страх перед любовью женщины: сквозь тусклую завесу «виднелись ему только три лица, и все три женских, и все три упорно устремляли на него свои глаза. Это были: Сипягина, Машурина и

¹³ Кюэ Э. Сознательное самовнушение как путь господства над собой. М., 2005. С. 49.

¹⁴ Лазарева К.В. Мифопоэтика «таинственных повестей» И.С. Тургенева: Дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2005. С. 157.

Марианна» (9, 202). Не сумев разобраться в своих чувствах и ответить на вопрос «И что хотят они от него?», Нежданов пытается уснуть, убежать, таким образом, от мучающих его вопросов: «Он лег спать рано, но заснуть не мог» (Там же). Подобным образом герой переживает и чувства, вызванные предсонным видением Марианны: «Чего ей нужно? – шепнул он про себя, и стыдно ему стало. «Ах, хоть бы поскорее заснуть!» Но с нервами сладить трудно... и солнце стояло уже довольно высоко на небе, когда он, наконец, заснул тяжелым и безотрадным сном» (9, 198).

Таким образом, мечтания героев в состоянии предсонья коррелируют с их еще до конца не осознанными желаниями, делая их явными для читателя.

С учетом танатологической семантики сна¹⁵ предсмертные видения героев Тургенева изображаются в том же семантическом ключе, что и предсонье. Так, в романе «Новь» самоубийство Нежданова изображается как переход от бодрствования ко сну. Характерной деталью в поведении Нежданова за мгновение до того, как он спустил курок, является то, что он «зевнул»: «...взглянув сквозь кривые сучья дерева, под которым он стоял, на низкое, серое, безучастно-слепое и мокрое небо, *зевнул, пожался* <...> и, заранее ощутив во всем теле какую-то слащавую, сильную, томительную *потяготу*, приложил к груди револьвер, дернул пружину курка...» (курсив наш здесь и далее. – С. С.) (9, 376). Таким образом, самоубийство совершается как бы в состоянии предсонья, как «отход ко сну». Налицо слияние художественной гипнологии с авторской танатологией. Пророчески такая смерть предсказана Неждановым в его стихотворении, обращенном к другу – Силину: «...Сам умру я, *засытая*... / И предсмертной тишины / Не смутив напрасным стоном, / Перейду я в мир иной, / Убаюкан легким звоном / Легкой радости земной!» (9, 203). Однако в действительности умирание героя сопровождается не ощущением «легкой радости земной», а видом «безучастно-слепого и мокрого неба».

В предсмертном видении Нежданова появляется целый ряд мифопоэтических образов, среди которых выделяются семантически значимые образы женщины («Татьяна недаром померещилась Нежданову...») и дерева – яблони (9, 376). Таким образом, в предсмертных видениях Нежданова актуализируются элементы архетипического контекста. З. Фрейд в работе «По ту сторону принципа удовольствия», отмечает, что образ жен-

¹⁵ Связь мотивов сна и смерти восходит к мифологической традиции. М. Элиаде отмечает, что «в греческой мифологии Сон и Смерть, Гипнос и Танатос – два брата-близнеца» (*Элиаде М. Аспекты мифа*. М., 2010. С. 129).

щины являет собой архетипическую тень, которую можно сравнить с танатосом, инстинктом или влечением к смерти, на почве разочарования в любви¹⁶. Усиливает архетипичность сцены дендроидный код («увидела его под яблонью»).

Дендроидный код, актуализируясь в лейтмотиве смерти, выступает в образе «старой яблони», под которой герой совершает самоубийство. Старая яблоня изображается явно через восприятие Нежданова (хотя дискурсивно внутренняя речь персонажа не выражена). Автор фиксирует внимание на антропоморфных ассоциациях, мотивированных психологическим состоянием самоубийцы: «...шероховатые обнаженные сучья, с кое-где висевшими красновато-зелеными листьями, искривлённо поднимались кверху, наподобие старческих, умоляющих, в локтях согбленных рук» (9, 375). Геронтологические коннотации связаны с субъективными ощущениями Нежданова, который почувствовал себя отжившим свой век стариком («...я умираю – и, стоя на конце жизни, гляжу на себя как на старика», – записывает герой в своем предсмертном послании (9, 378)). Архетип яблони связан с образом сада Гесперид, который находится на западе, где заходит солнце, а это направление связано с движением к смерти и входом в бессознательное. По народным представлениям, если в видениях является яблоня, то она предвещает смерть. Сцена самоубийства под яблоней не может быть рассмотрена как видение «в чистом виде», однако вся она отмечена вторжением «бессознательного» в поступки персонажа.

Архетипично и сравнение в предсмертном письме Нежданова спящей Марианны с «прекрасной звездой»: «Эта звезда напомнила мне тебя, Марианна! В это мгновенье ты *спишь*...» (9, 379). Вифлеемская звезда символизирует рождение спасителя, звезда Нежданова, его спящую любовь. Не видя спасения, Нежданов нажимает курок пистолета, погружаясь в «вечный сон».

В романах Тургенева **сон** выступает в различных тестовых ипостасях; для их функциональной характеристики может быть использована типология, предложенная Ю.Н. Чумаковым, который выделяет: «schlaf» – сон, спанье, выключенность из внешнего мира, «Traum» – сон, сновиденье, мечтание, воображение¹⁷. С точки зрения нарративной структуры сновидение входит в повествование как вставная новелла. Вместе с тем, содержание сновидения не изолировано от сюжета, оно зачастую предвосхища-

¹⁶ Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. М., 1992. С. 142–227.

¹⁷ Чумаков Ю.Н. Указ. соч. С. 35.

ет важные события в жизни героев, психологически подготавливает к ним не столько героев, сколько читателей, подпитывая читательский интерес.

Профетическая функция снов в литературе восходит к мифологической и христианской традиции. В греческой мифологии сема «сон» является коррелятом предсказательной сферы. Сон приравнивался к предсказанию оракула: именно в этой функции в мифах выступают сны Эака, Клитемнестры, Гекабы, Медеи. В мифологическом аспекте сон моделировал последующую текстовую действительность. Это отражалось в воле богов и общей судьбоносности сновидческих реалий.

В христианской традиции сны трактуются неоднозначно¹⁸. В православии считается, что, так как полное и совершенное откровение воли Божией начертано для всех нас в Евангелии, то всякая вера в сновидения, будто бы предвещающие будущие события, неразумна и обманчива, и что все попытки усвоить себе возможность истолкования их должны считаться в высокой степени греховными и безрассудными. Однако русские писатели, в том числе и глубоко верующие, часто изображают в своих произведениях сновидения, которые выполняют в тексте профетические функции. К такому типу снов относятся сны в романах Тургенева.

А.М. Ремизов рассматривает сны Тургенева как *знаки* духовного мира персонажей: «От загадочных явлений жизни близко к явлениям сна, в которых часто раскрывается духовный мир. А язык духовного мира не вещи сами по себе, а знаки, какие являют собою вещи»¹⁹.

Большую смысловую нагрузку несут сны в «Отцах и детях». Так, сон Базарова показывает духовную эволюцию героя накануне кризисной, преддвуэльной ситуации: «...Всю ночь его мучили беспорядочные сны... Одинцова кружилась перед ним, она же была его мать, за ней ходила кошечка с черными усиками, и эта кошечка была Феничка; а Павел Петрович представлялся ему большим лесом, с которым он все-таки должен был

¹⁸ В Библии, начиная с книги Бытия и заканчивая Откровением Иоанна Богослова, сновидения выступают посредниками между Богом и людьми. «В Библии различаются разные виды снов: сны обыкновенные, естественные и сны посылаемые человеку свыше. Последние сны с самых древних времен служили средством для открытия воли Божией человеку, и многие из них отличались своим высоко пророческим значением [Быт 20:3–6, 28:12–14, Дан 2:4, Иол 2:28]. Господь давал людям способность истолковывать сны». Библейская энциклопедия. М., 1990. (Репринтное воспроизведение текста издания: Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия. Труд и издание Архимандрита Никифора. М., 1891) С. 663.

¹⁹ Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье. С. 285.

драться» (8, 287). Во сне важен образ матери Базарова, которая: «боялась <...> черных кошек» (8, 257). На уровне цветовой суггестивности чёрные усики кошечки отсылают к суевериям матери Базарова, и становится понятно, почему в сон введена Феничка – она послужила причиной дуэли. Во сне, таким образом, восстанавливаются причинно-следственные связи между ключевыми сюжетными событиями. Поэтому Базарову и нужно драться с «большим лесом» – Павлом Петровичем. Мифологема леса – это дорога в мир мертвых, так как лес является средним миром, находящимся между верхним, сакральным и нижним, миром мертвых²⁰. Место дуэли как раз было в непосредственной близости от леса: «Дорога из Марьяна огибала лесок» (8, 288). В сновидной реальности Базаров бессознательно анализирует причины, которые привели к дуэли, и в сон вплетается мотив смерти.

В «Накануне» сон постоянно коррелирует с мотивом смерти. Так, во сне Елены мотив смерти актуализуется через сему «воды»: «она плывет в лодке по Царицынскому пруду с какими-то незнакомыми людьми», дальше озеро превращается в «беспокойное море» (8, 143). Усиливает мотив смерти повторяющийся во сне Елены эпизод отъезда из Москвы: «И она уж не в лодке, она едет, как из Москвы, в повозке» (Там же). Лодка и повозка выступают в данном случае в символической функции как предметы погребального ритуала. Сон Елены – это инициация смерти, подготовка к ней. Особое значение символу моря в творчестве Тургенева придавал В.Н. Топоров; в его интерпретации «в образе смерти у Тургенева выступает море ...»; «тема смерти часто становится у него местом встречи “сознательного” с “подсознательным”»²¹.

Художественная гипнология вскрывает множество мифопоэтических кодов в романе Тургенева «Накануне». Так, сны Дмитрия и Елены несут большую мифопоэтическую нагрузку. Это и мифопоэтическая семантика кодов «мирового древа» и «камня»: «Инсарову надо лезть по крутым сучьям. Он цепляется, падает грудью на острый камень» (8, 104). Эти мифологемы имеют пространственно-временное значение, где мировое древо связывает мир живых, мир мёртвых и божественный мир, а сема «камня» отсылает к вратам в потусторонний мир.

Снов, в полном значении этого слова, в романах Тургенева не так уж много, но в совокупности с другими элементами художественной гипнологии сон вскрывает множество мифопоэтических кодов и позволяет про-

²⁰ Левин Ю.Д. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма // Ранние романтические веяния. Л., 1972. С. 95.

²¹ Топоров В.Н. Странный Тургенев (четыре главы). М., 1998. С. 138.

никнуть в мир тайного психологизма автора. Онейросфера в романах Тургенева выполняет различные функции: профетическую, психологическую, выступает в качестве формы авторской дискурсии, актуализирует архетипический подтекст.

Мотив сна, вплетаясь в архитектонику романа, выступает генератором сюжетной линии, а порой и лейтмотивом, как в романе «Накануне», где художественная гипнология раскрывает и продвигает вперёд по сюжетной линии танатологические и инициационные мотивы. Онейросфера выступает маркером психологической эволюции персонажей. Это особенно рельефно прописывается в романе «Дворянское гнездо», где актуализируются элемент инсомнии и тотемизации образов. Художественная гипнология может выступать композиционным элементом, например сон Елены Стаховой, являет собой катарсионный момент повествования. Мотив сна вплетается и в социальный подтекст романов, знаменуя собой авторские интенции. Например, в романе «Новь» сема «сон» в контексте народнического движения запускает в действие мотив «Спящей России».

Мотив сна является важной составляющей поэтического мира романов Тургенева, одной из сфер преломления его творческого мировидения, понимания писателем метафизической природы человека.

**СЕМАНТИЧЕСКАЯ БЛИЗОСТЬ МОТИВОВ
УХОД В МОНАСТЫРЬ / СКИТ И УХОД В НАРОД
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.**

Предмет рассмотрения в данной статье – семантические варианты мотива *уход в монастырь / скит* и связанные с ними фабульные схемы и сюжетные ситуации в литературном процессе второй половины XIX века. Выявляется соотношение этого мотива с другим вариантом служения высшим ценностям – сюжетной ситуацией ухода в народнической беллетристике, а также с универсальным сюжетом ухода. При всем различии между христианским подвижничеством и служением социальным идеям мотив *уход в народ* в своем варьировании и семантике обнаруживает сходство с мотивом *уход в монастырь / скит*.

История восприятия ухода в монастырь и оценка скитов в русской культуре различных периодов представляется противоречивой. Для традиционной христианской культуры монастырь – безусловно положительное пространство, уход туда – возможность для человека приблизиться к Богу. Однако для культуры Нового времени отказ от мира превращается из обретения в потерю, монастырь противостоит ценностям гуманизма. С одной стороны, исследователями признается ключевое значение монашества для русской культуры¹, с другой – в секуляризованной культуре оно находится на периферии внимания².

Старообрядческий скит имеет ряд особенностей, которых нет у обычного монастыря: максимальная удаленность, недоступность для «мира зла»; противостояние не только официальной церкви, но и официальной власти; принципиальная оппозиционность европейской культуре и сохранение древнейших национальных традиций. В публицистике XIX века выражалось два противоположных друг другу взгляда на старообрядчество. «Обличительное» направление приписывало старообрядцам лицемерие, корыстолюбие, невежество и фанатизм и склонность к уголовным преступлениям, антигосударственной деятельности и духовному бунтарству³.

¹ Ильин В.Н. Иночество как основа русской культуры // Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. СПб.: Акрополь, 1997. С. 47–52.

² Котельников В.А. Монастырь и мир // Пути и миражи русской культуры. СПб.: Северо-запад, 1994. С. 222–239; Любомудров А.М. Образ православного монашества в русской классике // Валаамский монастырь. СПб.: Академия, 2004. С. 245–261.

³ Боченков В.В. П.И. Мельников (Андрей Печерский): Мировоззрение, творчество, старообрядчество. Ржев: Маргарит, 2008. С. 14–16, 121–123.

Однако преследования, которым подвергала старообрядцев власть, вызывали интерес и симпатию к ним и позитивистских, либеральных, народнических кругов, хотя для них всех было чуждо религиозное ядро старообрядчества⁴.

Изначально уход в народ и традиционные формы религиозного подвижничества – монашество, пустынножительство – сходны в том, что и то, и другое – отречение от всей прежней жизни ради служения высшей цели, уход из своей среды, аскетизм и самопожертвование. Представление о революционере и народном заступнике как о святом подвижнике многократно воплощается в русской литературе⁵. Все это соответствует логике секуляризации – при сохранении общекультурных христианских традиций собственно религиозное содержание утрачивалось, преобразование действительности замещало духовные цели.

В основе варьирования мотива *уход в монастырь/скит* лежит традиция христианской культуры с ее сюжетами, европейская литература Нового времени, а также реальная социальная практика. Далее рассмотрим три типа сюжетных ситуаций, с которыми связаны эти мотивы.

В сюжетных ситуациях, связанных с любовными и семейными отношениями, уход не имеет отношения к духовным исканиям, приносит не успокоение и обретение нового смысла жизни, а означает трагизм несостоявшегося счастья. Ситуации, в которых монастырская жизнь противопоставляется общечеловеческим или семейным ценностям, оказались также востребованы для изображения всех отрицательных сторон жизни скита.

Наиболее распространенный вариант – **несчастливая любовь** или **препятствие в любви**. Состоявшийся уход возникает в сюжетных вставках в «Масонах» (1880) А.Ф. Писемского, «Бабушкиных рассказах» (1858), «На горах» (1875–81) П.И. Мельникова-Печерского. Он связан с эпизодическими персонажами и мотивирован смертью жениха накануне свадьбы, неожиданно открытым родством. Заметен «литературный» характер мотива: у И.А. Гончарова в «Обрыве» (1869); у А.Ф. Писемского в «Людах сороковых годов» (1869) он служит развязкой в сюжете прочитанного или написанного героями романа. В связи с главными героями этот мотив – клише, сопровождающее ситуации безответной любви или измены, исче-

⁴ В исследованиях А.П. Щапова «Земство и раскол» (1862), В.В. Андреева «Раскол и его значение в народной русской истории» (1870), Н.И. Костомарова «История раскола и раскольников» (1871) раскол представлен оппозиционным движением народной массы против угнетающего государственного строя (против реформ Петра I, европеизации, переписей, податей, рекрутства, крепостного права).

⁵ *Климова М.Н.* От протопопа Аввакума до Федора Абрамова: Жития «грешных святых» в русской литературе. М.: Индрик, 2010. С. 30.

зающее, как только ситуация меняется (А.Ф. Писемский «Тысяча душ», 1858; «Люди сороковых годов», 1869; Ф.М. Достоевский «Село Степанчиково и его обитатели», 1858; Н.Г. Помяловский «Мещанское счастье», 1860; А.Н. Островский «На бойком месте», 1865).

В «Дворянском гнезде» И.С. Тургенева (1858) ситуация модифицируется за счет включения в сюжетное целое, соединения с ситуацией препятствия в любви. При самостоятельной ценности ухода (отмолить всех, служить Богу) для Лизы остается столь же важной еще одна мотивировка – «затвориться ото всех» после катастрофы с Лаврецким. Стремление к уходу из окружающего ее мира – важная особенность ее мировоззрения.

В «Дворянском гнезде» также представлен редкий случай, когда в скит уходит человек не из среды старообрядцев: не вернувшаяся с богомолья Агафья, няня Лизы Калитиной, согласно слухам, ушла в раскольничий скит. Мотивировкой, как и в ряде произведений с уходом в монастырь, является покаяние грешницы, которая предавалась пороку в молодости. Хотя о старообрядческих пристрастиях героини не сообщается, в ее поведении есть ряд черт, позволяющих ассоциировать ее со старообрядчеством, дающих почву для слухов: строгость и скрытность, особая набожность, отстраненность от людей. Агафья удаляется не просто в монастырь, а именно в раскольничий скит, что означает максимальную степень отчуждения от обычной жизни.

На мировоззрение Лизы Калитиной повлияли рассказанные Агафьей предания, жития отшельников и мучеников. Героини, объединенные мотивами молчания и смирения, с неодобряемой окружающими ревностью исповедуют христианство, представляющееся как «смесь запрещенного, странного, святого» (ранняя заутреня, на которую уходят тайком). Предполагаемый уход Агафьи и постриг Лизы «в одном из отдаленнейших краев России», несмотря на разницу мотивировок, проявляют некоторое сходство. В обоих случаях это стремление скрыться в глуши, удаление от общепринятого в запретную для большинства область, приводящее к исчезновению; дальнейшая жизнь обеих героинь скрыта от всех и известна лишь по слухам. Наличие в сюжете Агафьи и связанных с ней мотивов не позволяет полностью отнести уход Лизы к ситуации несчастной любви, углубляя проблематику сюжетной ситуации ухода.

Другой вариант – **принуждение к браку с нелюбимым человеком**. Одна особенность отличает *уход в скит* от *ухода в монастырь*. В мотиве *уход в монастырь*, связанном с любовными ситуациями, самими персонажами замечается его нереализуемость, элемент литературности (часто это мотив в сюжете прочитанного или написанного героями романа). Угроза уйти в монастырь – лишь риторическое выражение протеста, она высмеивается отцом героини и не влияет на развитие ситуации (А.Ф. Писемский

«Тюфяк», 1850; В.А. Крылов «В сетях амура», 1869; Д.С. Мамин-Сибиряк «Приваловские миллионы», 1893). Героиня, прежде не проявлявшая интереса к христианству, сдается при обещании отца исполнить ее желание. В художественном мире Мельникова для персонажей-старообрядцев это действие представляется более выполнимым. Героине романа «В лесах» (1871–1874), которая в аналогичной ситуации дополняет свои слова угрозой покончить с собой или уйти «уходом», удается напугать отца.

Кроме того, мотив возникает в ситуации **любовного треугольника**. У М.Е. Салтыкова-Щедрина в «Господах Головлевых» (1875), у Г.И. Успенского в очерке «Норовил по совести» (1888) уход ради освобождения супруги – отвергаемый, невозможный вариант развития событий.

В ситуациях, связанных с социальной проблематикой, уход в монастырь или скит предпринимается, чтобы избежать нищеты, позора или насилия, т. е. из-за безвыходных обстоятельств или конфликта с окружающими. При этом одни персонажи выступают как жертвы социальной ситуации, подчеркивается вынужденный характер их ухода, другие сами превращают окружающих в своих жертв. Если в ситуациях, связанных с семейными и любовными отношениями, была важна ориентация на литературную традицию, то здесь большое значение имеет отражение существовавших социальных противоречий. В России XIX века число мест в штатных монастырях, получающих обеспечение от государства, было ограничено. Монастырь, представляясь убежищем от всех социальных потрясений, в то же время оказывается недоступным для широкого круга желающих⁶. В рассказе «Швейцар» (1887) А.А. Тихонова именно экономическая причина не дает намерению реализоваться: «...в монастырь без денег да больному попасть трудно». Подчеркивается корыстный интерес скитов в привлечении новых монахинь, однако для малоимущих уход оказывается проблематичным: «...там без денег к спасению не допускают».

Монастырь играет роль убежища людей, не способных выжить в социуме, положение которых обозначается формулой «некуда деваться». Монастырь – последний приют для одинокой женщины (П.Д. Боборыкин «Жертва вечерняя», 1868; Г.И. Успенский «Заграничный дневник провинциала», 1876) или для старого человека (А.Ф. Писемский «Масоны», 1880; А.П. Чехов «Драма на охоте», 1884; А.А. Тихонов «Швейцар», 1887). Скит – прибежище для вдов и брошенных жен, потерявших интерес к жизни или

⁶ *Кириченко О.В.* Уход в женский монастырь: условия, обстоятельства, мотивы // Вопросы истории. 2009. 2. С. 120–131; Монашество и монастыри в России. 11–20 века: Исторически очерки. М.: Наука, 2002; *Зырянов П.Н.* Русские монастыри и монашество в 19 и начале 20 века. М.: Вербум-М., 2002.

ищущих поддержки в старости (М.С. Мамин-Сибиряк «Братья Гордеевы», 1891), уход туда – вынужденное действие или манипуляция корыстно заинтересованных монахинь (Марья Гавриловна в романе «В лесах», 1871–74). В произведениях А.П. Чехова «Володя большой и Володя маленький» (1893) и «Вишневы сад» (1904) прагматические причины – лишь один из факторов, влияющих на стремления героинь, поведение которых остается не до конца проясненным.

В ряде случаев уход с утилитарными целями оценивается как паразитизм или изображается с иронией. Прагматические мотивы подразумеваются у эпизодических персонажей произведений «Овцебык» (1862) Н.С. Лескова, «Птицы небесные» (1889) В.Г. Короленко, стремящихся в монастырь «без призвания», «так». В романе Писемского «Масоны» именно такое значение придается реальному социальному процессу⁷ – наплыву в монастыри в 1840-е годы выходцев из духовного сословия: «В миру живучи, не спасешься, а в монастыри-то нынче простой народ не принимают: все кутейники и кутейницы туда лезут, благо их как саранчи голодной развелось»⁸.

В монастырь или скит собирается девушка, на которой никто не хочет жениться (Б.М. Маркевич «Княжна Тата», 1879; П.Д. Боборыкин «Китай-город», 1882; М.С. Мамин-Сибиряк «Хлеб», 1895). В произведениях Г.И. Успенского «Неизлечимый» (в цикле «Новые времена, новые заботы», 1873) и «Канцелярщина общественных отношений в народной среде» (в цикле «Без определенных занятий», 1881) причина такого желания – страх перед действительностью («...мне не пережить этой жизни»). Герои, напуганные предшествующими несчастьями, предчувствующие неизбежную деградацию, боятся своего будущего и намереваются скрыться от него в стенах монастыря. Для персонажей-неудачников в романах Писемского «Люди сороковых годов» (1869) и «Масоны» (1880) материальный вопрос не выдвигается на первый план, хотя и включается в общую ситуацию. Здесь важнее оказывается внутренняя пустота персонажа, который не находит цели своей жизни, признает свою несостоятельность и беспомощность.

Монастырь – убежище от служенных или семейных неприятностей в «Отцах и детях» (в цикле «Очерки переходного времени», 1889) Г.И. Успенского, в «Приданом» (1883) А.П. Чехова, «Некуда» (1864) Н.С. Лескова и у А.И. Эртеля в «Последних временах» (в книге очерков «Записки степняка», 1883). Причиной может быть нанесенное герою оскорбление, например, в

⁷ П.Н. Зырянов описывает такое явление, как массовый уход в 40-е годы священнослужителей, не способных служить из-за старости, изгнанных за пьянство, а также учеников духовных училищ, отчисленных за неуспеваемость (Зырянов П.С. Указ. соч. С. 26).

⁸ Писемский А.Ф. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Правда, 1959. Т. 9. С. 499.

случае с так и не принятым в монастырь героем чеховского рассказа «Приданое» (1883). То, что у Чехова свернуто до краткого упоминания, разворачивается в целую ситуацию у А.И. Эртеля в «Последних временах» (в книге очерков «Записки степняка», 1883). Герой, не способный примириться с крушением патриархальных отношений в семье и модернизацией в обществе, порывает со всем, живет в монастыре, нося вериги и презирая весь остальной мир, не понимая, что ненависть удаляет его от настоящей христианской жизни. Именно желание показать свое презрение к обществу движет героем повести Л.Н. Толстого «Отец Сергий» (1898).

Скит представлен потенциальным убежищем как для уголовных преступников (М.С. Мамин-Сибиряк «Верный раб», 1891; В.П. Ключников «Марево», 1864), так и для жертв или противников социальной несправедливости (Г.А. Мачтет «В тайге и тундре», 1891; И.А. Эртель «Записки степняка», 1883). Бегство в скит и последующее пострижение девушки, которой необходимо скрыть внебрачную беременность – ситуация, развиваемая у Мельникова-Печерского и Мамина-Сибиряка (Матрена Чапурина, впоследствии настоятельница мать Манефа – в дилогии; в «Трех концах» – Аграфена и множество второстепенных героинь). Бегство в монастырь от ненавистного мужа – клише, возникающее в контексте семейной ссоры. Монастырь освобождает крестьянок от гнета патриархальной семьи, крестьянского «мира» или помещиков (Н.В. Басаргин, «О двух сестрах», 1859; Г.И. Успенский «Ночь под светлым днем», 1859).

Особый интерес представляет трансформация мотива у народников, усматривавших в системе ценностей народа основы, близкие к социализму. Социальная мотивировка ухода дополняется внутренней: монастырь спасает женщину от насилия и дает ей возможность самостоятельной жизни и внутреннего роста. Традиционный способ изменить свою жизнь, так понятый авторами-народниками, становится созвучен прогрессивным идеям второй половины XIX века об освобождении женщины. В «Потанином вертограде» (в цикле «Как это было», 1890–1910) Н.Н. Златовратского якобы скрытый где-то в лесах «заветный монастырь», о котором мечтают крепостные девушки, – еще один вариант воплощения мифологемы обетованной земли, с характерными мотивами изобилия и свободы: «Стоят в этих зеленых лесах обители: избы выведены большие, чистые, светлые... Вокруг довольство всякое: и реки многорыбные, и сады посажены... И живут там все одни девушки, живут на полной своей воле – на свобошке, честным трудом сами себя во всем продовольствуют; шьют они себе одежды самотканые, вышивают шелками и золотом... Все сами книгочеи-начетницы, ни от каких мужей-начальников не подневольные...»⁹

⁹ Златовратский Н.Н. Деревенский король Лир. М.: Современник, 1988. С. 622.

Мотив *уход в монастырь* оказывается семантически близок к сюжетной ситуации ухода, особенно к ее варианту, развиваемому в демократическом романе 60–70-х годов: содержанием новой жизни оказывается не христианство, а свобода и честный труд.

Третий тип сюжетных ситуаций – **ситуации, связанные с личным самоопределением героя**. При актуализации различных фрагментов житий агиографическое понимание монашества как подвижничества и приближения к Богу в литературе Нового времени оказывается проблематичным. Большинство персонажей, пытающихся вступить на путь монашества, оказываются далеки от его ключевых целей и ценностей.

Традиционный мотив, **желание в раннем возрасте посвятить себя Богу** часто имеет комическую окраску: герои, с их наивным представлением о монастыре, быстро отказываются от своих намерений. Мечты девушки о монастыре контрастируют с ее дальнейшим поведением: неожиданной страстной влюбленностью и браком в «Рассказе вдовы» (1869) Я.П. Полонского или актерской карьерой в фельетоне «Сара Бернар» (1881) А.П. Чехова. В повести Н.С. Лескова «Детские годы» (1874) герой-подросток после ряда жизненных неудач мечтает найти пристанище в монастыре, однако посещение монастыря и беседа с настоятелем развеивает эти иллюзии. В рассказе «На пути» (1886) детское желание героя идти в монахи поставлено в один ряд с игровым бегством в Америку и уходом в разбойники.

Мотив *уход в монастырь* и сюжетная ситуация ухода в ее демократическом и народническом вариантах связаны с общим рядом агиографических мотивов¹⁰. Сюжетная ситуация ухода в ее демократической и народнической интерпретации связана с социальной проблематикой, отражением общественных течений – движения 60-х, «хождения в народ», деятельности подпольных революционных организаций, последователей «теория малых

¹⁰ Уход в народ, изначально связанный с идеей жертвенного служения высшей цели (благу народа), превращающийся для народников в подобие монашеского служения, в качестве мотива претерпевает изменения, делающие его сходным с мотивом *уход в монастырь*. Как и уход в монастырь, в некоторых случаях совершающийся из-за тяжелых материальных условий, боязни жить, уход в народ может иметь причины, далекие от всеобщего блага. В «Записках степняка» одна из героинь уходит в деревню учительницей, потому что ей «некуда деваться».

Своеобразную интерпретацию получает тема самопожертвования у Г.И. Успенского в «Волей-неволей», «Без определенных занятий». Персонажи бегут из города в деревню не только из желания улучшить жизнь крестьян, но и по личной причине. Истинная причина самопожертвования Тяпушкина в «Волей-неволей» – «свойство личной неразвитости или забитости». Человек с «умерщвленной личностью» отказывается от собственных «широких прав» и «смелости жить на белом свете», так как при попытках добиться достойной жизни, защищать свои права он рискует стать типичным представителем отвергаемого им общества.

дел»). Ожидаемое, к которому стремятся носители прогрессивных идей, – достижение собственного и общего благополучия, устранение всего препятствующего прогрессу – несправедливого общественного устройства, системы ценностей и мышления. Часто персонажи готовы пожертвовать именно личным благосостоянием, проявляют аскетизм.

Закономерно появление мотивов *уход в монастырь, уход в пустыню* в рассказе о молодости героя (желание религиозного подвижничества, служения и самопожертвования при новообращении заменяется политическими целями). Как отмечает И. Паперно, в основу поведения «нового человека» заложен житийный канон – житие Алексия Человека Божьего, отказавшегося от богатства и брака ради христианского подвижничества¹¹. Актуализируется евангельская составляющая мифологемы ухода, однако вместо следования за Христом предполагается борьба за «рай на земле».

В произведениях демократических беллетристов (у И.А. Кушевского в «Николае Негореве» (1871), у П.Д. Боборыкина в романе «Василий Теркин» (1882) мотивы маркируют необычного человека с высокими нравственными требованиями, основой этой личности является вообще желание служения, религиозная цель которого заменяется на служение «ближнему» или «народу». Лишь у Ф.М. Достоевского в «Братьях Карамазовых» (1879–1880) попытка Алеши, описанная в предыстории героя, связана с одной из главных тем романа.

У авторов-народников Н.Н. Златовратского «Потанин вертоград» (в цикле «Как это было», 1890–1910) и Г.И. Успенского «Хороший русский тип» (в цикле «Через пень-колоду», 1885) даже возникает **постриг ради служения народу**. Тема служения народу актуализирует сравнение народников со святыми, но возможно и обратное: русские подвижники, проповедью и делами помогавшие простым людям, уподобляются народникам.

Другой традиционный вариант – **сюжет о великом грешнике**, проанализированный М.Н. Климовой¹². Однако важным элементом сюжета о великом грешнике является не только личное покаяние, но и воздействие на всех окружающих, выход героя ко всему миру. В монастырском покаянии множества второстепенных персонажей часто отсутствует характерная для этого сюжета крайняя степень греховности и святости. Монастырь, наряду с пустыней и странствием – место для исправления раскаявшегося преступни-

¹¹ Паперно И.В. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. М., 1996. С. 177.

¹² Климова М.Н. Сюжетика агиографических рассказов о «грешных святых» // Сюжет, мотив, история. Новосибирск: НГУ, 2009. С. 67.

ка. В «Пошехонской старине» М.Е. Салтыкова-Щедрина уход совершается во вставном сюжете легенды, но чаще он остается нереализованным намерением, клише массового сознания. Обещания уйти в монастырь, чтобы спастись от тюрьмы, – лишь риторика перед лицом правосудия. Другой вариант сюжета – покаяние блудницы – также может заканчиваться уходом в монастырь (Н.С. Лесков «Павлин», 1874; Л.Н. Толстой «Отец Сергей», 1890–1898). Кроме того, монастырь – место для покаяния героев, невольно совершивших преступления или вовлеченных в порок (П.И. Мельников-Печерский «Старые годы», 1857; Н.С. Лесков «Смех и горе», 1871; «Павлин», 1874; А.А. Шкляревский «Что побудило к убийству», 1873; А.И. Эртель «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги», 1889). По аналогии с покаянным уходом в монастырь существует уход в народ, связанный с дворянским сознанием вины и покаяния, например, в очерке Г.И. Успенского «Люди среднего образа мыслей» (в цикле «Из памятной книжки», 1876).

Еще один вариант ухода в монастырь связан с героем, который, пережив ряд метаний и мучений, потеряв все, устал сам от себя и находит покой в монастыре. В отличие от персонажей в сюжетной ситуации ухода, покидающих свой дом и прочное положение в мире с неопределенной перспективой, потенциально включающей бездомность, эти персонажи не имеют дома как такового, и уход в монастырь прочитывается как **возвращение блудного сына** в его настоящий дом. Одна из ранних вариаций такого сюжета, существовавшая в русской литературе, – «Повесть о Горе-Злосчастии» (середина 60-х годов XVII века), главный герой которой, потерявший все, пьянствующий и покушающийся на самоубийство, спасается от Гора-Злосчастья только в монастыре. Эту повесть Ф. Вигзелл описывает в сопоставлении с «Очарованным странником» (1873) Лескова¹³. Тот же сюжет, свернутый до мотива, можно обнаружить в произведениях Г.И. Успенского «Из биографии искателя теплых мест» (1879) и «Тише воды, ниже травы» (в цикле «Разорение», 1870). Вигзелл полагает, что еще в древнерусском тексте этот выбор не является целиком положительным и символизирует неспособность героя нести ответственность за свою жизнь. У Лескова монастырская жизнь также не является высшей и лучшей ступенью пути героя: зло не остается за воротами монастыря и продолжает преследовать Флягина. Лесков оставляет возможность для продолжения пути героя за пределами монастыря. В произведениях Успенского спасительный уход в монастырь оказывается или средством для мошенничества («Из биографии искателя теплых мест») или намерением, реализовать ко-

¹³ Вигзелл Ф. Блудные сыновья и блуждающие души // Труды отдела древнерусской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 50. С. 755–762.

торое у героя не хватает силы воли и которое постепенно превращается в самообман («Тише воды, ниже травы»).

Мотив **переход военного в монахи**, описанный А.Ю. Колпаковым, имеет древнюю традицию (жизня князей-воинов, ушедших в монахи), он связан с фабульной схемой: герой на службе принуждается к нарушению заповедей – герой переживает кризис – он удаляется в монастырь и обретает святость¹⁴. Но из ряда произведений (А.И. Герцен «Долг прежде всего», 1851; Ф.М. Достоевский «Братья Карамазовы», 1879–1880; Н.С. Лесков «Фигура», 1889, «Инженеры-бессребреники», 1887; Л.Н. Толстой «Отец Сергей», 1891–1898) только у Достоевского выбор героя вызван истинным духовным переворотом.

Традиционным является также уход в монастырь или скит как **окончание жизни**. Герои, завершившие дела и исчерпавшие свою мирскую жизнь, стремятся к покою, однако цели второстепенных персонажей могут остаться неясными (Н.С. Лесков «Павлин», 1874; Г.И. Успенский «Вечер в глухом уголке», 1873; С.В. Ковалевская «Нигилистка», 1884; Ф.М. Достоевский «Подросток», 1875). Если уход не реализуется, намерение оказывается фикцией (Н.С. Лесков «Смех и горе», 1871), комически обыгрываются (Ф.М. Достоевский «Село Степанчиково и его обитатели», 1858; М.Е. Салтыков-Щедрин «История одного города», 1869–1870).

Помимо этого, уход в монастырь или скит может, не получая развития в фабуле, характеризовать героя с высокими духовными устремлениями, часто превращаясь в клише, атрибут христианина, слишком благочестивого для реальной жизни, иногда непригодного к ней. В произведениях Н.Н. Златовратского «Крестьяне – присяжные» (1874–1875) и Г.И. Успенского «Норовил по совести» (1879), «Невидимки» (1888) препятствия уходу (запрет родителей, стечение обстоятельств, соблазны) становятся поворотным моментом в развитии действия и приводят к полному жизненному разладу. Герои-праведники в повестях Н.С. Лескова «Овцебык» (1862), «Фигура» (1889) и «Полунощники» (1891) сопротивляются предложениям поместить их в монастырь, опровергая примитивные представления окружающих о монашестве.

Мотив *уход в монастырь* может сопровождать сюжетную ситуацию ухода в качестве варианта нового пути для героя, мечтающего о любой радикальной перемене жизни. У И.А. Кушечевского в романе «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» (1871) мотив *уход в монастырь*

¹⁴ Колпаков А.Ю. Мотив перехода военного в монахи в русской литературе XIX века (к постановке проблемы) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск: НГУ, 2004. Вып. 6. С. 90–103.

появляется в речи девушки 60-х годов, мечущейся от одного увлечения к другому. Ее монолог перед главным героем стоит с использованием мотивов тургеневских романов, однако гиперболизм этой речи делает героиню комичной: «В монахини бы поступить, – сказала она, – я, право, когда-нибудь выброшусь из окошка; мне хочется сделать с собой что-нибудь решительное. (...) Вы не поверите! мне до боли иногда хочется убить кого-нибудь или себя убить. Ужасно скучно! (...) Если б нашелся сильный человек, который протянул бы руку, я бы пошла за ним в ад...»¹⁵. С ситуацией ухода мотив связан в «Рассказе неизвестного человека» (1893) А.П. Чехова, однако и здесь он представляет собой клише: герой, мечтающий о любой радикальной перемене жизни, помещает монастырь в один ряд с жизнью помещика, профессора провинциального университета и кругосветным путешествием. При этом в фабуле уход не реализуется, так как при всем желании героя обрести новый смысл жизни очевидна несерьезность его мыслей о монастыре. Эти герои по своим убеждениям не проявляли ни малейшего интереса к религии, и монастырь имеет для них вовсе не религиозное значение: «душевного покоя, здоровья, хорошего воздуха, сытости» – для бывшего террориста, «сделать с собой что-нибудь решительное» – для прогрессивной девушки 60-х годов. Неясность устремлений персонажей отражается в длинных рядах перечисляемых ими разнородных, однако равноценных и одинаково недоступных путей.

Итак, можно выделить несколько направлений развития семантики мотивов ухода в монастырь, скит.

Для авторов с выраженным христианским мировоззрением – Достоевского и Лескова монастырь – высокая ступень на пути к Богу, форма жизни, к которой ведет сложный путь, требующая внутренней готовности.

В поздних произведениях Толстого и Лескова, в связи с эволюцией их взглядов, уход в монастырь героев, ищущих совершенства, – уклонение от жизни, расцениваемое как проявление гордости и эгоизма.

Для прочих авторов монастырь – приют для тех, кто по каким-либо причинам стал негоден для настоящей жизни. В связи с любовной или социальной тематикой мотив сохраняет главный компонент значения: вынужденное отречение от жизни, оборачивающееся удалением персонажа из сюжета.

Для демократических беллетристов 60–70-х годов (Кушевский, Помяловский, Басаргин) уход в монастырь связан с практикой прежних поколений, старого образа жизни в противопоставлении новому мировоззрению.

¹⁵ Кушевский И.А. Николай Негорев или Благополучный россиянин. М.: Худож. лит., 1976. С. 145.

Даже для авторов 80–90-х годов (Тихонов, Мамин-Сибиряк, Эртель, Боборыкин), для писателей консервативных взглядов (Маркевич, Леонтьев), а также для Гончарова, Островского, Писемского альтернативой монастырю становятся ценности новой эпохи или общечеловеческие ценности. Однако в подавляющем большинстве случаев мотив в этом значении сводится к иронически используемому клише.

У авторов-народников (Златовратский, Успенский, Решетников) религиозное содержание монашеской жизни заменяется новыми идеями личной свободы и труда, монастырь в идеале оказывается предшествующим в истории вариантом трудовой коммуны.

В произведениях Мельникова-Печерского и Мамина-Сибиряка, отрицательно относившихся к скитам, этот мотив, за исключением добровольного покаянного ухода в романе «Три конца», не связан с сюжетной ситуацией ухода и включен в характерные для беллетристики фабульные схемы, связанные с семейными и социальными отношениями. В этих случаях он имеет значение вынужденного отречения от жизни.

У авторов, толерантно относившихся к старообрядчеству, мотив ухода в скит встречается гораздо реже (Боборыкин, Тургенев) и не составляет самостоятельной ситуации. Однако он косвенно связан с разворачивающейся в этих произведениях сюжетной ситуацией ухода и используется для характеристики главных героинь, способных к духовному поиску.

Таким образом, варьирование семантики мотивов зависит не только от их связи с литературными течениями и общим мировоззрением, кругом идей автора, но и подчиняется влиянию сюжетного целого отдельных произведений.

Специфика рассмотренных сюжетных ситуаций становится заметна, если сопоставить их с археосюжетной моделью, которую В.И. Тюпа рассматривает в связи с сюжетом *блудный сын*. Модель включает четыре фазы: обособление (уход из дома), партнерство (ложное партнерство, искушение), лиминальная стадия (символическая смерть), преобразование (возвращение в дом Отца)¹⁶. В ситуациях, связанных с мотивом *уход в монастырь/скит*, представлены все четыре фазы пути человека к Богу (даже в случаях раннего ухода в монастырь, когда герой не является преступником и грешником, он переживает свое пребывание в миру как отдаление от Бога). Однако зачастую связь с этой моделью остается фор-

¹⁶ Тюпа В.И. Словарь мотивов как научная проблема // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: экспериментальное издание. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. Вып. 1. С. 186.

мальной, фактически герой так и не переживает духовного восхождения. В народнической беллетристике с точки зрения формальной структуры происходит изменение. Уход героя из дома и вступление в ряды «новых людей» соответствует стадиям обособления и искушения, стадия возрождения (возвращения к Богу) отсутствует. Семантические изменения касаются второй стадии сюжета. Уход в его светском варианте, в котором движение к Богу заменяется обретением идей переустройства жизни, не предполагает этого этапа, навсегда оставляя персонажей в стадии искушения. Жизнь блудного сына вне отцовского дома, в евангельском источнике понимаемая как искушение, здесь оказывается единственно истинной. Таким образом, происходят структурные изменения и пересемантизация универсального сюжета.

Л.П. Якимова

РАССКАЗ А.П. ЧЕХОВА «НЕВЕСТА» КАК ФИНАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Конец жизненного и творческого пути А.П. Чехова знаменательно совпал со временем перевала веков – ситуацией, получившей в историографии знаковое обозначение *fin de Siecle*. Метафизическую окраску этой типологически отстоявшейся ситуации придает то особое социально-экономическое, духовно-душевное и эмоционально-психологическое напряжение, которое накапливается в социуме в течение века и к концу его оборачивается нетерпеливым ожиданием перемен. Знаменательно, что в течение нескольких последовательно идущих друг за другом столетий эта ситуация *fin de Siecle* предстала в России в образе Смутного времени, отмеченного особой остротой проявления революционной воли, недовольства внешним устройством общества и главным образом механизма распределения материальных благ, оживления утопических надежд на возможность скорых путей достижения социальной гармонии.

В этом смысле предшествующий нашему *fin de Siecle*, совпавший с концом жизненного и творческого пути Чехова, предстал в предельно выразительном и показательном виде. Вызревание различного рода идеологических доктрин, теорий и учений, течений и направлений происходило в ускоренном порядке, так что идеологические «отцы и дети» подчас оказывались современниками. Так в духовном обороте общества конца XIX – начала XX вв. одновременно оказались и все разновидности народничества – от мирного «хождения в народ» до беспощадного терроризма, и разные формы марксизма – от легального до подпольно-радикального, и многочисленные модификации толстовства – от вегетарианства, непротивления злу, нравственного самоусовершенствования до создания земледельческо-трудовых артелей; тут же и «теория малых дел», и многочисленные формы заемной философии от Шопенгауэра и Ницше до социального дарвинизма с его признанием права сильных и эксплуатации большинства меньшинством и т. д.

К этому надо еще прибавить обостренность религиозно-церковных и культурно-художественных исканий, утрату целостности единомонолитной веры в православие, актуализацию богоискательных и богостроительских идей, кризис классического реализма и бурное развитие авангардизма в искусстве. Все это создавало необычайно сложную картину общественно-духовной жизни страны, и писателю как таковому больших трудов стоило не поддаться стороннему влиянию, отстоять творческую идентичность, тем более что желающих «пристегнуть» из-

вестного писателя к тому или иному идеологическому направлению было немало.

До первой русской революции Чехов не дожил всего лишь полгода: он умер в июле 1904 года, на 44 году жизни, далеко не исчерпав отпущенный человеческой природе резерв земного времени. В отличие от современников и ровесников Бунина и Горького ему не довелось стать свидетелем перманентной череды неожиданных социальных потрясений XX века, но достойно удивления то, как в степени зеркальной точности переглянулись и отразились друг в друге концы двух последних столетий, как многозвучно перекликнулось чеховское время с нашими девяностыми и нулевыми годами. Перекликнулось тем же нетерпением незамедлительных перемен, опасным опережением желаний перед возможностями, реальными средствами перед благими целями, тем же подозрительным оживлением породы людей, отмеченных чертами крайней амбициозности, кипучего утопизма, движимых бесовской страстью к переворачиванию мира наизнанку, перевертыванию сложившегося порядка вверх дном, склонностью к шоковым методам перестройки общества.

Чехова не зря и далеко не случайно упрекали в «равнодушии к направлению». Феноменологический склад ума и склонность к «общей мысли» о мире исключали приверженность к какому-либо очередному идеологически-политическому веянию времени. И то, что он не был «ни либералом, ни консерватором, ни постепенцем, ни монахом, ни индифферентистом»¹, позволило ему остаться в фарватере духовной жизни современности и в художественно убедительных образах запечатлеть то общее и непреходящее, что всегда определяло сущностные стороны человеческого сознания в его отношении к действительности, позволило сосредоточиться на том, что русские философы, осмысляя итоги первой русской революции, определили как извечный конфликт человечества, как «исконность и непримиримость борьбы между религиозным настроением, пытающимся сблизить человеческую жизнь со сверхчеловеческим и абсолютным началом, найти для нее вечную и универсальную опору, – и настроениям нигилистическим, стремящимся увековечить и абсолютизировать одно лишь «человеческое, слишком человеческое»². Ситуация не изменилась и по сию пору: неспособность сместить акценты с надежды на очередную «перестройку»-переворот, перевести стрелки на гармонизацию внутреннего мира человека, на «*будничную, не знающую завершения деятельность*» (курсив наш. – Л. Я.), руководимую непосред-

¹ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1976. Письма. Т. 3. С. 11.

² Франк С.Л. Этика нигилизма. Вехи. Интеллигенция в России. М., 1988. С. 167–168.

ственным альтруистическим чувством»³, сохраняется, все более отстаиваясь в формах морально-этической легитимности, что придает творчеству Чехова в наши дни новую актуальность, во многом объясняя высокую меру его востребованности у современного читателя.

Может быть, на первый взгляд покажется нелогичным, даже парадоксальным то, что, будучи человеком, свободным от идеологических пристрастий, тем более ни в малой степени не склонным к революционным взглядам, Чехов оказался в числе тех, кому удалось отразить особенности нигилистической этики, лежащей в основе революционного поведения, акцентировать внимание на тех сторонах человеческой нравственности, которые неминуемо ведут к крайностям либерализма, радикализму, экстремизму, избыточности революционной воли. Последнее из прозаических произведений Чехова – рассказ «Невеста» (1903) представляет в этом отношении особый интерес. И то, что этот рассказ был последним в творчестве писателя, значимо столь же, как значим его финал, как значимы вообще могут быть в литературе финальные сущности, принимающие на себя дополнительные смысловые нагрузки.

Поздний период творческого и жизненного пути Чехова в целом отмечен сложной динамикой художественных исканий, в своем роде чертами итоговости, и последние произведения – пьесы «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» и рассказ «Невеста» в полной мере вобрали финальные интенции чеховского творчества, предстали во всем богатстве его финальных обертонов.

В последние годы заметно увеличивается дистанция между выходом в свет одного произведения и созданием другого. Творческий процесс утрачивает внешнюю, видимую интенсивность, что, однако, не имеет ничего общего с пресловутым «творческим спадом». Творческая мысль по-прежнему отличается экстенсивностью, множество тем, сюжетов, человеческих типов и характеров ждут своего художественного воплощения, но сам темп творческой работы становится иным. «Больше думал, чем писал», – в процессе работы над пьесой «Три сестры» признается он в письме к О.Л. Книппер-Чеховой. Это зримо сказывается на повествовательной структуре и образной системе произведений.

На первый план выдвигается интрига мысли, духовное напряжение, поиски ответа на вечный вопрос Бытия – «Зачем мы живем?», ставящие персонажа в положение «думающего по преимуществу», испытывающего потребность в философии жизни. «Ужасно хочется философствовать!» – восклицает Вершинин в пьесе «Три сестры». Но ту же склонность к фило-

³ Франк С.Л. Этика нигилизма. С. 167–168.

софическому обдумыванию жизни Чехов открывает и в человеке из народа. Все значимей становится фигура умудренного жизненным опытом старика, в своем роде народного философа, способного к осознанию мира не в узких рамках сиюминутного интереса, а неизменно вечных, важных всегда и для «каждого!» ценностях, обретающих силу нравственного закона, высшей непреложности и находящих выражение в чеканной точности высказываний то сотского («цоцкай», как называет себя он сам) из рассказа «По делам службы» (1899), убежденного, что «неправдой не проживешь», то деревенского мужика из рассказа «Новая дача» (1899), уговаривающего дачную барыню: «Потерпи, и все обойдется», то старого плотника, по прозвищу Костыль, из повести «В овраге» (1900), считающего, что «кто трудится, кто терпит, тот и старше». По сути дела в мыслях и высказываниях разных героев многих произведений позднего Чехова постоянно конкретизируется, находит живое, жизненно реальное воплощение та нравственная константа, которая складывается в сознании героя рассказа «Студент» (1894) Ивана Великопольского, когда глухой и нелюдной ночью возвращаясь домой и отогревшись у ночного костра двух вдовых огородниц, он «думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на Земле»⁴.

Разлитое в общественной атмосфере конца века нетерпеливое ожидание перемен не могло не сказаться и на характере художественной мысли Чехова – обостренным сознанием ответственной связи настоящего с будущим, буквально взрывом футуристически окрашенного дискурса. Удивительна та настойчивость, с какой герои позднего Чехова вглядываются в земные перспективы через сто, двести, тысячу, даже миллион лет. В пьесе «Дядя Ваня» (1897) доктор Астров связывает эти дальние перспективы с тем, что позднее получило определение экологии, с сохранно-бережным отношением к природе, прежде всего к русскому лесу: «Русские леса, – с болью говорит он, – трещат под топором, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи...»⁵.

Примечательно, что именно в образе этого героя явственно прозвучали глубоко личные мотивы, отозвались автобиографические ноты, проглянули свойственные самому писателю черты и как индивидуального характера, и как определенного человеческого типа. Засвидетельствованное в чеховедческих трудах «узнавание реальных лиц, являвшихся их

⁴ Чехов А.П. Студент. Т. 8. С. 309.

⁵ Чехов А.П. Дядя Ваня. Т. 13. С. 72.

прототипами»⁶, на образ Астрова почему-то не распространилось, тогда как драматургический текст дает немало оснований к тому, чтобы отметить сопоставимость внутренних и внешних черт автора и его героя. Этический и эстетический девиз – «в человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли»⁷ – логически связывается с личностью самого писателя, воспринимается как неотъемлемое свойство его человеческого облика. «Вы изящны, у вас такой нежный голос, – признается Астрову Соня. – Даже больше, вы как никто из всех, кого я знаю, – вы прекрасны»⁸. В диалоге с Еленой Андреевной она еще и углубит свое отношение к нему: «Он умный... Он все умеет, все может... Он и лечит, и сажает лес...», в ответ на что собеседница прозорливо отметит то редкое, особенное, не подвластное профанно-тривиальному восприятию, что отличает людей, подобных Астрову, от других и что придает их деятельности непреходящую ценность. «Милая моя, пойми, это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах. Посадит деревце и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества. Такие люди редки, их нужно любить...»⁹

Поистине Астров – это авторское самопрозрение, факт писательского самосознания, свидетельство трезвого понимания своего места в современном мире. Отсюда и тревога: «Те, которые будут жить через сто – двести лет после нас, помянут ли нас добрым словом?»¹⁰

В пьесе «Три сестры» футуристически окрашенный настрой мысли войдет в повседневное течение жизни не одного, а многих, даже большинства героев, что в полной мере выявит глубину феноменологической позиции автора. Понимание человека как неразгаданного феномена Бытия предстанет в диалектически неразрывном единстве его неизменной сущности и неизбежной подверженности влиянию конкретно данных жизненных обстоятельств, что верно и наоборот: влияние текущих событий жизни не отменяет сохранности сущностных черт человеческой природы. «...После нас, – рассуждает барон Тузенбах, – будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая. И через тысячу лет будет также вздыхать: «ах, тяжело жить! – и вместе с тем точно так же, как теперь, он будет бояться и не хотеть смер-

⁶ Цит. по: Чехов А.П. Т. 13. Примечания. С. 392.

⁷ Чехов А.П. Дядя Ваня. С. 83.

⁸ Там же. С. 85.

⁹ Там же. С. 88.

¹⁰ Там же. С. 64.

ти»¹¹. И проводя героев своих поздних произведений через многие испытания родственно-семейными и имущественными потерями, будь то Алексей Лаптев из повести «Три года» (1895), Вера Кардина из рассказа «В родном углу» (1897) или герои его последних пьес, Чехов не лишает их ни воли к жизни, ни желания жить, ни способности испытывать радость и счастье, даже от безответной, как у Сони Серебряковой к доктору Астрову, любви, когда осознание безостановочно движущегося времени предстает не просто как важная сторона Бытия, а как само Бытие, пребывание в котором сопряжено с поисками смысла этого пребывания, когда понимание полноты жизни включает неизбежность страдания, терпения, надежды на будущее. В этом отношении важно помнить, как трактовали образ Астрова в Художественном театре, зрителем спектаклей которого был сам Чехов: по представлению Станиславского, Астров не поддается разрушительной силе обстоятельств жизни в провинциальной глуши, где «непролазная грязь на дорогах, морозы, метели, расстояния громадные, народ грубый, дикий, кругом нужда, болезни»,¹² не раскисает, а «мужественно переносит жизнь»¹³. Тот же тип жизненного поведения характеризует Сонию и сестер Прозоровых: «О, милые сестры, – звучит в финале пьесы, – жизнь наша еще не кончена. Будем жить! ... и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!»¹⁴

Об открытости чеховских финалов сегодня написано немало, и эта с годами усиливающаяся характерная особенность его поэтики тоже связана с феноменологическими и экзистенциальными интенциями жизненного кредо писателя – пониманием жизни как неизбывной тайны, непредсказуемо открывающейся человеку то радостью, то болью и не отнимающей надежду на лучшее. Человеку по природе его существования в земном мире приходится принимать то, что изменить он не в состоянии, но делать при этом все, что в его силах. Жизненный принцип Толстого – «делай что должно, и будь что будет» – был близок и Чехову.

Отличительную особенность творческой работы позднего Чехова, соотносящуюся с его признанием «больше думал, чем писал», составляет и то, что можно назвать повышенной требовательностью к смысловой точности текста, что определяет скрупулезный отбор деталей повествования, в силу чего происходят существенные перемены в творческой лаборатории писателя: возрастает число черновых вариантов произведения, количество предшествующих окончательной публикации корректур, почему, напри-

¹¹ Чехов А.П. Три сестры. Т. 13. С. 146.

¹² Чехов А.П. Дядя Ваня. С. 83.

¹³ Цит. по: Чехов А.П. Т. 13. Примечания. С. 400.

¹⁴ Чехов А.П. Три сестры. С. 189.

мер, «нет, пожалуй, ни одной фразы, которая неизменной вошла бы в печатный текст»¹⁵ рассказа «Невеста».

Будучи из числа прозаических произведений последним, рассказ «Невеста» естественным образом впитал характерные черты творческой атмосферы позднего Чехова: понимание этого рассказа без учета многообразия финалов, отразившихся в его тексте, – *fin de Siecle*, конца жизненного и творческого пути, особой значимости финального элемента в поэтике писателя – было бы неполным, что в разных аспектах оценки и анализа этого фактора находит отражение в чеховедении в движущейся панораме его развития¹⁵. Писатель был уже хронически нездоров, рассказ продвигался с большими перерывами на преодоление болезни, и при этом не ушло еще настроение, рожденное работой над предыдущим рассказом «Архиерей» (1902), в центре которого оказалась ситуация, близкая толстовской «Смерти Ивана Ильича», но акцентирующая ее экзистенциальные аспекты. Это и надличная природа факторов, определяющих непредсказуемые повороты человеческой судьбы, в силу которых сын дьякона из бедного села стал архиереем, вызывающим чувство трепетного почтения и страха у паствы, робкой стеснительности даже у родной матери. Это и неизбывно-неостановимое течение жизни при неотменимой конечности отдельно взятого человека, на какие бы высоты ни вознесла его судьба. Так было и на другой день, как «пресвященный приказал долго жить», когда картина торжества вечной жизни предстала в своем апофеозе: «А на другой день была Пасха. В городе было сорок две церкви и шесть монастырей, радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнуя весенний воздух; птицы пели, солнце ярко светило. На большой базарной площади было шумно, колыхались качели, играли шарманки, визжала гармоника, раздавались пьяные голоса. На главной улице после полудня началось катание на рысаках, – одним словом, было весело, все благополучно, точно так же, как было в прошлом году, как будет по всей вероятности, и в будущем»¹⁶. При всей определенности выбора красок для картины апофеоза жизни, Чехов и в данном случае остался верен характерному признаку своей поэтики: любимая стилистическая формула «по всей вероятности» как знак бытийственной модальности и форма открытого финала сохраняется и здесь.

В отличие от современных ему писателей Чехов избегал сюжетов, связанных с непосредственным изображением классовых или политико-

¹⁵ См. Катаев В.Б. Финал «Невесты» // Чехов и его время. М., 1977; Одинокое В.Г. Ранняя драматургия А.П. Чехова. Проблематика и поэтика. Новосибирск: НГУ, 2008.

¹⁶ Чехов А.П. Архиерей. Т. 10. С. 201.

идеологических конфликтов, своего рода исключением стал «Рассказ неизвестного человека», герой которого оказался причастным к революционному подполью. Нелюбовь писателя к прямому, лобовому освещению революционной проблематики рассказ «Невеста» лишь подчеркнул, в рецептивном плане оставив за читателем право на некую долю сомнения: ради чего и куда так резко и неожиданно, чуть ли не из-под венца бежит Надя Шумина из дома. Известно, что на высказанное Вересаевым сомнение, что «не так девушки уходят в революцию», Чехов будто бы ответил: «Туда разные бывают пути»¹⁷.

Было это так или иначе, но проблема, куда, таясь от родных, уходит Надя из отчего дома, не относится к числу досужих, а логически следует из целого круга факторов – характера читательской рецепции рассказа, непосредственно самому автору принадлежащих высказываний, сигнальных ответов текста.

Касаясь проблемы читательской рецепции, включая критические суждения, необходимо иметь в виду, что восприятие ухода героини из дома именно как «ухода в революцию» следовало из самой духовной атмосферы общества, преисполненной нетерпеливого призывания перемени и веры в скорые пути достижения счастья. Поступок героини воспринимался не иначе, как проявление позитивного – с оттенком героизма – волеизъявления, и при господствующем способе чтения произведения, что называется, «поверх текста», минуя его коммуникативный потенциал, мест для различения позиций автора и героини не оставалось. Так или иначе рецептивное начало включалось в общий потенциал интерпретации рассказа. Не вдаваясь в тонкости проблемы «автор-повествователь-герой», по выходе из печати критика с редким единодушием приветствовала рассказ как «новый этап в писательской деятельности»¹⁸, отмечала «бодрость и силу», исходящую «со стороны последнего произведении знаменитого писателя»¹⁹. В трудах литературоведов советского периода, когда революционизм предстал как официальная идеология, эта интонация педалирования симпатий Чехова к общественному энтузиазму закрепилась и приобрела уже характер безоговорочного признания революционных настроений писателя. Как говорится, «см. труды В. Ермилова».

Немалое воздействие на читательскую рецепцию рассказа оказал и господствующий круг чтения. Судя по социологическому исследованию одного из авторов сборника «Вехи» А.С. Изгоева, старшие гимназисты и студенты в массе своей неизбежно проходят через юношеские, революци-

¹⁷ Цит. по: Чехов А.П. Т. 10. Примечания. С. 466.

¹⁸ Там же. С. 473.

¹⁹ Там же. С. 475.

онные кружки»,²⁰ где столь же неизбежно, как с катехизисом революционного поведения, происходит знакомство с романом Чернышевского «Что делать?». Сквозной для романа образ «фантастической невесты», «невесты всех женихов, сестры своих сестер», Невесты как аллегории революции проникает в обиходное массовое сознание интеллигенции и в этой традиционно революционизированной атмосфере самим названием чеховского рассказа определяется – задается вектор его чтения.

Закрепившаяся со времени Чернышевского аллегоризация революции в образе Невесты нашла своеобразное отражение (продолжение?) в трудах современных чеховедов. В.Б. Катаев считает, что «последовательная, обнаруживаемая на разных уровнях рассказа тенденция позволяет говорить о сознательном стремлении Чехова создать образ-символ». И далее: «Символика образа Нади начинает соотноситься с традиционной символикой Невесты»²¹. В.Г. Одинокоев, цитируя это место работы В.Б. Катаева, вносит в его интерпретацию свои смысловые коррективы. Проследив богатую вариативность мотива невесты на материале ранней драматургии Чехова, исследователь акцентирует идею религиозного спасения последней Невесты писателя через обретение духовного жениха, «каковым называл себя сам Христос... «Блудную дочь» в этом смысле ждет духовное возрождение, ибо она обретает сразу «Жениха», «Отца» и «Дом Господень»²².

Можно сказать, что рецептивный арсенал средств интерпретации «Невесты» в наши дни не только не оскудевает, но и прирастает новыми смыслами. В перспективе же неостановимо движущейся панорамы чеховедения, существенно обогатившегося к тому же в период последнего – 150-летнего со дня рождения писателя – юбилея, не исключается возможность «вычитать» из текста, подтекста и пратекста «Невесты» и новые семантико-поэтические обертоны, оправданные духом времени, о чем пойдет речь позднее.

Возвращаясь к вопросу о природе, источниках порождения читательской рецепции, следует иметь в виду, что основания воспринимать рассказ «Невеста» через призму романа «Что делать?» представляются весьма весомыми. Рассказ богат следами интертекстуальной переключки с этим знаковым во многих отношениях произведением русской литературы. Прежде всего он связан с ним продолжением сюжетно-фабульной и мотивной традиции блудной дочери, девичьего ухода – бегства из родного дома, столь богатой в русской литературе и представленной классическими образцами

²⁰ Изгоев А.С. Об интеллигентной молодежи // Вехи. Интеллигенция в России 1909–1910. М., 1991. С. 191.

²¹ Катаев В.Б. Финал «Невесты» // Чехов и его время. М., 1977. С. 164.

²² Одинокоев В.Г. Ранняя драматургия А.П. Чехова. С. 46.

историй пушкинских героинь – из повестей «Станционный смотритель» и «Метель». Но скоро «уход в любовь» сменится в литературе «уходом – освобождением» с уклоном к женской эмансипации. Уход Веры Павловны Розальской из семьи в мир «новых людей» с их преданным служением революции как своей духовной Невесте неотрывен от ее мечты о «новой светлой жизни»²³. От частого, сделавшегося привычным употребления эта «новая светлая жизнь» предстанет своего рода формулой поведения революционно настроенной интеллигенции и органично войдет в широковеточный лексикон Нади Шуминой с ее безудержным устремлением к «новой, ясной жизни».

В продолжении разговора об интертекстуальных пересечениях романа и рассказа нелишним будет отметить и то, что персонажная пара – «пропагандист»²⁴ и готовая к восприятию его жизненного кредо девушка-невеста, дважды представшая в романе «Что делать?», сначала в отношениях Веры Павловны и Лопухова, затем Веры Павловны и Кирсанова, окажется воспроизведенной в отношениях Нади Шуминой и Саши, который пока по какому-то необъяснимому стечению обстоятельств, а вернее – таинственному ходу авторской мысли повторяет имя Кирсанова в домашнем обращении героини к нему. В Четвертом сне образ «хрустального дворца» во многом явлен Вере Павловне в комментариях Кирсанова: «Саша показывал». . . «Саша говорил, что рано или поздно алюминий заменит собою дерево, может быть и камень. Но как же все это богато!»²⁵

Нельзя не отметить и того, что картина будущего, возникающая в воображении чеховского Саши, во многом восходит к видениям героев Чернышевского; возникает иллюзия дряхлеющего во времени текста. «И будут тогда здесь громадные, великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди. . .»²⁶ – это говорит Саша. «Как они цветут здоровьем и силою, как стройны и грациозны они, как энергичны и выразительны их черты! Все они счастливые красавцы и красавицы, ведущие вольную жизнь труда и наслаждения, – счастливы, счастливы. . .»²⁷ – а это из сна Веры Павловны. «. . . Каждый человек будет веровать и каждый будет знать, для чего он живет, и ни один не будет искать опоры в толпе. . .»²⁸ – это опять высказывается чеховский Саша.

²³ Чернышевский Н.Г. Что делать? М., 1984. С. 244.

²⁴ «Он был пропагандистом» – это сказано о Лопухове (*Там же*. С. 111).

²⁵ *Там же*. С. 386.

²⁶ Чехов А.П. Невеста. С. 208.

²⁷ Чернышевский Н.Г. Что делать? С. 393.

²⁸ Чехов А.П. Невеста. С. 208.

Предельно чуткий к слову Чехов тонко уловил эту страсть и способность людей типа Саша говорить языком героев Чернышевского: в чеховском Саше глубинно проглядывают их черты. Однако как писатель другого времени, к тому же как писатель из породы талантов, т. е. отличающихся «смелостью, свободной головой, широким размахом» чувств и мыслей и, следовательно, отмеченный склонностью к «подрыву банальностей», Чехов представил типичные для литературы отношения «пропагандиста» и девушки-невесты в другом смысловом и поэтико-эмоциональном исходе, о чем предстоит сказать позднее.

Революционно-освободительные рефлексии в контексте восприятия рассказа «Невеста» в какой-то мере получали подпитку в высказываниях и самого автора на стадии воплощения замысла. «Пишу, – сообщает он в письме О.Л. Книппер-Чеховой от 26 января 1903 года, – рассказ для «Журнала для всех» на старинный манер, на манер семидесятых годов». «Говоря о семидесятых годах, – комментируют это письмо авторы Примечаний к 10-му тому Полного собрания сочинений в 30 томах, – Чехов, вероятно, имел в виду рассказы, повести и романы того времени о девушках и женщинах, уходивших из дома (как у Тургенева в его стихотворении в прозе “Порог”)²⁹. Разумеется, между замыслом и воплощением – дистанция огромного размера, но нет оснований к тому, чтобы сбрасывать такого рода авторские суждения со счета, когда речь идет о точности исполнения законов герменевтики и восстановлении смысловой полноты произведения. Помимо извне привнесенных в читательское восприятие рассказа способов его прочтения какие-то мотивные следы ухода в революцию просматриваются и в самом тексте. С чего бы возникла такая болезненная острота реакции на уход дочери и внучки из дома, если б это был обычный «уход в учебу», чем объяснить нарастание ситуации изгойства семьи Шуминых после ухода Нади и в чем, наконец, смысл многих авторских проговорок в рассказе. Ведь только обусловленный каким-то официальным запретом уход мог быть сопряжен с тревогой, а «вдруг нагрянет ночью полиция, сделает обыск... и прощай тогда навеки легкая, беззаботная жизнь»³⁰. И почему «уход» обернулся «побегом», тайным умыслом?

Словом, при любых вариантах осмысления рассказа «Невеста» не представляется возможным обойти вопрос о том, куда уходит Надя Шумина и исключить версию «ухода в революцию» хотя бы как необходимое условие полноты его рецептивной истории. Однако на всех этапах его бытования в культурном и духовном пространстве важнее и труднее было

²⁹ Цит. по: Чехов А.П. Т. 10. Примечания. С. 465.

³⁰ Чехов А.П. Невеста. С. 217.

ответить не на вопрос «куда?», а на вопрос «как?» к уходу героини отойдет сам писатель, в какой мере жизненные устремления героини совпадают с авторской позицией, его общим взглядом на жизнь, в какой мере такого рода героиня отвечала его представлениям о подлинном и реальном герое времени и соответствовала ожиданиям неминуемо надвигающихся перемен.

В связи с этим особую значимость приобретает проблема качества чтения, восходящая к основам рецептивной эстетики. Определенный дефицит доверия к художественному тексту, стойкая привычка трактовать произведение не столько «по тексту», сколько по велению времени, все еще оказывают себя и в интерпретации «Невесты». Иногда это предстает даже не как проявление осознанной конъюнктуры, а скорее как выражение стереотипной всеобщности сознания. Особую опасность представляет склонность к интерпретации, минуя коммуникативный потенциал произведения, богато разветвленную систему средств связности (когезия), умаляя или даже совсем не учитывая роль подтекста, интертекстуальных пересечений и типологических схождений, невербальных способов углубления смысла, смены повествовательных стратегий, словом, всего того, за чем скрывается сложность отношений автора и героя. В отличие от того, с какой открытостью и прямолинейной заданностью складываются эти отношения, например, в повестях Вересаева «Без дороги» или «На повороте», героини которых уходят в революцию, в рассказе Чехова до чрезвычайности важен подтекст. Сложность повествовательной стратегии автора входит в потенциал чтения и придает ему особый эмоционально-эстетический тонус, что во многом и составляет тайну притягательности чеховского творчества для читателя разных эпох, служа объяснением того, почему Вересаев или Боборыкин востребованы сегодня меньше, чем Чехов.

В случае привычной интерпретации чеховского рассказа исходной оказывалась мысль о тождественности жизневосприятия героини и автора, обоюдность их веры в «новую, ясную жизнь» и необходимость ухода от «неподвижной, серой, грешной»³¹ действительности. При «медленном», предрасполагающем к «правильному» чтению рассказа, открывающем глубину его подтекста, сомнения в том, что автор далек от подтверждения и оправдания истинности сделанного героиней выбора, отпадают.

На своеобразии стилистической структуры рассказа исследователи обращали внимание постоянно, но и сегодня ее целевые интенции нуждаются в осмыслении. Окружающий мир представлен автором в восприятии героини, и примечательно, что текст повествования об этом восприятии характеризуется избыточностью модальных конструкций, буквально пере-

³¹ Чехов А.П. Невеста. С. 208.

полнен стилистическими оборотами с использованием разного рода «почему-то», «может быть», «как будто», «кажется» и «казалось», «если бы» и «так бывает», знаменательно завершаясь в финале рассказа оборотом с «как полагала». При тщательности работы писателя над словом вопрос о случайной избыточности определенного рода стилистических оборотов не стоит. Речь может идти лишь о глубоко осознанном намерении автора усилить в рассказе атмосферу зыбкости, призрачности, придуманности того мира, в который погружено сознание героини, отгородившейся от реальных отношений с живыми людьми мечтами, миражами, футуристическими видениями «другой», «новой, ясной жизни, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть веселым, свободным!»³²

Однако, следуя объективной логике человеческих отношений, «правой» героиню можно признать, если пренебречь разрушительными последствиями ее скородумного ухода из отчего дома, отвлечься от непомерно высокой цены, заплаченной самыми близкими людьми – бабушкой и матерью, обреченными на изгойство, ущербное существование в «худых душах», как назвал свой рассказ на ту же тему ухода-разрыва Мамин-Сибиряк: «Потом сидели и молча плакали. Видно было, что и бабушка, и мать чувствовали, что прошлое потеряно навсегда и безвозвратно: нет уже ни положения в обществе, ни прежней чести, ни права приглашать к себе в гости: так бывает, когда среди легкой, беззаботной жизни вдруг нагрянет ночью полиция, сделает обыск... и прощай тогда навеки легкая, беззаботная жизнь!»³³

В этом контексте уже по-другому способны восприниматься не только такая деталь, как ночной обыск полиции, но и экзальтированная мечта Нади о «легкой, беззаботной жизни», «живость и веселие», с которыми она покидает, «как полагала, навсегда», разрушенное ею родовое гнездо. Здесь и проявляет свою глубину та вера в неотменимую ни при каких обстоятельствах силу закона о связи всего со всем, «между всеми, всеми», о которой говорил Чехов в рассказе «По делам службы»: невозможно перевернуть» даже одну жизнь без последствий для жизни многих других – русская революция доказала это с поучительной мерой наглядности. Да и в случае с Надей, покидающей город «живой, веселой», страдают не только бабушка и мать, но в той же мере «прошлое потеряно» и для опозоренной семьи жениха, а потому «бабуля и Нина Ивановна не выходили на улицу из страха, чтобы не встретились отец Андрей и Андрей Андреевич»³⁴.

³² Чехов А.П. Невеста. С. 219.

³³ Там же. С. 217.

³⁴ Там же. С. 218.

Есть основания предполагать, что Чехов знал рассказ Мамина-Сибиряка, где повествовательная стратегия воспроизведения схожей ситуации семейного разлада повернута в другую сторону: читательское внимание акцентировано не на жизненной программе детей, а на страданиях родителей, утрачивающих душевную близость и духовную связь с ними. Дети попа Якова и попадьи Руфины из уральского села Шерамы, четверо их сыновей и дочь легко поддались соблазну скорых перемен под воздействием общественной перестройки 60-х годов, в полной мере испытали искушение новыми веяниями: тогда, по рассказу матушки Руфины, «Митрея из семинарии исключили», а «Прошка из училища вылетел», увлеченный же опрошенчеством Никашка уже доктором явился в Шераму «в своей поддевке и верхней сермяжке. Удивил он даже деревенскую простоту»³⁵. Но более других своевольной властью наступившего времени оказались захвачены «младшенькие» – сын Кинтильян и дочь Аня. Студенческая жизнь в Петербурге вывела их на дорогу политического подполья, заставила порвать с укладом родного дома и разделить превратности судьбы профессиональных революционеров: полицейской слежки, обысков, арестов, ссылки, побегов и т. д., о чем из разных деталей, намеков и проговорок повествования становится понятно читателю. По истечении некоторого времени, перебродив опасными идеями, старшие сыновья, что называется, остепенились, вернулись в русло привычной жизни – Митрий Яковлевич в попы подался, Никашка земским врачом стал, а Прошка и вовсе в урядники определился, и теперь даже сам «ловит кого-то», и только жизнь «младшеньких» оказалась необратимо сломенной и погубленной. А о том, что «у попа-то Якова ноне не ладно в дому...» едуший в Шераму повествователь узнает еще по дороге от своего возницы Евмена.

Представленный устами возницы глас народный восполняется затем наблюдательным взглядом самого повествователя. Но композиционным стержнем повествования, предстающим как текст в тексте, является ночной рассказ матушки Руфины о неисчислимых злключениях семьи, своего рода печальная исповедь матери, выдержанная в манере сказового остранения. Не понимая реальной сути происходящих событий, она воспринимает их как неизбежную напасть, непоправимое несчастье, беду, горе. Полнясь святой материнской тоской, вспоминает о том, как в жалком, посиневшем от холода бродяжке не узнала вернувшегося из ссылки родного сына, подав ему через окошко милостыню, и как прятала в бане и по разным углам беглую Аню, которую на ее глазах увели: «таскали-таскали ее по городам... а потом Аня-то стала задумываться, да и рехнулась...»³⁶

³⁵ *Мамин-Сибиряк Д.Н.* В худых душах. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 464.

³⁶ *Там же.* С. 471.

В неприхотливом по складу речи, но трогающем силою материнского чувства рассказе простой деревенской попадьи повествователь ощутил глубину переживаний, восходящих к первоисточным началам человеческой натуры и приведших на его память «слова Писания: Глас в Раме слышан бысь, плач и рыдания, и вопль мног ... Рахиль бо плачущися о чадах своих и не хотяше утешитися...»³⁷.

О том, что Чехову был близок такой ракурс видения проблемы отцов и детей, можно судить и по черновым вариантам рассказа «Невеста», где печальные последствия бездумного поступка Нади предстают уже как картина тотальной порушенности семейного очага Шуминых, сломленности человеческих судеб. Утратила былую величавость и непререкаемый авторитет хозяйки дома бабуля, разладился привычный порядок: «Прислуга казалась распущенной и слово Дзыга слышалось уже в зале и в гостиной»³⁸. Постарела и душевно поникла мать, некогда увлекавшаяся спиритизмом, любившая рассуждать на философские темы, говорившая по-французски и принимавшая участие в любительских спектаклях:

– Знаешь, и книжки уже не читаю.

– Отчего?

– Так, не читается. Жизнь моя уже кончена, я так понимаю. В меня точно гром ударил. А бабушка так и совсем уже конченная... [И как мы (всё) пережили это, одному богу известно...] Ну, спи, господь с тобой»³⁹.

Публикация вариантов окончательного текста «Невесты», осуществленная издателями Полного собрания сочинений А.П. Чехова, раздвигает горизонт читательской и исследовательской рецепции рассказа, существенно восполняет возможности его интерпретации. На фоне тщательно прописанных реалий действительности, в том числе деталей жизни прислуги, ютящейся в тесноте подвальной кухни, где «лохмотья, вонь, клопы, тараканы»⁴⁰, – по законам контрастного восприятия – отчетливее видится умозрительность устремлений героини к «новой, ясной жизни», буквально режет слух лозунговая риторичность её лексикона. Ей не интересны переживания матери, она пропускает мимо ушей замечания Саши об униженном существовании прислуги, зато в мечтах ей «открывается нечто новое и широкое» (214), «разворачивалось громадное, широкое будущее» (215); она полнится предвкушением «легкой, беззаботной жизни», и «впереди рисовалась жизнь новая, широкая, просторная» (220) и т. д. Наставническая программа Саши полностью совпадает с ее бездумной отданно-

³⁷ Мамин-Сибиряк Д.Н. В худых душах. С. 474.

³⁸ Чехов А.П. Другие реакции, варианты «Невеста». Т. 10. С. 297.

³⁹ Там же. С. 319.

⁴⁰ Чехов А.П. Невеста. С. 203.

стью судьбе: «Поедете учиться, а там пусть вас носит судьба. Когда вернете вашу жизнь, то все изменится»⁴¹.

Если «повторение в немногословном мире Чехова – сильнейший индикатор авторской иронии»⁴², как считает В.Б. Катаев, то нельзя не признать, что горько-иронический эффект, действительно, возникает при восприятии текста Нади Шуминой. И в этом случае трудно не подивиться тому, что, полагая этот стилистический манёвр автора действенным в отношении других персонажей повести, исследователи как бы исключают его значимость в отношении героини. В стойко укоренившемся у чеховедов стремлении оправдать Надю Шумину, связывая ее позицию с авторскими надеждами на обновление жизни, не возникло почему-то желание обратить внимание на знаковый смысл имени героини, его яркую семантическую окрашенность.

Избыточно широкие планы на будущее, неоправданно шумные надежды на скорую перемену участи идентифицируют подлинную суть характера и образа жизни Надежды Шуминой. Невольно рождается ассоциация с гробоведским образом Репетилова и классической оценкой идеологического пустозвонства, данном в комедии «Горе от ума»: «Шумим, братец, шумим!»

В этом контексте как-то притупляет свою остроту вопрос куда уходит героиня, и, по справедливому замечанию В.Б. Катаева, важнее понять, от чего она уходит. Другое дело, каков будет ответ на этот правильно поставленный вопрос: можно ли оправдать уход от действительности, какой бы «неподвижной, серой, грешной» она ни «казалась», если это уход в миражи, иллюзии, вымысел. Внутренний смысл рассказа заставляет задуматься над полисемической глубиной понятия, обращенного к действию, поведению, поступку, определяемых как уход, обратиться к его аксиологическим основам. В своем последнем рассказе писатель уводит его корни в архетипическое пространство разрыва с родным домом, отеческими традициями, вечными поисками путей человека к самоосознанию, что определяет отчетливо выраженные притчевые интенции текста. Он отмечен прямыми интертекстуальными отсылками к мифологеме блудного сына, соотнесенной с характером духовного наставника Нади. « Вот уж подлинно как есть блудный сын»,⁴³ – отзывается о неприкаянно-мятущейся натуре Саши бабуля. «Да погоди, блудный сын!»⁴⁴ – привычно обращается она

⁴¹ Чехов А.П. Невеста. С. 211.

⁴² Катаев В.Б. Финал «Невесты» С. 167.

⁴³ Чехов А.П. Невеста. С. 204.

⁴⁴ Там же. С. 209.

к нему, не подозревая о заразительном свойстве блудности и о том, какой легкой добычей ее совсем скоро станет любимая внучка.

В сопоставительно-типологическом аспекте привлекает внимание то, что отмеченное ранее совпадение отношений Мамина-Сибиряка и Чехова к опасно обострившейся в обществе тенденции ухода детей как знаку распада цепи времен, разрыва поколений, разлада человеческих отношений находит подтверждение в общих для обоих писателей приема творческой работы с библейскими текстами. Подобно тому как Мамин-Сибиряк дословно цитирует плач Рахили о чадах своих, Чехов цитатным же образом воспроизводит текст притчи о блудном сыне: «Отеческого дара расточив богатство, с бессмысленными скоты пасохся окаянный...»⁴⁵ – так незадолго до этого откликается отец Андрей на обращение бабули к Саше.

Известно, что в ответ на желание жены прочесть новый рассказ, Чехов, ссылаясь на объективные причины невозможности прислать его, успокаивающе добавлял: «Такие рассказы я уже писал, писал много раз, так что нового ничего не вычитаешь»⁴⁶. Писатель не погрешил против истины только в одном случае: «таких рассказов» в его творчестве немало. Гендерный аспект проблемы самоопределения личности не уходил из творческого внимания Чехова, динамика нарастающего интереса к нему отчетливо прослеживается по мере продвижения писателя по творческому пути в направлении *fin de Siecle*. Мотив ухода женщины, девушки, невесты из дома предстает как один из аспектов актуальной проблемы женской эмансипации и общего стремления к обновлению – перестройке общественных отношений. Порывает со всем укладом еврейской семьи Сарра, по этому случаю даже переименовавшая себя в Анну Петровну, в пьесе «Иванов» (1988), и по сути дела собирается повторить ее судьбу в той же пьесе Саша Лебедева; сбегает от живого мужа к Лаевскому эмансипированная Надежда Федоровна в повести «Дуэль» (1891), «уходит» вместе с Мисаилом Полозневым в социальный эксперимент опрощения Маша Должикова из повести «Моя жизнь» (1896) и т. д. Не следует забывать, что этот ряд органично пополняется и героинями драматических произведений: Нина Заречная участь невесты Константина Треплева предпочла уходу в актрисы и тем обрела свою судьбу.

Непростительно было бы не воспользоваться подсказкой писателя и не рассмотреть рассказ «Невеста» в художественном пространстве «таких рассказов», а уход его героини – в богатом контексте инвариантных уходов, не принимая, однако, за истину утверждение, что «нового ничего не

⁴⁵ Чехов А.П. Невеста. С. 204–205.

⁴⁶ Цит. по: Чехов А.П. Т. 10. Примечания. С. 465.

вычитаешь». Единая логика творческих исканий писателя не исключала динамического движения его художественной мысли, ее постоянного обновления по законам неукоснительной верности выработанным принципам жизни, самостоянья и воли. Одним из «таких рассказов» позднего Чехова, позволяющем увидеть гендерную мысль в новом повороте и проявлении новых семантико-поэтических обертонов является рассказ «В родном углу» (1897). Закосневшая в штампованных трюизмах критика, по инерции видевшая в писателе неотступного обличителя торжествующей пошлости жизни и нетерпеливо ждавшая от него открытой идеологической активности, с разочарованием увидели в героине рассказа Вере Кардиной всего лишь «ещё один с художественной правдой нарисованный портрет в обширной галерее русских женщин... с их неудовлетворенностью, тоской, разбитыми надеждами»,⁴⁷ хотя повествовательная логика рассказа, вся его поэтико-семантическая, коммуникативно-когезийная структура такому восприятию сопротивляется. И если исходить из того, что выявлению новых смыслов, заложенных в рассказе «Невеста», рассмотрение его в сравнении с рассказом «В родном углу» будет способствовать, то не менее полезным представляется увидеть и этот рассказ в ретроспективном контексте подобных ему произведений, например, повести «Скучная история» (1888), где в характере Кати обнаруживаются черты, родственные характеру Веры Кардиной.

Молодая, красивая, образованная – «она кончила в институте, выучилась говорить на трёх языках, много читала, путешествовала с отцом»⁴⁸ – героиня приезжает после смерти отца в родовую усадьбу, расположенную в степной глуши, и мир открывается здесь в своей экзистенциальной пустоте и скуке, грозящими поглотить её. Где и как применить свои душевные силы, знания, ум, образованность? Даже текстуально внутренние терзания героинь во многом перекликаются: «Не могу! Ради истинного бога скажите скорее, сию же минуту: что мне делать?»⁴⁹ – в надежде найти выход из жизненного тупика вопрошает Катя Николая Степановича: «Хоть одно слово, хоть одно слово... Что мне делать?»⁵⁰ Мучительно ищет ответ на «проклятый» вопрос и Вера Кардина: «Она выписывала книги и журналы и читала у себя в комнате. И по ночам читала, лежа в постели. Когда часы в коридоре били два или три часа и когда уже от чтения начинали болеть виски, она садилась в постели и думала. Что делать? Куда деваться? Проклятый, назойливый вопрос, на который давно уже готово много ответов и,

⁴⁷ Цит. по: Чехов А.П. Т. 9. Примечания. С. 531.

⁴⁸ Чехов А.П. В родном углу. Т. 9. С. 316.

⁴⁹ Чехов А.П. Скучная история. Т. 7. С. 308.

⁵⁰ Там же. С. 309.

в сущности, нет ни одного»⁵¹. Однако за внешним сходством характера душевных мук героинь скрываются разные типы мировосприятия и разная мера личной воли к самоопределению, ответственности перед собой и другими. Если героиня «Скучной истории» надеется получить ответ на «проклято-назойливый» вопрос со стороны и немедленно («скорее, сию минуту»), а сам Николай Степанович в свою очередь связывает возможность найти ответ в опоре на некую спасительную силу «общей идеи», тем самым усугубляя перманентный характер безответственности человека за свою судьбу, то героиня позднего, написанного почти через десятилетие, рассказа не полагается на «уже готовый» ответ, а находит достаточно внутренней силы, чтобы самостоятельно сделать волевой жизненный выбор. В коротком рассказе достигнута предельная плотность смыслового и эмоционального содержания художественного текста: и тяжкие раздумья героини о новых обстоятельствах ее жизни, и стойкость интереса к теоретическим основам вопроса «что делать?», и активность психических усилий, неотделимых от аналитической работы ума, и зоркий взгляд на реалии жизни в родной усадьбе и, наконец, душевный срыв, приведший к тому, «чего нельзя забыть и простить себе в течение всей жизни», предстают достаточным нарративным основанием того, чтобы не утратил в восприятии читателя своей убедительности итог волевых импульсов героини: «Нет, довольно, довольно! – думала она. – Пора прибрать себя к рукам, а то конца не будет... Довольно!»⁵².

Бесспорно, рассказ «В родном углу» предстает как одна из значительных и не оцененных по достоинству вех на пути духовно-эстетических исканий писателя. Известный нарративный принцип авторского удаления – приближения к герою в этом рассказе демонстрирует свою предельную убедительность. За добытым путем духовного напряжения убеждением героини, что на роковой вопрос «давно уже готово много ответов и, в сущности, нет ни одного», слышим собственный голос писателя, который понимает, что «без мировоззрения нельзя», но не отождествляет его с расхожей «общей идеей», обещающей скорые, «сиюминутные» средства исправления жизни. Разрушительной силе внешних обстоятельств в рассказе противостоит недюжинная способность героини подняться на высоту бытийственного взгляда на окружающую действительность, понимания неизбывной силы жизни как вечного Бытия, в результате чего «это постоянное недовольство и собой, и людьми, этот ряд грубых ошибок, которые горой вырастают перед тобою, едва оглянешься на свое прошлое, она будет счи-

⁵¹ Чехов А.П. В родном углу. С. 319.

⁵² Там же. С. 323.

тать свою настоящую жизнью, которая суждена ей, и не будет ждать лучшей... Ведь лучшей и не бывает!»⁵³. И пережив, по Камю, «свой бунт», преодолев душевный кризис, болезненное привыкание к новой среде обитания, выйдя замуж, она будет «заниматься хозяйством, лечить, учить, будет делать все, что делают другие женщины ее круга»⁵⁴, что делают, например, Соня Серебрякова и сестры Прозоровы, что делает доктор Астров и сам Чехов.

Писатель не окрыляет героиню напрасными обещаниями легкого счастья, чудодейственного выхода на широкий, светлый, ясный путь, но и не лишает надежд на «хорошую» жизнь: свойственный его поздним произведениям характер повествовательной модальности («очевидно, счастье и правда существуют»...) позволяет и читателю воспринимать жизнь как вечно длящуюся тайну не только какого-то другого мира, но и непосредственно окружающей «действительной жизни».

В жизненном выборе Веры Кардиной нет ни капитуляции перед действительностью, ни подвига самопожертвования, ни горького ощущения «разбитых надежд». Как и герой повести «Три года» Алексей Лаптев, она не откажется от прежнего опыта «не так» прожитой жизни, мудро ощутив ее единственность, абсолютность, равнозначность своей человеческой сути.

Похоже, Вера Кардина открыла длинный ряд типологически родственных образов героинь, способных понять жизнь человека как «будничную и не знающую завершения деятельность, руководимую непосредственным альтруистическим чувством»⁵⁵. Вслед за рассказом «В родном углу» появится рассказ «На подводе» (1897), где при всей акцентированности суровых условий труда и быта сельской учительницы Марьи Васильевны нет безысходного отчаянья Кати. Учительнице не отказано в надежде на свою долю любви и счастья, но главное, тяжесть деревенского существования искупается той мерой искренней признательности, которую испытывают к ней мужики, удостаивающие «барышню» мужского рукопожатия: «И чувствительно вас благодарим»⁵⁶. Знаменательна сцена трактирного чаепития по возвращению из города, куда на подводе каждый месяц за жалованьем ездит сельская учительница: «Марья Васильевна пила чай с удовольствием и сама становилась красной, как мужики, и думала опять о дровах, о стороже...

– Сват, погоди! – доносилось с соседнего стола. – Учительница из Вязовья ... знаем! Барышня хорошая.

⁵³ Чехов А.П. В родном углу. С. 324.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Франк С.Л. Этика нигилизма. С. 168.

⁵⁶ Чехов А.П. На подводе. Т. 9. С. 340.

– Порядочная!»⁵⁷.

Тяжкий груз обстоятельств, похожих на те, в которых проходит жизнь провинциального врача Астрова или провинциальной актрисы Нины Заречной, давит на героиню, оставляя свои следы и на внешности, и на внутреннем мире, но не затрагивает сущностных сторон ее человеческой натуры, той глубины нравственного чувства, которая восходит к человеческой изначальности, определяет «норму», «правильность» человеческого поведения. И в деревне она оказывается вследствие не слепого увлечения модной идеей хождения в народ и опрощения, а трезвого жизненного выбора человека, сохраняющего достоинство и знающего подлинную цену собственным трудом заработанного хлеба.

В интертекстуальном потенциале образов Веры Кардиной и Марьи Васильевны проглядывают черты и предшествующей им Нины Заречной, и последующих Сони Войницкой-Серебряковой, трех сестер Прозоровых вплоть до таких сближающих их биографических деталей, как знание трех иностранных языков с весьма проблематичной востребованностью их в провинции. В богатом персонажно-человеческом пространстве чеховских произведений фигура героини, вносящей в окружающую действительность дух стабильности, общепользительной деятельности, осмысленно-терпеливого приятия жизни как абсолютно незабываемой ценности, становится все заметней, что существенным образом видоизменяло гендерный профиль чеховского творчества, неотвратимо смещало прежний вектор предпочтительного внимания к типу женщин, олицетворенных в таких произведениях, как «Тина», «Попрыгунья», «Супруга», «Ариадна», «Анна на шее»...

Их вытесняет не только интеллигентная труженица, а что намного важнее – еще и носительница определенного жизненного кредо, выразительница определенного рода концепции, на глубине ее поэтико-эстетического воплощения восходящей к феноменологически-экзистенциальному видению мира автором.

Не будет преувеличением отметить, что именно в системе женских образов – характеров и типов отчетливее всего просматривается динамика художественной мысли Чехова, накопление и углубление феноменологического потенциала творчества. Как повесть «Скучная история» (1888) отделяет от рассказа «В родном углу» (1897) почти десятилетие, так и Вера Кардина с Надей Шуминой разделяет некая временная дистанция, которую в условиях ускорения общественной жизни на перевале веков можно приравнять к десятилетиям спокойного развития. Вобрав фабульно-сюжетный и образно-смысловой опыт создания множества предыдущих

⁵⁷ Чехов А.П. На подводе. Т. 9. С. 340.

рассказов о женской судьбе, рассказ «Невеста» явил пример создания нового типа героини, вобравшего дух нетерпеливого времени и отмеченного чертами, свидетельствующими о полемическом диалоге автора с господствующим видением жизни.

Наглядную картину движения чеховского мировидения дает сравнение рассказов «В своем углу» и «Невеста», обращающих внимание внешним сходством своих художественных параметров – темы, сюжета, образов. Вера Кардина – тоже невеста, и её отношение к жениху тоже претерпевает болезненную эволюцию чувств. Рассказы роднит общая атмосфера усадебно-дворянского быта – с неторопливым, располагающим к лени, праздности, «ничегонеделанью» течением жизни, с обстоятельно прописанными картинками семейных обедов, приема гостей, вечернего времяпрепровождения с игрой на скрипке или фортепьяно и разговорами на умные темы. Между прочим, звук лопнувшей струны прозвучит первый раз именно в рассказе «Невеста». Образная система рассказов тоже дает повод отмечать их близость и сходство: в образе тети Даши с её звенящими на обеих руках браслетами как будто контаминированы черты и Нины Ивановны с её блестящими на всех пальцах бриллиантами, и хозяйственно-властной бабули. Бабуле в рассказе «В родном углу» соответствует еще и образ «дедушки». Главным же сближающим рассказы фактором является то, что их повествовательная стратегия ориентирована на раскрытие внутреннего мира главной героини, и эта героиня – девушка-невеста, пребывающая в конфликте со средой и поисках пути выхода из него. Именно в этом пункте его разрешения и обнаруживается семантическое несовпадение рассказов «В своем углу» и «Невеста». Замужество Нади Кардиной – это тоже «уход», способ уйти от засасывающей пустоты провинциального существования, но уход без утраты трезвых представлений о пределах реальных возможностей человека. И чем нагляднее представлены в рассказах их сюжетно-фабульное сходство и близость повествовательных приемов, тем отчетливее проявляется различие типов героинь, их сущностное несходство, а в этом плане и степень авторского удаления-приближения к их жизненной позиции. И если Катя из «Скучной истории» полнитса нетерпением получить готовый ответ на вопрос, что делать и как жить, а Вера Кардина пытается обрести его путем проб и ошибок, не отрываясь от почвы реальной жизни, где необходимо «заниматься хозяйством, лечить, учить», словом, «делать всё, что делают другие женщины ее круга», то Надя Шумина преисполнена радужных надежд найти свое счастье в мире, который как стеной или пропастью отделен от исполненной живыми противоречиями действительности, отмечая все, что хоть в какой-то мере заслоняет, затемняет, омрачает эту мечту, будь то хоть «милый Саша» со

своей неухоженностью, неустроенностью, болезнью и в конце концов смертью. Получив известие о том, что «вчера утром в Саратове от чахотки скончался Александр Тимофеевич, или попросту Саша, бабушка и Нина Ивановна пошли в церковь заказывать панихиду»⁵⁸, а «она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром... живая, веселая покинула город – как полагала, навсегда»⁵⁹.

Однако пафос оправдания героини сохраняется. «В этой своей устремленности к будущему, – пишет Б.В. Катаев, – подчеркнута лишенной какой-то бы ни было конкретности, она становится символом самой идеи новой жизни, её души: ни каких-то частных важных улучшений и изменений, а того главного, с чем связаны человеческие мечты о лучшем будущем, того, что вдохновляет всех дерзающих “перевернуть жизнь”»⁶⁰. Но и такое, не лишенное заманчивости прочтение последнего рассказа Чехова остроты вопроса об отношении автора к героине не снимает: текст как цельная, единая, неделимая структура художественной связности – от заглавия, семантики имени, настораживающей тональности финальной фразы – несовпадению жизненных позиций героини и автора выявляет с неопровержимой убедительностью, находя дополнительные аргументы в динамике образной системы длинного ряда «таких рассказов».

Особый смысл приобретает в рассказе принцип нарративной соотнесенности образов: хотя рассказ называется «Невеста», не менее значима в нем фигура Саши, «ради спасения души» взятого бабулей на попечение, а по существу перевернувшего судьбу всего рода Шуминых и придавшего процессу разрушения цепной характер. До сих пор оставлен без внимания скрытый подтекст номинации этого героя, дважды акцентированный писателем, при том в таких важных пунктах повествования, как его начало и конец: и при знакомстве читателя с героем – «это Александр Тимофеевич, или попросту Саша»,⁶¹ и в случае сообщения о его смерти – «скончался Александр Тимофеевич, или попросту Саша»,⁶² и на протяжении всего повествовательного текста герой предстает в двусмысленной роли полубезымянного «попросту Саши». Человек, оторванный от родной почвы, лишенный семейных корней, собственного пристанища, определенной профессии, даже полного имени, он самовольно присваивает себе право наставлять и направлять других, и в этом смысле его фигура отдает коннотациями с теми фанатиками социального радикализма, в сознании которых «перевер-

⁵⁸ Чехов А.П. Невеста. С. 219.

⁵⁹ Там же. С. 220.

⁶⁰ Катаев В.Б. Финал «Невесты». С. 165.

⁶¹ Чехов А.П. Невеста. С. 203.

⁶² Там же. С. 219.

тывание жизни» обрело самоцельное значение, превращалось в род профессиональной деятельности. Его наставническая программа в отношении Нади рассчитана на бездумную отданность судьбе, когда поступок опережает оглядку на возможные результаты и последствия, а средство представляется важнее цели: «Главное – перевернуть жизнь, а все остальное не важно»⁶³. А о том, что перевертывание чужих судеб стало его жизненным призванием, говорит исполненная глубокого смысла сцена последней встречи с Надей, когда он сообщает ей о своей поездке на Волгу, где в Саратове и застанет его смерть: «А со мной едет один приятель с женой. Жена удивительный человек: всё сбиваю её... Хочу, чтобы жизнь свою перевернула»⁶⁴. Соблазняя видениями прекрасного будущего, в своем роде «царства божия на земле», Саша исходит из необходимости тотального, «до основанья», разрушения существующей жизни, когда «не останется камня на камне – все полетит вверх дном, все изменится, точно по волшебству»⁶⁵.

Реальность такого человеческого типа для русской истории общественной жизни России на перевале веков подтверждала с особой силой наглядности. Не дожив до самой революции 1905 года, Чехов в полной мере успел ощутить накал идеологической борьбы, сопутствующей ей. Само понятие «борьба» превращается в перманентное состояние общества, даже образ жизни определенных общественных кругов. В азарте идеологического самоутверждения происходит подмена жизни как таковой «потребностью борьбы», мирного развития – провокативным подталкиванием к «переменам», «перестройкам», «перевертыванию». Наглядно проступает роковая роль русского нетерпения, избыточности революционной воли, стремления к скорым путям изменения жизни. Даже поэтическая фраза «пусть скорее грянет буря» способна была вызвать эффект революционного призыва, и именно в это время Горький высказывает мнение, что «теперь – совершенный человек не нужен, нужен боец, рабочий, мститель»⁶⁶.

Концентрация утопического вещества в духовной жизни России начала перевешивать ее подлинность, представляла как реальная угроза ее ментальности, и в этой ситуации опасного крена русской истории стабильность творческой позиции Чехова, вытекающая из особенностей его видения человека в мире, обретает поистине непреходящую ценность. Трудно согласиться с концепцией чеховского творчества позднего периода, представленной в книге Е. Толстой «Поэтика раздражения»: «от отвержения

⁶³ Чехов А.П. Невеста. С. 214.

⁶⁴ Там же. С. 217.

⁶⁵ Там же. С. 208.

⁶⁶ См.: Летопись литературных событий // Русская литература конца XIX – начала XX вв. 1901–1907. М., 1971. С. 355.

отдельных культурных позиций он перешел к тотальному отрицанию абсурдного мира»⁶⁷.

Нельзя отринуть мир как ту единственную и абсолютную данность, в которой протекает существование человека и которая определяет существенные стороны его натуры: ведь лучшего и не бывает! Потому и провидит Чехов опасность покушения на этот мир средствами тотального перевертывания – переворачивания, когда чтоб все «вверх дном», все «сгорело и пепел разнесся по ветру»,⁶⁸ чтоб «до основанья, а потом...»

Подтверждением того, что Чехов отчетливо ощущал бесовский заряд такого рода утопических проектов, служат рукописные и корректурные материалы, опубликованные рядом с окончательным текстом «Невесты» в полном собрании сочинений Чехова. Возвращаясь к характеру интертекстуального пространства рассказа, следует иметь в виду не только сквозную установку на архетип блудного сына или конкретные следы диалога с предшествующими или современными писателями, но и в широком смысле всю творческую атмосферу взаимодействия автора с образным миром литературы, оказавшим воздействие на общую тональность произведения. Глубоко симптоматично, что до самого последнего момента подготовки рассказа к печати в его черновых вариантах сохранялся текст, свидетельствующий о том, что образ Саши создавался в контекстном сопряжении с образной системой Достоевского. В окончательном виде рассказа сохраняется лишь упоминание о приятеле, с которым Саша собирается на Волгу и жену которого «сбивает», уговаривая, «чтоб жизнь свою перевернула», тогда как во всех без исключения черновых вариантах этот закадровый образ представлен развернутым рассказом Саши о литературных и идеологических пристрастиях «приятеля»: «Парень-то хороший, – говорит о нем Саша Наде, – только из Санкт-Петербурга, вот беда! Говоришь ему, положим, что мы вырождаемся, а он мне в ответ на это толкует *о великом инквизиторе, о Зосиме, о настроениях мистических* (курсив наш. – Л. Я.), о каких-то зигзагах грядущего – и это из страха ответить прямо на вопрос... Ведь ответить прямо на вопрос – страшно! Это все равно, как при столпотворении смешение языков: один просит топор, а ему в ответ “поди к черту”»⁶⁹.

Высокое подтекстовое напряжение рассказа Саши о «приятеле» не вызывает сомнения, и хотя до сих пор не обрело должной текстологически-смысловой интерпретации, позволяет видеть, в каких глубоких творческих исканиях проходила работа автора над образом Саши, в какой специфиче-

⁶⁷ Толстая Е. Поэтика раздражения. М., 2002. С. 311.

⁶⁸ Чехов А.П. Невеста. С. 220.

⁶⁹ Чехов А.П. Другие реакции, варианты «Невеста». Т. 10. С. 295.

ски акцентированный духовно-культурологический субстрат оказался погружен образ мыслей этого героя, его представлений о жизненных судьбах России. Хотя упомянутый в Сашином тексте, являющемся по существу вводным эпизодом вариантного цикла «Невесты», образный ряд относится к роману «Братья Карамазовы», в рассказе «Невеста» заметнее проступают коннотации, восходящие к роману «Бесы»: уж очень это Сашино «сбивать», т. е. провокационно подталкивать к перевертыванию жизни, переключается с бесовским призывом героев романа Достоевского «делать смуту»,⁷⁰ а его рассуждения об устройении царства избранных на земле, о том, что «только просвещенные и святые люди интересны, только они и нужны»,⁷¹ поразительно совпадают с программными установками соратников Шигалева, бестрепетно, даже весело, обсуждающих самые бесчеловечные пути человеческого обустройства, не останавливаясь перед возможностью «самых деспотических и самых фантастических предрешений вопроса»,⁷² не исключая и мыслей о том, что, «срезав радикально сто миллионов голов... можно вернее перескочить через канавку»⁷³. По существу именно такого рода «канавка» только и отделяет видение «новой, ясной жизни» героями «Невесты» от «неподвижной, серой, грешной» действительности.

Трудно оценить эмоционально-смысловую значимость оговорок фрейдовского типа, которые выдают провокативный характер жизнестроительной программы Саши и обнаруживают в нем скрытую суть человека, склонного к самоцельному «пусканию смуты». Не может не насторожить читателя это Сашино «все сбиваю ее» как синоним «уговариваю... чтобы жизнь свою перевернула», и то, как его радостный смех с пританцовыванием при ощущении результатов такого «уговаривания» Нади переходит в удовлетворенную ухмылку: «Ничего-о! – говорил Саша ухмыляясь. – Ничего-о!»⁷⁴ Достоин удивления, каким метафизически означенным и озвученным предстает интертекстуальное пространство русской литературы конца XIX – начала XX в. Поистине глубинного смысла исполнено то, что герои такого типа, как Саша, многих «сбивающие» с истинного пути, склонны к бесовской усмешке и ухмылке. Глубину отрыва героя от почвы национальной жизни, от созидательно-трудового духа отцов в рассказе Мамина-Сибиряка «В худых душах» выдает такая выразительная деталь,

⁷⁰ Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Полное собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 322.

⁷¹ Чехов А.П. Невеста. С. 208.

⁷² Достоевский Ф.М. Бесы. С. 313.

⁷³ Там же. С. 314.

⁷⁴ Чехов А.П. Невеста. С. 215.

как не сходящая с его лица усмешка. «Тихонечко так усмехается»⁷⁵ он в ответ на житейские доводы отца; ту же усмешку Кинтильяна отметила матушка Руфина в своем рассказе о печальной судьбе сына: «“Пусто, маменька, – пересказывает попадая разговор с ним, – вот здесь (показывает на грудь) недолго поживу, так уж вы не очень убивайтесь, как помру... Кажись, не много радости от меня видели”. А сам усмехается»⁷⁶.

Трудно однозначно ответить на вопрос о природе такого рода интертекстуальных пересечений, исходя из предположения и о глубоко осознанном диалоге писателей друг с другом, и о независимом друг от друга выборе художественных средств для отражения типологически родственных ситуаций или даже о метафизической сущности литературы как духовного феномена, но в любом случае этот факт шутовства, усмешки, ухмылки героя, склонного к перевертыванию, переворачиванию, вывертыванию мира наизнанку достоин внимания, и бесовскую логику такого образа мыслей и поведения Достоевский обнажает с предельной мерой беспощадности.

След открытой интертекстуальной переключки Чехова с Достоевским остался лишь в тексте подготовительных вариантов рассказа «Невеста», но духовная атмосфера близости их мироощущения в рассказе сохранилась. Своим последним рассказом Чехов, словно лучом прожектора, проник в темные глубины наступившего века, провидчески предупредив мир о скрытой опасности людей такого типа, как Саша, внешне тихих, безобидных, даже интеллигентных, любителей шоковых методов общественной перезагрузки, способных усмехаясь и ухмыляясь, бестрепетно и безоглядно выстроить стратегию избранных, «сбить» с пути, веками пролагаемого человеческим трудом и терпением. И хотя нет в последнем рассказе Чехова героя, противостоящего разрушительной логике полубезымянного Саши и «сбитой» им с пути Нади Шуминой, противопоставит им феноменологически обоснованная всем опытом человеческой истории авторская позиция.

Необходимость различить ее отдельность от образа мыслей и поведения героев, «сбитых», опасно зараженных духом революционного времени, предстает как важная сторона творческого замысла рассказа «Невеста» и во многом объясняет тайну его притягательности для современного читателя.

⁷⁵ Мамин-Сибиряк Д.Н. В худых душах. С. 469.

⁷⁶ Там же. С. 476.

**ПЕТУХ АПОСТОЛА ПЕТРА
(О НЕКОТОРЫХ ОТРАЖЕНИЯХ ЕВАНГЕЛЬСКОГО МОТИВА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ)**

В ряду библейских сюжетов и образов, навсегда вошедших в мировую художественную культуру, видное место занял мотивный комплекс, связанный с именем апостола Петра, ставшего одной из ключевых фигур Священной истории и христианской мифологии¹. В этой работе мы попытаемся внести дополнения в материалы статьи, посвященной этому библейскому персонажу в «Словаре сюжетов и мотивов русской литературы». Но вначале следует сказать о некоторых особенностях этого образа в христианской традиции.

Вглядываясь в лица друзей и врагов Иисуса, встающие в нашем воображении на основании сведений Священного Писания и последующего Предания, мы обнаруживаем, что апостол Петр едва ли не единственный среди них обладает подобием биографии и даже характера. Другие евангельские персонажи, как правило, лишь на мгновения вырываются из тьмы небытия вспышками божественного света в моменты соприкосновения этого персонажа с Учителем, и недостающие сведения о нем приходится домысливать читателю. Например, наше знание об апостоле Фоме, имя которого стало нарицательным, фактически ограничено знаменитым эпизодом «вложения перстов» (позднее Предание «для симметрии» добавит к этому эпизоду рассказ о смерти апостола от копья язычника в далекой Индии). Хотя последствия встреч-столкновений некоторых евангельских персонажей с Богочеловеком имели глобальное значение (назовем в связи с этим Иуду Искаротию и Понтия Пилата), мотивировки судьбоносных поступков таких персонажей и тем более их человеческие характеристики в значительной мере остаются скрытыми от нас, а скудные объяснения евангелистов читательское любопытство чаще раздражают, нежели удовлетворяют. Отсюда многообразие последующих интерпретаций этих образов, нередко превращающих их в подобие вечных архетипов². Среди новозаветных персонажей, но уже за пределами Евангелия столь же отчетливо, как Петра, мы можем представить, пожалуй, лишь апостола Павла. Но это

¹ Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание. Новосибирск, 2003. Вып. 1. С. 59–60.

² Попытка детального сравнения евангельской трактовки этих персонажей и их последующих интерпретаций в мировой художественной культуре предпринята Е.М. Четниной. См.: *Четнина Е.М.* Евангельские сюжеты, образы, мотивы в художественной литературе: Проблемы интерпретаций. М., 1998.

происходит благодаря сознательным усилиям его ученика и биографа евангелиста Луки, творчество которого обнаруживает следы знакомства с традициями античных биографий, а также исповедальному характеру посланий самого «апостола язычников». Однако последующая популярность апостола Павла как персонажа христианской культуры, несмотря на его огромное значение для истории христианства, не идет ни в какое сравнение с популярностью апостола Петра. В народной православной культуре «апостол язычников», например, явно заслонен образом своего великого собрата, подчас образуя с ним некий двуединый образ³. Этому способствовал общий день их поминовения, ставший великим церковным праздником, хотя объединило судьбы первоверховных апостолов лишь то обстоятельство, что оба они приняли мученическую кончину в один и тот же день, хотя были казнены в разных местах и различным способом.

Иначе обстоит дело с апостолом Петром. Фактически все основные его человеческие характеристики заданы уже Четвероевангелием. Последующая традиция – Предание, труды Отцов Церкви, богослужебные и житийные тексты, апокрифы и народные легенды лишь дополнили «биографию» и «портрет» апостола новыми эпизодами и подробностями, отнюдь не вступающими в противоречие с его изначально заданным «характером» (таков, например, рассказ об обстоятельствах мученической кончины апостола). Жизненный путь Петра уникален, ибо это путь простого галилейского рыбака, ставшего первоверховным апостолом мировой религии, но одновременно это типовой путь апостольского служения (иначе сложилась судьба только апостола Иоанна). Не удивительно, что образы большинства учеников Христа навсегда остались в тени колоссальной фигуры их предводителя, хотя христианское Предание снабдило истории и других апостолов необходимым минимумом житийных сведений.

Главная, бросающаяся в глаза особенность евангельского образа апостола Петра, закреплённая последующей книжной и фольклорной традицией, – соединение в нем несоединимых, казалось бы, черт. Культуролог А.В. Часовникова, исследовавшая образ апостола в народной культуре, назвала эту его особенность «принципиальной апористичностью»⁴. Уже в

³ См.: *Белова О.В.* Петр и Павел // *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*. М., 2009. Т. 4. С. 22–24.

⁴ *Часовникова А.В.* Христианские образы растительного мира в народной культуре. Петров крест. Адамова голова. Святая верба. М., 2003. С. 60. Раздел этой книги, посвященный, казалось бы, узкому вопросу – происхождению народного названия некоторых растений «петров крест» (с. 26–89), по значению наблюдений и выводов выходит далеко за его пределы. Так, глубокой и стимулирующей дальнейшие рассуждения в указанном Часовниковой направлении нам кажется мысль исследовательницы об органичной связи изначальной противоречивости образа

рассказах евангелистов Симон-Петр почти одновременно бесстрашен и труслив, простодушен и хитер, стоек в вере и подвержен сомнениям. Но целостность и жизненное правдоподобие образа при этом не нарушаются, поскольку противоречивые черты «характера» Петра объединены его импульсивностью, способностью легко воспламеняться и столь же быстро гаснуть. Колебания нравственного маятника в душе Петра нередко бывают показаны в пределах одной и той же евангельской главы. Так, максимальную широту возможных оценок поступков и личности апостола демонстрирует 16 глава Евангелия от Матфея. Именно в ней Симон в прозрении любви и веры первым из апостолов признает божественность Иисуса, получив за это новое «говорящее» имя, а также обещание блаженства, главенствующей роли в будущей Церкви и ключей от Царства Небесного. Это, вероятно, момент величайшего апофеоза Петра за все время его странствий с Учителем. Но едва польщенный доверием апостол попытался отговорить Иисуса от Его последнего, сулящего гибель путешествия в Иерусалим, Учитель бросил ему в лицо страшные слова: «Отойди от Меня, Сатана! ты Мне соблазн!». За видимой оболочкой слов любви и заботы Он прозорливо распознает голос искушителя. Это неожиданное уподобление Петра врагу человеческого рода, вызывающее в памяти рассказ евангелистов о том, как Сатана вошел в душу Иуды Искарота,⁵ придает образу только что нареченного первоверховного апостола зловещий оттенок демонизма. Более того, этот вроде бы мимолетный эпизод глубоко врезался в христианскую память. Образ «Сатаны-Петра» отзовется позднее и в народных дуалистических легендах о сотворении мира, и в отечественной словесности (так, неоднократно отмечалось, что в художественном мире Гоголя имя Петр и производные от него сопряжены с темным, демоническим началом).

Безусловно, самый знаменитый и драматичный эпизод «биографии» Петра – его отречение от Учителя в страшную ночь Страстного четверга. В изложении этого эпизода все четыре евангелиста на редкость единодуш-

Петра с принципом синкретической дихотомии, являющимся коренной особенностью христианского мышления и нашедшим свое отражение уже в догмате о Троице. Одновременно исследование А.В. Часовниковой представляет ценность как свод материалов к изучению образа апостола Петра в официальной и народной христианской культуре.

⁵ Судьбы Иуды и Петра в контексте вечного смысла драмы Страстной недели отчетливо симметричны. Такая симметричность служит доказательством того, что даже страшный грех предательства/отступничества может быть искуплен покаянием, если раскаяние согрешившего не перейдет в отчаяние. (Именно впадением в беспросветный грех отчаяния объяснял гибель Иуды святитель Димитрий Ростовский.) Впрочем, Иисус, вероятно, все же опасался возможных опрометчивых поступков своего пылкого и неуравновешенного ученика: согласно Евангелию от Луки, Петр был первым из апостолов, которому после своего Воскресения явился Учитель.

ны (в синоптических евангелиях весь он целиком умещается в пределы одной главы). Отныне образ первоверховного апостола будет вечно раздвоен в христианском сознании: Петр навсегда останется одновременно и одним из величайших грешников, в минуту опасности отречьшимся от Христа, и величайшим праведником, смывшим с себя слезами раскаяния этот грех. Двойственность эта усугубляется особенностями сакрального времени, в котором события Священной истории вечно длятся и вечно сосуществуют. Такое одновременно двуипостасное существование образа Петра сделало его вечным утешительным примером для человека, слабого и грешного по самой своей природе. Глубокий символический смысл того обстоятельства, что среди всех Его учеников в качестве краеугольного камня новой религии Христос избрал именно Петра со всеми его очевидными человеческими недостатками, не раз отмечали мыслители различных христианских конфессий⁶.

Итак, образ апостола Петра был изначально сложен и многогранен, и последующие книжные и фольклорные его обработки эту сложность только закрепили⁷. А.В. Часовникова в числе основных ипостасей образа Петра в народной православной культуре называет «Петра-пахаря»,⁸ «Петра-рыбака», «Петра – привратника рая». Исследует она и устойчивые атрибуты образа, запечатленные в иконографии и памятниках литературы и фольклора. Наиболее распространенные атрибуты Петра – «рыба» и «ключи»⁹. Малоизвестен в православной культурной традиции «пастушеский посох» Петра, связанный с католической концепцией этого апостола как первого римского папы и «пастыря народов» (впрочем, православное

⁶ Г.К. Честертон в свойственной ему парадоксальной манере сказал об этом так: «Когда Христос основал Свою великую Церковь, он положил ее в ее основание не боговидца Иоанна, не гениального Павла, а простака, ловчилу, труса, словом, человека» (*Честертон Г.К. Вечный человек*. М., 1991. С. 10). Об этом же, в сущности, в поэтической форме говорит и «Стих о Петре Апостоле» С.С. Аверинцева (*Аверинцев С.С. Стихотворения и переводы*. СПб., 2003. С. 31–35).

⁷ См. *Нестерова О.Е.*, Петр // Мифы народов мира. М., 1994. Т. 2. С. 307–309; *Часовникова А.В.* Христианские образы растительного мира. С. 26–109; *Белова О.В.* Петр и Павел. С. 22–24 и др.

⁸ Эта популярная в народном православии трактовка апостола вызвана тем, что «Петров день» является важной вехой земледельческого календаря, знаменуя приход лета.

⁹ Обращает А.В. Часовникова внимание и на контаминацию этих мотивов: «ключ, проглоченный рыбой» (с. 44–46). Впрочем, нам представляется, что генезис этого мотива требует дополнительных разысканий, поскольку он присутствует не только в народных заговорах, как указывает исследовательница, но и в нарративных литературных текстах средневековья. Например, он устойчиво связан со средневековыми обработками «Эдипова сюжета».

вольномыслие превратит Петра в одного из трех пастухов, некогда пришедших поклониться младенцу Иисусу, как утверждает ответ на соответствующий вопрос апокрифической «Беседы трех святителей»). Наконец, наиболее подробно исследует А.В. Часовникова такой устойчивый атрибут образа, как перевернутый «петров крест», ибо, согласно Преданию, первоверховный апостол по его личной просьбе мучителям был распят вниз головой. Это распятие «стремглав» должно было напоминать о его былом падении отступничества, которое Петр оплакивал до конца своих дней. (Согласно тому же Преданию, его глаза были постоянно красны от слез, ибо он плакал каждую ночь при крике петуха.¹⁰) Перевернутый «петров крест» считался поэтому «крестом покаяния», путь которого был некогда пройден самим апостолом и с этих пор остался открытым для всякого раскаявшегося грешника. Отметим попутно (А.В. Часовникова об этом не говорит) двусмысленную амбивалентность и этого «петрова» мотива – перевернутый крест мог иметь и антихристианское, сатанинское значение. Не случайно в антикатолической литературе петровы кресты, покрывающие мантию римского папы, служат доказательством его связи с Антихристом.

¹⁰ Свое художественное воплощение это предание нашло в стихотворении Е.Ю. Кузьминой-Караваевой (сборник «Стихи» 1937):

Не иные грехи проклинать,
 Не стремиться к иной добродетели, –
 О моем троекратном, о петеле,
 Все я буду о нем вспоминать.
 Чтоб глаза выплакать.

Вот нагой в ночь укрылся, исчез,
 А других сторожа не заметили.
 О вскричавшем завтра, о петеле
 Надо помнить средь мертвых небес.
 Чтоб глаза выплакать.

Крест на гору учитель унёс,
 Предстоятели там, свидетели.
 Об алекторе помню, о петеле.
 Надо бездну соленую слёз.
 Чтоб глаза выплакать

(*Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Равнина русская: Стихотворения и поэмы. Пьесы-мистерии. Художественная и автобиографическая проза. СПб., 2001. С. 128.)

Драматизм этого поэтического монолога неподделен и убедителен, заставляя вновь перечувствовать трагедию двухтысячелетней давности. И пронзает внезапная догадка – уж не этот ли неизбывный жгучий стыд стал причиной отсутствия первоверховного апостола на Голгофе у подножия креста?

На наш взгляд, к числу устойчивых атрибутов апостола Петра в христианской культуре следует добавить еще один. Этот атрибут – «петух» – восходит к уже упоминавшемуся евангельскому эпизоду отречения. Во всех четырех евангелиях рассказ о сбывшемся предсказании Учителя об отречении от Него Петра «прежде нежели пропоет петух» передается очень близко по смыслу и даже форме изложения (Мтф 26, 34–35 и 69–75; Мк 14, 27–31 и 66–72; Лк 22, 31–34 и 56–62 Ин 13, 37–38, 18, 17 и 25–27). Отличия немногочисленны. Так, лишь евангелист Марк уточняет время отречения «прежде нежели *дважды* пропоет петух». Такую необязательную на первый взгляд деталь могла сохранить лишь память того, кому было адресовано предсказание. Эта версия речения Учителя может показаться первичной, тем более что Марк был учеником Петра и, согласно Преданию, изложил в своем Евангелии именно его версию новозаветных событий. Впрочем, этому предположению противоречит то обстоятельство, что в древнейших рукописях Нового Завета (в Синайском и Ватиканском кодексах) эта подробность в Евангелии от Марка отсутствует. Евангелист Лука дополнительно драматизирует заключительный момент эпизода – петух поет именно в тот момент, когда апостол-отступник встречается глазами с Учителем, которого ведут на муки (студент Иван Великопольский, герой одноименного чеховского рассказа (1894) излагает своим случайным слушательницам именно эту версию евангельского эпизода)¹¹.

¹¹ Русский человек, в своей религиозной практике регулярно соприкасающийся со славянским текстом Библии, может заметить еще одну особенность в изложении этого эпизода у разных евангелистов. Особенность эта лексическая и связана с обозначением скромной домашней птицы, волею Провидения вовлеченной в драму Страстной недели. Иоанн и Матфей именуют ее в предсказании Учителя книжным, греческим по происхождению словом «алектор», хотя в дальнейшем реальная птица названа ими «петел». Прямо противоположная картина у евангелиста Марка – «петел» в предсказании и «алектор» в жизни, и только Лука в обоих случаях называет эту птицу словом «петел». Напыщенная книжность обозначения простой домашней птицы подчас вызывала иронические замечания вдумчивых читателей (см: *Чаадаев П.Я.* Полное собрание сочинений и избранных писем. М., 1991. Т. 2. С. 276). Этот пример до сих пор используется также в качестве аргумента в споре о преимущественных достоинствах славянского и русского переводов Библии. В качестве исторической справки добавим, что эти разночтения не были вызваны особенностями греческого оригинала – там эта птица называется везде одинаково, что и сохранил первый полный славянский перевод Священного Писания – Геннадиевская Библия, где слово «алектор» не употребляется. Впервые указанную лексическую особенность, восходящую к Афонской редакции славянского перевода евангельского текста, в печатном виде отразила Острожская Библия (1580–1581). За консультацию по этому вопросу приношу глубокую благодарность В.А. Ромодановской.

Перейдем, наконец, ко второму, бессловесному, хотя и голосистому участнику этой драматического эпизода – петуху. Не останавливаясь подробно на истолкованиях образа этой вещи птицы в различных культурах,¹² отметим лишь то обстоятельство, что на громадной территории от Галлии до Японии мифологический образ петуха устойчиво соединен с солярно-огненной, брачно-сексуальной и хтонической символикой одновременно¹³. В отличие от других персонажей средневековых бестиариев с противоречивой символикой, например, павлина,¹⁴ многозначность трактовки петуха проистекает не из приписываемых этому животному легендарных свойств, но крепко связано с реальными особенностями его жизни. Пограничное существование петуха, равно причастного дню и ночи, свету и тьме и, следовательно, сакральному и демоническому мирам, обнаруживает странное соответствие изначально заданной противоречивости образа первоверховного апостола, нравственное падение которого он некогда возвестил и спасению которого способствовал. И, может быть, не одним лишь фонетическим сходством объясняется происхождение личного имени *Петя*, которое петух (единственный из всех домашних птиц!) получил в русской народной культуре...

Далее хотелось бы остановиться на трех не совсем обычных случаях использования мотива «Петух апостола Петра» в произведениях русской литературы XIX – начала XX в. Не являясь прямым пересказом новозаветного эпизода,¹⁵ привлекаемые нами тексты обогащают этот евангельский мотив дополнительными оттенками смыслов.

Пример первый. Стихотворение поэта-искровца Петра (!) Васильевича Шумахера, датированное 1862 годом.

¹² См.: *Топоров В.Н., Соколов М.Е.* Петух // Мифы народов мира. М., 1994. Т. 2. С. 309–310; *Гура А.В., Узенёва Е.С.* Петух // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 2009. Т. 4. С. 28–35 и др.

¹³ Эту многозначность символики петуха сохранила и отечественная словесность, начиная с золотого петушка одноименной пушкинской сказки и кончая мистическим детективом Б. Акунина «Пелагия и красный петух».

¹⁴ См.: *Мейлах М.Б.* Павлин // Мифы народов мира: Энциклопедический словарь: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 273–274; *Белова О.В.* Славянский бестиарий: Словарь названий и символика. М., 2000. С. 199–200.

¹⁵ Эти случаи, довольно подробно учтенные в «Словаре сюжетов и мотивов русской литературы», например, известный рассказ А.П. Чехова «Студент», намеренно нами не рассматриваются. В стороне также оставлены случаи использования мотива петушиного крика, возвещающего конец ночи и «власти тьмы», а также ночного инобытия, не связанного явно с евангельским эпизодом (например, повесть В.М. Шукшина «До третьих петухов»).

Народная притча

Монах стучит в ворота рая,
Апостол Петр ему в ответ:
«Куда грядешь, не разбирая?
Здесь вашей братье быть не след, –
Вы все печетесь о житейском,
Вишь, словно боров разжирел!
Должно быть, в чине архиерейском
Ты всласть курятинки поел...» –
 «Апостоле, не осудиши!
 У каждого свои грехи;
 Да говори про кур потише,
 Чтоб не пропели петухи!»¹⁶

Основную мысль этого сатирического стихотворения лучше всего выразило его первоначальное заглавие «Един Бог без греха». Легко устанавливается и литературный источник «притчи» – древнерусская «Повесть о бражнике». В основе ее лежит международный сюжет о простом и грешном человеке, сумевшем, переспорив всех святых, войти в рай¹⁷. Герой древнерусской версии сюжета – добродушный бражник, славивший Бога за каждой чашей. Первым, кто встречает этого набожного грешника у райских врат, оказывается, разумеется, апостол Петр:

...нача человек толкаться у врат. Прииде ко вратом Петр апостол и рече: «Кто толкущееся у врат святых?» «Аз емь бражник, хошу с вами, господине, в раю бытии». Петр апостол рече: «Бражником не входимо в рай». И отиде прочь. И бражник рече: «Ты, господине, кто? Глас твой слышу, а имени твоего не веъмь». «Аз емь Петр апостол, поручил мне Господь ключи Царства Небеснаго». Бражник рече: «Господине Петр, помниши ли при распятии трижды Христа отваяргся., аз же тебе не слезы могли, тебе не быть в раю?» Петр апостол отиде, посрамлен бысть¹⁸.

В этом хрестоматийном тексте обычно видят сатиру на формальное благочестие и даже критику христианских святых. Но, как уже говорилось, в сакральном времени христианства никакое покаяние не отменяет памяти о некогда совершенном грехе, так что «посрамление» Петра, хранящего даже у райских врат воспоминание о былом падении, как хранил он его до

¹⁶ Шумахер П.В. Стихотворения и сатиры / Вступ. статья, редакция и примечания Н.Ф. Бельчикова. М., 1937. С. 62.

¹⁷ См.: Семячко С.А. Древнерусская «Повесть о бражнике» и западноевропейские варианты обработки этого сюжета // Немцы в России: Проблемы культурного взаимодействия. СПб., 1998. С. 7–13.

¹⁸ Русская демократическая сатира XVII века / Подготовка текстов, статья и коммент. В.П. Адриановой-Перетц. М., 1977. С. 85.

самого своего смертного часа, вовсе не является посягательством на христианские святыни и кощунством. Другое дело, что добродушный вроде бы заглавный персонаж древнерусской повести, подобно фарисею из знаменитой притчи евангелиста Луки, более помнит чужие прегрешения, нежели свои собственные, так что позднейший призыв поэта «Не осудиши!» хочется переадресовать именно бражнику.

В стихотворной обработке сюжета оппонентом апостола Петра сделан чрезмерно упитанный монах. Налицо вроде бы легкая антиклерикальность, освященная к тому же авторитетом хранителя райских врат: «Здесь (то есть в раю) вашей братии быть не след». Но в глазах читателя грех увлеченного «житейским» чревоугодника по-человечески более понятен и простителен, нежели «запредельный» грех предательства. Очевидно, что, следуя основным христианским принципам «Не осуди» и «Един Бог без греха», монах-чревоугодник райского блаженства отнюдь не лишится. Отметим попутно, что евангельские аллюзии остроумной концовки стихотворения читателями-потомками не всегда улавливались. Так, в антологии русской эпиграммы, изданной в популярной серии «Классики и современники», она комментируется следующим образом: «По старинному поверью, при первых криках петуха нечистая сила низвергается в ад»¹⁹.

Пример второй. Восемистишие русского поэта-философа второй половины XIX в. К.К. Случевского, включенное в его известный цикл «Черноземная полоса» (1883)²⁰:

XXIII

Устал в полях, засну солидно,
 Попав в деревню на харчи.
 В окно открытое мне видно
 И сад наш, и кусок парчи
 Чудесной ночи... Воздух светел...
 Как тишь тиха! Засну, любя
 Весь Божий мир... Но крикнул петел!
 Иль я отрекся от себя?²¹

Поэзию Случевского часто называют поэзией диссонансов, ибо его лирический герой, как правило, наделен обостренной способностью к восприятию дисгармонии мира. Впрочем, на первый взгляд, перед нами от-

¹⁹ Русская эпиграмма. М., 1990. С. 346.

²⁰ Одна из возможных интерпретаций цикла предложена А.Ю. Козыревой. См.: Козырева А.Ю. Лирика К. Случевского: философские воззрения в системе поэтического дискурса (циклы «Думы», «Мефистофель», «Черноземная полоса», «Мурманские отголоски»): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2009.

²¹ Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. М., 2004. С. 117.

радное исключение из этого правила. В начале стихотворения лирический герой настроен вполне благодушно – он утомлен здоровой и нечрезмерной работой на свежем воздухе и плотно, по-деревенски поужинал. Кроме того, удовлетворение простейших человеческих потребностей, о котором говорится в подчеркнуто сниженных выражениях, отнюдь не лишило его способности к восприятию прекрасного. Чарующая красота тихой и звездной летней ночи выражена в стихотворении лаконично и с присущей поэтике Случевского угловатой и яркой образностью. Но достигнутая вроде бы гармония с Божьим миром непродолжительна. Естественная бытовая деталь деревенской ночи – пение петуха – внезапно воспринимается героем библейски возвышенно и трагично: «Но крикнул петел!» Быт мгновенно становится Бытием, ибо этот ночной крик – тревожный знак измены, в данном случае, измены собственным принципам²². Превыше всего лирический герой Случевского ценит свою человеческую способность к критическому восприятию мира и, несмотря на сопряженное с этой способностью экзистенциальное одиночество, поступиться ею отнюдь не намерен...

Пример третий. Маленький, тяготеющий к жанру притчи рассказ И.А. Бунина «Третьи петухи» (1916)²³. Вот его содержание. В глухой предутренний час разбойничий корабль тайно подходит к мирно спящему городу Синопу. В поспрание божеских и человеческих законов морские разбойники грабят и убивают беззащитных горожан, а затем безнаказанно уходят в море. После буйного пира они засыпают мертвым сном, не оставив дозорных. Разгневанный их вероломством и жестокостью, Бог посылает на море бурю, запретив всему живому предупреждать разбойников об опасности, и тем самым обрекает их на верную гибель. Но «Фома Синопский, угодник морской» в нарушение Божьего приказа будит спящих «душегубов», способствуя тем самым их спасению. Призванный к ответу, он объясняет Богу свое непослушание «горькой нежностью» к злодеям, которых Божье веление лишило возможности услышать вновь крики «третьих петухов, в слезы любви и раскаяния некогда повергнувших Петра-апостола», и получает прощение от Бога.

²² Более традиционно используется эта символическая деталь в одном из стихотворений Е.Ю. Кузьминой-Караваевой (книга «Руфь», 1916):

Когда мой взор рассвет заметил,
Я отреклась в последний раз.
И прокричал заутро петел,
И слезы полились из глаз.

(Кузьмина-Караваева Е.Ю. Равнина русская. С. 90.)

²³ Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 4. С. 150–151.

Смысл притчи вроде бы очевиден – перед нами иллюстрация основного принципа христианской этики – любви человека к ближним, к числу которых Христос, как известно, относил, и его врагов. Но такое понимание рассказа выделило бы его во всем творчестве И.А. Бунина. Давно подмечено, что христианской проповеди безграничной и всеобъемлющей любви писатель явно предпочитал суровую этику Ветхого Завета с ее принципом неотвратимого возмездия. Появилось в исследовательской литературе даже утверждение об особом, «ветхозаветном реализме» писателя, противопоставленном при этом «новозаветному реализму» Ф.М. Достоевского²⁴. (То, сколь далек был И.А. Бунин от идеи христианского всепрощения, легко ощутит читатель его «Окаянных дней», ярко выразил это и известный отзыв о гоголевской «Страшной мести», вложенный в уста автобиографичного повествователя «Жизни Арсеньева»²⁵.) Художественный анализ бунинской притчи обнаруживает, что в ее очевидном библейском контексте явно преобладают дохристианские элементы. Бог «Третьих петухов» – именно ветхозаветный Бог, который, например, напоминает ослушнику Фоме о его кровных родичах, убитых во время разбойничьего нападения, стремясь тем самым воскресить в нем архаичное чувство родового долга, проявлением которого должна была стать кровная месть. Устрашающее величие Божественного возмездия изображено в «Третьих петухах» с пугающей, почти библейской мощью, заставляющей вспомнить Книгу Иова. Что же противопоставлено этой суровой этике талиона? Сострадание заблудшим душам, но не оно одно. В ответе Фомы отчетливо звучит и другое чувство, и это чувство – любование красотой земной жизни. Более того, чувственный восторг, вызванный самой возможностью человека жить на прекрасной и вечной земле, пронизывает весь небольшой текст от начала до конца. Мысль о благословенности Богом «земного рождения» далека от христианского аскетического идеала, но обнаруживает свое яркое воплощение в некоторых ветхозаветных текстах. Примерами могут служить рассказ о договоре Бога с Ноем после потопа или Книга пророка Ионы. Кстати, Книга Ионы, на наш взгляд, является одним из источников бунинской притчи. Создавая свой оригинальный сюжет, писатель использует многие мотивы

²⁴ См.: Котельников В.А. Ветхозаветность у Бунина // Христианство и русская литература. Сборник второй. СПб., 1996. С. 350.

²⁵ См.: Барабаш Ю. Сладкий ужас мщенья, или Зло во имя добра? (Месть как религиозно-этическая проблема у Гоголя и Шевченко) // Вопросы литературы. М., 2001. Май–июнь. С. 33.

этого библейского текста²⁶. Назовем в связи с этим мотив морской бури как проявления божественного возмездия, мотив мертвого сна богоотступника в трюме корабля, символизирующий смерть отпавшей от Бога души, парные мотивы сознательного нарушения веления Бога и последующее объяснение с Ним нарушителя. Отметим попутно, что в православном месяцеслове пророк Иона упоминается в тот же день (22 сентября), что и мученик Фока, епископ Синопский, агиографический прототип бунинского святого Фомы. Интересующий нас евангельский мотив в рассказе Бунина тоже слегка изменен. Вопреки новозаветному источнику и всей последующей традиции, петушиный крик, вызвавший слезы раскаяния апостола Петра, писатель назвал криком *третьих*, то есть самых последних перед рассветом петухов²⁷. Отметим также, что мотив третьих петухов – кольцевой в рассказе, он звучит и в его начале. При этом подчеркивается, что утренний крик береговых петухов радостно поддержал и находившийся на корабле «разбойничий петух», что, впрочем, не удержало его владельцев от исполнения своего преступного замысла. Зато в дальнейшем эту «петушиную функцию» с успехом и одновременно буквально и метафорически исполняет святой Фома, разбудивший разбойников и этим создавший условия для возможного пробуждения их спящих мертвым сном душ (употребленный Буниным в сообщении о судьбе разбойников глагол «спасаются» также имеет двойственное значение). В завершение разговора об этом бунинском рассказе следует подчеркнуть, что самому создателю «Третьих петухов» его творение было особенно дорого как яркое выражение восхищения сладостью земного существования, которое писатель по-язычески остро ощущал до конца своих дней. Известно, что накануне своего семидесятилетия он просил В.В. Набокова прочитать «Третьих петухов» на праздничном концерте.

Приведенные нами примеры не учтены «Словарем сюжетов и мотивов русской литературы». Они уточняют наши представления о возможностях использования библейских мотивов отечественной словесностью Нового

²⁶ Мотивный анализ этого библейского текста см.: *Климова М.Н.* К проблеме библейского нарратива: Книга прока Ионы и ее позднейшие обработки // Нарративные традиции славянских литератур: Повествовательные формы Средневековья и Нового времени. Новосибирск, 2009. С. 130–137.

²⁷ Услышанный Петром крик читатели евангелий от Матфея, Луки и Иоанна, как правило, считают криком *первого* петуха. Уточнение этого эпизода в Евангелии от Марка (раскаяние апостола вызывает голос именно *второго* петуха, первого в волнениях этой страшной ночи он просто не расслышал), возможно, обнаруживает свой слабый отголосок в финале гоголевского «Вия».

времени и, на наш взгляд, стимулируют дальнейшие поиски в этом направлении. Так, один из возможных примеров, требующий дальнейших разысканий – «пенье петуха» в стихотворении А.А. Блока «Шаги комендора», допускающее на наш взгляд, библейские коннотации.

То, что возможности оригинального использования этого евангельского мотива художественной литературой до сих пор не исчерпаны, доказывает стихотворение нашего современника, поэта Виктора Кагана, ныне живущего в США. Это стихотворение, обнаруженное нами на сайте «Поэтическая Библия», может, кроме того, служить иллюстрацией многообразия связей между образами Иуды Искарота и апостола Петра в мировой культурной традиции. Стихотворение включено его автором в цикл «Библейские эпиграфы».

Иуда

Прежде нежели пропоет петух, трижды отречешься меня
Луки 22, 33

Заплаканной звезды дрожит мерцанье
и тень свечи на лунном серебре.
Шальной цикады беглое касанье.
Шуршание ежей. В заброшенном дворе
костер дымится. Отдаленных гроз звучанье.
Луч маяка на ломти режет тьму.
И ты выходишь на крыльцо в молчанье
с душой, открытой Богу самому.
Ни помысла еще об отреченье,
ни тени отчужденья на лице.
Но чистить горло, предвкушая пенье,
Петух с тобою рядом на крыльце.²⁸

МОТИВ СНА В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО

В лирике И. Анненского парные мотивы сна и бессонницы занимают немаловажное место и приобретают характер магистральных. Однако если мотив бессонницы изучен достаточно подробно¹, то мотив сна, напротив, изучен недостаточно. Возможно, это обусловлено не только тем, что словообраз бессонницы неоднократно выносился в заглавия стихотворений (микроцикл «Бессонницы» в «Тихих песнях», открывающийся стихотворением «Бессонница ребенка», «Бессонные ночи»), в этом смысле слово «сон» не менее употребительно («Зимний сон», «Сон и нет»). Вероятно, на внимание исследователей к мотиву бессонницы у Анненского повлияли воспоминания В. Кривича, который напрямую соотнес одно из проявлений этого состояния отца с вдохновением².

Тем не менее, мотив сна играет не меньшую роль в лирике Анненского, нежели мотив бессонницы, встречаясь во многих его поэтических произведениях. В одних он играет смыслообразующую роль, в других – вспомогательную. Можно даже наметить несколько разветвлений поэтической семантики этого мотива. Во-первых, сон может представлять в его лирике в прямом смысле этого слова, как буквальное обозначение этого состояния, а также как сновидение («Двойник», «В открытые окна», «Электрический свет в аллее», «Сила Господняя с нами...», «Трилистник кошмарный», «В дороге»). Во-вторых, сон изредка употребляется им как традиционная парафраза смерти («Утро», «Дочь Иаира», «Зимний сон»). Наконец, чаще всего сон предстает в синонимическом сочетании с мотивами грезы, мечты, являясь в этом случае или парафразой вдохновения, или любви («Перед закатом», «Свечка гаснет», «Декорация», «Падение лилий», «Мухи как мысли... (Памяти Апухтина)», «Пробуждение», «Другому», «Осенний романс», «Второй мучительный сонет (Вихри мутного ненастья...)», «Notturno», «Для чего, когда сны изменили...», «Его», «Еще лилии», «Сон и нет», «Не могу понять, не знаю...»). Это разделение вариаций мотива сна достаточно условно, так как нередко в стихотворениях Анненского разные

¹ Показательно, что, рассматривая мотив бессонницы в русской поэзии, В.И. Тюпа в качестве опорных стихотворений в его развитии выбирает в том числе и микроцикл Анненского «Бессонницы». См.: *Силантьев И.В., Тюпа В.И., Шатин И.В.* Мотивный анализ. Новосибирск, 2004. С. 213–222.

² *Кривич В.* Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам // *Иннокентий Анненский глазами современников / Сост., подгот. текста, коммент. Л.Г. Кихней, Г.Н. Шелогуровой, М.А. Выграненко; вступит. ст. Л.Г. Кихней, Г.Н. Шелогуровой.* СПб., 2011. С. 48–49.

семантические нюансы сосуществуют в развитии этого мотива, что можно наблюдать при обращении к анализу отдельных его поэтических произведений, в которых он играет сюжетообразующую роль.

Следует отметить, что в тех случаях, когда мотив сна выступает как реализация прямого значения слова «сон», он редко выступает сюжетообразующим. Исключением здесь является стихотворение «Кошмары» из «Трилистника кошмарного», в котором кошмарный сон становится основой лирического сюжета. Можно также упомянуть стихотворение «Зимний сон», заглавие которого актуализирует ситуацию сновидения. Однако характер развития этого мотива непосредственно связан с метафорикой смерти. Кроме того, мотив кошмарного сновидения определяет лирический сюжет стихотворения «Сила Господня с нами...». В этом стихотворении суть переживаемого кошмара не раскрывается, отчего ужас перед состоянием кошмарного сновидения как такового лишь усиливается. Присутствует здесь и еще один смысловой нюанс, отмеченный Н. Гамаловой. Начинаясь молитвой, ограждающей от сил зла, это стихотворение передает удивление лирического субъекта перед тем, что кошмары могут иметь название, а значит и обладать определенной степенью объективности существования³. В этом плане стихотворение «Кошмары», открывающее «Трилистник кошмарный», представляет собой раскрытие разных граней этого эмоционально переживаемого состояния.

Само заглавие стихотворения подчеркивает композиционный прием называния кошмарных видений, перетекающих одно в другое в сознании спящего лирического субъекта. Первое видение связано с попыткой остановить возлюбленную, готовую ответить взаимностью другому: «Вы ждете? Вы в волненьи? Это бред. / Вы отворять ему идете? Нет!»⁴ (с. 99). Кошмаром здесь выступает ужас отворяемой двери другому влюбленному безумцу, что, в свою очередь, для лирического субъекта оборачивается состоянием отвергнутости. Показательно субъектно-объектное решение образа. С одной стороны, лирический герой видит другого, отстраняется от него. С другой стороны, согласно следующему видению, это оказывается он сам, что ведет за собой преодоление первого ужаса и завязку второго. И если первое видение мучительно в силу ревности, то второе кошмарно тем, что этот страстный безумец, которого с отвращением созерцает лирический герой в первом видении, он сам, опознающий в зеркале ночного

³ Gamalova N. La litterature comme lieu de rencontre: I. Annenskij, poete et critique. Lion, 2005. P. 83.

⁴ Зд. и далее стихотворения Анненского приводятся с указанием страниц непосредственно за цитатой по изданию: *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. Л., 1990.

кошмара скрытые днем за рамками приличий переживания, эмфатически переданные в стихах: «Послушайте!.. Я только вас пугал: / *Тот* далеко, он умер... Я солгал. / И жалобы, и шепоты, и стуки – / Все это «шелест крови», голос муки. / Которую мы терпим, я ли, вы ли...» (с. 100). Содержанием второго видения оказывается скрытая даже от самого себя, утаенная любовь. Но во сне на одно мгновение кошмар разрешается через взаимность испытываемых чувств, преодолевающую вновь возникшую ревность, тем более болезненную, что лирический герой чувствует, что не имеет на нее права: «Свиданье здесь назначено другому» (с. 100). Эта грань кошмара предполагает и переживание падения той, которую любит и идеализирует лирический субъект. Именно идеализация дает ему силы противостоять «шелесту крови», но «змеящаяся» улыбка возлюбленной делает его абсолютным заложником страсти.

В связи с этим закономерно четвертое видение, представляющее собой переживание разделенной страсти. Соперник, привидевшийся во сне, вновь оборачивается лирическим «Я»: «Гляжу – фитиль у фонаря спустила, / Он розовый... Вот косы отпустила. / Взвились и пали косы... Вот ко мне / Идет... И мы в огне, в одном огне...» (с. 100). Разрешая кошмар ревности, оно открывает новый виток муки – ужас сознания перед властью пола: «Так вот он, ум мужчины, тот гордец, / Не стоящий ни трепетных сердец, / Ни влажного и розового зноя!» (с. 100). Проблема власти пола над человеческим духом и сознанием – одна из тех, что неотступно волновали И. Анненского и которую он обнаруживает еще со времен античности в качестве источника трагизма человеческого существования.

Показательна его интерпретация еврипидовских образов Ипполита и Федры: «И мачеха, и пасынок – оба они были любимыми детьми фантазии Еврипида и лучшими людьми своего времени; оба не могли не быть виновны, потому что умы их были ограничены их человеческой природой! Федра была женщиной, которая хотела стать выше своего пола и, благодаря тому, что она не могла перестать быть женщиной, она и теперь еще носит на своем имени тысячелетнее пятно. Ипполит ненавидел женщин, потому что они казались ему самым ярким доказательством жизни и реальности, то есть тем, что мешает человеку мыслить и быть чистым. Обоих, и Ипполита, и Федру, сгубило стремление освободиться от уз пола, от ига растительной формы души»⁵. В стихотворении «Кошмары» обнаруживается лирически пережитая трагедия «черной страсти», которая привлекла внимание Анненского в драматургии Еврипида и в античном понимании власти Эроса,

⁵ Анненский И.Ф. Трагедия Ипполита и Федры // Анненский И.Ф. Театр Еврипида: В 3 т. СПб., 1906. Т. 1. С. 348–349.

характерно выраженном в споре старого раба с гордым Ипполитом о необходимости приносить жертвы не только Артемиде, но и Киприде. Но если в переводе трагедии Еврипида конфликт разрешается посредством смерти героев, в стихотворении Анненского он мнимо разрешается посредством пробуждения: «Я спал и видел сон» (с. 100). Это разрешение иронично, оно напоминает античный театральный прием «*deus ex machina*». К слову сказать, к этому приему достаточно часто прибегал Еврипид, не видя иной возможности распутать «гордые узел» изображенных в его пьесах страстей. Этим же приемом завершалась и его трагедия «Ипполит». Так и в стихотворении Анненского мучительные переживания не изживаются, противоречия, терзающие лирического субъекта, не преодолеваются, они просто отменяются ситуацией пробуждения от кошмарного сна. Однако стихотворение выстроено таким образом, что именно сновиденье обнажает подлинную жизнь души его лирического «Я». Подобное изображение сновидения как обнажения подлинной сути событий и чувств характерно для большинства авторов начала XX в. и, скорее всего, обусловлено интересом к психоанализу З. Фрейда. Возможно, этим интересом к категории бессознательного обусловлена и эротическая тематика стихотворения, которое, тем не менее, не является лишь лирическим перепевом популярной в начале XX столетия теории, но отражает глубинный авторский интерес к природе человеческого «Я», к соотношению в человеке духовного и телесного начал, о чем неоднократно писал Анненский и в стихотворениях, и в эссеистике («У гроба», «Проблема гоголевского юмора», «Трагедия Ипполита и Федры» и др.).

Другая линия развития мотива сна обусловлена классическим уподоблением сна и смерти. В этом плане показательны его стихотворения «Утро», «Дочь Иаира» и «Зимний сон». Последнее из них занимает промежуточное положение между двумя разновидностями реализации рассматриваемого мотива, о чем мы уже говорили выше. Это стихотворение неоднократно привлекало к себе внимание исследователей в связи с танатологическими мотивами в лирике Анненского. В стихотворении «Дочь Иаира» этот мотив сведен до приема парафразы и играет вспомогательную роль, сочетаясь с мотивом пробуждения как чуда воскрешения. Куда интереснее развитие этого мотива в стихотворении «Утро».

Стихотворение «Утро» начинается переживанием страха перед состоянием сна как смерти. Обусловлено оно переживанием сердечного приступа и одной из распространенных клинических ситуаций – смерти во сне. При этом изображенный приступ персонифицирован в метонимическом образе «двух мучительно-черных крыл», отсылающем к античному мифу о Танатосе, брате Гипноса и Морфея. Этим мифом обусловлен и другой по-

ворот лирического сюжета – страх перед сном в состоянии сердечного приступа в стихотворении назван кошмаром. Следует отметить, что в древнегреческой традиции кошмары насылал брат Танатоса Гипнос. Эта мифопоэтическая кровная связь состояний кошмарного сна и смерти лирически переживается субъектом стихотворения. Стихотворение «Утро» примечательно и нетипичным для литературы «серебряного века» развитием мотива страха сна как смерти. Он разрешается безусловным приятием жизни, что подчеркнуто ценностно маркированным образом банального Дня: «И банальный, за сетью дождя, / Улыбнуться попробовал День» (с. 70). Положительный компонент оценки содержится в образе пытающегося улыбнуться Дня. Таким образом, даже банальная, серая (этот цвет актуализируется символом сети дождя), унылая повседневность желаннее смерти, вплотную приблизившейся к лирическому «Я». Обращение к мотиву страха сна как смерти способствует созданию эмоционально переживаемого контраста между жизнью и смертью с последующим однозначным (что в принципе несвойственно для мерцающей, переливающейся смысловой нюансировкой поэтики Анненского) выбором в пользу «банального Дня».

Наконец, самую распространенную реализацию в лирике Анненского получает мотив сна как грезы, мечты, романтически связующей лирического субъекта с состоянием вдохновения и / или любви.

Так, стихотворение «Перед закатом» открывает микроцикл из двух стихотворений с показательным заглавием «Среди нахлынувших воспоминаний». Контекст второго стихотворения подчеркивает традиционную метафорику заката как старости и смерти. Образы выстраиваются в целостную картину жизни как сада: «Но помедли, день, врачуя / Это сердце от разлада! / Всё глазами взять хочу я / Из темнеющего сада...» (с. 65). Лирический субъект дорожит каждым прожитым мгновеньем жизни: и прекрасным («Щетку желтую газона, / На гряде цветков забытый» (с. 65)), и обидным («Топора обиды злые» (с. 65)), и безвозвратно утраченным («Разоренного балкона / Остов зеленью увитый» (с. 65)). Показательно, что все, что хочется сбересть лирическому «Я» в своей памяти даже после смерти, передано метафорикой снов: «Чтобы сердце, сны былые / Узнавая, трепетало» (с. 65). Таким образом, в этом стихотворении мотив сна рассматривается как форма воспоминаний, неподвластных мертвящему ходу времени (здесь уместно вспомнить древнегреческие мифологические представления о водах Леты, несущих забвение испившему из них, что устанавливало символическую аналогию между забвением и смертью).

Примечательно, что эпитет «былые», сопровождающий «сны» в заключительной строфе, композиционно связывается с последним стихом пер-

вой строфы: «Тихой музыки былого» (с. 64), вызывая семантические переключки и подспудно актуализируя в теме памяти тему поэзии, претворившей все мучительные и обидные обстоятельства жизни в красоту (ср. «И в чистый жемчуг перелил / Поэт свои немые слезы» (с. 78), «И в чем тайна красоты, в чем тайна и обаяние искусства: в сознательной ли, вдохновенной победе над мукой...» (с. 217)). Эта же идея связи сна, памяти, вдохновения и преодоления силой искусства муки существования отчетливо выражена в эстетических эссе И. Анненского, составивших «Книги отражений». Так, противопоставляя мечтателя и поэта, Анненский пишет: «Поэту тесно в подполье и тошно, тошно от зеленой жвачки мечтателей. Он хочет не только *видеть* сон, но *запечатлеть* его; он хочет непременно своими и притом новыми словами рассказать, пусть даже налгать людям о том, как он, поэт, и точно обладал жизнью. Высокое и святое в мечте становится в словах мечтателя пошлым и жалостно-мелким. Наоборот, алмазные слова поэта прикрывают иногда самые грязные желания, самые крохотные страстишки, самую страшную память о падении, об оскорблениях. Но алмазные слова и даются не даром»⁶. Мотив сна как грезы, уводящей в мир поэзии, более отчетливо явлен в стихотворениях «Другому», «Не могу понять, не знаю...», вторая строфа которого вариативна по отношению к эпиграфу из «Тихих песен».

В научной литературе стихотворение «Другому» неоднократно привлекало внимание исследователей в силу явно выраженной в нем поэтической концепции Анненского. Внимание литературоведов было сконцентрировано на сути полемики Анненского с предполагаемым адресатом (большинство исследователей сходятся на том, что это Вяч. Иванов) о поэте и поэзии. Мы же укажем на первую строфу, в которой неразрывно связаны мотивы сна и творчества: «И, вещей снов иероглифы раскрыв, / Узорную пишу я четко фразу» (с. 143). Пытаясь понять заявленную здесь связь сна и поэзии, выскажем предположение, что для Анненского, как и для многих других его современников, сон понимался как один из способов проникновения в сверхреальный, иначе идеальный мир, что и обусловило отмеченную взаимосвязь мотивов. Это предположение опирается на поэтику стихотворений Анненского из разных групп. Это и «Кошмарь», и «Перед закатом», и «Падение лилий» и мн. др.

В стихотворении «Не могу понять, не знаю...» стих-вопрос: «Это сон или Верлен?» (с. 177) раскрывается, в том числе, и как вопрос о границе между собственным поэтическим творчеством и поэзией другого, в этом случае Верлена, что подтверждается финальными стихами: «И под музыку

⁶ Анненский И.Ф. Книги отражений / Изд. подг. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. М., 1979. С. 126–127.

Верлена / Будет петь моя мечта» (с. 177). Сон-мечта-стихотворение лирического субъекта органично соединились с «музыкой Верлена», явив еще раз важное для Анненского положение о «ничейности стиха» как следствии «коллективного мыслестрадания»⁷. Здесь уместно вспомнить контрастный по отношению к заглавию «Мой стих» финал: «Не тоскуй: он был – ничей» (с. 178).

Тем не менее, мотив сна как грезы, мечты более всего раскрывается в контексте наименее изученной по сравнению с другими, применительно к поэзии Анненского, темы любви. Сон, по всей вероятности, наряду с символикой грезы, миража, мечты, подчеркивает эфемерность, мимолетность этого чувства, или же, если речь идет о глубине переживания, невозможность его воплощения в реальности, оборачиваясь одной из граней в развитии мотива утаенной любви. С этим поворотом мы уже сталкивались при анализе стихотворения «Кошмары», он же обнаруживается в стихотворениях «Свечка гаснет» и «Сон и нет», которые связаны между собой «поэтикой вариантов»⁸, а также в «Декорации», «Осеннем романсе», «Втором мучительном сонете (Вихри мутного ненастья...», «Для чего, когда сны изменили...», «Еще лилии».

Во всех этих стихотворениях сном названо либо само чувство, либо мечта о его воплощении в реальности, сопровождающаяся перетеканием смыслов несбыточности и надежды: «Это – лунная ночь невозможного сна / <...> / Это – лунная ночь невозможной мечты... / Но недвижны и странны черты: / – Это маска твоя или ты?» (с. 72), «А сердцу снится тень иная, / И сердце плачет, вспоминая...» (с. 75), «Я знаю, что сон я лелею, / Но верен хоть снам, – а ты?» (с. 152), «Ужас краденого счастья – / Губ холодных мед и яд / Жадно пью я, весь объят / Лихорадкой сладострастья. // Этот сон, седая мгла, / Ты одна создать могла...» (с. 154).

Иногда же мотив сна обнаруживает желание лирического субъекта дистанцироваться, освободиться от этого чувства как соблазна, уводящего с пути исканий «...следов Ее сандалий / Между заносами пустынь» («По-

⁷ Более подробно вопрос о внимании Анненского к категории бессознательного и феномену суперперсональности в творческом процессе рассмотрен в работе: *Петрова Г.В.* Творчество Иннокентия Анненского. Великий Новгород, 2002. С. 49–52.

⁸ На проявление «интенсивной поэтики» в лирике Анненского в феномене стихов-вариантов указал В.Е. Гитин, отметив как стихотворения-дублиеты и эту стихотворную пару, указав, что они восходят к пушкинскому «первотексту» «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»: *Гитин В.Е.* «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Русская литература. 1997. № 4. С. 34–53.

эзия», с. 55). Но парадоксальным образом, вопреки воле лирического «Я», несущего в себе черты еврипидовского Ипполита, проявившиеся в лирике в наделении Музы-Тоски эпитетом «безлюбая», а в оригинальной драматургии в образах Фамиры и Евтерпы, именно любовь позволяет его лирическому герою, самоопределившемуся как поэт, создавать изысканные и таинственные образы подлинной поэзии, противопоставленные стихам-ребусам (ср.: «Не глубиною манит стих, / Он лишь как ребус непонятен» (с. 206)). Такое рождение стихотворения представлено в развитии лирического сюжета во «Втором мучительном сонете (Вихри мутного ненастья...)». С этим же явлением мы сталкиваемся в его самом известном стихотворении «Среди миров».

Обратимся более пристально к двум взаимосвязанным стихотворениям «Свечка гаснет» и «Сон и нет». Первое из них включено в «Тихие песни», второе – утаено автором от широкой публики и впервые опубликовано в составе «Посмертных стихов Иннокентия Анненского» (1923), подготовленных к печати В. Кривичем. Как отмечает в комментариях к этому стихотворению А.В. Федоров, оно «...напечатано со ссылкой на единственный автограф, предоставленный для публикации А.В. Бородиной» (с. 579).

Связь этих стихотворений обнаруживается как на композиционном (и строфическом, и метрическом), так и на образно-тематическом уровне. Оба стихотворения состоят из двух строф по семь стихов каждая. Оба написаны четырехстопным хореем. Следует отметить, что все четыре строфы не повторяют рифменный рисунок друг друга, представляя разнообразные возможности рифмовки в пределах семистишия. Для наглядности представим эти схемы, используя лишь два условных знака – а, в. «Свечка гаснет»: авваваа // аваавва. «Сон и нет»: аававав //ававваа. Такая затейливая рифмовка внутри строф лишь усиливает восприятие этих двух стихотворений как вариаций на одну тему.

Как и во многих других случаях, стихотворение, не предназначавшееся самим автором для публикации, более откровенно развивает ключевое для понимания его смысла чувство. Не вдаваясь в биографический контекст, отметим лишь, что письма И. Анненского к А.В. Бородиной отмечены печатью искреннего доверия и духовного родства так же, как это наблюдается в переписке с Е.М. Мухиной и О.П. Хмара-Барщевской. Поэтому сначала остановимся на рассмотрении стихотворения «Сон и нет».

Смысл первой строфы определяется мотивом сна, навеянного свечой, в котором контрастно противопоставлены лучи глаз любимой и гулко-каменные твердьи, в которых оказывается лирический субъект. Сочетание образов свечи и лучей, которые оказываются метафорой взгляда, открывающего любящую душу навстречу другой – устойчиво повторяющийся

ся образ в поэзии Анненского. Достаточно вспомнить его стихотворения «Свечку внесли» («Но едва запылает свеча, / Чуткий мир уступает без боя, / Лишь из глаз по наклонам луча / Тени в пламя сбегут голубое» (с. 86)) или «Аметисты», которое открывает «Трилистник огненный» («И чтоб не знойные лучи / Сжигали грани аметиста, / А лишь мерцание свечи / Лилось там гладко и огнисто // И, лиловея и дробясь, / Чтоб уверяло нас сиянье, / Что где-то есть не наша связь, / А лучезарное слиянье» (с. 98)). Очевидно, что взаимосвязь образов свечи, лучей, взгляда в лирике Анненского устойчиво ассоциируется с переплетением мотивов мечты и любви.

Вторая строфа противопоставлена первой в соответствии с заглавием «Сон и нет» и начинается мотивом пробуждения, который заставляет лирического субъекта осмыслить сновидение: «Просыпаюсь. Ночь черна. / Бред то был или признание? / Пути жизни, чары сна / Иль безумного желанья / В тихий мир воспоминанья / Забежавшая волна? / Нет ответа. Ночь душна» (с. 177). Ряд вопросов, которыми задается лирический субъект, обнаруживает развитие мотива невозможной в реальной действительности любви. Эти вопросы знаково остаются без ответа, семантически рифмуясь не столько с безответностью чувства, сколько с его безнадежностью и обреченностью на то, чтобы быть утаенным.

Образ душевной ночи, причем в той же синтаксической конструкции, использован Анненским и в финале заключительной строфы стихотворения «Свечка гаснет»: «Свечка гаснет. Ночь душна... / Эх, заснуть бы спозаранья...» (с. 71). Легкое отличие заключается в интонировании, подчеркнутом пунктуацией. В «Сон и нет» это окончательность поставленной точки. В «Свечка гаснет» это целый спектр невысказанных мыслей, переживаний, которые содержатся в умолчании, скрытом многоточием. Первая строфа этого стихотворения вновь актуализирует соседство образов пламени свечи и голубых лучей. Однако без подтекста стихотворения «Сон и нет» было бы крайне трудно понять, что речь идет все о тех же голубых лучах-взглядах возлюбленной. Единственным отдаленным намеком на скрытое здесь чувство любви выступает нетипичная характеристика теплящихся голубых лучей – «с мольбою», несущая в себе элемент антропоморфизации. Без этого голубые лучи с успехом можно было бы принять за непосредственное описание игры пламени свечи.

Во второй строфе стихотворения «Свечка гаснет» повторяются мотивы безумного желания, образы захлестнувшей волны (в «Сон и нет» волна забежавшая) и душевной ночи. Однако в отличие от стихотворения «Сон и нет», вторая строфа которого была обусловлена ситуацией пробуждения, актуализировавшей мотивы воспоминания и толкования сна, здесь лирический герой страшится сна и в то же самое время жаждет уснуть, разры-

ваясь между мечтой о любви, открывающейся во сне, и горечью муки, которая следует при пробуждении: «Эх, заснуть бы спозаранья, / Да страшат набегу сна, / Как безумного желанья / Тихий берег умиранья / Захлестнувшая волна. / Свечка гаснет. Ночь душна... / Эх, заснуть бы спозаранья...» (с. 71).

Появляется здесь и символ гаснущей свечи, которого не было в предыдущем стихотворении. Там свеча изображена горящей и трепещущей. Более того, символ гаснущей свечи удвоен: он вынесен в заглавие и повторен в заключительной строфе. Следует отметить и знаковое изменение этого стиха. В «Сон и нет» он выглядел следующим образом: «Нет ответа. Ночь душна» (с. 177), здесь – «Свечка гаснет. Ночь душна...» (с. 71). В этой символической замене, на наш взгляд, усиливается мотив обреченности. Традиционно символ гаснущего пламени (свечи, звезды, костра и т. п.) устойчиво соотносится с мотивами умирания и смерти. Здесь уместно вспомнить раннюю университетскую работу И. Анненского о символике холода и огня в русской народной песенной традиции⁹. Таким образом, можно видеть, как развитие мотива сна как грезы о любви не просто пересекается, но практически перетекает в мотив сна как смерти, но уже не физической, а смерти чувства, которую лирический субъект переживает как умирание души, что ассоциативно, посредством созвучия, наделяемого смысловым мерцанием, усилено образом душевной ночи.

Подводя итог рассмотрению мотива сна в лирике Анненского, еще раз отметим его магистральный характер, проявляющийся не только в устойчивой повторяемости, но и в тесной взаимосвязи с другими ключевыми мотивами его поэтической системы – творчества, любви, мечты, тоски и смерти.

⁹ Анненский И. Из наблюдений над языком и поэзией русского Севера. СПб., 1883.

Н.В. Дзуцева

«ЗИМНИЕ СОНЕТЫ» ВЯЧ. ИВАНОВА: СИМВОЛИКА ЦИКЛИЧЕСКОГО СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ

Проблема циклизации является одной из наиболее актуальных в современном литературоведении. По наблюдениям Л.Е. Ляпиной, в настоящее время совокупные результаты изучения циклообразования заставляют говорить о сложившемся и успешно развивающемся научном направлении – цикловедении¹. Этот вывод подтверждают и работы М.Н. Дарвина, который пишет: «Проблема целостности литературного произведения, его границ, а также характера связей с другими литературными произведениями в контексте авторского творчества в последнее время все больше занимает теоретиков и историков литературы. Одним из выделившихся внутри данной проблематики направлений можно считать исследование художественной циклизации литературных (пока чаще лирических) произведений»².

Нельзя не заметить, что наибольший интерес к литературной циклизации проявляется при рассмотрении и изучении поэзии Серебряного века, и это не случайно: хорошо известна особая предрасположенность поэтов-символистов рубежа XIX–XX веков к крупным лирическим формам, циклическим моделям, стремлением к созданию не отдельных лирических произведений, а цельных художественных миров, воплощающих их авторские концепции. Более чем к кому-либо из поэтов Серебряного века это относится к Вяч. Иванову. Эту особенность его творчества констатирует С.С. Аверинцев: «Вообще говоря, для символизма, и европейского, и русского, характерна ясно артикулированная ориентация на подчинение лирического текста высшему единству цикла; Вяч. Иванов практиковал это, начиная с «Кормчих звезд», разбитых на множество разделов, каждый из которых имеет свой мыслительный сюжет...»³. В настоящее время существуют работы, посвященные рассмотрению отдельных лирических циклов Вяч. Иванова, однако в них вопрос циклической природы произведений, специфики их сюжетостроения, как

¹ *Ляпина Л.Е.* Литературная циклизация (к истории изучения) // Русская литература. 1998. № 1. С. 170.

² *Дарвин М.Н.* Художественная циклизация лирики // Теория литературы. М., 2003. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). С. 467.

³ *Аверинцев С.С.* «Скворещниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2002. С. 92.

правило, не актуализируется⁴. Это касается и одного из выдающихся циклических образований в поэзии начала XX века – «Зимних сонетов» Вяч. Иванова.

В творческой биографии Иванова-поэта «Зимние сонеты» занимают особое положение, связанное с ситуацией духовного перелома: и по времени создания цикл относится к середине творческого пути поэта, если рассматривать его условно с 1900-х по 1940-е гг.; и своим художественно-философским содержанием он знаменует, как отмечает Н. Салма, «процесс изменения прежней позиции» поэта-мыслителя⁵. Тонкая и в то же время сложная лирическая организация цикла – особая отличительная черта «Зимних сонетов» и на фоне общего корпуса ивановской поэзии. Не случайно среди исследователей и почитателей творчества Вяч. Иванова этот цикл считается его лучшим художественным творением⁶.

⁴ См. следующие работы: *Корецкая И.В.* О «солнечном» цикле Вячеслава Иванова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1978. Т. 37. № 1. С. 54–60; *Дэвидсон П.* «Зимние сонеты» Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: материалы и исследования. М., 1996. С. 209–231; *Каццола П.* «Итальянские стихи» А.А. Блока и «Римские сонеты» В.И. Иванова: образный ряд русских поэтов глазами итальянца // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1999. Вып. 4. С. 240–248; *Грек А.Г.* Пространство жизни и смерти в двух циклах стихов Вячеслава Иванова // Логический анализ языка: языки пространств. М., 2000. С. 391–399; *Рябинина Н.В.* «Римские сонеты» и «Римский дневник 1944 г.» Вячеслава Иванова // Россия и Италия. М., 2003. Вып. 5: Русская эмиграция в Италии в XX веке. С. 191–207; *Тахо-Годи Е.А.* Немецкий фон «Римских сонетов» Вяч. Иванова (О мотивах плавания-странствия, слепоты и заката и об их связи с ивановской концепцией культуры и истории) // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы междунар. науч. конф., 9–11 сент. 2002 г. Томск; М., 2003. С. 105–122. На этом фоне своей нацеленностью на выявление циклообразующих факторов в творчестве Вяч. Иванова выделяются работы: *Титаренко С.Д.* Функция символа и мифа в процессе циклообразования у Вячеслава Иванова: На материале книги «Cor Ardens» // Циклизация литературных произведений: системность и целостность. Кемерово, 1994. С. 57–69; *Шатин Ю.В.* Монтаж и мизансцена как художественные единицы цикла: «Canzoniere» Петрарки и «Золотые завесы» Вяч. Иванова // Европейский лирический цикл. М., 2003. С. 197–206.

⁵ *Салма Н.* Опыт интерпретации феномена русского символизма в свете развития мысли // Acta Universitatis: Материалы и сообщения по славяноведению. Szeged, 1989. С. 294.

⁶ И. Эренбург, один из первых отозвавшихся на «Зимние сонеты», писал: «Никогда голос Вячеслава Иванова не звучал с такой убедительной ясностью и простотой, как в «Зимних сонетах»» (Поэзия революционной Москвы. Берлин, 1922. С. 3–4); Д.П. Святополк-Мирский восторженно отмечал: «Если бы он (Иванов. – Н.Д.) написал только “Зимние сонеты”, и тогда он был бы драгоценнейшим поэтом современности» (*Святополк-Мирский Д.П.* О современном состоянии русской

Особая проникновенная тональность двенадцати сонетов, входящих в цикл, имеет прямую связь с лирической природой циклического нарратива, что заставляет нас обратиться к проблеме сюжета в лирическом произведении. Проблема лирического сюжета остается до конца не проясненной в современном литературоведении, о чем свидетельствуют последние суждения и размышления, сделанные отечественными и зарубежными филологами. Сложность ее решения обусловлена, прежде всего, тем, что лирический сюжет – явление совсем иной природы, чем сюжет эпический. Тончайшая материя поэтического языка, непосредственно связанная с эмоционально-выразительной стороной текстового содержания, как правило, не выдерживает терминологических дефиниций, прилагаемых к ее интерпретации, сопротивляется введению теоретического инструментария, определяющего сюжетостроительные интенции текста. Трудности такого рода приводят порой к отказу от категории лирического сюжета, но вряд ли такая позиция плодотворна: в сущности, она закрывает проблему, над решением которой размышляли выдающиеся представители филологической науки еще в начале XX века. Среди них – Ю.Н. Тынянов, который был далек от уподобления лирического сюжета эпическим формам литературы. Не «последовательность событий», а способ «развертывания материала», динамика стиха, воплощенная в системе языковых средств поэтического произведения, прежде всего, занимают ученого в его понимании лирического сюжета ⁷.

Современные суждения и наблюдения, сделанные в этой области с учетом наработанных теоретиками и историками литературы установок и положений, отличаются аналитичностью и глубиной подхода к данной проблеме ⁸. Наиболее развернуто и значительно он проявляется в работах Е.В. Капинос, позиция которой представляется наиболее убедительной. Вслед за Ю.Н. Тыняновым исследовательница понимает лирический сюжет как органически развертывающийся процесс движения поэтических смыслов: одно стихотворное значение «произрастает» из другого в тесных композиционных рамках. При этом «и сюжет, и композиция – это расположение и соположение различных единиц текста, но в первом случае жи-

поэзии // Новый журнал. 1978. № 131. С. 98). См. также об этом: Дэвидсон П. «Зимние сонеты» Вячеслава Иванова. С. 225–226; *Обер Р., Гфеллер У.* Беседы с Дмитрием Вячеславовичем Ивановым. СПб., 1999. С. 15.

⁷ Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С. 78–79.

⁸ Лотман Ю.М. Семиосфера и проблема сюжета. // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 206–238.

вое, текучее, развертывающееся, во-втором – гораздо более твердое и устойчивое»⁹.

Эта чрезвычайно интересная и точная мысль обретает еще большую убедительность, если ее отнести к феномену поэтического цикла. В качестве «единицы лирического сюжета» здесь наиболее активно и выразительно проявляет себя законченный стихотворный текст, входящий в структуру циклического единства. «Лирическое состояние не неподвижно, оно как будто бы «вращается», обеспечивая своим движением многослойность, глубину и символику поэтического текста. <...> Семантические взаимоотношения, соотносящиеся с движением живой души, обнажают не только динамическую природу лирики, но и ее статическую основу: вечно меняясь, бессмертная душа остается неизменной, динамический и статический уровни выступают в неразрывном единстве и взаимоположенности»¹⁰.

Эти слова как будто сказаны о «Зимних сонетах» Вяч. Иванова (далее – ЗС), – настолько соотносятся они с движением лирического сюжета цикла и его художественно-философским смыслом. Поиск ответа на мучительную загадку соотношения духовного и материального бытия, действительности реальной и мистической, смерти и воскресения осуществляется в трагически сгущенной символике поэтического языка. Однако трагическая природа лиризма ЗС не устраняет источник лирико-философской окрашенности поэтического высказывания, и циклический сюжет развертывается в парадигме «онтологической поэтики», когда появляется «потребность указать на те глубинные, бытийные <...> основания, из которых текст вырастает и определенным образом оформляется»¹¹. В связи с этим именно лирический сюжет, его сквозное движение, репрезентирующее художественно-философскую символику, позволяет проследить и понять, каким образом установка на понимание мира и человека в онтологическом ключе влияет на художественно-смысловой ряд, формирующий итоговый пафос цикла.

Реальная биографическая основа создания ЗС (1919–1920) воспроизводит ситуацию, когда Иванов в тревоге за жену и детей преодолевал долгий морозный путь в открытых санях, чтобы навестить семью, спасающуюся от голода и холода революционных лет в подмосковной здравнице. Таким образом, сама жизнь диктовала обостренно-личный характер лирической

⁹ Капинос Е.В. О лирическом сюжете в стихах и прозе // Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе: Сб. науч. трудов. Новосибирск, 2006. С. 11–12.

¹⁰ Там же. С. 21.

¹¹ Карасев Л.В. Онтологическая поэтика (краткий очерк) // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005. С. 92.

эмоции, определяющей текстовое пространство¹²: личная судьба и судьба семьи в условиях гражданской войны составляла предмет уже не спиритуальных, а самых непосредственных человеческих переживаний Иванова, придавших двенадцати сонетам цикла неподдельный драматизм лирической дикции, «интонацию простоты и человечности, которых ему так не доставало прежде»¹³.

Но это не отменяет бытийно-философской оснащенности лирической эмоции. Мир, бессмысленно и беспощадно расколотый социальной катастрофой, в сознании автора/героя представлен разломом внутренним, – трагически окрашенной борьбой «грубой коры вещества» (Вл. Соловьев) с нетленным присутствием высших начал; при этом угрожающее ощущение духовной смерти переплетено с неутолимой жадой духовного возрождения.

В этой исходной сюжетной коллизии можно услышать дальний отзвук пушкинского «Пророка»: томимый «духовной жаждою» человек в ситуации перепутья претерпевает процесс мучительного пересоздания плоти, становясь в результате провозвестником Божьей воли. Но пушкинский сюжет в ЗС осложнен и предельно обострен тем, что не «шестикрылый серафим», – человек *«сам себя рассек / На плоть и дух – два мира возделений»*¹⁴.

Эта мысль мистически отзывается в воспаленном сознании героя картинками и видениями трансцендентного бытия, но, в отличие от христианской аскетики, напряженное внимание лирического субъекта обращено и к миру дольному, в котором пребывают родные и близкие. Более того, рефлектирующее сознание автора/героя направлено на целокупное разнообразие природного существования, повернуто ко всему тварному миру с его земнородными, населяющими земную юдоль и согревающими ее своим дыханием. Именно в этом средостении смысловых пластов онтологическое измерение ЗС явлено наиболее зримо: это начало, «реанимирующее» плоть в ориентации на запросы Духа и в то же время подвигающее Дух к «нисхождению» в дольный мир, к просветлению «грубой коры вещества» энергией Божественной любви и света.

Таким образом, в ЗС сакральная топика и природно-тварная жизнь оказываются сопряженными в проникновенно-лирической тональности дра-

¹² Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 84.

¹³ Аверинцев С. Вячеслав Иванов // Иванов Вячеслав. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. (Б-ка поэта. Малая серия). С. 57.

¹⁴ Иванов Вяч. Собр. соч. / Под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. С введением и примечаниями О. Дешарт: В 4 т. Брюссель, 1971–1987. Т. 3. «Зимние сонеты». С. 568–573. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

матического диалога. Если развернуть эту коллизию, то в циклическом сюжете ЗС можно увидеть Божественный смысл происходящего, но проявление его присутствия разнопланово. Аура трагического лиризма, разлитая в поэтической атмосфере цикла, отмечена нерасторжимой связью земного, реального пространства, в котором пребывает душа с теплотой ее человеческих связей, и пространства сакрального, «реальнейшего», относящегося к сфере духа, мистически прозреваемого сквозь материальную оболочку мира. По мере развития циклического сюжета голос лирического Я, стремящегося преодолеть омертвелость души и оледенелую застылость жизни, вызывает к «вышним», возносясь в области запредельного бытия. Преодоление материальных границ, однако, не разрывает, а напротив, сохраняет и укрепляет связь с живым дыханием тварного мира в царстве омертвевшей природы в жажде всеобщего преображения.

Как всегда у Иванова, концептосфера его поэтической рефлексии предельно насыщена внутренними отсылками к культурному и религиозному контексту, скрытыми цитатами, отзвуками «забытых гимнов» и мифов, что формирует насыщенный реминисцентный пласт поэтики ЗС. В циклический сюжет вписан целый ряд многообразных и разноприродных ассоциаций культурного и религиозно-философского толка, так или иначе отсылающих в развертывании лирической коллизии, – постоянный способ и важная примета выражения ивановской поэтической мысли. Литературные аллюзии вечной «дорожной» темы¹⁵ (вспоминаются прежде всего Пушкин с его «Зимней дорогой» и «сумрачный лес» из «Божественной комедии» Данте), далеко не исчерпывают круг культурных референций автора ЗС.

Художественной основой лирического сюжета ЗС стала категория Пути, поэтически оформленная как мифологема, прорастающая иерархией смысловых пластов. Она разворачивается как эмпирическая данность реальной санной дороги, в то же время дороги как жизненной судьбы, и более – Пути как духовного восхождения, освобождения от плена плоти для новой жизни души и одновременно в значении мистического постижения сущности бытия: «Ты – бытие; но нет к Тебе следа...».

По мере развития исходной коллизии – зимний путь по ночному лесу – мифологема дороги-Пути обретает признаки метафизического лабиринта с провалами и взлетами, с символизацией «верха» и «низа». Особая мета этой поэтической реальности в том и состоит, что лирический субъект переживает ее не в последовательности составляющих знаменитую ивановскую диаду элементов («восхождение – нисхождение»), а в сбое этого ритма, то ощущая свою омертвелую, «гробовую» заброшенность, то духом

¹⁵ Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX в. М., 2003.

возносясь к Небесному Храму. Поэтому помимо выяснения бинарных оппозиций в таком случае «важно определение соотношения различных символично-семантических сфер и ситуаций»¹⁶.

Всплеск этого сопряжения-боренья, повторяющийся в цикле не раз, отмечен разветвленной символической оппозицией – *зима/весна, стужа/тепло, мрак/свет*, – распространяющей свою семантику не только на внешний, но и на внутренний мир («*зима души*»). Концепт «*зима*», реминисцированный множеством коннотаций, определяет в ЗС состояние мира и диктует ему свои законы. Символическая связка *зима-чума* подчеркивает в цикле ауру смерти, равно как *солнце-весна* несет в себе реальность пробуждения, преобразования, спасения души и мира в целом.

Отсюда набирает свою художественную динамику контрапункт лирического *Я* как духовного мертвеца и *Я* «истинного», мистически провидящего иную реальность, причастника и провозвестника христианского пробуждения-воскресения. П. Дэвидсон видит исход этой борьбы в неотвратимости мрачной реальности, утверждая, что ЗС «полностью подчинены ощущению зимы и не оставляют надежд на дионисийское освобождение или духовное пробуждение через любовь в этой жизни. В этих сонетах зима является символом всей земной жизни, когда душа заключена в плоть»¹⁷. Так же считает и Н. Салма, рассматривающая ЗС как итоговое произведение Иванова, в котором дано «художественное раскрытие душевной жизни героя, осознавшего принципиальную неразрешимость проблем в сфере спиритуальной»¹⁸.

Однако столь мрачный взгляд не исчерпывает картину в целом. Начиная с третьего сонета, сознание «*Я истинного*» символически сцеплено с семантикой «живого солнца», луч которого пробивается сквозь зимнюю оледенелость. «Солярная» символика всегда отмечена у Иванова духоподъемными смыслами, определяющими теургическую мифизацию «солнца», – достаточно вспомнить открывающий «*Сог ardens*» поэтический цикл «Солнце-сердце» (1905–1907) с такими названиями входящих в него стихов, как «Хвала Солнцу», «Хор солнечный», «Солнце», «Завет Солнца», «Псалом солнечный» и др.¹⁹ Проявление светоносно-

¹⁶ Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С. 152.

¹⁷ Дэвидсон П. «Зимние сонеты» Вячеслава Иванова. С. 218.

¹⁸ Салма Н. Опыт интерпретации феномена русского символизма в свете истории развития мысли // Acta Universitatis: Материалы и сообщения по славяноведению. Szeged, 1989. С. 293.

¹⁹ Корецкая И.В. О «солнечном» цикле Вячеслава Иванова // Известия РАН, серия литературы и языка. 1978. Т. 37. № 1. С. 54–60.

утепляющей энергии «живого солнца» в цикле ЗС можно воспринимать как знак софийного нисхождения в суровую застылость мира, где *«колокол поет про дальний брег»*, хотя солнечный луч поначалу и не достает душевной глубины лирического Я:

Зима души. Косым издалека
Ее лучом живое солнце греет,
Она ж в немых сугробах цепенеет,
И ей поет метелицей тоска...

Тем не менее «живое солнце» ассоциативно ведет за собой знаменитое «неподвижное солнце любви» Вл. Соловьева, и эта связь имплицитно определяет житнетворящую составляющую лирического переживания, эмоциональный выплеск которого прозвучит в последнем сонете: *«Любовь – не призрак лживый: верю, чаю!...»*. Соляная семантика ненавязчиво, но настойчиво вплетается в лирическую артикуляцию: именно с ее символического звучания начинается свое движение тема «истинного» Я, преодолевающего «плотское» бытие и творящего *«вдали свой храм нерукотворный»*.

Уже в следующем, четвертом сонете этот мотив манифестирован смелой тональной строчкой, передающего слом зимней символики: *«Преполовилась темная зима...»* «Зима» теряет свою непререкаемую власть, и сон души, уподобленный рабской покорности смерти, нарушается. «Темная зима», пусть временно, но отступает, давая место «дню Солнцеворота», и это не просто поворот солнца на другой календарный ритм. Отмеченный заглавной буквой, этот знак народного календаря символически осмысливается как праздник света и будущего пробуждения, отменяющий кажущееся незыблемым господство законов Зимы, глухого сна души, уподобленного смертельному окостенению природы. Герой «долгим бдением» празднует день Солнцеворота: *«Бежит очей дрема...»*. Этой рубежной мете календарной символики соответствует ожидание перехода к дальнему, но неотвратимому царству солнечного тепла, в символической проекции – Весны «дальнего берега» и Пасхи как воскресения и победы над смертью.

Мотив солнца, соляная символика с ее соловьевскими отзвуками указывают ориентиры «истинного» бытия, их неотвратимого утверждения в жизни материального мира. Духовно-творческую наполненность этого настроения мистически претворяет явление Музы:

В лес лавровый холодная тюрьма
Преобразилась Музы нисхожденьем;
Он зыблется меж явью и виденьем,
И в нем стоит небесная сама...

Воспроизведенная здесь визионерская картина²⁰ отсылает к видению Софии из «Трех свиданий» Вл. Соловьева, контаминированной с дантовской Беатриче. «Небесная сама» на фоне лаврового леса²¹, антиномичного аналога *selva oscura* из дантовского «Ада», здесь представлена воплощением Вечной Женственности, но Иванов транспонирует идею соловьевского космоса с его сакральным центром в своем смысловом ключе. Контаминация Софии и Музы отвечает основному принципу ивановской эстетики – неразложимости и взаимообусловленности Вечной Женственности и теургической сущности искусства: «Когда призвана Вечная Женственность, как ребенок во чреве, взывает некий бог в лоне Мировой Души, и тогда певцы начинают петь» (III, 306). София-Муза кротко и горестно упрекает героя в «неверности» этому завету: «Слагался ль в песнь твой малодушный ропот?» Эти слова должны подтвердить целительную и духоподъемную миссию поэтического слова, которое отмечено благоволением Небесной: «...А я в звездах звала твой взгляд понурый»... Поэзия, таким образом, мыслится как акт духовного откровения, патронируемый Софией.

Параллельно явлению Софии-Музы Иванов намечает другую ипостась поэтической реальности, инициирующую процесс духовного «вживания» героя в наличное бытие всего тварного мира. В последующем развитии циклического нарратива имплицитно звучит мотив «прощеного поцелуя», – «...В узлицах с немилым я связуем, / Пока к тому, кого любить не мог, / Не подойду с прощеным поцелуем...» – мотив жертвенного участия в судьбе ненавидимого, загнанного, отвергнутого. И начинается этот процесс с низших слоев природного существования, являющих собой часть материальной природы, которая, по словам Вл. Соловьева, «злым началом сама по себе быть не может», она принимает «то или другое духовное начало»²². Разделяя это убеждение, Вяч. Иванов поднимает из небытия те слои национальной духовности, где оживает дохристианский, древнеязыческий религиозный синкретизм, не различающий душу человека и ее аналог в живом существе природного мира.

²⁰ О визионерской практике Вяч. Иванова см.: *Обатнин Г. Иванов-мистик. Окультурные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)*. М., 2000. С. 177; *Богомолов Н.А. Русская литература XX века и оккультизм*. М., 1999. С. 311–334.

²¹ О символике лаврового леса см.: *Мицкевич Д.Н. Культура и петербургская поэтика Вяч. Иванова: «Arollini» // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы междунар. науч. конф. 9–11 сентября 2002 г. Томск; М., 2003. С. 241, 250.*

²² *Соловьев Вл. Об упадке средневекового мирозерцания // Соловьев Вл. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 348.*

Пятый сонет, уникальный не только в ивановском творчестве, но и во всем символистском континууме, проникнут едва ли не одическим пафосом, имеющим довольно странный, на свежий взгляд, объект:

Рысучий волхв, вор лютый, серый волк,
Тебе во славу стих слагаю зимний!

Это обращение, равно как и выбор адресата, в мыслительном сюжете Иванова реализует магию любви к дольному миру, ко всем существам, его населяющим, особенно гонимым и отверженным, среди которых не случайно выступает волк. Л.В. Павлова, исследуя символическую «фауну» поэтического мира Вяч. Иванова, справедливо утверждает, что для Иванова «интерес к зверю оказывается одним из способов постижения самого себя и мира, созданного Творцом»²³. Волк пятого сонета подтверждает эту мысль.

В традиционном фольклорно-художественном сознании волк – это «зимний» зверь, и здесь он «вызван» символикой «зимы», но поэтически осмыслен неожиданно, непривычно сложно. Пожалуй, с беспримерным, удивительно-проникновенным сочувствием судьба страшного хищника в условиях зимней стужи и голода воспринимается острее, чем своя собственная:

... Голодный слышу вой. Гостеприимней
Ко мне земля, людской добрее долг.
Ты ж ненавидим...

Это тот случай, когда происходит «своеобразный “спор” с фольклором и его диалектическое “отрицание”, разумеется, с элементами “снятия”, то есть продуктивного усвоения тех потенциальных возможностей, которые таятся в фольклоре <...> В этом диалоге-состязании и обнаруживаются сверхсмыслы, то, что подчас было непознанным, тайной для самого писателя»²⁴.

Процитированное тонкое наблюдение во многом относится к «волку» пятого сонета. Волк вписывается в разветвленный символярный автобиографического мифа Иванова: он прежде всего ассоциируется с местом рождения поэта (Волков переулок в Москве и располагавшиеся рядом зверинец и цер-

²³ Павлова Л.В. “У каждого за плечами звери”: символика животных в лирике Вячеслава Иванова. Смоленск, 2004. В силу ограничения поля исследования дореволюционным творчеством Вяч. Иванова «Зимние сонеты» в поле зрения Л.В. Павловой, к сожалению, не попали.

²⁴ Смирнов В.А. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX–начала XX века). Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Бунин: Дисс. ... д-ра филол. наук. Иваново, 2001. С. 34.

ковь св. Георгия, о чем с такой любовью и трепетным волнением повествует поэма «Младенчество»). Таким образом, герой отмечен «тотемной» памятью о звере-покровителе. В то же время «волк» вводит в символику автобиографического мифа архетипическую национальную древность:

Близ мест, где челн души с безвестных взморий
Причалил, и судьбам я вверен был,
Стоит на страже волчий вождь Егорий.

Протяжно там твой полк, шаманя, выл;
И с детства мне понятен зов унылый
Бездомного огня в степи застылой.

Смысловая емкость этой образной контаминации восходит к древним народно-национальным основам христианской святости. Поэт соединяет фольклорного «серого волка», наделенного функциями слуги и помощника сказочного героя, со св. Георгием (ср. в поэме «Младенчество»: «Я у Георгия крещен...»), но в ЗС Иванов акцентирует простонародно-русское имя христианского святого – Егорий, именно он является одновременно и охранителем стад, и покровителем «лютного» зверя.

Кроме того, как показывают разыскания в области славянской древности, Егорий в народных поверьях наделялся и другими функциями: «еще в незапамятные времена ему были доверены ключи от неба, и он каждую весну отпирает его, предоставляя силу солнцу и волю звездам»²⁵. Таким образом, сонет, обращенный к волку, предвосхищает поворот в движении циклического сюжета, выводя его, при всей своей «приземленности», к символике высших, «реальнейших» ценностей: «весна», «небо», «солнце», «звезды» в символической системе Вяч. Иванова, как известно, играют определяющую роль.

Вообще лексико-семантический комплекс – «рыскучий волхв», в котором слышится фонетическая символика (*волк-волхв*), поразителен по своей неожиданной поэтической смелости. Он несет в себе антиномичное единство хищного зверя и человека, носителя тайно-магического, пророческого знания в древнерусском сознании языческой поры²⁶. Но в то же время

²⁵ Шапанова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. М., 2001. С. 209.

²⁶ Там же. С. 187–189. Представления о ликантропии (оборотничестве людей в волков с возможностью обратного превращения в человека) создали понятие о волкодлаке (человеке-волке, оборотне), с которым ассоциировали и волхвов. В народных поверьях волхв и волк часто соединяются. Волхв – это кудесник, колдун, обладающий многообразными знаниями и способностями, имеющий власть над стихиями, «ведующий» прошлое и будущее. Он, однако, скорее злое, чем доб-

Иванов предельно раздвигает символические границы этого комплекса, вписывая в них и эллинскую мифологическую реальность: волк предстает как «дельфийский зверь», относящийся к «свите» Аполлона Ликейского («Волчьего»), где он выступает как служитель и хранитель *«пророков полигимний»*, и его связь с ними *«волшебна и взаимна»*.

Так к звучанию древнерусских, фольклорно-языческих, лирико-биографических коннотаций «волчьей» семантики прибавляется воплощение творческого духа в античной культуре. Нельзя не заметить при этом, что посвящение сонета волку, прямое обращение к нему призывает в ассоциативно-реминисцентную ауру текста память о духовной практике св. Франциска Ассизского, с его «теплотой душевного богообщения и свежестью радостного приятия мира»²⁷. Проникновенный монолог героя ЗС, обращенный к волку, выглядит как поэтический инвариант знаменитой «Легенды об обращении св. Франциском лютого волка в Агуббио»²⁸.

Таким образом, поэтическая мысль автора ЗС, в прихотливом рисунке символических переключек проникая в толщу первобытного синкретизма, одновременно отзывается знаками предопределенности личной судьбы автора/героя, заповедными мифами древнерусской старины, образами культурной памяти и христианского предания.

Поворотным в развитии циклического сюжета является шестой из двенадцати сонетов цикла: здесь усилившаяся стужа мира преодолевается мотивом близкой весны, символически осмысленной как просветление духа в надежде на эсхатологическое пробуждение: *«Не сиротеет вера без вестей; / Немолчным дух обетованьем светел...»* «Хриплый гимн» «вождя утра» – петушинный крик во мраке зимней ночи – становится *«трубным звуком»*, *«что отворяет / Последние затворы зимних врат»*. Этот перелом лирико-повествовательного строя, отмеченный сращением фольклорно-языческой и мистико-религиозной символики, являет собой кульминацию внутреннего метасюжета, отмеченного динамикой онтологических начал.

рое существо, что отличает его от того статуса жреца, прорицателя и защитника от нечистой силы, которым он обладал в языческую пору. Нельзя отрицать, что все эти смыслы слышатся в цитируемом тексте. Появление волка в ЗС имеет и другие древнеславянские корни: с Юрия (Егория) Холодного (9 декабря) волчьи стаи становятся особенно лютыми, и люди справляли в это время «волчьи праздники», желая задобрить «паству солнечного Егория». «Волчий» сонет Иванова звучит дальним эхом этой традиции.

²⁷ *Исупов К.* Франциск из Ассизи в памяти русской литературно-философской культуры // Вопросы литературы. 2006. Ноябрь-декабрь. С. 60.

²⁸ Цветочки святого Франциска Ассизского / Пер. с лат. А.П. Печковского; вступ. ст. С.Н. Дурылина. М.: СП «Вся Москва», 1990. Репринт. изд. С. 67.

Не удивительно поэтому, что следующий, седьмой сонет заново начинает тему расколотого Я, опять вызывая на поверхность мотив двойника и снова выстраивая противостояние бинарных оппозиций вплоть до последнего сонета цикла. Герой оказывается в сфере мистических интуиций, трагически разведенных в его сознании: «...я, тайный ученик, / Дивясь, брожу в Изидиных чертогах...» и одновременно «здешний, я лежу на дорогах, / Уставя к небу мертвый, острый лик...» Изиду Иванов вспоминает в духе общесимволистской нормы, – этот образ он уже использовал, говоря о поэзии Вл. Соловьева, где «все богатство намеков, приоткрывающих высшие тайны для тех, кому дано воспринимать и угадывать эти означенования», говорит «своим символическим языком о сокровенной Изиде» (III, 305). Тайный ученик, зачарованно бродящий в чертогах Изиды – это, конечно же, тот, кому даровано обретение опыта поэта-тайновидца, умеющего провидеть за *realia realiora*. Таким способом вводится мысль о герое/поэте как о посвященном: Изиды-Музы – учительница мистического знания, которым овладевает ученик-поэт.

Однако есть смысл говорить и о других факторах, определяющих это единство. На один из них указывает Н. Бонецкая²⁹, привлекая отдельные элементы антропософского учения Р. Штейнера, знакомого через своих русских адептов (прежде всего Андрея Белого) с учением Вл. Соловьева, соединившего, как показывает В. Кравченко, библейскую, гностическую и каббалистическую версию Софии в единый концепт Вечной Женственности и Мировой души³⁰. В одной из своих лекций 1920 года Р. Штейнер предлагал христианизировать имя Изиды, заменив его на имя Божественной Софии, с целью создания нового мифа, в котором «Изида в своем истинном образе распростерта в красоте целого космоса. Изиды эта есть то, что во множестве святящихся красок аурически сияет навстречу нам из космоса»³¹.

Несмотря на следы антропософского влияния в сознании Вяч. Иванова³², нет нужды видеть в «Изидиных чертогах» влияние Штейнера. Тем более любопытно, что ход мысли автора ЗС имплицитно воспроизводит подобную картину ночного неба, но Иванов вводит в нее один из наиболее

²⁹ См. об этом: Бонецкая Н.К. Русская софиология и антропософия // Вопросы философии. 1995. № 7. Она же: Русская Сивилла и ее современники. Творческий портрет Аделаиды Герцык. М., 2006. С. 279.

³⁰ Кравченко В. Владимир Соловьев и София. М., 2006.

³¹ Штейнер Р. Границы естественного познания. Поиск новой Изиды, Божественной Софии. М., 2003. С. 210.

³² Бонецкая Н.К. Русская софиология и антропософия.

любимых им образов, и зимний ночной небосвод обретает еще один образно-персонифицированный лик: «*Меж пальцев алавастровых лампада / Психеи зябкой теплится едва. / Алмазами играет синева. / Грозь, висит хрустальная громада...*» «Хрустальная громада» ночного свода «аурически сияет» в морозном воздухе, грозь своей отчужденностью, однако прозрачно-телесная семантика «психейного» начала высветляет этот смертоносный, мертвящий образ-символ «зимы» обертонами софийного свечения. Психея-душа, не теряя своей античной родословной, робко и «зябко» опять-таки выступает ролевым аналогом светоносных начал жизни.

Пока Муза-Изида учительно приобщает героя/поэта к заповедным тайнам бытия в сакральном топосе остановившегося времени, «плотская» его ипостась, заброшенная «*в чистилищах глубоких*», по-прежнему во власти «*незримого вождя моих глухих дорог*». Развертывающаяся далее мифологема Пути, постепенно сменяющая «жребий распутий» – символ бездорожья и скитаний, противоречиво сплетена, как уже говорилось, контрапунктом мрака и снежной белизны, мертвого и живого, огня и вьюги, дома и бездомья, пути похоронного и пути как подвига духовного восхождения. Среди этих символических воплощений онтологические интенции обретают повышенную востребованность, выходя к универсуму религиозно-философской мысли Вяч. Иванова.

В связи с этим вторая половина цикла возвращает «дорожную» тему, но поднимает ее на уровень новой символики, усиливающей «эсхатологическую встревоженность» лирического повествования. Мистически прозреваемый Путь освещен сиянием лунных лучей, слитых «с зарею розовой», природной эманацией Мировой души. Следуя П. Флоренскому, эту картину можно читать как «мистику ночи» и «мистику утра», – т. е. как символику начал, приобщающих к «первичным интуициям бытия» <...> «Эти две тайны, два света – рубежи жизни. Смерть и рождение сплетаются, переливаются друг в друга...»³³.

Поэтическому высказыванию Иванова, надо заметить, всегда свойственна особая символическая подсветка, на которую обратил внимание Ф. Степун, отмечая в творчестве Иванова «искусственность и эффективность» художественного освещения, но добавляя при этом: «...и все же это освещение внутреннее, а не внешнее, светопись духовного озарения, а не извне установленные прожекторы»³⁴. То же можно сказать о сложной световой семантике, вплетенной в мифологема Пути – она тяготеет к сгущен-

³³ Флоренский П. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 17, 22.

³⁴ Степун Ф. Встречи и размышления. Лондон, 1992. С. 177.

нию в некую духовную субстанцию, свечение которой теперь придает движению телеологический характер:

.. Не высвечен из мрака лишь вожатый,
Как будто, сквозь него струясь, луна
Лучи слила с зарею розоватой
И правит путь Пресветлая Жена.

П. Дэвидсон читает этот «путь» как похоронный, но он может мыслиться не столь однозначно. «Пресветлая Жена» наделена здесь ореолом Путеводительницы, и ее верховная власть над миром, погруженным в ночной мрак, и душой, закостеневшей в зимнем – мертвом! – сне, определяет дальнейший ход лирического повествования, ориентированного на символически весны-пробуждения.

По мере дальнейшего движения сюжета мистическая реальность переходит в новую фазу своих воплощений, формируя сферу духовных отношений героя с миром, и прежде всего с природно-тварной его основой в проекции на «плотскую» ипостась человека. Сакральная топика «Изидиных чертогов», равно как и траурный пейзаж *«пустынных гор в оснеженных острогах»*, сменяется в восьмом сонете архетипическим символом дома как укрытия от «зимы-чумы», дарующего тепло «магического круга». Ассоциативно архетип дома связан с мотивом семейного очага, намеченным в первом сонете как вожаемое, но недоступное для героя прибежище в его тяжких скитаниях. Вспомним одинокий домашний кров в начале цикла: он выступает как единое пространство зимнего сна-смерти:

Охапку дров свалив у камелька,
Вари пшено. И час тебе довлеет,
Потом усни, как все дремой коснеет...
Ах, вечности могила глубока...

Здесь же, в потайном пространстве, *«где укрыт от стужи уголок»*,

Тепло в черте магического круга;
На очаге клокочет котелок,
И светит Агни, как улыбка друга.

Смысловая контрастность этой картины обусловлена нарастанием в цикле утепляюще-высветляющей тональности, – не случайно огонь-Агни не только греет, но и светит, по-человечески излучая дружеское участие.

Вообще говоря, художественное время и пространство второй части ЗС тяготеет к хронотопу промежутка, перехода: это метафизическая реальность между зимой-весной, сном-пробуждением, смертью-воскресением,

что создает некий образ мистико-религиозной модели мира. Свет и тепло, так робко пробивавшиеся в первой части цикла, все смелее набирают свою семантику во второй, и в этом можно усмотреть жизнеспасительное действие духовной первоматерии. Так, «скорбный строй» зимнего мотива, которым открывается девятый сонет, взрывается символикой Солнца, неизменно ждущего своего восхода: «...*Безвестье тут, беспамятство, застылость, / А в недрах – Солнца, Солнца рождество!*»

Надо ли прояснять теургически-приподнятую семантику этого мотива, ассоциирующего с соловьевской мифологемой «неподвижного солнца любви»? В этой парадигме финал сонета вновь отмечен линией софийного нисхождения в дольний мир, репродуцирующего символику земного приюта. «Жизнь темная», земное существование с неотменимостью запросов «плоти», человеческая жизнь как таковая вновь осенены теплом спасительного крова, «*где трещат дрова*». «Жизнь и любовь» поверяются, казалось бы, «убогой» мерой – «*за огонек востепленный тревога / В себе и милом ближнем...*», – но именно эта прикровенная мысль о «ближнем» утверждает не внешне-догматический, а глубинный христианский смысл земного бытия.

Христианско-гуманистическая сущность этого лирически открытого признания развертывается далее в том же мотиве укрытия, но теперь он связывает лирическое Я со всем сонмом страждущих существ, настигнутых смертоносным дуновением зимы. Эта своеобразная переключка с «волчьим» сонетом опять демонстрирует замечательную особенность мира ЗС: жизнь человеческой души в ее земных пределах отмечена трогательной заботой о всякой Божьей твари. Сокровенное, утепляющее грешный мир душевное волнение доходит, казалось бы, до невозможного, когда в превратностях зимней стужи участь человека и земнородного существа практически уравнивается в своих правах на защиту от мороза и голодной смерти. В десятом сонете этот мотив пронизан лирической волной осердеченного молитвенного возгласа: «*Бездомных, Боже, приюту! Нора / Потребна земнородным и берлога / Глубокая...*».

В этом обращении слышится женственная в своей основе природа щемящей любви ко всем Божьим созданиям, и она обнаруживает в своей проекции любовно-собирательный образ всеединого, обнимающего весь тварный мир бытия, избавленного от страданий. Нельзя не заметить, что природа в ЗС пронизана нотами христианско-богородичного сострадания к грешной земле, кротко-милосердной печали не только об обиденной человеческой юдоли, но и о всем тварном мире, и это участие распространяется как гуманизирующее мир начало, дарующее не только духовный свет, но и

сострадательно-милосердное тепло жизнечувствия. Оно осеняет скованный льдами мир той любовью, которая читается как «жалость ко всему живому».

Если признать вслед за П. Дэвидсон, что эта «напряженность ожидания» преобразования мира и человека в ЗС «так и не получает разрешения»³⁵, то нельзя не заметить и другой процесс: как уже говорилось, в морозном воздухе ЗС разлита востребованность онтологических связей, которые могут стать основой всеединства, чаемого Вл. Соловьевым и поэтически трансформированного Ивановым в лирико-символическом ключе.

Однако в глубинах лирико-философского сознания поэта шла духовная работа, показывающая, по словам дочери, «какой ад был у него в душе»³⁶, и неудивительно, что поэтическая мысль ЗС выстраивается в модусе борьбы отчаяния и надежды, скорби и просветления.

Художественно этот процесс закодирован в тонкой пульсации амбивалентного комплекса *зима/весна*, который имплицитно выводит циклический сюжет к актуализации поэтических интенций, отмеченных аурой веры, надежды, любви. Уже в десятом сонете, приближающем циклический финал, «жизнь и любовь», две равносущностные субстанции, реанимируют мотив душевной бодрости – «но все душа бодра», порождающий метафорику взаимоактивной нерасторжимости «звериного» и «человеческого» естества, тела и духа. «*Два мира вожделений*» – душа и тело, дух и плоть заряжены единой энергией жизнечувствия:

Согрего тело пламенем крылатым,
Руном одето мягким и косматым,
В зверином лике весел человек.
Скользит на лыжах, правит бег олений...

Этот мотив исполненной сил плоти и просветленной крепости духа, отмеченный зарядом бодрящей и активной энергии, звучит оптимистично-мажорной нотой, перебивая заданную мрачную тональность цикла.

Предпоследний, одиннадцатый сонет являет собой поэтическое пространство, где провозвестие наступления весны разворачивается в символикe природного пробуждения. Мистический пейзаж, язык внутренних видений сменяется метафизическим таинством естественно-природных метаморфоз. Сакральная топка «верха», представленная эсхатологическими приметами «воскресения мертвых», сопряжена с удивительно свежо

³⁵ Дэвидсон П. «Зимние сонеты» Вячеслава Иванова. С. 215.

³⁶ Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 84.

и тонко выписанными реалистическими деталями оживления земной природы. Символическая основа этой связи рационально не задана, но поэтически она выразительна и ощутима: образ «гостя довременной весны» – буйного, теплого вихря, в дыхании которого тает «острог зимы», «синеет в пятнах дол наутро талый», ведет за собой символически мерцающую цепочку кода *Весна-Воскресение-Преображение*, включающую и коня на переправе (символ пограничья разных ипостасей бытия), и прозрачную христианскую символику созвездья «февральских Рыб», свет которых волнует замогильную «область душ», предвосхищая эсхатологическое пробуждение от смертного сна. Все это призвано символически выразить настроение метафизического бодрствования, не менее сущностное в общем звучании цикла, чем удручающее сознание «глубокой могилы вечности», в которой пребывает человеческое существование.

«Микрокосм – точное подобие макрокосма и в некотором таинственном смысле не подобие только, но и тождество» (IV, 271), – считал Иванов. Если это утверждение принять как непреложное свойство его творческого сознания, то движение лирического сюжета ЗС читается под знаком нарастания заложенной в цикле интуиции торжества духоподъемных начал как в мире, так и в самом человеке. В конце цикла этот мотив особенно действенен, он определяет состояние мира. Из этого пространства, правда, выведено лирическое Я, не могущее для себя решить, «где морок, где существенность, О Боже? / И явь, и греза – не одно ль и то же?»... Но Иванов строит циклический сюжет таким образом, что оживающая природа – плоть мира – в канун своего преобразования является не фоном, но действующим лицом вселенской мистерии «пресуществления» материального «вещества» земного существования, что отвечает общей тональности христианского сознания. Несмотря на нерешенность героем «последнего» вопроса о подлинной сущности бытия, заключительный сонет исполнен жизнеутверждающего пафоса любви, неотменимой и «в мечтанье сонном»:

Любовь – не призрак лживый: верю, чаю!...

Но и в мечтанье сонном я люблю,

Дрожу за милых, стражду, жду, встречаю...

В ночь зимнюю пасхальный звон ловлю,

Стучусь в гроба и мертвых тороплю,

Пока себя в гробу не примечаю.

В последнем стихе звучит горький оттенок диссонанса, характерный для внутреннего мира лирического Я, пребывающего в тональности рефлектирующего минора, но он не в силах расстроить ощущение перемен, меняющих лицо мира, соединяющих земное и небесное. Настроение эс-

хатологических ожиданий и предчувствий, пафос жизнеутверждающего порыва к пасхальной вознесенности над смертным уделом здесь нетрудно рассмотреть. Неудержимое стремление к истинной подлинности земного бытия, осененного христианским светом веры и надежды, выливается в мажорно-утвердительный гимн любви как духовной энергии личного и вселенского бытия, что и выводит символику лирического сюжета в ЗС к основополагающим началам религиозно-философской системы Вяч. Иванова.

Анализ поэтической логики циклообразования ЗС показывает далеко не внешнюю, а напротив, многоуровневую и предельно осложненную символистским мышлением автора связь с непосредственным содержанием цикла. Общий смысл циклообразующей доминанты поднимается над конкретными поэтическими реалиями в пространство циклического сюжета, в котором, согласно концепции Ю.Н. Чумакова, «поэтически репрезентируется постоянный конфликт событийного и феноменологического уровней реальности <...> Лирический сюжет <...> отображает на себе незыблемое “мгновение лирической концентрации”, оказывается его движущей проекцией»³⁷.

³⁷ Эти положения были изложены Ю.Н. Чумаковым на 2-м семинаре «Вопросы стихосложения» (Даугавпилс, 1978 г.), хронике см.: Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980. С. 158–163.

О.Е. Рубинчик

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ, МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ
АЛЛЮЗИИ В СТИХОТВОРЕНИИ А. АХМАТОВОЙ
«ВЕЧЕРНИЙ ЗВОН У СТЕН МОНАСТЫРЯ...»**

Вечерний звон у стен монастыря,
Как некий благовест самой природы...
И бледный лик в померкнувшие воды
Склоняет сизокрылая заря.

Над дальним лугом белые челны
Нездешние сопровождают тени...
Час горьких дум, о, час разуверений
При свете возникающей луны!

<1914>

Первые слова этого стихотворения – «Вечерний звон» – вписали ахматовский текст в устойчивую традицию, прежде всего заставляя вспомнить известную песню на стихи Ивана Козлова¹:

Вечерний звон

Вечерний звон, вечерний звон!
Как много дум наводит он
О юных днях в краю родном,
Где я любил, где отчий дом,
И как я, с ним навек простясь,
Там слушал звон в последний раз!

Уже не зреть мне светлых дней
Весны обманчивой моей!
И сколько нет теперь в живых
Тогда веселых, молодых!
И крепок их могильный сон;
Не слышен им вечерний звон.

¹ Песня имеет разные варианты – это касается и мелодии (наиболее известна музыка Александра Алябьева), и степени полноты воспроизведения текста Козлова (см., в частности, изд.: Русская поэзия в отечественной музыке. М., 1966. С. 142). В статье приведен полный текст стихотворения. Известно, что произведение Козлова – вольный перевод стихотворения Томаса Мура «Those evening Bells», но в стихотворении Ахматовой аллюзий на английский первоисточник нет, в 1914 г. она еще не знала английского языка.

Лежать и мне в земле сырой!
 Напев унывный надо мной
 В долине ветер разнесет;
 Другой певец по ней пройдет,
 И уж не я, а будет он
 В раздумье петь вечерний звон!

<1827>

Стихотворение Ахматовой прямо отсылает к первой строке песни и включает в себя ключевое слово «дума», все остальное стихотворно-песенное содержание оказывается в подтексте ².

Вместо «могильного сна» «веселых, молодых», наводящего на мысль: «Лежать и мне в земле сырой!» – у Ахматовой «Над дальним лугом белые челны / Нездешние сопровождают тени...»

Сравнивая же концовки обоих произведений, мы видим, что взамен меланхолического «раздумья» у Ахматовой «Час горьких дум, о, час разуверений» ³. Слово из песни как бы распадается на два: одно наследует его

² Ср. текст Козлова с одним из ранних ахматовских стихотворений (1909):

Хорони, хорони меня, ветер!
 Родные мои не пришли,
 Надо мною блуждающий ветер
 И дыханье тихой земли.
 <...>
 Прошуми высокой осокой
 Про весну, про мою весну.

³ Редко употребляющееся во множественном числе слово – «разуверенья» – могло прийти к Ахматовой из книги стихов Андрея Белого «Урна» (М., 1909), где есть раздел «Разуверенья», содержащий в себе стихотворение «Разуверенье» (1907):

Как нам уйти от терпких этих болей?
 Куда нести покой разуверенья?
 Душе еще моей – доколь, доколе
 Холодных дум холодные волненья?
 Душа горит и плачет невозбранно;
 Земля мертва: пройдут и не ответят.
 Но – там, смотри: там, где заря, – туманно.
 Там, где заря, – иные земли светят...
 Тому не верь, чем янятся те земли.
 Ни щедрости, ни пышной благостыне.
 Ты здесь пребудь до века, здесь – отныне.
 Ты покорись, душа: ты долгий мрак приемли.
 Да будет он! И в ночь склонись послушно
 У тихого бассейна. Час настанет: –

корень, другое – приставку. В контексте ахматовской строфы «разуверенье» во множественном числе воспринимается как множество утрат: это может быть и утрата надежды героини на Божью милость, и разочарование во всем, что дорого. «Горькая» строка «оксюморонна» по отношению к первым двум строкам ахматовского стихотворения. Так создается сложное силовое, смысловое поле произведения.

Отсылки к песне «Вечерний звон» есть и в стихах ряда других русских поэтов, в том числе – предшественников Ахматовой⁴. Упомяну лишь

И водомет своей струёй воздушно,
Своей струёй, как некий призрак, встанет.
Бесследна жизнь. Несбыточны волненья.
Ты – искони в краю чужом, далеком...
Безвременную боль разуверенья –
Безвременье замочет слезным током.

⁴ Об этом, в частности, см.: *Гиривенко А.* «Вечерний звон»: Размышления над литературной судьбой одного стихотворения // *Донбас (Донбасс)*. 1989. № 1. А. Гиривенко указывает следующий ряд: Д. Давыдов, стихотворение «Вечерний звон», нач. 1830-х гг.; Е. Ростопчина, «Колокольный звон ночью», 1839; А. Фет, «Вечерний звон», 1840; Я. Полонский, «Вечерний звон» (в одноименном сборнике, 1890); В. Брюсов, «После ночи бессонной...», 1895, а также «Звон отдаленный, пасхальный», 1896; А. Блок «Они звучат, они ликуют...», 1901). В этом ряду обоснованность присутствия стихотворения Брюсова «После ночи бессонной...» и стихотворения Блока не кажется очевидной. Впрочем, важность для Блока песни на стихи Козлова не вызывает сомнений: он упоминает ее в дневниковой записи от 20 июня 1921 г.

Называет А. Гиривенко и Ахматову: «Тот же задушевный колокольный перезвон слышится в творчестве А.А. Ахматовой. Неудивительно, ведь и для нее

С колоколенки соседней
Звуки важные текли...» (*Там же*, с. 105).

Однако упоминание колокольного звона еще не говорит о переключке с песней «Вечерний звон». О значимости темы колокола в творчестве Ахматовой подробно (но вне связи с песней): *Кац Б.* Звук и искусство звука среди мотивов ахматовской поэзии // *Кац Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Л., 1989. А также: *Виноградов В.* О символике Анны Ахматовой. Литературная мысль. I. Пг., 1922. С. 105 (перизд.: Анна Ахматова: pro et contra: В 2 т. СПб., 2001, 2005. Т. 1. С. 281); *Цивьян Т.В.* Ахматова и музыка. Russian Literature. 1975. № 10–11. С. 175–176; *Тименчик Р.* Храм премудрости Бога: стихотворение Анны Ахматовой «Широко распахнуты ворота...» // *Slavica Hierosolymitana. Jerusalem*, 1981.

Более полный ряд поэтов, откликнувшихся на «Вечерний звон» И. Козлова, по всей вероятности, содержит работа М.С. Назаровой «Мотив “Вечернего звона” в русской культуре» (2004). На эту – по-видимому, неопубликованную – работу есть ссылка в Википедии на посвященной песне странице. Кроме указанного А. Гири-

текст, который, на мой взгляд, «вплетен» в ахматовское произведение наряду с песней. Это стихотворение Валерия Брюсова 1896 г.:

Звон отдаленный, пасхальный,
Слышу сквозь завесу дней.
Тихо бреду я, печальный,
В мире вечерних теней.
Звон отдаленный, пасхальный,
Ближе, прозрачней, сильнее...
Тихо бреду я, печальный,
С горестной думой о Ней.

Ощущение сходства создает уже сама миниатюрность, двустрофность стихотворения, его приглушенный лиризм и недоговоренность. О Ней – о Богородице или о Вечной женственности, воплотившейся в смертной де-ве? Или об обеих? Ср.: «час разуверений» – в неземном или земном? Или в том и другом? Но, конечно, этого было бы недостаточно, чтобы говорить о родстве стихотворений. Явственное сходство в ином: «Бреду <...> В мире вечерних теней» – «Нездешние сопровождают тени». И в конце: «С горестной думой...» – «...горьких дум».

Стихотворение Ахматовой отразило какое-то личное впечатление и, скорее всего, не одно. Однако впечатление это, само по себе связанное не только с природой, но и с искусством (звук колокола, архитектура монастыря), оказалось обогащено и, вероятно, преображено неназванными в тексте произведениями искусства: кроме колокольного звона в стихотворении «слышна» песня на стихи Козлова; кроме стихов Козлова «слышны» стихи Брюсова.

При этом непосредственным импульсом к написанию стихотворения, по-видимому, надо считать напоминание о стихотворении Иннокентия

венко, на странице названо стихотворение А. Белого «Звон вечерней гудит, уносясь...» (1902, в цикле «Три стихотворения»), стихотворение Н. Клюева «Дремны плески вечернего звона...» (1912), стихотворение В. Эльснера «Задворки» и тексты, написанные уже после произведения Ахматовой. Упомянуто и стихотворение Ахматовой «Вечерний звон у стен монастыря...».

Несомненно, перечисленное показывает не весь спектр откликов на песню Козлова в русской литературе XIX – начала XX в. Песня нашла отражение и в массовой литературе. Тут можно назвать сборник религиозных стихов С. Пономарева «Вечерний звон» (М., 1904), одноименный сборник Е. Гадмер (Липецк, 1911) и проч.

Анненского «Закатный звон в поле»⁵ в статье Георгия Чулкова «Закатный звон (И. Анненский и Анна Ахматова)». Статья была опубликована в марте 1914 г., а стихотворение «Вечерний звон у стен монастыря...» напечатано в декабре того же года⁶ (рукописи стихотворения неизвестны).

Закатный звон в поле

В блестях туманится лес,
В тенях меняются лица,
В синюю пустынь небес
Звоны уходят молиться...

Звоны, возьмите меня!
Сердце так слабо и сирое,
Пыль от сверкания дня
Дразнит возможностью мира...

Что он сулит, этот зов?
Или и мы там застынем,
Как жемчуга островов
Стынут по заводам синим?

Неясно, что имеет в виду Анненский: звон церковного колокола или звон дорожных колокольчиков – и то, и другое звучало в его поэзии (ср. колокола в «Дочери Иаира», стихотворение «Колокольчики»). Но как бы то ни было, для Ахматовой «Закатный звон в поле» связался с «Вечерним звоном» Козлова и вызвал еще ряд «вечернезвонных» ассоциаций.

Первая строка Ахматовой перекликается с названием стихотворения Анненского и одновременно подчеркнута не совпадает с ним: «Закатный звон» / «Вечерний звон», «в поле» / «у стен монастыря».

Не менее важен и тот контекст, в котором оказалось упомянуто произведение Анненского⁷. Статья Чулкова была написана в связи с выходом

⁵ Впервые стихотворение было опубликовано в 1908 г. в московском журнале «Белый камень» (№ 1), а затем вошло в «Грилистник замиранья» в сборнике «Кипарисовый ларец» (1910). «Кипарисовый ларец», как известно, сыграл в творческом становлении Ахматовой исключительную роль.

⁶ Чулков Г. Закатный звон (И. Анненский и Анна Ахматова) // Отклики. Литература. Искусство. Наука. 1914. № 9. Бесплатное приложение к № 63 газеты «День» (6 марта 1914). С. 2–3. Подборка стихов Ахматовой: Ежемесячный журнал. 1914. № 12. Декабрь. С. 3.

⁷ О взаимоотношениях Ахматовой и Чулкова см.: Чулков Г. Из книги «Годы странствий» // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991; Тименчик Р.Д., Лавров А.В. Материалы А.А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома //

книги Ахматовой «Четки». Чулков называет молодую поэтессу «одной из учениц покойного поэта», показывает общее и различия в их мировосприятии и творчестве и резюмирует: «...поэзия Ахматовой символична, т. е. образы свидетельствуют о переживаниях, соединяющих ее душу с душою мира как с чем-то реальным»; Ахматовой свойственно «поэтическое сознание, которое подсказывает ей, что “мир есть поэма, написанная чудесными таинственными письменами”⁸. <...> она идет по трудным путям жизни, изнемогая от печали. Ее поэзия – как закатный звон. По слову Анненского, “в синюю пустынь небес звоны уходят молиться”: так и песня Ахматовой, как молитва вечерняя о прощении и любви»⁹.

Ощущение, что мир (природа) – это «поэма, написанная чудесными таинственными письменами», несомненно, передано стихотворением Ахматовой: вечерний звон, облака – это символы, «письмена», прочтенные лирической героиней-автором как «благовест самой природы» и «белые челны», сопровождающие нездешние тени. Настроение Анненского и настроение Ахматовой в перекликающихся стихах близки и трудноопределимы в своей зыбкости: молитвенное состояние сопровождается состоянием сиротства. Ср. «час разуверений» у Ахматовой со словами Чулкова: «...отношение ее лирики к лирике Иннокентия Анненского <...> определяется прежде всего каким-то общим для поэтов разочарованием в жизни, горьким и острым <...> странная пугливая тоска, фатальная и для Анненского, и для Ахматовой...»¹⁰

Нужно назвать и еще один – принципиально важный – источник стихотворения Ахматовой, привлеченный ею благодаря ассоциации «Закатный

Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. Имя Чулкова есть в «донжуанском списке» Ахматовой, см.: Лукницкий П.Н. Асумиана. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. Париж; М., 1997. Т. 2. С. 284.

Об отражении в творчестве Ахматовой еще одной работы Чулкова – его книги «Как работал Достоевский» – см.: Рубинчик О.Е. «Если бы я была живописцем...»: Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой. СПб., 2010. С. 246–247 и др. Там же (с. 68 и др.) – о создании Ахматовой стихов под влиянием критических работ других авторов. Ср. высказывание Ахматовой о стихотворении Гумилева: «...“Андрей Рублев” написан под впечатлением статьи об Андрее Рублеве в “Аполлоне” – впечатление книжное...» (Лукницкий П.Н. Асумиана. Встречи с Анной Ахматовой. Париж, 1991. Т. 1. С. 271).

⁸ Ср.: «То, что мы называем природой, – поэма, скрытая от нас таинственными, чудесными письменами» (Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 486. Пер. М.И. Левиной).

⁹ Чулков Г. Закатный звон. С. 3.

¹⁰ Там же. С. 2.

звон» / «Вечерний звон». Это не стихи, не музыка, не статья – это картина Исаака Левитана «Вечерний звон» (1892). Благодаря названию картина «звучит»: зритель может услышать и колокола¹¹, и всем известную песню. Картину помнили – и при жизни художника (1860–1900), и после его смерти. В оригинале или в репродукции, но Ахматова наверняка ее видела.

Об известности картины «Вечерний звон» говорит, в частности, то, что она (под названием «Монастырь под праздник») в 1893 г. экспонировалась в русском отделе Всемирной Колумбовой выставки в Чикаго¹². Вероятно, выставлялась она и в Петербурге, поскольку находилась в коллекции петербурженки Зинаиды Ратьковой-Рожновой (урожд. Философовой)¹³.

Славу левитановского шедевра отчасти затмевала более ранняя его картина – «Тихая обитель» (1890), – с нее и началось широкое признание художника. Картина «Вечерний звон» была вариантом «Тихой обители», о которой восторженно писалось почти во всех статьях и монографиях о Левитане 1900–1910-х гг. Это постоянное напоминание публике о «Тихой обители» часто сопровождалось напоминанием о «Вечернем звоне». Вот фрагмент из воспоминаний художницы Софьи Кувшинниковой, которая долгие годы была свидетельницей самого процесса творчества Левитана:

«Здесь же, в Плесе, была написана и еще одна из лучших его картин – “Тихая обитель”. Эта картина, которой А.Н. Бенуа приписывает такое большое значение в развитии творчества художника, связана была для Левитана с очень значительным переживанием.

¹¹ Некоторые другие картины Левитана, несмотря на отсутствие «звучащего» названия, также в представлении зрителей передавали звон колокола. Ср.: «Когда смотришь на <...> “Вечер” (в Третьяковской галерее – О. Р.), с окутывающей его розовой дымкой, то кажется, что сейчас ударит колокол. Начинаешь думать, почему не назвал художник картину “Вечерним звоном”, и невольно на память приходят молитвенные слова: Слава в вышних Богу, и на земле мир, и в человецех благоволение...» (*Глаголь С.* Исаак Ильич Левитан (К характеристике его таланта) // Курьер. 1900. № 221. С. 3).

¹² Об этом в изд.: Исаак Левитан. Живопись и графика [Электронный каталог выставки «Исаак Левитан. К 150-летию со дня рождения»]. М.: Третьяковская галерея, 2010. Электронный ресурс. СД.

¹³ Эта коллекция указана в изд.: *Глаголь С., Грабарь И.* Исаак Левитан. Жизнь и творчество. М., 1913. (Сер. Русские художники. Собрание иллюстрированных монографий. Вып. 2). С. 32. В 1918 г., при отъезде из России, картина, наряду с другими работами коллекции, была передана владелицей в Третьяковскую галерею (*Булдакова В.В.* Неустанная служба обществу: бежаницкая ветвь дворянского рода Философовых // Дворянские роды Псковской губернии: материалы первой областной научно-практической конференции. Псков, 2007).

Еще раньше, во время жизни в слободке под Саввиным монастырем¹⁴, Левитан сильно страдал от невозможности выразить на полотне все, что бродило неясно в его душе. Однажды он был настроен особенно тяжело, бросил совсем работать, говорил, что все для него кончено и что ему не для чего больше жить, если он до сих пор обманывался в себе и напрасно воображал себя художником <...> Наконец я убедила Левитана уйти из дому, и мы пошли по берегу пруда, вдоль монастырской горы. Вечерело. Солнце близилось к закату и обливало монастырь горячим светом последних лучей, но и эта красивая картина не разбудила ничего в душе Левитана.

Но вот солнце стало заходить совсем. По склону горы побежали тени и покрыли монастырскую стену, а колокольни загорелись в красках заката с такой красотой, что невольный восторг захватил и Левитана. <...> Скоро погасли яркие краски на белых колоколенках, и, освещенные зарей, они лишь слегка розовели в темнеющем небе, а кресты огненными запятыми загорелись над ними. Картина была уже иная, но чуть ли не еще более очаровательная...

Невольно заговорил Левитан об этой красоте, о том, что ей можно молиться, как богу, и просить у нее вдохновения, веры в себя, и долго волновала нас эта тема. В Левитане точно произошел какой-то перелом, и когда мы вернулись к себе, он был уже другим человеком. Еще раз обернулся он к бледневшему в сумерках монастырю и задумчиво сказал:

– Да, я верю, что это даст мне когда-нибудь большую картину.

Ничего подобного, однако, он тогда не начал. <...>

Прошло два года. Левитан поехал из Плеса в Юрьевец в надежде найти там новые мотивы и, бродя по окрестностям, вдруг наткнулся на ютившийся в рощице монастырек¹⁵. Сам он был некрасив и неприятен по краскам, но был такой же вечер, как тогда в Саввине: утлые лавы, перекинутые через речку, соединяли тихую обитель с бурным морем жизни, и в голове Левитана вдруг создалась одна из лучших его картин, в которой слились и саввинские переживания, и вновь увиденное, и сотни других воспоминаний. Сам Левитан очень любил эту дивную картину и написал ее повторение с группой богомольцев на мостках¹⁶.

Воспоминания Кувшинниковой включены в статью Сергея Глаголя «И.И. Левитан», напечатанную в 1907 г.¹⁷ Возможно, Ахматова не читала публикацию 1907 г., но очень вероятно, что она прочла эти воспоминания – в несколько измененном варианте – в лучшем из посвященных Левитану изданий 1900–1910-х гг. Речь идет о роскошном по тем временам альбоме

¹⁴ Саввино-Сторожевский монастырь под Звенигородом (Московская область).

¹⁵ Кривоозерский монастырь в Юрьевце на Волге.

¹⁶ Неточность: на картине «Вечерний звон» богомольцы не на мостках, а в лодке посреди реки и на берегу возле монастыря.

¹⁷ *Глаголь С. И.И. Левитан // Новое слово. Товарищеские сборники. 1907. Кн. I. Цит. по: Кувшинникова С.П. [Из воспоминаний об И.И. Левитане] // И.И. Левитан. Письма, документы, воспоминания. М., 1956. С. 169–170.*

1913 г. с текстом Сергея Глаголя и Игоря Грабаря. Там рассказ Кувшинниковой заканчивается словами: «Эта последняя картина называлась “Вечерний звон”»¹⁸. В альбоме дана также большая репродукция картины «Вечерний звон» – цветная, что редкость для изданий того времени (даже в этом альбоме в цвете воспроизведены лишь немногие картины; так, «Тихая обитель» репродуцирована в черно-белом исполнении).

Несмотря на отсутствие точных сведений, безусловным подтверждением того, что Ахматова писала стихотворение, помня о «Вечернем звоне» Левитана, является сходство этих произведений. Стихотворение – редкий у Ахматовой случай явного экфрасиса¹⁹.

Именно в картине есть многие конкретные черты, которые создают «облик» стихотворения: монастырь, «сизокрылая заря», «померкнувшие воды», в которых заря отражается²⁰. Есть «белые челны» – не над лугом, а над водой, монастырем, лесом: это облака, напоминающие маленькие лодочки, тянущиеся по небу в одну сторону. Думается, что сравнение облаков с челнами заложено в самой картине Левитана, оно тем естественнее, что облака отражаются в воде, «плывут» по реке наряду с лодкой (еще две лодки причалены у берега).

В картине нет луга и света «возникающей луны». Возможно, эти образы связаны с другими живописными впечатлениями Ахматовой. Например, с полотном Левитана «Тишина» (1898). В то время оно находилось в

¹⁸ Глаголь С. Грабарь. С. 57.

¹⁹ Экфрасис здесь понимается в соответствии с определением, данным в книге Марии Рубинс «Пластическая радость красоты»: «Экфрасис – это словесное описание предметов изобразительного искусства»; «Экфрасис <...> является как бы переводом с языка одной семиотической системы на язык другой, в результате чего происходит замена изобразительных знаков на словесные» (Рубинс М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003. С. 5, 14). М. Рубинс, в свою очередь, опирается на определение экфрасиса, данное Ниной Брагинской: «Итак, мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание <...> произведений искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т. е. выступающие как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие собою некий художественный жанр» (Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М., 1977. С. 264). Об изобразительных аллюзиях и экфрасисе в творчестве Ахматовой см.: Roslyn W. Painters and Painting in the Poetry of Anna Akhmatova. The Relations between the Poetry and Painting // Anna Akhmatova. 1889–1989. Oakland, CA, 1993; Рубинчик О. «Если бы я была живописцем...» (там же – библиография работ на эту тему).

²⁰ Об изображении Ахматовой «Природы, неотделимой от Церкви», см. в статье: Тименчик Р. Храм премудрости Бога...

коллекции И.А. Морозова в Москве²¹, и неизвестно, видела ли его Ахматова на какой-либо выставке, но его черно-белое воспроизведение было в альбоме 1913 г., о котором только что говорилось.

На этом полотне также изображена река, в сумрачном небе – половинка луны, померкшие облака. Но уже нет монастыря, а вдали – луг, пашня и деревня. Две картины, поставленные рядом, показывают тот переход от вечерней зари к сумеркам, который, по-видимому, заложен в стихотворении, – момент перехода обозначен многоточием. Этот переход соответствует изменению настроения, состояния героини. Если моя догадка верна, то в конце стихотворения звук колокола сменяется тишиной – в таком случае час горьких дум и разужверений наступает не во время благовеста, а после него.

Как бы то ни было, причина наступления горького часа может быть в отрыве героини от Благой вести: благовест созывает верующих на службу²², но героиня остается одна, вне стен монастыря.

Независимо от того, справедливо ли предположение о «Тишине» как втором, дополнительном живописном источнике стихотворения, картина Левитана «Вечерний звон» несомненно является объектом ахматовского экфрасиса. Лишь последние две строки стихотворения – вне этой параллели.

Левитаном воссоздано именно то гармоничное состояние мира, которое описано Ахматовой как «благовест самой природы». А печаль художника, затаенно присутствующая в картине, как и во всем его творчестве, сродни той ахматовской печали, о которой говорит автор статьи «Закатный звон».

²¹ Указано в издании Грабаря и Глаголя, с. 94.

²² Ср. определение в словаре Ф.А. Брокгауза и И.Е. Ефрона: «Благовест – звон в колокол для извещения о начале богослужения пред церковною службою и во время службы, по определению церковного устава. Устав определяет характер звона в известные дни, напр., благовест к великопостному богослужению бывает косный и медленный, а в большие праздники более продолжительный и менее косный. Иногда уставом указывается и самый колокол для благовеста, напр., в простые дни великого поста Б. производится в средний <...> колокол, а в Пасху “ударяют в великий кампан”...» (Энциклопедический словарь / Под ред. проф. И.Е. Андреевского. СПб., 1891. Т. 4. С. 43, столбец 1).

Е.Ю. Куликова

**МУЗА, ТВОРЧЕСТВО, ПЕТЕРБУРГ:
«УЛИКА» В. ХОДАСЕВИЧА И «ПОБЛЕКШИМ ЗОЛОТОМ,
ХОЛОДНОЙ СИНЕВОЙ...» Г. ИВАНОВА**

Мотивы творчества в лирике В. Ходасевича и Г. Иванова во многом определяются петербургским пространством, которое для обоих поэтов является творческим. Что касается Ходасевича, то петербургский миф, с одной стороны, ограничивает его творческие возможности («К чему, душа, твои порывы? / Куда еще стремишься ты?», «Вкушает лира / Свой усыпительный покой», «В душе и мире есть пробелы, / Как бы от пролитых кислот» и т. д.); с другой стороны, позволяет преобразовать мир, погрязший в обыденности, ненавистной поэту («сегодня тот же вид / Новым чем-то веселит», «Хочется еще бродить, / Верить, коченеть и петь» и т. д.). В европейском пространстве «Вереска» (Марсель, Неман, Лейпциг, Фландрия, Голландия) у раннего Г. Иванова Петербург является точкой, отчетливо обозначенной, но, скорее, условной, «маскарадной», как на картинах мирискусников, однако в поздних стихотворениях поэта пространство творчества напрямую зависит от петербургского топоса.

В.Н. Топоров указывал на взаимоориентированность в историософии Петербурга креативного и эсхатологического мифов, каждый из которых выстраивается «как анти-миф по отношению к другому», имея с ним «общий корень»¹. Поэтому возможность и невозможность творчества в сборнике Ходасевича «Тяжелая лира» становятся крайними точками оппозиции, зависящими друг от друга и взаимонаправленными. Пространство души может быть поглощено петербургским локусом, и поэт лишается вдохновения («Элегия» 1921 г., «День», «Автомобиль»). Однако изначально заданная креативная сила города вводит и иные смыслы: враждебный поэту мир оказывается преображенным творческим взглядом. Так первоначально отвратительная слякоть петербургских улиц становится источником радостного открывания нового («Вечер»). Выпавший снег видится особенным, сотворенным поэтами – Вяземским, Пушкиным. Ночной город представляется полным тайн и радостных откровений («Старым снам затерян сонник...»). Тем не менее положительная интенция в данных стихотворениях возникает как преодоление трагического надлома поэта.

¹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс – Культура, 1995. С. 275.

«Блаженным» мир Ходасевича становится, когда он преобразован творчеством. Тогда границы видимого оказываются размытыми, и бытие приобретает свойства многомерности. Бесконечность пространства позволяет поэту соединить мир «нездешний» и мир обыденный, земной. Стихотворение «Улика» построено на соотношении двух таких пространств, каждое из которых наделено реальными чертами. Мир мечты (сна) в тексте композиционно обрамляет мир вещественный, оказываясь как бы проколотым насквозь:

I строфа

Была туманной и безвестной,
 Мерцала в лунной вышине...

IV строфа

Блажен, кто завлечен мечтою
 В безвыходный, дремучий сон
 И там внезапно сам собою
 В нездешнем счастье уличен.

Пространство в сборнике «Тяжелая лира» пронизано острием («тускнеющие шпили», «незримый крест», «крыло остроугольное» и т. д.) или ослепляющим светом («черный сноп лучей», солнце, «ослепляющее взоры» и т. д.), либо в его очертаниях поэту видится иная, скрытая от обывателя, реальность: «сквозь день увидишь ночь»; «Дневным сиянием объятый, / Один беззвездный вижу мрак».

На двойственность пространства в стихотворении «Улика» указывает уже композиция первой строфы, схему которой можно представить как 2+2, где первая часть есть описание поэтического мира (для Ходасевича это мир мечты = сна), а вторая – преобразование его в мир материальный:

Была туманной и безвестной,
 Мерцала в лунной вышине,
 Но воплощенной и телесной
 Теперь являться стала мне.

Неопределенность, мерцание (свет вообще) и принадлежность ночным высоким видениям – вот свойства неназванной героини стихотворения (поэт даже не вводит местоимение «она»). В творчестве Ходасевича данные качества часто связаны с темой поэзии и вдохновения ².

² Первые два стиха отзываются в текстах сборников «Счастливый домик», «Путем зерна» и «Тяжелой лиры»:

Припомни все...
 И *лунный* серп... (курсив в стихотворениях здесь и далее мой. – Е. К.)

(«К Музе»)

Таким образом, героиня стихотворения «Улика» с самого начала оказывается окруженной неким ореолом лунного сияния и одновременно туманности, что отчасти предвещает ее таинственное появление. Вторая часть первой строфы поворачивает традиционное развитие темы в иное русло: «туманный» образ обретает отчетливый силуэт и конкретные черты, как будто «воплощается». Так вещественный, «действительный» мир накладывается на мир художественный. В следующих двух строфах реали-

О вечер синий! *Звездный свет*
Дрожит в твоём прекрасном взоре,
 И кажется, что я – поэт,
 Воспевший ситцевые зори.

(«По вечерам мечтаю я...»)

Я *бессонно* брожу по земле меж вами,
 Я незримо горю на *легком огне*,
 Я *сладчайшими* вам расскажу словами
 Про все, что уж начало *сниться* мне.

(«Милые девушки, верьте или не верьте...»)

Я петербургские *туманы*
 Таю любовно под плащом

И к девушкам, румяным розам,
 Склоняясь томною главой,
 Дышу на них туберкулезом,
 И *вдохновеньем*, и Невой.

(«Бельское Устье»)

Душа моя – как полная луна:
 Холодная и ясная она.
На высоте горит себе, *горит...*
 А сколько здесь мне довелось страдать -
 Душе *сияющей* не стоит знать.

(«Душа»)

И каждый *вам неслышный шепот*,
 И каждый *вам незримый свет*
 Обогащают смутный опыт
 Психеи, падающей в бред.

(«Стансы», 1922 г.)

зуется это наложение, когда не просто некая реальность вторгается в дружину, но обе сосуществуют, и из-под одной проглядывает иная:

... среди беседы чинной
Я вдруг с растерянным лицом
Снимаю волос, тонкий, длинный,
Забывтый на плече моем.

«Тонкий, длинный» волос – это то, что принадлежит пространству души лирического «я». Оказываясь в материальном пространстве комнаты, волос приобретает символическое значение присутствия Музы в доме поэта и в то же время становится знаком подлинности духовного мира героя. Сам поэт не нуждается в доказательствах истинности существования творческого бытия, но гостю его, должно быть, не-поэту, «тонкий, длинный» волос может открыть иное бытие. Однако пришедшего к поэту человека это наводит на другие размышления, и Муза видится ему обыкновенной девушкой:

Тут гость из-за стакана чаю
Хитро косится на меня...

Вместе с тем надо отметить, что Ходасевич сознательно раздваивает незаванный женский образ в своем стихотворении: вдохновительницей поэта, действительно, может быть не Муза, а возлюбленная. С.Г. Бочаров отмечает: «Символическое событие с улыбкой вмещается в земную действительность, а в то же время любовная встреча сохраняется в ранге таинственного события, и бытовая улика, прозаический волос, отчасти все же кажется занесенной из какого-то “нездешнего” свидания»³.

В этом случае весь текст разворачивается в другую сторону: реальная любовь вводит лирического героя в «высший» духовный мир и дарит «нездешнее счастье». Пространство дома дано Ходасевичем подчеркнуто прозаично: герои пьют чай, причем в стихотворении есть и конкретные детали («из-за стакана чаю»; «тихонько ложечкой звеня»), ведут «чинную беседу». И снятый с плеча волос встраивается в эту домашнюю бытовую картинку. Но перед поэтом, что характерно для лирики Ходасевича, сквозь существующий порядок вещей проступает иной – не как возможность, а как данность:

Снимаю волос, тонкий, длинный,
Забывтый на плече моем.

³ Бочаров С.Г. «Памятник» Ходасевича // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1996. Т. 1. С. 31.

Эта синекдоха (так как здесь волос обозначает присутствие Музы) наминает стихи Пушкина: «Вся в локонах, обвитая венком» («Наперсница волшебной старины...»), «Откинув локоны от милого чела» («Муза»), в которых одним из знаков Музы являются ее локоны. Локоны, принадлежащие Музе, появляются и в стихотворении о Петербурге «Город пышный, город бедный...»:

...здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьется локон золотой.

Ходасевич использует пушкинский прием – не называет героиню, но только несколько черт, воплощающих ее (у Пушкина: «маленькая ножка», «локон золотой»). Синекдоха в «Улике», следовательно, есть цитата из стихотворения «Город пышный, город бедный...». Обращенность к Пушкину обнажает двойственность структуры текста Ходасевича, в котором описан «визит» Музы (об этом говорят реминисценции из стихотворений «Муза» и «Наперсница волшебной старины...»), но героиней «Улики» может быть и возлюбленная лирического «я» (в стихотворении «Город пышный, город бедный...» речь идет не о Музе, а локоны – в особенности «золотые / златые» – поэтический штамп в литературе начала XIX в.). Так, лирическая героиня оказывается и Музой, и возлюбленной героя одновременно.

Интересно, что Ходасевич преобразует традиционный мотив, перенося в свой текст лишь часть части, названной Пушкиным. Ведь «волос, тонкий, длинный» – это только намек на локоны, которые, в свою очередь, являются намеком на образ прекрасной героини. Таким образом, создается «синекдоха синекдохи». Если «Улика» – стихотворение о «туманной», «безвестной», существующей в «безвыходном, дремучем сне» поэта Музе, то вполне объясним минимум ее воплощения в мире реальном, для которого и этот минимум есть максимум, ибо соположение противоположных пространств, присутствие одного из них в другом для Ходасевича – свойство особого творческого сознания, пронзающего бытие насквозь.

Закрытое пространство «Улики», разомкнутое миром мечты, можно сопоставить с открытым пространством стихотворения Г. Иванова «Поблещим золотом, холодной синевою ...» из сборника «Вереск». Образы и

мотивы двух текстов перекликаются, образуя внутренние параллели. Отметим их:

| <i>«Улика»</i> | <i>«Поблекшим золотом, холодной синевой...»</i> |
|--|---|
| 1. Была туманной и безвестной, <i>Мерцала в лунной вышине...</i> | Поблекшим <i>золотом</i> , холодной синевой Осенний вечер <i>светит</i> над Невой. Кидают фонари на волны <i>блеск неяркий...</i> |
| 2. Блажен, кто завлечен <i>мечтою</i> <i>В безвыходный, дремучий сон...</i> | Слилась с действительностью легкая <i>мечта...</i> |
| 3. Тихонько ложечкой <i>звения...</i> (жидкость <i>внутри</i> стакана) | И волны <i>плещутся</i> о темные борта... (вода <i>вокруг</i> лодки) |
| 4. Но <i>воплощенной и телесной</i> Теперь являться стала мне. | И чувствует душа <i>прикосновенье</i> Музы... |
| 5. В <i>нездешнем счастье</i> уличен. | <i>...Тоски распались</i> узы... <i>... Отдаться сладостно</i> вполне душою смутной Заката <i>блеклого гармонии</i> минутной... |

Петербургский пейзаж текста Иванова (Нева; «зыблются... у набережной барки»; «угрюмый лодочник»⁴; «волны плещутся о темные борта»; «шум города затих») рождает почти реальный образ Музы, которая появится в финале. Как и у Ходасевича, Муза возникнет из мерцания, ставшего фоном стихотворения Иванова: «осенний вечер *светит*» «*поблекшим золотом*», *фонари* «кидают» «*блеск неяркий*», лирический герой постигает гармонию «*заката блеклого*». У Ходасевича этот мотив выражен в традиционном образе звезд («мерцала», подобно звезде) и луны («лунная вышина») – в отличие от общего состояния мира в тексте Иванова («осенний вечер», «закат блеклый», светящиеся волны и лишь одна конкретная деталь – фонари)⁵.

Другой мотив, подчеркивающий двоемирие, – мотив мечты, вторгающейся в действительность у Иванова («Слилась с действительностью легкая мечта») и просвечивающий сквозь быт у Ходасевича («улика»). Мир мечты для поэтов – источник вдохновения, и он так же реален, как и

⁴ Потомок «финского рыболова, печального пасынка природы», из «Медного всадника» Пушкина.

⁵ На «изысканную колористику» ранних петербургских стихов Иванова указывает Н. Иванова (*Иванова Н. Ut pictura poesis: Цвета Петрополя в поэтическом освещении* // Знамя. 2001. № 6. С. 192).

обычный земной. Поэтому образы, возникшие в «сне», наделяются телесностью и в этом качестве проникают в действительность. Лирическому герою Ходасевича Муза является «воплощенной и телесной», а в тексте Иванова душа «чувствует» «прикосновенье Музы». В этом, вероятно, проявляется отчасти «живописная» стихотворная манера Иванова: бесплотная Муза похожа на Даму с картин А. Ватто или К. Сомова, слегка касающуюся плеча поэта.

Последняя строка стихотворения «Поблекшим золотом, холодной синевой...» – следствие особенно переживаемого заката и осеннего вечера. В «Улике» о реальности Музы заявлено уже в первой строфе, и создается эффект многократности и даже отчасти прозаичности «встреч», что подчеркивает «чинная беседа» с гостем, но вновь переворачивает воздушность финала с пушкинской формулой «Блажен, кто...»:

Блажен, кто завлечен мечтою
В безвыходный, дремучий сон
И там внезапно сам собою
В нездешнем счастье уличен.

Если в стихотворении «Поблекшим золотом, холодной синевой...» волшебная действительность рождает мечту, то лирический герой «Улики» принадлежит миру мечты, и не мечта «прокалывает действительность» (как у Иванова) и будит вдохновение, а действительность проникает в состояние «безвыходного» сна и по-своему осмысляет образы, существующие в мире мечты. Мотив счастья от переживаемой гармонии сопутствует мотиву мечты в текстах Ходасевича и Иванова. Характерно, что само состояние счастья названо в «Улике» лишь в последней строке, и это как будто снимает наконец конфликт двух соотнесенных между собой пространств. В стихотворении Иванова мир вдохновения постепенно завладевает действительностью, преображая ее («Мне хочется, чтоб нас течение несло, / Отдаться сладостно вполне душою смутной / Заката блеклого гармонии минутной»), и, когда происходит взаимоналожение двух миров («Слилась с действительностью легкая мечта»), лирический герой обретает счастье: «Тоски распались узы. / И чувствует душа прикосновенье Музы».

Рисунок «Улики» иной – это поэтический космос, в который проникает действительность, но находит лишь маленькую деталь – «волос тонкий, длинный» – и не признает ее чудом, не «узнает». Один мир топорщится сквозь другой только в глазах поэта⁶. У Иванова описывается медлитель-

⁶ Ср.: «Имей глаза – сквозь день увидишь ночь».

ное (что подчеркивает и шестистопный ямб) погружение бытия в поэзию, совершаемое в сознании лирического героя: в первой строфе лишь введен мотив света, сопряженный с мотивом вдохновения, во второй строфе душой овладевает гармония «заката блеклого» (и это уже близко к творческому состоянию духа), и в третьей строфе стих рождается в преображенном пространстве ⁷.

Мотив воды, один из главных в тексте Иванова («над Невой», «зыблются... у набережной барки», «Угрюмый лодочник, оставь свое весло!», «течение несло», «волны плещутся»), словно окружает обыденность мечтой. Если в первой строфе волны Невы и зыблющиеся барки названы «со стороны» – сам лирический герой как будто занимает позицию «вне-находимости», то уже во второй он, сидя в лодке, отдается во власть течения. А в финальной строфе вода упомянута лишь в самом начале («волны плещутся о темные борта»), и это может обозначать, что герой погрузился в условный мир мечты и вдохновения, куда принесла его Нева. Петербургское водное пространство становится проводником в поэтический мир.

Так оказывается возможной взаимозамена двух мотивов – воды и творчества. Один зависит от другого, более того, вода рождает вдохновение. Не случайно А. Арьев, комментируя стихотворение «Поблекшим золотом...», сопоставляет его с пушкинской «Осенью» ⁸. Действительно, корабль у Пушкина и есть воплощение творчества, его образ вводится параллельно с описанием творческого процесса. Он совмещает поэзию, путешествие и жизненную дорогу. Сравнение творческого процесса с движением корабля в неизмеримое, неизведанное пространство, давая ли-

⁷ И в других стихотворениях Иванова вдохновение связано со светом:

А что такое вдохновенье?
– Так... Неожиданно, слегка
Сияющее дуновенье
Божественного ветерка...

Слепой Гомер и нынешний поэт,
Безвестный, обездоленный изгнаньем,
Хранят один – *неугасимый!* – свет...

... рифма *заблестит*,
Коснется тленного цветка
И в вечный превратит.

⁸ *Иванов Г.* Стихотворения. СПб.; М.: ДНК, Прогресс-Плеяда, 2010. С. 533–534.

нейное направление всему тексту, подчеркивает *выход* за предел, в иные рубежи, в «иные волны».

В творчестве Иванова эмигрантского периода мотив плавания (отплытия) – один из самых частотных. Так, рифмуясь со сборником 1911 г.⁹ («Отплыть на о. Цитеру»), в 1937 г. выходит книга «Отплытие на остров Цитеру», включающая в себя стихи 1916–1936 гг. «Задавая направление и характер движения лирического субъекта в поэтическом мире, названный мотив определяет структуру топоса и специфику лирического сюжета... «Отплытие» маркирует переход лирического субъекта из сферы действительности в сферу мечты, воспоминаний, снов»¹⁰, – пишет Т.С. Соколова. Мотив мечты и снов традиционно связан в русской поэзии с мотивами творчества. Для Ходасевича это принципиальная близость, без которой поэзия вообще невозможна. Иванов, создавая свой «корабль вдохновения», также уходит в новое пространство, напоминающее многоточия «Осени» Пушкина, потому что это топос – одновременно открытый и загадочный, подобный переходу на другую сторону мира.

Именно неопределенно («оставь свое весло!») качающаяся лодка, напоминающая ладью Харона (перевозчик – «угрюмый лодочник», а лодка плывет неизвестно куда), погружает лирического героя в знакомый – и каждый раз открывающийся заново – мир поэзии, что подчеркивает закономерную параллель с образом Орфея, который плыл на ладье Харона к Эвридике в Аид. Один из любимейших образов Ходасевича, Орфей смутно проступает в тексте Иванова, неявно и непреднамеренно сближая двух поэтов – литературных врагов.

А.К. Жолковский отмечает стихотворение «Потеряв даже в прошлое веру...» (из книги «Портрет без сходства», 1950)¹¹ как один из вариантов «корабельной темы» у Иванова, точнее, как вариант мотива *лодки, барки* –

⁹ «На титуле – 1912 г.» (Иванов Г. Стихотворения. С. 495).

¹⁰ Соколова Т.С. Мотив «отплытия» в петербургской лирике Георгия Иванова // Филологические записки: Сб. ст., ред.-сост.: А.М. Новожилова; Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена. СПб., 2006. С. 43–49. Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://novruslit.narod.ru/science/zapiski2006.htm>. Дата обращения: 05.06.2012.

¹¹ Жолковский А. Так и этак Георгия Иванова («Луны начищенный пятак...») // [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/9/zh11.html#_ednref8. Дата обращения: 15.06.2012.

в нем узнаются и «пушкинские *санки*, место которых занимает лодка – распространенная поэтическая реалья», и «блоковская *барка жизни*»¹²:

Потеряв даже в прошлое веру,
Став ни это, мой друг, и ни то, –
Уплываем теперь на Цитеру
В синеватом сияньи Ватто...

Грусть любит лунным пейзажем,
Смерть, как парус, шумит за кормой...

...Никому ни о чем не расскажем,
Никогда не вернемся домой.

«Сиянье Ватто» сближается с имплицитным образом Харона («Смерть, как парус, шумит за кормой»), и последнее плавание кажется последним всплеском вдохновения. «Тема плавания-отплытия сопровождается многочисленными образами-мифологемами. “Это месяц плывет по эфиру, / Это лодка скользит по волнам, / Это жизнь приближается к миру, / Это смерть улыбается нам” – благодаря анафоре и грамматическому параллелизму месяц кажется лодкой, скользящей по волнам эфира. Здесь вслед за образом лодки смерти начинает звучать тема забвения (вспоминается мифологический Харон, перевозчик душ умерших через Стикс, и река забвения Лета)»¹³, – считает О.С. Чигиринская.

Вдохновение поэт черпает, переплыв воды Леты, заглянув по «ту сторону» жизни, – это один из любимых мотивов в лирике Ходасевича, но и у Иванова Лета оказывается не столько рекой забвения, сколько рекой вечного воспоминания, дарующего вдохновение. В стихотворении «Ликование вечной, блаженной весны...» (1932) совмещены пространства Средиземного моря, Берлина, Парижа, Ниццы (как одно – ненастоящее, приснившееся) и Петербурга, вечная весна и зима в «царской столице», юг и север. Отказ от «эмигрантской были» выражен в конечном выборе пространства, ставшего для поэта вечным:

... Зимний день. Петербург. С Гумилевым вдвоем,
Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты,
Мы спокойно, классически просто идем,
Как попарно когда-то ходили поэты.

¹² Жолковский А. *Так и так* Георгия Иванова («Луны начищенный пятак...») // Звезда. 2007. № 9. С. 187.

¹³ Чигиринская О.С. Мотив отплытия в эмигрантском творчестве Г. Иванова // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 5. Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/chigirinskaja/>. Дата обращения: 12.04.2012.

Нева оказывается аналогом Леты, что подчеркивает бесконечность мира, его истинность, но в то же время это мир запредельный, мир Аида – царство теней¹⁴. Вечность такого мира заключает в себе трагическую цикличность. И особенно важно, что Иванов сознательно принимает это пространство теней (там ждет его Гумилев), противопоставляя его «вечной, блаженной весне» юга:

Ликование вечной, блаженной весны,
Упоительные соловьиные трели
И магический блеск средиземной луны
Головокружительно мне надоели.

Сквозь «блаженный» мир просвечивает мир мертвых, и для эмигрантской поэзии Иванова это единственно возможный взгляд на бытие. Между тем такое видение всегда было свойственно лирике Ходасевича:

А мне – айдесская сквозь зной
Сквозит прохлада.

(«У моря», 1917)

Века, прошедшие над миром,
Протяжным голосом теней
Еще зывают к нашим лирам
Из-за стигийских камышей.

И мы, заслышав стон и скрежет,
Вступаем на Орфеев путь,
И наш напев, как солнце, нежит
Их остывающую грудь.

(«Века, прошедшие над миром...», 1912)

Творческое пространство Ходасевича и Иванова вновь получит «странное сближение» в конце 1950-х гг. Бывшие литературные противники окажутся в одном поэтическом топосе. Иванов, умерший почти через 20 лет после смерти Ходасевича, прекратил «литературную войну», как пишет Е. Витковский, и «последнее слово» осталось за ним: «меньше чем за год до смерти Иванов, перерабатывая старые стихи для несостоявшегося “Собрания стихотворений”... вместо заголовка к одному из них поставил

¹⁴ См. об этом: *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 355.

эпиграф: “Мне лиру ангел подает. *В. Ходасевич*”, и последняя строфа звучала совершенно иначе:

И тихо, выступив из тени,
Блестя крылами при луне,
Передо мной склонив колени,
Протянет лиру ангел мне.

Характерно – “мне”, “мне – лиру Ходасевича”... Именно “тяжелой лире” Ходасевича он должно отдать¹⁵.

¹⁵ *Витковский Е.В.* «Жизнь, которая мне снилась» // *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 1. С. 31.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА БАЛЛАДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ГУМИЛЕВА («УЖАС», «ЛЕС», «У КАМИНА»)

Литературная баллада сложилась в эпоху романтизма в России как лиро-эпический жанр, со способностью к «синтезу национальных и чужеземных традиций, к свободной миграции и контаминации сюжетов, тем, мотивов, форм, как фольклорных, так и литературных...»¹. С.Н. Бройтман, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тмарченко и др. пишут, что жанр, изменяясь, уходит «с поверхности в «ядерные глубины» произведения – поэтому он труднее и опознаваем, чем прежде»². В балладе серебряного века отразились общие тенденции развития этого жанра, но в своеобразных формах, которые определены эпохой и особенностями развития русской литературы.

Н. Гумилев отмечает, что «история литературы знает два типа баллад – французский и германский. Французская баллада – это лирическое стихотворение с определенным чередованием многократно повторяющихся рифм. Баллада германская – небольшая эпическая поэма, написанная в несколько приподнятом и в то же время наивном тоне, с сюжетом, заимствованным из истории, хотя последнее не обязательно»³. Важным жанровым признаком немецких баллад Н. Остолопов считает категорию «чудесного»: «У немецов баллада <...> основана бывает на чудесном»⁴. Как комментирует Р.В. Иезуитова, «он имел в виду не только фантастику, а сферу исключительного вообще»: «с жанром баллады современники связывали представление о сфере необычного, исключительного, рассматривая невероятное, фантастическое как некий особый, “предельный” случай этого исключительного»⁵. Можно отметить, что баллады акмеистов относятся, скорее, к немецкому типу, поскольку форма баллады к началу XX в. перестала быть сколько-нибудь твердой, но темы, мотивы и сюжеты, свойственные отчасти

¹ Подольская Г.Г. Английская романтическая баллада в контексте русской литературы первой четверти XV века (С. Колридж, Р. Саути): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М.: Моск. пед. гос. ун-т, 1999. С. 15.

² Бройтман С.Н., Магомедова Д.М., Приходько И.С., Тмарченко Н.Д. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 10.

³ Гумилев Н.С. Золотое сердце России: соч. Киев: Лит. артистикэ, 1990. С. 530.

⁴ Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб.: Тип. Имп. рос. акад., 1821. Ч. 1. С. 62–63.

⁵ Иезуитова Р.В. Жуковский и русская романтическая баллада // Иезуитова Р.В. Жуковский и его время. Л.: Наука, 1989. С. 93.

народным балладам и, безусловно, балладам романтическим, сохранились, хотя претерпели определенные изменения.

Н. Гумилев – один из поэтов серебряного века, написавший немало баллад и стихотворений балладного типа. Особенностью баллад Гумилева является красочность и экзотичность образов, ориентальные путешествия автора, отображенные в стихотворениях, особенно отличают его от других поэтов. Изучение жанра баллады в творчестве Гумилева представлено в работах Ю.В. Зобнина, Л.Я. Бобрицких, Е.В. Бурвиковой и др. Еще В.М. Жирмунский указывал на соотношение эпического и лирического в поэзии Гумилева: «для выражения своего настроения он (поэт) создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпический – балладную форму»⁶. О своих балладах Гумилев пишет, что это «не баллады и песенки, а стихи психологического содержания, соприкасающиеся с нынешними культурно-философскими направлениями мысли, как русскими, так и иностранными»⁷. Слова поэта можно объяснить тем, что он отказывается лишь от жанрового канона, а не от жанра, поскольку «жанр как тип художественной целостности, создающий определенный образ миропереживания, в лирике остается всегда, лишь становясь структурно более гибким и исторически динамичным»⁸. Ю. Зобнин отмечает, что в произведениях Гумилева присутствует «“балладная” природа... привносящая “сюжетность” даже в чисто-лирические стихотворения... влечет за собой смысловые коннотации, связанные с преодолением “статики” изображаемого – будь то внешнее состояние героя или же внутренне переживание»⁹. Я.В. Самохвалова считает, что «Гумилеву в особенности свойственна склонность к философским обобщениям, стремление «поднять» любой сюжет до уровня общечеловеческой значимости»¹⁰.

⁶ Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Н.С. Гумилев: Pro et contra. СПб., 2000. С. 422.

⁷ Гумилев Н.С. Жизнь стиха // Гумилев Н.С. Собр. соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 3. С. 223.

⁸ Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. С. 313.

⁹ Н.С. Гумилев: pro et contra / Сост., вступ. ст. и прим. Ю.В. Зобнина. СПб.: РХГИ, 2000. С. 10.

¹⁰ Самохвалова Я.В. Традиции фольклорной баллады в лирике Н.С. Гумилева // Фольклор: традиции и современность: Сб. науч. трудов / Под ред. М.Г. Ларионовой. Таганрог: Изд-во Таганр. гос. пед. ин-та, 2003. С. 141.

Балладность текстов Гумилева обнаруживается в «острой сюжетности, лиризме повествования, присутствии мистического ореола и философского подтекста, фрагментарности композиции, особой роли диалога, динамики действия, лаконизме и концентрированном использовании художественных средств»¹¹. К достаточно безусловным балладам Гумилева можно отнести лишь некоторые тексты: «Влюбленная в дьявола», «Ужас», «Невеста льва», «Отравленный», «Леонард», «Всадник», «Дева-птица», «Леопард», «Перстень». Собственно «балладами» поэт сам назвал два своих стихотворения – «Влюбленные, чья грусть как облака...» (где сохранена формальная часть баллады – «посылка») и «Пять коней подарил мне мой друг Люцифер...». В нашей статье мы хотели бы обратиться к текстам раннего и позднего Гумилева, в которых достаточно явно проявляются жанровые признаки баллады.

Стихотворение «Ужас» (1907) композиционно можно разделить на две части: 1–5 строфы и 6 строфа. В первой части стихотворения лирический герой оказывается в мистическом пространстве, он продвигается вперед, будто по некоему лабиринту, состоящему из сплошного ряда коридоров, постоянно ощущая присутствие чего-то потустороннего. Таинственный лабиринт «оживает» статуями, которые воспринимают лирического героя как чужака, да и он чувствует себя потерянным и одиноким:

Я долго шел по коридорам,
Кругом, как *враг*¹², таилась тишь.
На пришлеца *враждебным* взором
Смотрели статуи из ниш.

В угрюмом сне застыли вещи,
Был странен серый полумрак,
И точно маятник *зловещий*,
Звучал мой одинокий шаг.

С каждым новым стихом нарастает напряжение и страх, как в классической балладе, например, в «Лесном царе» И.В. Гете в переводе В.А. Жуковского, выстроенном на игре между ирреальным и реальным пространствами. Уже со второго стиха первой строфы у Гумилева ирреальное проникает в реальность в ощущении страха и предчувствия опасности. Лирический герой пробирается все дальше вглубь неизведанного пространства, в котором «столпившиеся колонны» напоминают стволы деревьев в лесу

¹¹ *Набатова Я.В.* Балладная традиция в лирике Н.С. Гумилева // VI Региональная конференция молодых исследователей Волгоградской области. Волгоград, 13–16 ноября 2001 г.: Тез. докл. Напр. Филология. Волгоград: Перемена, 2002. С. 37.

¹² Курсив в поэтических текстах здесь и далее наш. – А. Ч.

(чисто акмеистический образ – сопоставление природы и архитектуры). В самой гуще сумрака и стволов герой видит кого-то как спасение или цель пути:

Мой взор горящий был смущен
Едва заметною фигурой
В тени столпившихся колонн.

Прежде чем Гумилев вводит образ женщины с головой гиены, герой уже чувствует смертельный страх. Поэт подчеркивает двойственность странной фигуры: «Я встретил голову гиены / На стройных девичьих плечах». Внимание героя приковано к морде гиены: кровь, пустые глаза, хриплый шепот. Слияние человека с животным, почти метаморфоза неоднократно используется Гумилевым, например, в стихотворениях 1907 года («Дня и ночи перемены...», «Гиена», «Ягуар», «Невеста льва»).

Автор выстраивает в тексте как бы две точки повествования: наблюдателя и персонажа. Е.Ю. Куликова пишет, что «такая двойственная позиция помогает автору отделиться от персонажа, но, между тем, оставаться рядом с ним, руководить его действиями, как режиссер спектакля»¹³. Последняя строфа подводит некий итог и разграничивает повествователя и лирического героя. Автор-повествователь будто возвышается над описанной ситуацией, он говорит об ужасе, который возникает в фантастическом пространстве при появлении страшного существа, и об ужасе смерти: «И бледный ужас повторяли / Бесчисленные зеркала». «Бледный ужас» – последний взгляд героя, который передают зеркала друг другу, как эхо. Автор заканчивает стихотворение образами зеркал, создающих тоннели или коридоры, по которым шел вначале лирический герой в глубину сумрака в поисках своей царицы.

А. Гомер считает, что в ранних сборниках Гумилева «выражается воля к завоеванию трансцендентного, потустороннего... потустороннее, Чужое – и есть, вероятно, для поэта главное воплощение топоса «Смерть». В ранних произведениях часто описываются классические места обитания Чужого / Потустороннего: коридоры, пустыни, пещеры, пропасти, овраги и т. п.»¹⁴. Возможно, умирая, лирический герой превращается в одну из ста- туй, которые он видел в коридорах.

¹³ Куликова Е.Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2011. С. 368.

¹⁴ Гомер А. Экзотизм и геософия Николая Гумилёва в контексте европейского колониального дискурса. Самоидентификация через «другое». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/114/>. Дата обращения: 05.03.2012.

Е. Раскина отмечает, что «архитектурный фон, на котором происходит встреча героя с inferнальной героиней «Ужаса» («лес столпившихся колонн»), – египетский. Гигантские колонны древнеегипетских храмов (Карнак) располагались по квадратно-гнездовой схеме и действительно представляли собой “лес столпившихся колонн”¹⁵. В поэзии Гумилева, считает Ю.Б. Бакулина, образ храма просматривается самим поэтом «через призму его мирозерцания, создающего этот мистико-символический топос как символ работы человеческого духа»¹⁶, так возникает связь: храм – человеческая душа. По мнению исследовательницы, уже в ранних сборниках Гумилева существует два вида храмов: «христианский, с его гонимыми пророками и разрушенными алтарями, и языческий (храм Афины, грот, пещера как сакральное место)¹⁷. Языческий храм становится, с одной стороны, выдуманным или воображаемым, а, с другой – местом, куда стремится завоеватель, путешественник и конквистадор, как и другие герои стихотворений Гумилева:

Гонзальво и Кук, Лаперуз и де-Гама,
Мечтатель и царь, генуэзец Колумб!

А. Гомер подчеркивает, что для Гумилева переход в иное пространство всегда связан с чем-то «Чужим», которое чаще всего выражается как «диффузное, смешанное существо женщина-зверь, перевоплощение в животного...поэт часто воображает (или имплицитно подразумевает) пространство как женщину, которую герою предстоит завоевать»¹⁸. Е.Ю. Раскина указывает, что «образы девушки с головой гиены и подобной гиене царицы восходят к древнеегипетской богине войны и палящего солнца – Сехмет, образ которой снова актуализировался в творчестве Гумилева в 1909 г., когда поэт прислал будущей Черубине де Габриак сонет на конкурсные рифмы “Тебе бродить по солнечным лугам”»¹⁹.

¹⁵ Раскина Е. Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилёва: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Архангельск: Поморский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2009. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/157/>. Дата обращения: 14.03.2012.

¹⁶ Бакулина Ю.Б. Образ храма как романтический символ духовности в лирике поэтов серебряного века (Н.С. Гумилев, О.Э. Манделштам) // Предромантизм и романтизм в мировой литературе: Материалы научно-практической конференции, посв. 60-летию профессора И.В. Вершинина: В 2 т. Самара: Изд-во СГПУ, 2008. Т. 2. С. 82.

¹⁷ Там же. С. 83.

¹⁸ Гомер А. Указ. соч.

¹⁹ Раскина Е. Указ. соч.

Женщина с головой гиены отсылает также к стихотворению Н. Гумилева 1913 года «Венеция», в котором поэт, как отмечает Е.Ю. Куликова, «почти повторит композиционный ход «Ужаса» и откровенно использует масочный принцип построения ... безумное видение напоминает маскарадный наряд, когда на голову человека надевается маска в виде морды какого-либо животного»²⁰. Исследовательница предполагает, что «персонаж «Венеции» прячется под маской путника»²¹, и смерть тоже скрывается под маской. Более того, Е.Ю. Куликова доказывает, что стихотворение «Венеция» является балладой, поскольку в «искаженном венецианском мире... все двойится и расслаивается, а персонажами драмы становятся декорации сцены: узорные аркады семантически рифмуются с застывшими стеклом водами, огни на лагуне превращаются в «тысячи огненных пчел», крылатый лев Св. Марка напоминает серафима, а «на высотах собора» воркуют и плещут почти ангельскими крыльями голуби. Каждая деталь обманывает зрение и слух, одно подменяет другое, – типичный балладный прием, когда жених и мертвец меняются местами, мертвое выглядит живым, а живое – мертвым, и весь мир превращается то ли в «шутку», то ли в «колдовство», как пишет Гумилев в предпоследней строфе своего стихотворения»²². «Венеция существует в двух пластах, нераздельно воплощая балладное двоимирие, «скал и воды колдовство»²³.

В рассматриваемых текстах реальное и ирреальное пространства не имеют четких границ, автор преднамеренно не определяет балладный локус, но незаметно для читателя погружает его в мистический мир баллады, где очертания миров маркируются иными формами (память, воспоминание) или некими знаками (архитектура: город, колонны; маскарад и др.). Читатель вслед за героем переходит из одного пространства в другое («Ужас») или же чувствует почти одновременно два пространства, которые как бы играют как с героем, там и с читателем («Венеция»).

Следующая баллада, к которой мы обратимся, «Лес», более лиризована и выглядит менее каноничной. Стихотворение можно разделить на две части: 1–9 строфы и 10–15 строфы. Следует отметить двустрочный принцип построения строф, как в балладах «Дочь лесного царя» И.Г. Гердера,

²⁰ Куликова Е.Ю. Указ. соч. С. 372.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 370.

²³ Там же. С. 373.

«Мщение» Л. Уланда, «Черная Шаль» А.С. Пушкина, «Морская царевна» М.Ю. Лермонтова и некоторую другую др.

Гумилев последовательно меняет пространственные точки повествования, он начинает текст с описания странного леса, причем сознательно отделяет авторское начало от создаваемого им топоса, как будто бы передает легенду или вспоминает таинственную фантастическую картину:

В *том* лесу белесоватые стволы
Выступали неожиданно из мглы,

Из земли за корнем корень выходил,
Точно руки обитателей могил.

Поэт показывает странный лес, где все – словно живое и двойственное, где предметы обозначают нечто большее, чем то, как они выглядят, где все готово вырваться из своего обличия: белесоватые стволы уподоблены призрачным духам леса; корни, точно руки мертвецов, готовы схватить одинокого путника; где-то в чаще прячутся великаны, карлики, львы, шестипалые существа. Из людей рядом находиться могут лишь только рыбаки, потому они существуют на границе миров: вода является своего рода неведомой дорогой в таинственный мир – мистический лес. Далее рассказчик оказывается будто внутри картины:

Никогда *сюда* тропа не завела
Пэра Франции иль Круглого Стола,

И разбойник не гнезвился *здесь* в кустах,
И пещерки не выкапывал монах –

Только раз *отсюда* в вечер грозовой
Вышла женщина с кошачьей головой...

Можно увидеть четырехчастное отрицание возможности проникновения в таинственный лес, которое выражается не только посредством частиц «не» и местоимения «никогда», но и единичным действием «выхода» женщины-кошки из леса. Женщина с кошачьей головой и в короне напоминает древнеегипетскую богиню Бастет, богиню любви, веселья и домашнего очага. Женщина-кошка покидает лес и умирает в пограничное время: выходит вечером и гибнет на заре. Смерть богини будто бы означает конец существования фантастического леса: когда исчезают боги, оберегающие пространство от непрошенных гостей, этому пространству приходит конец.

Вторая часть стихотворения построена как своеобразная посылка, характерная для баллад французского типа. Анафора создает рефренный эффект и подчеркивает музыкальность «посылки»:

Это было, это было в те года,
От которых не осталось и следа.

Это было, это было в той стране,
О которой не загрезишь и во сне.

Я придумал это, глядя на твои
Косы – кольца огневющей змеи,

На твои зеленоватые глаза,
Как персидская больная бирюза.

Может быть, тот лес – душа твоя,
Может быть, тот лес – любовь моя,

Или, может быть, когда умрем,
Мы в тот лес направимся вдвоем.

Анафора «Это было...» образует смысловую цепь «пространство – время» прошлого и настоящего. Следующий повтор «*На твои / косы*» – «*На твои* зеленоватые глаза» открывает образ лирической героини, зеленые глаза которой, вероятно, отсылают к богине Бастет. Последняя анафора «Может быть...» в первых двух случаях подчеркивает противопоставление: поэт представляет таким образом загадочную душу лирической героини и свою – фантастическую – любовь. В последней строфе это противопоставление снимается и создается возможное желаемое пространство, в котором соединяются души лирических героев.

Фантастический мир рождается в воображении поэта и на глазах читателя становится практически реальным. Это один из любимых приемов Гумилева, только на этот раз читатель может обмануться, ибо поэт «раскрывает карты» не в самом начале текста, а в конце. Если в стихотворениях «Слоненок», «Корабль», «Жираф» уже в первых строках подчеркивается двойственность топосов – воображаемого и «действительного», то в балладе «Лес» мы не сразу узнаем, что сам Лес очевидно (внутри текста) придуман поэтом. Сравним:

Моя любовь к тебе сейчас – Слоненок,
Родившийся в Берлине иль Париже...

– Что ты видишь во взоре моем,
В этом бледно-мерцающем взоре?
– Я в нем вижу глубокое море
С потонувшим большим кораблем...

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд,
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далеко, далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Описание Слопенка, истории погибшего корабля, удивительной красоты жирафа и его мира – все это развернуто в текстах крупным планом, но целью повествования является другое: рассказать о своей любви, представить роковую красоту возлюбленной или постараться утешить ее в печали. Так же происходит в балладе «Лес»: огненные косы и зеленоватые глаза героини рождают желание описать удивительный топос, свойственный и народным, и романтическим балладам. Но поскольку тайна раскрывается только в 10-й двустрочной строфе, читатель успевает глубоко погрузиться в ирреальное пространство. Впрочем, в «Слопенке» к финалу можно забыть, что это стихотворение о любви, потому что удивительный образ Великолепного слона затмевает первые нежные строки. А в «Жирафе» и «Корабле» кольцевая композиция возвращает нас к началу, словно очерчивая ровной линией воображаемое путешествие.

Строки второй части «Леса» разрушают ирреальность предшествующего повествования – обращением к возлюбленной, и введением лирического «Я» – «настоящего», поэтического. Подобное подведение итогов не изменяет балладную структуру текста, но переносит повествователя в иное пространство, которое отражается и в ритмическом рисунке стихотворения. На протяжении всего текста Гумилев использует 6-стопный усеченный хорей, но в последней части строки укорачиваются, стихи написаны 5-стопным усеченным хореем. Неожиданная смена количества стоп создает эффект двойного окончания произведения, хотя, казалось бы, уже обнаружено, что описанный странный мир – выдумка поэта, но последние строфы вводят новую поэтическую реальность.

Хорей, по мнению Гумилева, «поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область – пение»²⁴. Поэт несколько утяжеляет «динамичный» хорей путем увеличения количества и

²⁴ Гумилев Н.С. Золотое сердце России... С. 518.

усеченности стоп, а в последних строфах стихотворения дополнительные паузы создают впечатление спокойного, почти разговорного рассказа, беседы. «Легкость» хорея и протяженность каждого стиха подчеркивают приглушенность и таинственность описываемых событий.

А. Павловский пишет, что «при всем отличии акмеистической поэтики от символистской, например, присущей Н. Гумилеву четкости поэтической речи и твердости рисунка, он всегда стремился выявить внутреннюю воздушно-мерцающую природу стиха. Его знаменитые сдвоенные пиррихии, пеонические сглатывания, придававшие подвижность и легкость ритму и живую естественность, чуть ли не разговорность строке и слову, – все это шло, конечно, от опыта символистов, культивировавших в своем творчестве музыкальность и гипноритмию, помогавшие их стиху скользить и парить и даже как бы растворяться в дрожащей ауре многочисленных созвучий»²⁵.

«Лес» написан третьим пеоном. Пеоны выделяют слово в стихе, одновременно раскачивают привычный легкий хорей, но и сохраняют четкий ритм баллады.

Драматический элемент в стихотворении заменяется разными позициями повествования, перед читателем возникают смены картин: сначала внешнее отстраненное описание леса, далее – описание леса от лица лирического героя, будто бы оказавшегося в нем, и, наконец, – автор выступает за рамки собственного повествования, и два мира оказываются четко разделены. Только в финале поэт раскрывает рамочный принцип построения текста (опуская сознательно одну часть рамки), изначально вводя тем самым читателя в заблуждение. Однако последняя строфа оставляет некоторую возможность того, что путешествие в лес может стать реальностью, но иной.

Привычный признак двоemiрия баллад Гумилев реализует несколько нетрадиционно. Ирреальное пространство выступает как погружение в собственное сознание, а весь процесс представления, идея мира ориентируется не на будущее или настоящее, а на прошлый опыт, из которого взяты все образы. Б. Аверин считает, что «всякое знание есть припоминание... время отстает и приходит», и, таким образом, время в балладе Гумилева становится цикличным, повествователь выдумывает какое-то пространство на основе прошлого, чтобы, возможно, вернуться к нему в будущем.

Прием погружения в свое сознание и «воскрешение» прошлого Гумилев использует в стихотворении «У камина», практически все строфы которого относятся к монологу лирического героя о том, что *было*. Герой –

²⁵ Павловский А. О творчестве Николая Гумилева и проблемах его изучения. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/59/>. Дата обращения: 05.03.2012.

воин, а дома, в четырех стенах чувствует себя несчастным, бессильным и мертвым, у лирического героя осталась только память, и он возвращается к прошлому, чтобы заново его пережить. Ситуация жизни оборачивается будто встречей со смертью: тень, угасание огня, руки на груди, неподвижный взор. Гумилев написал одно из немногих стихотворений, повествование которого начинается практически от мертвого героя:

Наплывала тень... Догорал камин,
 Руки на груди, он стоял один,
 Неподвижный взор устремля вдаль,
 Горько говоря про свою печаль...

Сюжетность текстов Гумилева выражается чаще всего в пространственных перемещениях, а «присутствие в изображаемом объекте динамики – от самых примитивных, “внешних” ее проявлений, до подвижности духа, эмоций – является свидетельством подлинности бытия данного объекта, тогда как статика в гумилевском творчестве – синоним “смерти”»²⁶, писал Ю. Зобнин.

Сюжет о воине, который не боится смерти и смело сражается с врагами, покоряет пространства, идет у Гумилева от перевода Батюшковым Песни Гаральда Смелого, от истории Финна и Наины в Руслане и Людмиле Пушкина. С.Н. Колесова считает, что «Батюшков использовал многие принципы балладной композиции и балладную динамическую «сюжетность» (см.: наличие рефрена, повествование ведется от лица средневекового витязя, который выражает свои чувства «песней»). Гаральд – и рассказчик, и действователь, участник изображаемых событий»²⁷.

Так и стихотворение «У камина» Гумилева сделано в балладном ключе: память (прошлое) становится тем динамическим моментом, который фиксирует яркость сюжета и контрастирует с настоящим²⁸. Подобная композиция произведения отсылает к балладе Н.С. Гумилева «Корабль», где все действие происходит в глазах героини:

– Что ты видишь во взоре моем,
 В этом бледно-мерцающем взоре? –
 Я в нем вижу глубокое море
 С потонувшим большим кораблем.

²⁶ Н.С. Гумилев: pro et contra... С. 11.

²⁷ Колесова С.Н. Лирика К.Н. Батюшкова в контексте жанрообразовательных процессов XIX–XX вв.: кластерный подход: Дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2012. С. 145.

²⁸ Добавим, что «У камина» написано двустрочными строфами, как и баллада «Лес».

Глаза, взор являются тем «магическим кристаллом», через который можно погрузиться в свои мысли и вернуться в прошлое. Заключение лирического героя происходит в пространстве, которое очевидно принадлежит женщине. Так, «царица» заманила к себе моряка, но ее образ как будто несколько затмевается воспоминанием лирического героя о корабле. Поэт выстраивает композицию таким образом, что в последней строфе вновь возвращается ко взору героини, жестокой «царицы», вносит новое значение морской гробницы, которая становится необъятной, а прах героя будто рассеивается в море:

Только тот, кто с тобою, царица,
Только тот вспоминает о нем,
И его голубая гробница
В затуманенном взоре твоём...

В балладе «У камина» воин вернулся домой, но чувствует себя узником, тоже будто оставаясь в «пространстве глаз» героини:

Но теперь я слаб, как во власти сна,
И больна душа, тягостно больна;
Я узнал, узнал, что такое страх,
Погребенный здесь в четырех стенах...
... И, тая в глазах злое торжество,
Женщина в углу слушала его.

Образы женщин в рассматриваемых текстах выполняют двойную функцию: с одной стороны, они являются предметом страстного желания героя, но с другой – приближением к смерти или же воплощением самой смерти, как физической, так и духовной (лирический герой теряет способность действовать, воевать, плыть – то есть теряет свое мужское начало). Такое состояние героя позволяет ему лишь вспоминать и тем самым преодолевать на время границы ирреальности.

Проанализированные стихотворения имеют яркие балладные сюжеты, но, сохраняя «балладную энергию», поэт слегка стирает энергичное развитие действия, драматизм, свойственный балладам, использует «асемантическую» (термин Ю.Н. Чумакова) динамичность в построении текста: утяжеляет размер, несколько раскачивает ритм повествования, результатом чего становится обновление формы древнего жанра, органично вписавшегося в поэзию серебряного века.

О.А. Бердникова

**«ЖИЗНЕЛЮБ И СМЕРТЕЙСКАТЕЛЬ»:
О МОТИВАХ СМЕРТИ В ПОЭЗИИ Н.С. ГУМИЛЕВА**

Характеристика Николая Гумилева как «иностранца в русской поэзии», данная А. Блоком, является уникальной в русской поэтической традиции¹. В ней можно усмотреть достаточно обидное для русского поэта обвинение в чужеродности его ментальных и эстетических проявлений. Действительно, представленные в его поэзии охота, война, путешествия в экзотические страны, являющиеся основной формой «авторского поведения» (А. Фаустов)² Гумилева, не характерны для русской поэтической традиции. В поэте и его лирическом герое явлены, на первый взгляд, нерусский, западный тип личности, и несвойственное русским восприятие жизни как источника исключительно земных удовольствий.

Чуткий и тонкий Ю. Айхенвальд характеризует Гумилева первых поэтических сборников как «поэта подвига, художника храбрости, певца бесстрашия, мужчину по преимуществу»³. Такой принцип поэтической идентификации также не свойственен русской литературной традиции. Действительно, как ни у кого из русских поэтов, предшественников и современников Гумилева, в его поэтическом творчестве изображен именно мужчина в его родовых и профессиональных мужских проявлениях. Влюбленный, «стрелок», «мореплаватель» и «великий артист» неизменно предстает в его поэтических произведениях как «сильная телом личность»⁴. Это именно мужчина – «красивый, могучий и полный здоровья»⁵, при этом всегда путник, преодолевающий пространства и времена: «Иду в пространстве и во времени».

Кстати, с миром мужчины в творчестве Гумилева неизменно связано пролитие крови – чужой или своей, в этом смысле по кровавой «насыщенности» поэзия Гумилева также уникальна в русской поэтической традиции. «Но в его воинственности можно усмотреть некий атавизм – это вос-

¹ А. Блок неоднократно повторял эту мысль в разное время, в частности, и в одной из последних своих статей «Без божества, без вдохновенья» (*Цех акмеистов*): «В стихах самого Гумилева было что-то холодное и иностранное» и, по свидетельству К. Чуковского, говорил об это самому Гумилеву: «Вы – слишком литератор, и притом французский» (*Блок А. О литературе*. М., 1980. С. 277).

² *Фаустов А.А.* Авторское поведение в русской литературе: середина XIX века и на подступах к ней. Воронеж, 1997.

³ *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 480.

⁴ *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. Т. 2. С. 359.

⁵ *Гумилев Н.С.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 201.

торженное принятие наследия протекших времен»⁶. В этом отношении крайне продуктивна идея, высказанная М.М. Бахтиным, согласно которой «мудрость тела, правота тела, сила тела, которое знает свой путь, в душе осознается как память. Эту память Гумилев называет памятью тела. Если ум наш способен только познавать предков, то тело связано с ними. Тело может вспомнить целый ряд поколений, тогда как ум – только теоретически познать их. Мотив памяти сильных, примитивных предков, попытка в своей душе прослышать их голоса занимает в поэзии Гумилева видное место»⁷.

Одной из форм действия такой памяти является в мире Гумилева творческий сон или видение, при этом «память тела» ведет поэта либо к памяти о смерти, либо к памяти о плотской, чувственной страсти, не замутненной веянием цивилизованного мира. Так путь к смерти осознан в творчестве Гумилева, прежде всего, в аспекте памяти. Памятью тела Гумилев объясняет «чувственную жажду» своего героя сугубо мужских проявлений – схватки с врагом или зверем, войны, завоевания женщин. В судьбе предков Гумилева привлекает цельность личности, умение полностью отдаваться жизни, страсти, и, наконец, «задохнувшись от блаженства», в полноте сил и радости порыва к бытию, возлюбленной – принять смерть.

«Трепетным противоборством жизнелюба и смертеискателя пронизаны многие его стихи, даже те, которые при первом чтении кажутся беслично-объективными»⁸. Эта концепция развернута в стихотворении «Сонет» (1912):

Мне чудится (и это не обман),
Мой предок был татарин косоглазый,
Свирепый гунн... Я веяньем заразы,
Через века дошедшей, обуян⁹.

Действительно, в катренах этого сонета нарисована сильная личность победителя и завоевателя, однако удел такого героя в мире поэта почти всегда один – «Мы дрались там... Ах да! Я был убит»¹⁰. «Веянье заразы» осознано в «Сонете» не просто как наследие от предков свирепости и дикости нрава, но и как язычество. Вот почему гибель татарина или гунна, завоевывавших христианские страны, в городе с «голубыми куполами» неизбежна: в этом раннем тексте уже вполне проявились христианские интенции Гумилева.

⁶ Айхенвальд Ю. Указ. соч. С. 345.

⁷ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 359.

⁸ Струве Н.А. Православие и культура. М., 1992. С. 101.

⁹ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 175.

¹⁰ Там же.

Вместе с тем мечтательность поэта, погруженность в свои «игры» как некую сновидческую реальность, становится особой формой артистизма, характерного для многих стихотворений Гумилева. Смоделированный поэтом таким способом артистический образ важен не только сам по себе, но как «способ мышления о нем»¹¹. Отсюда ироническое восклицание («Ах, да!»), подчеркивающее условность самого факта смерти, подобное тому, что изображено в стихотворении «Путешествие в Китай»(1910), посвященное художнику-авангардисту Сергею Судейкину. Это посвящение сразу переводит странствие лирического героя в эстетическую плоскость. Смерть «на пути», которой заканчивается путешествие в Китай, становится столь же шутовским событием, что и само путешествие, где капитаном просят быть опытного «в пьяном деле», «вечно румяного мэтра Рабле», и призвано удивить читателей, как в театральном представлении, неожиданностью развязки: не случайно звучат театральные возгласы «Просим! Просим!»¹².

Так во многих стихотворениях Гумилева тонко взаимодействуют серьезность и ироничность, предполагающая «условное», «обратное» прочтение, ирония как бы «снимает с автора ответственность за сказанное, обращает все в шутку, в некое «несерьезное действие»¹³.

Такое прочтение предполагает и наречение себя «великим артистом» в «Персидской миниатюре»(1919), где ироническое звучание задает именно образное обозначение смерти в начале текста:

Когда я кончу наконец
Игру в cache-cache со смертью хмурой,
То сделает меня Творец
Персидскою миниатюрой¹⁴.

Кстати, в строфическом рисунке стихотворения именно вторая строка, дающая мотив игры со смертью в прятки, является самой длинной, а значит, особенно семантически значимой. Перевоплощаясь в «объект» любви, «великий артист» не перестает быть и деятельным субъектом, способным заменить в своем эстетическом бытии «вино, любовниц и друзей», то есть потребность в чувственном и душевном общении. Такой уровень способен достигнуть поэт-артист, обладающий «шестым чувством», а потому и способный заменить человеку, вступающему в сферу искусства, радости жизни реальной, предлагая ему равноценный эстетиче-

¹¹ *Кривцун О.А.* Артистизм. Соперничество искусства и жизни // Человек. 2007. № 3. С. 64.

¹² *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы. С. 129.

¹³ *Зобнин Ю. Н.* Гумилев – поэт Православия: Монография. СПб., 2000. С. 365.

¹⁴ *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы. С. 349.

ский эквивалент. Смерть как событие в эстетической, игровой сфере ведет к преобразению художника в идеальное произведение искусства, каким Гумилев считал персидские миниатюры, собирателем и знатоком которых, как известно, он был.

Уже в стихотворениях «Чужого неба», а тем более последующих сборников, путешествия – реальные и сновидческие – лирического героя приобретают принципиально иной «вектор»: герой стремится к преодолению пространства и времени на пути выхода в иное измерение – через смерть к Богу: «Благословлю я золотую / Дорогу к солнцу от червя»¹⁵. Его герой-мужчина получает новый статус – «странника духа» (Ю. Зобнин).

В этом отношении чрезвычайно значимо стихотворение «Вечное» (1912), в котором ранний период жизни его лирического героя назван «слепым блужданием души». Поэт все более начинает ощущать свой путь как путь души от житейской слепоты («Слепой и кощунственный взор человека» («Сон Адама»)) к прозрению и «странному знанию», открывающемуся человеку в смерти, являющейся для христианина преобразованием души: «Я душу обрету иную».

В этом глубококом богословском тексте жизнь человека осмыслена как путь, направляемый Господом и ведущий в конечном итоге к «Субботе из Суббот», то есть дню прощания с земным бытием, но и кануну Воскресения и обетования жизни вечной. Здесь Путником поэта является сам Господь, карающий («был жесток к моим усладам») и ждущий покаяния («ясно милостив к вине»), милующий и направляющий человека в жизни и в смерти:

Учил молчать, учил бороться,
Всей древней мудрости земли, –
Положит посох, обернется
И скажет просто: «Мы пришли»¹⁶.

Многие стихотворения Н. Гумилева заканчиваются реальной или предполагаемой смертью лирического и ролевого героев. В своей «заороженности смертью» Гумилев, как считает Н.А. Струве, близок Лермонтову, близок поэт своему великому предшественнику и в «постоянной молитвенной обращенности к Богу»: «Любовь к творению и твари предполагала любовь и к Творцу..., но она сопровождалась и глубокой неудовлетворенностью собой и миром, что заставляло Гумилева (как, впрочем, и Лермонтова) желать смерти, тянуться к ней, идти ей навстречу»¹⁷.

¹⁵ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. С. 172.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Струве Н.А. Православие и культура. М., 1992. С. 100–101.

Это «желание смерти» как безусловное для поэта приобщение Вечному во многом обусловило особенности ее изображения в его стихотворениях. Память духа делает это событие полным мистического смысла, почти всегда изображенным в образах и символах христианской – православной – мистики.

В программном для данного аспекта исследования стихотворении «Смерть» (1915), написанном в годы Первой мировой войны, изображена смерть «под пулями» как реальное событие войны. Наряду с «Наступлением» (1914) их можно рассмотреть как своеобразную военную дилогию поэта о судьбе человека на войне. Интересно, что они и написаны в одном стихотворном регистре, особым «гумилевским типом» «русского трехударного дольника»¹⁸:

Есть так много жизней достойных,
Но одна лишь достойна смерть.
Лишь под пулями в рвах спокойных
Верить в знамя Господне, твердь.

И за это знаешь так ясно,
Что в единственный, строгий час,
В час, когда словно облак красный,
Милый день уплывет из глаз...¹⁹

Война в изображении Гумилева становится не просто событием человеческой истории, но и приобретает метафизический смысл, возвышая каждого ее участника, которого «Господне Слово» питает «лучше хлеба». Включенность в общее «святое и светлое дело войны» делает его «носителем мысли великой», то есть национальной идеи, которой освящается каждый человек, сражающийся «за веру, царя и Отечество», а «золотое сердце России» начинается биться в каждой груди. В таком случае мысль о невозможности смерти («Я, носитель мысли великой, / Не могу, не могу умереть»²⁰) вполне закономерна: «в «Наступлении» лирический герой приобретает приметы эпического героя, представляющего народ, а потому и не могущего умереть.

В стихотворении «Смерть» изображена гибель человека как неизбежный и достойный удел воина. Не только жизнь, но и смерть воина освяще-

¹⁸ Богомолов Н.А. Николай Гумилев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). ИМЛИ РАН. М., 2001. Кн. 2. С. 484. Ученый основывается на классификации М.Л. Гаспарова.

¹⁹ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. С. 242.

²⁰ Там же. С. 241.

на как на небесах, куда попадает его душа, которую «Белоснежные кони ринут / В ослепительную высоту», а на земле, где «не хуже / Та же смерть – ясна и проста». Гумилев дает как бы параллельное изображение прихода души на небо и погребального обряда на земле. С духовной, православной тоски зрения, так и происходит с человеком, душа которого уже на небесах готовится к «старинной бранной потехе», как называет поэт «воздушные мытарства», а с телом еще прощаются на земле чтением Псалтири и военными почестями:

Здесь товарищ над павшим тужит
И целует его в уста.

Здесь священник в рясе дырявой
Умиленно поет псалом.

Здесь играют марш величавый
Над едва заметным холмом²¹.

Описанный здесь обряд достойной смерти от пули врага «мужчины по преимуществу особенно значим в аспекте отмеченного многими исследователями визионерского знания Гумилева о своем жизненном конце – вплоть до мельчайших деталей. Действительно, он предсказал, что будет убит пулей рабочего, упадет лицом «в сухую, пыльную и мятую траву» («Рабочий», 1916), падет от рук «палача» (мотив отрубленной головы в «Заблудившемся трамвае»).

Вместе с тем, предчувствуя, что век его будет «недолгим», в том же 1916 году в его поэзии появляется вполне узнаваемый дантовский мотив «половины жизни земной» («Я не прожил, я протомился / Половину жизни земной», 1916), связанный, прежде всего, с его любовными переживаниями. Именно к этому времени в его творческом сознании обостряется коллизия «чистой души» и страстной жизни, что сказывается, с одной стороны, в усилении исповедальных интонаций его стихотворений 1916–1917 годов, но, с другой стороны, и в возрастании страстности любовных устремлений его лирического героя. В этом отношении значимым событием явился запланированный сборник «Посредине странствия земного». И. Одоевцева в своих мемуарах рассказывает об обсуждении на заседании «Цеха поэтов» уже в 1920 году названия «На половине странствия земного»: «Но на следующий день, зайдя ко мне, он заявил с притворно-грустным видом: «Печальная новость: «На полдороге» превратилось в «Огненный столп». Почему? Потому что ночью я проснулся и вдруг так и обмер от страха. Господи! «На полдороге». Значит, раз мне сейчас тридцать четыре года, я

²¹ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. С. 235.

самовольно решаю умереть в шестьдесят восемь лет!»²². Так поэт, как «просто верующий человек» (так называет его Ю. Зобнин), укорил себя за самовольность выбора времени смерти. Однако, как и Данте, Гумилев, находящийся на вершине физической, интеллектуальной и творческой силы, оказался в ситуации поиска «правого пути». Не случайно в стихотворении «Стокгольм» (1918) поэт прямо заявляет о том, что «заблудился навеки / В слепых переходах пространств и времен»²³.

В «Огненном столпе» (1917–1921) Гумилев еще, хотя и иронически, любит себя самим собой (как в «Персидской миниатюре»), но в главном предстает уже как «подлинно христианский поэт, обращенный к сущности, – а потому и учитель жизни, свидетельство свое закрепивший мученической кончиной». Сам Гумилев осознавал религиозно-этический пафос своего творчества²⁴, что особенно ярко проявилось в «Заблудившемся трамвае» (1919) и его поэтическом завещании «Мои читатели».

Лирический герой «Заблудившегося трамвая» возвращается в отеческое лоно Петербурга с его знаковыми историческими и религиозными символами – «Всадника длань в железной перчатке / И два копыта его коня» и «Верной твердынею православья / Врезан Исакий в вышине»²⁵. Столь же значимо и возвращение в отечественную культурную традицию: как бы ни старались биографы найти реальную Машеньку в жизни самого поэта, для читателей вполне узнаваемым является артистически воссозданный пушкинский контекст культуры. При этом крайне важным является обретение чувства долга и верности в сфере любви: ведь эротическая тема – самая драматичная в творчестве Гумилева.

В наставлении-завещании Гумилева «Мои читатели» обращает на себя внимание фактор адресации: не «кому» – читателям, а «кто» – читатели. Поэт стремился избежать открыто учительного пафоса, он выбирает интонацию доверительного обращения к читателю как личности, равной поэту в жизненном, эстетическом и духовном опыте. Отсюда читатель становится не только объектом, но и деятельным субъектом, что проявляется в формах выражения лирического сознания: «учу» не «вас», а «их». Исповедальные интонации этого стихотворения направлены не только на себя, но и на другого, что приводит к сочетанию исповеди и проповеди. Вместе с тем именно статус «поэта-Орфея», «поэта-визионера», «поэта-путника» дает Гумилеву тот духовный опыт, который позволяет ему не только учить

²² См.: Богомолов Н.А. Указ соч. С. 187.

²³ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. С. 283.

²⁴ Струве Н.А. Православие и культура. М., 1992. С. 101.

²⁵ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. С. 353.

читателей, как «не бояться и делать, что надо» в жизни, но и как умирать, как говорить с Богом:

А когда придет их последний час.
Ровный красный туман застелет взоры,
Я научу их сразу припомнить
Всю жестокую, милую жизнь,
Всю родную, странную землю
И, представ перед ликом Бога
С простыми и мудрыми словами,
Ждать спокойно Его суда²⁶.

Так «учительство» вольно или невольно возвращает Гумилева к пророческой миссии поэта, провозглашенной Пушкиным. Гумилевский поэт действительно «обошел моря и земли» как в жизни настоящей, так и в сфере культуры, и пришел к осознанию необходимости служить людям. Этим и объясняется смена заглавия его последнего – итогового – поэтического сборника. «Огненный столп» – это символ Божьего Огня как Света, освещающего заблудившемуся в ночи человеку и блуждающему в «ночном» периоде истории народу путь. Теперь его мужественная готовность к смерти обусловлена пониманием того, что истинная свобода, к которой всегда стремился герой его поэзии, – «только оттуда бьющий свет, / Люди и тени стоят у входа / В зоологический сад планет»²⁷.

«Смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений»²⁸, – справедливо полагает Н.А. Струве. Этот общий закон художнической (да и всякой) жизни позволяет понять Гумилева «на глубине духа». В нем боролись два начала: любовь к жизни и желание смерти как свободы от земных соблазнов, оправдания перед Богом, а значит – достойного завершения жизни. Этим стремлением к смерти как искуплению Гумилев заявляет о себе как глубоко русском поэте, точнее, в нем происходило преодоление «иностранца» и рождение русского поэта с его неизменным томлением «духовной жаждой», преображающей его в пророка, и трагической участью: ведь смерть каждого русского поэта – это действительно его «творческое достижение».

²⁶ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. С. 307–308.

²⁷ Там же. С. 354.

²⁸ Струве Н.А. Указ. соч. С. 101.

К.В. Абрамова, Е.В. Капинос

**МИКРОЦИКЛ Б. ПАСТЕРНАКА «ЗИМНЕЕ УТРО»:
МЕЖТЕКСТОВЫЕ СЕМАНТИЧЕСКИЕ СВЯЗИ**

«Зимнее утро» – это один из четырех календарных микроциклов «Нескучного сада», самой сложной по составу, самой значительной по объему финальной части книги Б. Пастернака «Темы и вариации»¹ (1923). Четкая соотношенность с временами года и равномерное распределение текстов в «Зимнем утре», «Весне», «Сне в летнюю ночь» и «Осени», подчеркнутое подзаголовком «Пять стихотворений»², имеющих у каждого из микроциклов, выделяет и объединяет их в составе «Нескучного сада», создает впечатление размеренного движения времени, известной и неизбежной смены одного времени года другим. И в то же время можно наблюдать ритмическое колебание, «мерцание» четности и нечетности: «пять» становится ключевым числом, задающим ритм внутри каждого микроцикла, тогда как времени года четыре. Впечатление «устойчивой неустойчивости» становится у Пастернака частью темы годового временного круга.

Подзаголовок «Пять стихотворений» переключается с заглавием первой части книги – с «Пятью повестями», что поддерживает колебание четности / нечетности колебанием между стихом («Пять стихотворений») и прозой («Пять повестей»), между лирикой и эпосом. Поскольку четыре времени года по пять стихотворений завершают «Темы и вариации», а «Пять повестей» их начинают, то эта переключка связывает первый и последний циклы, образуя своеобразное «замыкание круга» в масштабе всей книги. Темы, мотивы и сюжеты «Пяти повестей» проходят через всю книгу, проигрываются в разных вариациях, преобразуются, направляясь от «прозы» к «лирике» и обратно.

Почти все разрозненные стихотворения «Нескучного сада» – «Нескучный», «Орешник», «В лесу», «Спасское» и др. уже по мотивам, развитию тем напоминают жанр элегии, где описание годовой смены времен года сопровождается печальными медитациями о жизни и смерти, о власти времени

¹ Заглавие книги, как и тексты стихотворений, передаются нами в современной орфографии по изданию: *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч. с приложениями: В 11 т. М.: Слово/Slovo, 2003–2004. В первом издании заглавие выглядело как «Темы и варьяции» (*Пастернак Б.* Темы и варьяции: четвертая книга стихов. М.; Берлин: Книгоиздательство «Геликон», 1923).

² Отметим, что у микроцикла «Два письма» подзаголовка нет, но в самом его названии уже содержится указание на количество входящих в него текстов. Такое строение цикла (разбивка на части с указанием количества фрагментов) восходит, возможно, к музыкальным циклическим формам.

над человеком, размышлениями на тему вечности. «Пейзаж лишен конкретности и ситуативности, – пишет В.Н. Топоров, рассматривая элегию Жуковского «Сельское кладбище», – он уже не является той рамкой, в которой развертывается действие; он расчленяется, по сути дела, на ряд пейзажных *patterns*, воспринимаемых как типовые картинки утра или вечера, зимы или лета, которые наполняются привычными и милыми элементами быта»³; нетрудно убедиться, что Пастернак не остается в стороне от этой традиции. Нам хотелось бы показать, как один из четырех календарных микроциклов – «Зимнее утро» (три других построены аналогично) моделирует образ элегического движения времени, жизни лирического героя и человека вообще. Мы будем следить, прежде всего, за семантическими линиями цикла, которые выявляют плотность и тесную связь между отдельными текстами микроцикла «Зимнее утро», цикла «Нескучный сад» и всей книги «Темы и вариации». Смысловая концентрация и связность характеризует стиль Пастернака, который открывает свои правила и начинает поддаваться дешифровке при внимательном аналитическом рассмотрении от текста к тексту.

* * *

Первое стихотворение «Зимнего утра» *«Воздух седенькими складками падает...»*⁴ насыщено зимними и детскими мотивами⁵:

Воздух седенькими складками падает.
Снег припоминает мельком, мельком:
Спатки – называлось, шепотом и патокою
День позападал за колыбельку.

Перечень живописных моментов детских сказок («Все, бывало, складывают: сказку о лисице, / Рыбу пошвырявшей с возу...»), описание болезненной, детской «органики» («Зуб, бывало, ноет: мажут его, лечут

³ Топоров В.Н. «Сельское кладбище» Жуковского // Russian Literature. Amsterdam, 1981. № X. P. 31.

⁴ В дальнейшем мы будем пользоваться сокращенными наименованиями стихотворений, снабженными их порядковым номером в микроцикле: «Воздух седенькими складками падает...» – 1ВССП, «Как не в своем рассудке...» – 2КНВСР, «Я не знаю, что тошней» – 3 ЯНЗЧТ, «Ну, и надо ж было, тужась...» – 4 ННБТ, «Между прочим, все вы, чтицы...» – 5 МПВВЧ.

⁵ Заголовок микроцикла, отсылающий к Пушкину, становится своеобразным указанием на тему детства, детских зимних забав у Пушкина: «Вот бегают дворовый мальчик, / В салазки жучку посадив, / Себя в коня преобразив; / Шалун уж заморозил пальчик: / Ему и больно и смешно, / А мать грозит ему в окно...» («Евгений Онегин»).

его...»), множество детских вещей и примет детства (колыбелька, варежки, тетради с каракулями) создают эффект вещественности, осязаемости мира. Мотив детства как чрезвычайно характерный и важный для Пастернака отмечали многие исследователи, к примеру, Ю.Н. Тынянов: «Детство, не хрестоматийное “детство”, а детство как поворот зрения, смешивает вещь и стих, и вещь становится в ряд с нами, а стих можно ощупать руками. Детство оправдывает, делает обязательными образы, вяжущие самые несоизмеримые, разные вещи <...> Его трудный язык точнее точного, – это интимный разговор, разговор в детской»⁶.

Ореол детства образуется не только посредством называния предметов и явлений, ассоциирующихся с ним, но и посредством особых языковых приемов. Зима представляется «начальной порой», младенчеством, еще не овладевшим языком, и в текстах появляются неправильные, по-детски искаженные формы слов, имитирующие слова взрослых, говорящих с ребенком на его языке («спатки»), слова с оттенком просторечности («мурашки», «мельком»), неправильные грамматические формы или ударения («ложится»). Сюда же, в ряд «детского» входят слова с уменьшительными суффиксами («кожица»), народной окраской, расходящиеся затем по всему зимнему микроциклу. А поскольку использование необычных, «неправильных» слов в поэтическом тексте – один из излюбленных приемов Пастернака⁷, то и не детские, но необычные и нетипичные для лирики слова начинают приобретать детскую интонацию: «*Пентюх и головотя*⁸...» (ЗЯНЗЧТ); «*Темной рысью в серых ботах...*», «Шумит: какую пробкой / Такую рожу выжжег...» (4ННБТ); «Вот и вся вам *недолга...*» (5МПВВЧ).

Ассоциируясь с детством, зима у Пастернака становится слепком сна сознания, с его младенческой непроясненностью, застывшим, заторможенным созерцательным и осязательным состоянием. Вечер, сон, засыпание – это тоже один из ключей к стихотворению 1ВССП («спатки», «бесшумные», «сонными»). Однако мотивы сна, замирания соседствует с постоянным движением, часто передаваемым словами с семантикой активного действия и яркой экспрессивной окраской: «...сказку о лисице, / Рыбу пошвырявшей с возу...»; «На бегу шурша метелью по газете, / За барашек грив и тротуаров выкинулась...»; «Иной, не отрываясь / От судорог страницы...»; «Вихрь берется трясть впотьмах / Тминной вязкою бара-

⁶ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 184.

⁷ См. например: Смолицкий В.Г. Язык улицы в поэзии Б. Пастернака // Язык и стиль произведений фольклора и литературы: Межвуз. сб. науч. тр. Воронеж, 1986. С. 103–109.

⁸ Здесь и далее в примерах из Пастернака курсив наш. – К. А., Е. К.

нок»; «И поднять содом со шпилей / Над живой рекой голов...»; «И Чайковский на афише / Патетично, как и вас, / Может потрясти, и к крыше, В вихрь театральных касс».

Интересно, что в «Зимнем утре» развивается погодный сюжет: начинаясь с тихого, сонного снегопада детства («Воздух седенькими складками падает»), семантические линии микроцикла устремляются к бурям и метелям юности («А потом, позднее <...> Дуло и мело...»), к осенним вихрям, которые гораздо страшнее и интенсивнее зимних бурь («Рушащийся лист с коношны <...> Вихрь берется трясть впотьмах» – ЗЯНЗЧТ). Мотивы предзимних бурь уже предсказаны в цикле «Болезнь», где смерчами и буранами отмечено революционное время 1918 года:

Остаток дней, остаток выюг,
Сужденных башням в восемнадцатом,
Бушует, падает вокруг,
Видать – не наигрались насыто.

За морем этих непогод
Предвижу, как меня, разбитого,
Ненаступивший этот год
Возьмется сызнова воспитывать.

(«Кремль в буран конца 1918 года»)

Не только 1ВССП, но и весь микроцикл «Зимнее утро» как будто продолжает «Болезнь», где тоже переплетены темы зимы и детства, любви, укрощающей стихию природы и истории, и все это пронизано состояниями болезни, болезненности, то детской, то творческой, то любовной:

Зуб, бывало, *ноет*: *мажут* его, *лечат* его
В *докторском* глазу ж – безумье...

(1ВССП)

Иной, не отрываясь
От *судорог* страницы...

(2КНВСП)

Я не знаю, что *тошней*:
Рушащийся лист с коношны
Или то, что все в кашне,
Всё в снегу, и всё в минувшем

(ЗЯНЗЧТ)

И 1ВССП, и весь цикл «Зимнее утро» имитирует не только годовой ход времени, но и суточный. Несмотря на название «Зимнее утро», первые два текста микроцикла – это описание переходного суточного времени: от вечера и ночи к утру, поэтому в колористике «Воздуха седенького» доминирует серый («седенький», «серый»), в котором из-под ночной тьмы проступает дневной свет. Второе стихотворение «Как не в своем рассудке...» еще более контрастно, в нем нарисована черно-белая зима, но речь об этом еще пойдет впереди. Сам момент перехода от вечера и ночи к утру, от тьмы к свету, обозначенный у Пастернака, напоминает о «Зимнем утре» Пушкина с его описанием вечера («Вечор, ты помнишь, вьюга злилась...») накануне морозного и солнечного утра.

Композиция 1ВССП может быть интерпретирована как 5+2: первые пять строф – это детство (совсем раннее – «бывало», и чуть более позднее – «А потом, поздней...»), а две оставшиеся (шестая и седьмая) – это взрослое «нынче». Прошлое и настоящее накрепко связаны между собой как лексически, при помощи местоимений тождества («Та же нынче сказка <...> Та же нынче жуть»), так и рефренами: последние две «взрослых» строфы завершают те же строки, что завершают второе и третье четверостишие начальных «детских» строф: «Серой рыболовной сетью», «Зимний изумленный воздух». Оба рефренных стиха насыщены семами пустоты и прозрачности («воздух», «сети»).

Один из главных образов стихотворения – сеть называется метонимическим способом, упоминанием сказки о лисице, обманувшей волка («Все, бывало, складывают: сказку о лисице, / Рыбу пошвырявшей с возу...»), но в сказке волк и лиса ловят рыбу волчьим хвостом, сеть же появляется лишь по смежности с пойманной рыбой⁹. Рыболовная сеть ассоциативно связана с морем¹⁰ (морские, водные мотивы будут слегка развиты в четвертом стихотворении), и эта, неожиданная для городского текста, ассоциация возвращает читателя к другим частям «Тем и вариаций», где тоже совмещаются и взаимодействуют водное и земное: море превращается в степь («Он стал спускаться. Дикий чашник / Гремел ковшом, и через край / Бежала пена. Молочай, / Полынь и дрок за набалдашник / Цеплялись, за-

⁹ Отсылки к пушкинским текстам включают в себя и «Сказки о рыбаке и рыбке» в связи со сказочным мотивом рыболовной сети.

¹⁰ Как показал А.К. Жолковский на примере стихотворения «Матрос в Москве» (1919), море Пастернака входит в московский контекст, особенно свободно из-за тем революции, родственной в восприятии поэта водной стихии, распространяющейся от морского и революционного Петербурга (и от «Двенадцати» Блока) к сердцу страны, к Москве (См.: *Жолковский А.К.* «Чтоб фразе рук не оторвало...»: Матросский танец Пастернака // *Звезда*. 2012. № 2. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2012/2/zh15.html>).

трудная шаг, / И вихрь степной свистел в ушах» – «Вариации. 2. Подражательная»), а Кремль – в корабль («Болезнь», «Кремль в буран конца 1918 года»). В цикле «Я их мог позабыть» море неожиданно замещает небо, которое, в свою очередь, оказывается на том месте, где должны быть дома, и становится метафорой города и вдохновения («Так открываются, паря / Поверх плетней, где быть домам бы» – «Так начинают. Года в два...»). Море в московских, городских стихах Пастернака расширяет пространство стиха, которое у Пастернака, казалось бы, не склонно к расширению, а, напротив, склонно к концентрации на вещах, к «интерьерности». Сочетание вещественной и осязательной концентрации с расширенным внешним пространством и его стихийностью служит наглядной иллюстрацией константной пастернаковской метаморфозы «я» и мира, взаимодействия и взаимообмена одушевленного, личного со стихийным, природным¹¹.

Мотив сети, накинута на мир и потом свернутой, поддерживается целым рядом образов: это похожий на сеть воздушный снегопад и снежное покрывало, состоящее не из сплошного монолита, а из напластований («складки»), это продырявленный мешок в сказке про лисицу, это тетрадь с клетками-дырками («Сумок и снежков, линованное, клетчатое / С сонными каракулями в сумме»), это окно, откуда герой, как сквозь сеть оконной рамы, смотрит на улицу («Ватная, примерзлая и байковая, фортковая»), это время, которое тоже не монолитно, а как будто «ячеисто», это процесс припоминания, то отдаляющего, то приближающего предметы и ситуации. Одна из вариаций мотива сети – покров, а, значит, семы собирания и рассеивания, складывания и раскладывания входят в семантическое гнездо сетей: «седенькими складками падает», «в бесшумные складки ложится», «бывало, складывают», «сложеньем», «в сумме», «свертывает» / «пошвырявшей», «выкинулась», «безгнездых». Смена ночи днем, то есть ход времени описываются у Пастернака как игра сознания, покрывающего явь сетями детских снов, снов вдохновения и любви. Приведем здесь, воз-

¹¹ «Пастернак мало говорит о себе и от себя, старательно убирает, прячет свое «я». При чтении его стихов подчас возникает иллюзия, что автор отсутствует даже как рассказчик, как свидетель происходящего, и природа начинает объясняться от собственного имени <...> Пастернак предпочитает, чтобы «снег» или «дождь» говорил за него и вместо него. Это приводит к тому, что природа, переняв роль поэта, повествует уже не только о себе, но и о нем самом – «не я про весну, а весна про меня, не я про сад, а сад про меня» <...> Но именно потому, что природа рассказывает о поэте, а он, перестав занимать центральное место, растворился в ней, образы Пастернака лиричны. Сама природа осознается как лирический герой, а поэт – повсюду и нигде. Он – не сторонний наблюдатель природы, а ее подобие, двойник, живущий внутри нее и становящийся то морем, то лесом» (*Синяевский А. Поэзия Пастернака // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М., 1961. С. 20–21*).

можно, в чем-то близкое поэтике Пастернака, созвучное строчке «Снег припоминает мельком, мельком...» философское описание сна как покровя, обнажающего ту ясность, которая недоступна повседневной жизни: «Сновидение всегда потом, после, это вид припоминания, не памяти. Сон припоминается, это как бы другая жизнь, в которой вы побывали, но другая жизнь более прозрачная и ясная, чем та, которой живут повсеместно. Сон – другая жизнь, вероятно, наиболее подлинная и более реальная, чем та, которую мы привыкли сочетать с бодрствованием и считать единственной жизнью»¹².

Еще одной сильной темой 1ВССП является тема сказочная, причем среди обилия сказочных и «народных» образов и слов чуть более отчетливо видны две отсылки: к сказке о волке и лисице и к «мурлыкиной» сказке в шестой, «взрослой» строфе. Местоимение тождества – «Та же нынче сказка, зимняя, мурлыкина...» позволяет подумать, что речь идет об одной сказке, однако сказок в «Нескучном саду» много, и всякий раз можно наблюдать новые и новые повороты сказочной темы¹³. Эпитет «мурлыкина» отвлекает от народных сказок типа «Волка и лисицы» и позволяет обратиться к книге Н.П. Вагнера «Сказки Кота-Мурлыки», которая фигурирует в другом произведении Пастернака, в «Детстве Люверс»: «Женя вспомнила, что родители уедут и они останутся одни. Она решила усесться до поздней ночи поудобней за лампой с тем томом “Сказок Кота-Мурлыки”, что не для детей. Надо будет взять в маминой спальне. И шоколаду. И читать, посасывая, и слушать, как будет заметать улицы»¹⁴. В «Детстве Люверс» взросление героини передается посредством расширения и движения пространственных векторов: Женя день ото дня по-другому видит одни и те же места, и перемены ее зрения и мира зафиксированы в тексте. Пространственной динамикой исполнен и 1ВССП, где сюжет – это тоже взросление героя: из «тогда» в «нынче» все переходит измененным¹⁵.

¹² Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. М., 2006. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. С. 411.

¹³ Продолжение этой темы см. в «Закрой глаза...» из «Весны»: «И у дверей показываются выходцы / Из первых игр и первых букварей».

¹⁴ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений... Т. 3. С. 71.

¹⁵ Одна из «Сказок Кота-Мурлыки» – «Новый год» – зимняя, новогодне-рождественская, в которой также происходит взросление героя: мальчик из небогатой семьи прибегает на праздник к «Его Превосходительству», где получает своеобразное благословение и наставление, которому следует всю жизнь. Кроме того, в сказке появляется слово «ёжится», достаточно редкое, чтобы говорить о взаимосвязи текстов Николая Вагнера и Бориса Пастернака: «– Мороз лютый, погоняй не стой!.. Бежим, матка, бежим!»

Вместе с отсылками к двум сказкам в текст входит «звериная» тема: названная лисица и неназванный волк, а также кот-мурлыка окружены обилием живых существ, обитающих в домах и лесах, в воде и небесах. Кроме лисы, волка и кота, это насекомые (правда, порожденные метафорой – «мурашки разбегаются»), еж (следствие фонетического облика слова «ежится»), рыбы («сети», «Рыбу пошвырявший с возу»), разного рода птицы («чижином», «берез безгнездых»), лошади и барашек (тоже метафорические – «За барашек грив и тротуаров выкинулась...»). «Живость», подвижность пространства как нельзя лучше передает детский, уютный «игрушечный» мир, почти библейский вертеп, тот же, что изображен во многих рождественских стихах Пастернака. Но, с другой стороны, «звериные» мотивы еле заметно предсказывает «устрашающую»¹⁶ («мурашки», «ежишься», «подирало», «ноет», «безумье») стихийную тему микроцикла, нарастающую от первого текста к последующим.

Разностопный хорей 1ВССП определяет общий ритмический строй цикла, где всё, за исключением 2КНВСП, написано хореем. Что касается «Воздуха седенького», то этот хорей имеет ряд своеобразных примет, однозначно указывающих на ритмическую стилистику Пастернака и не позволяющих спутать его с кем-то другим: нечетные шести-сместопные¹⁷ стихи с дактилическими и гипердактилическими рифмами (кроме женских первого и третьего стихов третьей строфы) перемежаются с более короткими 4-5-стопными (кроме 6-стопной «На бегу шурша метелью по газете»). Нам уже приходилось писать о том, как дактилические окончания до неузнаваемости меняют обычный ямб в стихотворении «Встреча» из «Тем

– Бежим, касатик, бежим, родной. Мороз лютой, погоняй не стой!.. Господи Иисусе! – Бежим, Гришутка, бежим, лапушка!..

И Гришутка торопится, пыхтит, семенит. Скрип, скрип, скрип... От земли чуть видно. Шубка длинная, не по нем, но его поддерживает сестренка Груша. Поддерживает, а сама все жметяся, ёжится. – Похлопает, похлопает ручками в варежках и опять схватит Гришутку за ручку и – побежит, побежит!..» (*Вагнер Н.П.* Сказки Кота-Мурлыки. М.: Правда, 1991).

¹⁶ «Зловещее», по мнению А.К. Жолковского, является неперменной составляющей поэтического мира Пастернака, драматизирует его, обнаруживая тенденцию «вытеснения зловещего из области экзистенциальной и социальной проблематики в сферу тропов и пейзажей» (См.: *Жолковский А.К.* Зловещие мотивы у Пастернака // *Жолковский А.К.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: НЛЮ, 2011. С. 89).

¹⁷ По метрической схеме есть даже стих из восьми двусложных стоп, то есть из шестнадцати слогов (сместопный хорей с гипердактилем): «Ватная, примерзлая и байковая, фортковая».

и вариаций»¹⁸, хорей такие рифмы преобразуют не меньше. Дактили и гипердактили (в нашем случае гипердактилей целых семь: «патокою», «цветиками», «арифметикой ли», «лечат его», «выкинулась», «фортковая», «свертывает») на концах удлиняют строку, создают в ней «пробелы», подчеркивая пиррихированные стопы, от этого двусложный размер делается похожим на дольник. Если быть точнее, то только сочетание двух- и трехсложных стоп напоминает не дольник, само звучание этого пастернаковского стихотворения отличается от дольника длиной, протяжностью строки, заставляющей вспомнить о тонике. Склонность к тонике акцентирована самой сильной, первой строчкой («Воздух седенькими складками падает»), изначально ломающей ритм: она состоит из трех стоп хорей (причем последняя с пропуском ударения) и двух стоп дактиля (/ _ / _ _ _ / _ _ / _ _), двойной дактиль как бы усиливает дактилическую рифму, и без того очень четкую, так как в последнем, рифменном слоге вся группа звуков, окружающих ударный «а», повторяется в концовке третьего стиха: складками и падает – шепотом и патокою. Кроме того, в третьей строке второй строфы («Улица в бесшумные складки ложится») правильный хореический ритм тоже нарушен: в середину вкрадывается дактилическая стопа после пиррихия на второй хореической стопе (/ _ _ _ / _ _ / _ / _ _). Нечетные строки, таким образом, раскачивают хореический ритм, четные – возвращают его, ритмически стих повторяет ту игру в четность/нечетность, которая задана четверичной семантикой времен года и нечетным количеством (пятеркой) текстов, представляющих календарную семантику внутри каждого микроцикла.

Дактилические пробелы и обильные пиррихии в хорее создают пустоты, пропуски на фоне медленной мерности ритма, ударения в стихах сосредоточены на началах и концах и оставляют как бы незаполненной середину, что и удлиняет, «вытягивает» строки. Этими пустотами поддерживается мотив сетей, проходящий через все стихотворение, а четность/нечетность, чередование длинных и более коротких стихов порождает эффект движения: сворачивания и разворачивания сети, ухода и возвращения суточного и годового времени, затенения и возобновления света.

Как следует из комментария, несколько строчек Пастернак меняет, редактируя стихотворение. В частности, первоначальный вариант третьей строки третьей строфы: «Дуло и мело? Не синей арифметикой ли...»¹⁹ заменяется на «Дуло и мело, не ей, не арифметикой ли», то есть в середину

¹⁸ См.: Абрамова К.В. «Коллеблющиеся признаки» рода в «Пяти повестях» Б. Пастернака // Лирические и эпические сюжеты. Новосибирск, 2010. Серия «Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 9. С. 165.

¹⁹ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений... Т. 1. С. 494.

стиха поэт намеренно вставляет загадочное «ей», очень похожее на другие местоимения Пастернака с расплывчатыми денотатами²⁰. Если говорить о возрасте лирического героя, то можно увидеть путь от раннего детства («спатки», сказки, непроясненность зрения и сознания, болезни) к школе («потом, поздней», «арифметикою») и, возможно, к любви или ее предчувствию, спрятанной во фразе с метелью, арифметикой и местоименным намеком не только на арифметику, но и на героиню. Такое прочтение возможно постольку, поскольку в других частях «Тем и вариаций» героиня предстает «школьницей», «гимназисткой» («Мне в сумерки ты все – пансионеркою»).

Основной лейтмотив «Воздуха седенького...» – сети, которыми растилается время (времена года и жизнь лирического героя), очерчивается не только лексически, но и в фонике стиха, где звенья аллитеративных созвучий цепляются друг за друга, как, например, в стихе «Зимний изумленный воздух» (зим – изум – зду), а обычный четырехстопный хорей звучит совершенно непривычно из-за паузы после слова «зимний» и соприкосновения двух слов «зимний» и «изумленный» с ударениями на первом слоге в первом случае и на предпоследнем – во втором²¹. «Зимний изумленный воздух» вместе с другим рефреном «Серой рыболовной сетью» на концах второго и шестого четверостишия образует композиционные «сети», которые связывают и удерживают этот динамичный, перенасыщенный одушевленными и вещественными образами и словесными фигурами текст, начатый и заключенный одним и тем же словом – «воздух» («Воздух седенькими складками падает», «Зимний, изумленный воздух»). Сам текст делается похожим на воздух, на вздох, из которого лепится после-

²⁰ Расплывчатые денотаты встречаются у Пастернака повсеместно, к примеру, в «Спасском» с местоимением «их»:

Березняк перестал ли линять и пятнаться,
Водянистую сень потуплять и редеть?
Этот – ропщет еще, и опять вам – пятнадцать
И опять, – о дитя, о, куда нам *их* деть?

²¹ Ритм второго стихотворения микроцикла «Как не в своем рассудке» открыто выявляет стремление пастернаковского стиха к «раздвиганию» ударений, к их перемещению на края (в начало и в конец) строки. «Как не в своем рассудке...» написано трехстопным ямбом и имеет полные первые и третьи стопы, тогда как подавляющее большинство вторых стоп (во 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11 и 16-м стихах) оказываются пиррихированными. Единственное исключение – пиррихий на первой стопе первого стиха, он объясняется тем, что во многих стихотворениях Пастернака, написанных как в ранний, так и в поздние периоды, именно первая строка сильно искажает общую схему ритма.

дующий сюжет и герои²². Кстати, процесс «вылепливания» героев «из воздуха», отсутствие перегородок между «я» и «третьими лицами» тоже входит в сюжет стихотворения, обнаруживаясь, к примеру, в такой строке: «В докторском глазу ж – безумье», где безумье больного ребенка отражено в зрачке доктора, то есть состояние одного героя беспрепятственно входит в другого, связывая все и вся общей сетью.

* * *

Второе стихотворение микроцикла «Зимнее утро» – *«Как не в своем рассудке...»* продолжает сразу несколько семантических линий первого: детскость («Как дети послушания...»), зима («Снежок бывало...»), смена ночи днем («До утренних трамваев...», «...сутки / Шутя мы осушали», «И день вставал...»). Кроме того, «круги пожарных лестниц» неотчетливо напоминают сети из первого стихотворения и еще более расплывчато заборы с амбразурами из «Пяти повестей» («По заборам бегут амбразуры, / Образуется брешь в стене» – «Вдохновение»).

Общий сюжет микроцикла «Зимнее утро» – взросление персонажей (от детских болезней, арифметики к любви и творчеству) предполагает и обратное движение: обращенность взрослых, сильных чувств к «детскому». «Детская» тема отнесена здесь к некоему неопределенному «мы»:

Как не в своем рассудке,
Как дети послушанья,
Облизываясь, сутки
Шутя мы осушали.

Выражение «дети послушания» имеет библейские коннотаты первородного греха и несет семантику запрета, несвободы, скованности, заточения, – все это приближает «детей послушанья» к семантическому полю «сетей», тоже имеющих на периферии семы несвободы, спутанности, плена. Вероятно, вдохновение, творчество и любовь становится преобладающими темами в тексте, это и есть «ослушание», о котором говорится в первой фразе. Мотив творчества наиболее очевиден во второй строфе, но соотнесен не с «я», как можно было бы ожидать, а с кем-то «иным», в первых двух стихотворениях микроцикла «я» вообще нет, хотя осязательное и творческое поле, в

²²Тема воздуха продолжается в следующем микроцикле «Весна», где «воздух» является ключевым словом первых трех стихотворений и связан с семантикой пустоты, синевы, болезненности, свободы стихий и творчества («Где воздух синь, как узелок с бельем / У выписавшегося из больницы, // Где вечер пуст, как прерванный рассказ», «Воздух дождиком частым сечется»).

этих стихах описанное, ни к кому, кроме «я», отнесено быть не может, но перед нами как будто бы еще не осознанное, не укрепившееся «я»:

Иной, не отрываясь
От судорог страницы
До утренних трамваев,
Грозил заре допиться.

«Судороги страницы» в контексте «Тем и вариаций» прочитываются как метафора письма или чтения, поскольку через весь текст книги проходит образ живого, трепетного, неподконтрольного поэту, но бьющегося в нем, подобно птице в клетке, вдохновения, вспомним хотя бы первое стихотворение книги – «Вдохновение», посвященное такому же, как и во втором тексте «Зимнего утра», наступлению рассвета после творческой ночи:

В то же утро, ушам не поверя,
Протереть не успевши очей,
Сколько бедных, истерзанных перьев
Рвется к окнам из рук рифмачей!

Другой метафорический узел стихотворения образуется вокруг слова «допиться», поскольку у Пастернака безгранично расширены лексические возможности глагола «пить», означающего восприятие «вкуса», «запаха» мировых стихий, осознание мирового пространства, вбирание в себя мира. Напиток, который подносит поэту мир, напоминает волшебные напитки Шекспира, а стихотворение 2КНВСР вместе с 1ВССП возвращает к началу «Тем и вариаций», к «Шекспиру». «Шекспир» похож на первые два текста «Зимнего утра» по композиции, по чередованию сцен: засыпающий зимний город («Спиралями, мешкотно падает снег» – «Снег напоминает мельком, мельком») – ночь поэта, проведенная в пылу творческого вдохновения («Сонет, / Написанный ночью с огнем без помарок» – «... не отрываясь / От судорог страницы») – отрезвляющее утро с «подкисшими» остатками ночного пира («За тем вон столом, где подкисший ранет» – «И день вставал, оплеснясь, / В помойной жаркой яме»). Утру сопутствуют «прозаические», «отрезвляющие» пыл вдохновения «домашние», «дворовые» картины, в которых чувствуется «похмельное» изнеможение поэта.

Надо сказать, что тема вкушения «напитков» идет из первого стихотворения «Зимнего утра» («Гарусную ночь чем свет за чаем свертывает...»), где вместе с чашкой чая испивается чаша дня²³ и жизни, а в последнем

²³Отметим, что этот мотив характерен для Пастернака, он присутствует уже в одном из самых известных ранних стихотворений Пастернака, в «Марбурге»: «Ночь отступает, фигуры сторонятся, / Я белое утро в лицо узнаю».

тексте цикла еще одним напоминанием о чае становится фамилия «Чайковский», предсказанная фонетикой отдельных небесно-морских строк цикла «Тема с вариациями»: «В ночах с Очаковской чайкой...» («Цыганских красок достигал»). «Домашний», «прозаический» напиток – чай превращен в книге в поэтический фиал мусикийских богов и укоренен в морской стихии.

Метафоры вдохновения, творчества у Пастернака сливаются с переживанием любви, как это было в цикле «Разрыв», где любовная тема соединена с музыкальной и поэтической²⁴. Наложение картин любви и творчества на зимние пейзажи дает пастернаковский образ «черной зимы», похожей на конец зимы в хрестоматийно известном «Февраль. Достать чернил и плакать!» («Поверх барьеров»)²⁵. Конечно, уже к началу серебряного века зима перестала быть белой и окрасилась в самые разные цвета, вплоть до черного, но черная зима Пастернака²⁶ имеет ряд особых примет: основываясь на огненно-чернильных метафорах любви и творчества, она сопровождается мотивами темных, нередко зловещих птиц и грязи. Ряд «огненных» семантических звеньев в стихотворении «Как не в своем рассудке» довольно внушителен: «заря», жженная «пробка» («какою пробкою / Такою рожу выжег...») – намек на традицию колядовать в предрождественские дни и на Святках, когда ряженные не только прятали свои лица под масками, но и замазывали их сажей, красками, жженой пробкой), «пожарные лестницы», «жар», «дрова», – все это оттеняет белое «зимнее утро» светом, горением, чернотой. Можно назвать еще одну, чрезвычайно близкую стихотворению 2КНВСР вариацию на тему черной зимы – это пастернаковский перевод стихотворения грузинского поэта Карло Каладзе «Зима»²⁷, где описывается наступление зимы, зловещий «истлевший скелет»

²⁴ Из календарных циклов, наверное, самым музыкальным является «Сон в летнюю ночь».

²⁵ Намеки на образ «черной весны» появляются уже в ранних набросках стихотворений, например:

Опять весна в висках стучится
Снега зимою прожжены,
Пустынный вечер, стертый птицей,
Затишьем каплет с вышины.

(Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений... Т. 2. С. 282.)

²⁶ Ср. «Черная весна» И. Анненского.

²⁷ Этот перевод был сделан Пастернаком в 1934 году (Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2005. Т. 6. Стихотворные переводы. С. 512–513, 661).

зимнего сада (вспомним, что «Зимнее утро» – это часть «Нескучного сада») и ворон, очень похожий на птицу из 2КНВСР:

Ворон, где выберет, зиму и лето живет!
Орбелиановой, может быть, жизни свидетель,
Он очевидец и наших удач и невзгод.

Век его долгий и глаза недобрую порчу
Я для сближенья кой с кем привожу, как намек.
Воображаю, *какую бы рожу он скорчил,*
Мой ненавистник, когда б я назвать его мог.

Ворон здесь оборачивается «рожей» недруга, причем недруга дьявольского, воплощающего силу мирового зла и в то же время служащего катализатором творческих порывов. В вороне Каладзе безошибочно угадываются пастернаковские «зловещие» мотивы. Привлекая контекст переводов Пастернака, мы можем говорить о том, что за «выжженной рожей» проступает дьявольский мотив, не новый для «Тем и вариаций», включающих в себя фаустовский цикл со стихотворением «Мефистофель», однако здесь, как и в случае с «чаем-Чайковским» важно отметить динамику, живую изменчивость темы: от уютно домашней птицы в клетке («под чижином, пред цветиками») до свободной неподконтрольной дьявольской силы варьируется у Пастернака птичья тема.

Любовный сюжет во втором стихотворении, как и в первом, остается неясным, нельзя даже с уверенностью сказать, что в тексте появилась героиня, можно лишь догадываться о ее возможном присутствии (кто эти «мы», эти «дети ослушанья», этот «иной»?) Характерная для Пастернака быстрая смена лиц, недо воплощенных до явленности, отличает первые два текста цикла, сюжет которых не определен, но наполнен множеством конкретных, мельчайших деталей.

* * *

«Я не знаю, что тошней» – третий текст из микроцикла «Зимнее утро» продолжает тему движения времени. Первые два стихотворения отдельными штрихами намечают «правильное», закономерное направление вектора времени от вечера к утру, от «тогда» к «нынче», от детства к творчеству и любви, но здесь, в середине микроцикла, время пускается вспять – от зимы к осени:

Пентюх и головотяп,
Там меж листьев, меж домов там
Машет галкою октябрь
По каракулевым кофтам.

Олицетворенный в духе Пастернака октябрь «Зимнего утра» переключается с олицетворенным октябрём последнего календарного микроцикла «Осень» («С тех дней стал над недрами парка сдвигаться / Суровый, листову леденивший октябрь»), поэтому время «Нескучного сада», совершая привычный круг, кажется остановившимся, застывшим на месте, равно открытым будущему и минувшему. Названия месяцев, столь уместные в календарных микроциклах, не ограничиваются ими у Пастернака, вся книга «Темы и вариации» то и дело в разной последовательности называет месяцы, превращаясь в дневник, от месяца к месяцу фиксирующий события жизни и истории²⁸.

Первый цикл «Тем и вариаций» – «Пять повестей» начинается со счастливой «мартовской ночи» («Встреча»), далее, в южном, летнем, пушкинском, африканском цикле «Тема с вариациями» упомянут май («Вариации. 1. Подражательная»), потом в зимнем цикле «Болезнь» месяц вынесен в название «Января 1919 года», в «Разрыве» однажды упомянут «декабрь» («От тебя все мысли отвлеку»), в «Я мог их позабыть...» возвращаются весна и лето, но месяцы не называются, а последний цикл «Нескучный сад», начинаясь летними стихами «Нескучный», «Орешник», «В лесу», направляется к осени, к «незабвенному сентябрю» «Спасского», а далее к календарному циклу, где в каждой из четырех частей месяцы называются по одному или два раза и идут в правильном порядке, но с некоторыми небольшими отступлениями: «октябрь» (ЗЯНЗЧТ) и «октябрьский ужас» (4ННБТ) в «Зимнем утра», «февраль» и «март» в «Весне» («Паре форточных петелек...»), «июль» в «Сне в летнюю ночь» («Пей и пиши, непрерывным патрулем»), «октябрь» («С тех дней стал над недрами парка сдвигаться...») и вновь «июль» («Весна была просто тобой...») в «Осени», а в середине между «Сном в летнюю ночь...» и «Осенью» вставлена весна («май») в стихотворении «Поэзия». Как видно, месяцы и времена года, меняясь в правильном порядке, иногда как бы тормозятся, отступают назад, год оборачивается вспять, закручивая временную ось в воронки, отвлекая от будущего, искривляя, усложняя связь между прошлым и будущим. И в этом смысле «Зимнее утро» образует единое «смысловое пятно» (имеются в виду хронологические смыслы) со «Спасским», с «Болезнью»,

²⁸ Распределение впечатлений «по месяцам» вообще привычно для поэтической стилистики Пастернака: большое количество стихотворений носит название тех или иных месяцев, календарные названия беспрестанно упоминаются в стихах, отмечают смену пейзажей и настроений. Только в книге «Темы и вариации» названия различных месяцев встречаются в стихотворениях «Встреча», «Январь 1919 года», «От тебя все мысли отвлеку...», «Я не знаю, что тошней...», «Ну, и надо ж было, тужась...», «Пара форточных петелек...», «Закрой глаза. В наглушайшем органе...», «Поэзия», «С тех дней стал над недрами парка сдвигаться...», «Весна была просто тобой...».

где преобладают названия осенних и зимних месяцев, напоминающие о революционных потрясениях и располагающие к элегическим медитациям, «октябрьская» тема открывает календарный цикл, как бы подхватывая и драматизируя меланхолическую тему «Спасского».

Авторское лицо в стихотворении продолжает оставаться расплывчатым, текучим. Олицетворенный октябрь является актантом всех действий и событий, описанных в тексте. Однако «действующий» (ломающий ветви, взлетающий на ветру в небо) месяц не заслоняет собой толпу людей, нарисованную метонимическими упоминаниями о кашне и каракулевых кофтах («все в кашне», «По каракулевым кофтам») и кого-то одного в этой толпе (лирического героя?), несущего домой связку баранок.

Одна строчка в этом тексте выделяется из общего строя лексикой и ритмом, содержит в себе ярчайший отпечаток пастернаковского стиля: «Пентюх и головотяп». В середине этого стиха зияют два пиррихия, демонстрируя пастернаковскую склонность к отдалению ударений друг от друга, их оттеснению к началу и концу строки (см. об этом в сн. 21), а просторечность обоих слов позволяет мгновенно представить беглый портрет, в котором сходятся и незадачливый прохожий, готовый под напором вихря рассыпать связку баранок, и олицетворенный октябрь, заставляющий все падать и ломаться, готовый «пошвырять» все вокруг²⁹. «Я», толпа, октябрь, целый мир, содрогающийся под напором предзимней бури, сливаются в стихотворении в одну цепь, звенья которой взаимосвязаны и раскачивают друг друга. Именно поэтому лирическое «я» третьего отрывка невычленимо из общей цепи, что подчеркнуто фразеологическим оттенком первой строчки с местоимением: «Я не знаю, что тошной». Подобно сочетанию двух просторечий «пентюх и головотяп», почти фразеологическое «Я не знаю, что тошной» придает какой-то «народный» оттенок лирическому «я», соединяет его с бегущей по осенней улице толпой, которая, в свою очередь, вписывается в пейзаж с его игрой стихий. От «я» текст устремляется к безличности, «я» стирается под напором осеннего вихря.

Третье стихотворение в цикле подготавливает четвертое, написанное в том же размере, что и третье (только с другой системой рифмовки). Оба текста, третий и четвертый, а отчасти также и пятый, служат напоминаем и о сложном, «тоническом» хорее «Воздуха седенького», но уже как бы упрощают и «сворачивают» его удлинённый и необычный ритм.

* * *

Если вспоминать другие циклы «Тем и вариации», особенно «Пять простей», то четвертое стихотворение «Зимнего утра» – *«Ну, и надо ж бы-*

²⁹ Ср.: «о лисице, / Рыбу пошвырившей с возу» (1ВССП).

ло, тужась...» можно было бы сюжетно соотнести со «Встречей», поскольку впервые в этом «детском» цикле наконец появляется героиня, «ты». Любовный сюжет, помедлив, раскрывается, хотя и детская тема не уходит, она остается на уровне ритма, о котором у В.С. Баевского сказано следующее: «Четырехстопный хорей в этой по преимуществу ямбической книге – литературный аналог, порою фотографически точный, стиха ряда жанров детского фольклора... Даже пропуск слога, ломающий метр, в первом стихе – это ход, избегаемый поэтами, но обычный в стихе детском и фольклорном...»³⁰.

Картина явления героини из вихря и снега, из листопада, из толпы довольно часто, как мы уже видели, становится сюжетным импульсом стихотворений Пастернака. «Никого не будет в доме...» 1931 г., наверное, самый известный тому пример, но прообраз этого сюжета вложен и в «Зимнее утро»: в ту, уже отмеченную нами строку, где едва-едва слышится первый намек на героиню: «Дуло и мело, не ей... ли?» (1ВССП), и, тем более, в это, четвертое стихотворение цикла, которое напоминает более позднее «Никого не будет в доме...» четырехстопным хореем с женскими нечетными и мужскими четными рифмами:

| | |
|----------------------------|---------------------------------|
| И поднять содом со спилей | Но неожиданно по портъере |
| Над живой рекой голов, | Пробежит сомненья дрожь, – |
| Где и ты, вуаль зашпилив, | Тишину шагами меря. |
| Шляпку шпилькой заколов, | Ты, как будущность, войдешь. |
| Где и ты, моя забота, | Ты появишься из двери |
| Котик лайкой застегнув, | В чем-то белом, без причуд, |
| Темной рысью в серых ботах | В чем-то впрямь из тех материй, |
| Машешь муфтой в море муфт. | Из которых хлопья шьют. |

Однако организована сцена появления героини в стихотворении 1919 г. гораздо сложнее, чем в тексте 1931-го. Героиня нарисована все теми же метонимическими штрихами (вуаль, шляпка, перчатка, шубка, муфта), что и спешащие по улице люди в предыдущем тексте («все в кашне», «По каракулевым кофтам»), она сливается с людской и природной стихией, течет ее рекой и морем («Над живой рекой голов», «Машешь муфтой в море муфт»³¹), она как будто не отделена от естественного и животного мира

³⁰ Баевский В.С. Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма. М.: Языки славянской культуры, 2011. С. 414.

³¹ Водный мотив в этом городском, московском («Нескучный сад») стихотворении возвращает к морским и речным мотивам «Воздуха седенького»: к сетям, рыбе, морским барашкам улиц.

(«Темной рысью в серых ботах», «Лайкой котик застегнув»³²), но она вырвана из толпы взглядом героя и его обращенной к ней репликой: «Ты – моя забота». Сопряженные местоимения «ты – моя», *ты* и *я* мгновенно раскрывают весь личный, интимный план лирического высказывания, оживляют и «предъявляют» читателю героев³³; расплывчатость «я» и «ты» одной репликой превращается в четкость действующих лиц, в единственное и неповторимое мгновение их встречи³⁴.

Герой смотрит на толпу и героиню откуда-то сверху («Над живой рекой голов»), как будто «взвихренный» октябрьским ветром. Это вознесенное к небу «я», чьим голосом говорит стих, по траектории своего движения совпадает с не названным, но подразумеваемым в инфинитивной конструкции «вороном», взлетевшим и тут же опустившимся³⁵: «Каркнуть и взлететь в хаос, / Чтоб сложить октябрьский ужас / Парой крыльев на киоск». Ворон становится кульминацией птичьей темы «Зимнего утра», начатой в первом стихотворении, где в «детской» висит клетка с чижиком («под чижиком, пред цветиками»), продолженной тем же чижиком, но уже

³² Звериный мотив тоже возвращает к началу «Зимнего утра», к его сказочной детской со сказочной лисой, волком, рыбами, птицами.

³³ В финале книги, в «Осени» «моя забота» появится в другом варианте – «моя мания» («Но и нам суждено было выцвести...») и будет прощально обращено сразу и к героине, и к стихам, запутывая границы между любовным и книжным романом:

Я скажу до свиданья стихам, моя мания,
Я назначил вам встречу со мною в романе.
Как всегда, далеки от пародий,
Мы окажемся рядом в природе.

³⁴ Фаустовская тема неповторимого мгновения завершает последнюю вариацию в «Теме с вариациями»:

Мгновенье длился этот миг,
Но он и вечность бы затмил.

³⁵ В «Августе» из «Доктора Живаго» преобразование поэта, лирического «я» также проходит под аккомпанемент темы полета:

То прежний голос мой провидческий
Звучал, не тронутый распадом:
<...>
«Прощай, размах крыла расправленный,
Полета вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство».

на свободе во втором тексте («Раскидывая хлопко / Снежок, бывало, чижик...»), галкой в третьем («Машет галкою октябрь»), и разлетевшейся, наконец, щебечущей уличной птичьей стайкой в пятом («Птичью церковь на сугробе»). Только по перечню птиц микроцикла (от чирика в клетке до каркающего ворона) можно заметить, что в нем нарастает семантика свободы и «зловещести», течение жизни как бы извлекает героя из теплой зимней детской на улицу, по которой проносится ураган стихии и истории, символизирующийся взлетевшей и упавшей птицей.

С вороньим обличем «я» соприкасается тема хаоса, которая имеет множество различных семантических срезов у Пастернака. Хаос, «октябрьский ужас» продолжает мотивы покровов, сетей, покрывал, в которые ввергнут и которые должен поднимать с земли поэт, возвращая миру стройность и ясность. Аналог мотива совлечения покрова мглы, возвращения бытию стройности есть и в других текстах Пастернака, в «Темах и вариациях» его можно разглядеть в «онегинской» «Вариации»:

...Его роман
 Вставал из мглы, которой климат
 Не в силах дать, которой зной
 Прогнать не может никакой,
 Которой ветры *не подымут*
 И не рассеют никогда
 Ни утро мая, ни страда.

(2. Подражательная)

В 4ННБТ в совлечении покровов хаоса участвует героиня, она сбрасывает, отодвигает ненастную завесу, приподнимая низкое небо над шпилями города и зашпиливая вуаль, то есть снимая завесу с лица, что специально подчеркнуто Пастернаком при помощи столкновения однокоренных и родственных, но разнящихся по значению слов «шпиль» и «шпилика», «зашпилить»³⁶. Но не только шпилькой для волос, но и самим своим появлением из толпы, принадлежностью герою, «выделенностью» героиня откидывает «хаос», «ужас», «содом»³⁷.

³⁶ В звуковом отношении «шпиль» и «шпилика» поддержаны шипящим звуком в словах «шляпа», «машешь».

³⁷ Поднимание покрова зимы, стихии, непогоды – это повторяющийся мотив у Пастернака, ср.: «Не поправить дня усилиями светилен, / Не поднять теням крещенских покрывал. / На земле зима, и дым огней бессилен / Распрямить дома, полегшие вповал» («Зимняя ночь»).

* * *

И, наконец, последнее стихотворение микроцикла *«Между прочим, все вы, чтицы...»* открывает новую для «Зимнего утра», но не новую для книги «Темы и вариации» и вообще для творчества Пастернака тему музыки и театра. Она заметна в отдельных словах, которые равномерно рассредоточены по тексту («чтицы», «лгать охотницы», «блещет, как баллада», «ллет слезы», «правдоподобья», «Чайковский», «на афише», «патетично», «театральных касс») и позволяют представить зимние картины, в которые заключены герой и героиня. Можно лишь гипотетически предполагать, что, встретившись, герой и героиня отправляются в театр³⁸, где героиня сливается с актрисой или актрисами на сцене («...все вы, чтицы...»), с самой музыкой (тема слияния музыки и героини, напомним, определяет тональность другого цикла из «Тем и вариаций» – «Разрыва»). Стихотворение «Между прочим, все вы, чтицы...» чрезвычайно выразительно в фонетике: звуковая тема аллитерируется на «ч»³⁹ («прочим», «чтицы», «учиться», «зрачок», «птичью», «чок», «Чайковский»), соединяя в единой волне птичий и конский шум улицы с музыкой и героиней.

Посещение театра зимой – это классическая пушкинская тема, имеющая свои поэтические законы, к которым относится, к примеру, контрастная смена пространств и эмоциональных состояний: внешнего (уличного) и внутреннего (театрального), вдохновенного жаркого потрясения искусством и отрезвляющего посткатарсического холода. Причем если у Пушкина за интенсивной сменой внешнего / внутреннего, жаркого / холодного можно следовать: «Еще не перестали топать, / Сморгаться, кашлять, шикать, хлопать; / Еще снаружи и внутри / Везде блистают фонари; Еще прозябнув бьются кони.....»⁴⁰, то у Пастернака все происходящее в театре (или на концерте?) неотделимо от зимней дороги в театр, по которой идут герои. И если внешние уличные пейзажи как-то выявляются («Птичью церковь на сугробе, / Отдаленный конский чок»), то сцены посещения героями театра едва-едва восстанавливаются по ключевым словам и по портрету героини. Портрет выдает ту близость, которая связывает сидящих рядом в концерте или идущих рядом влюбленных, ее лицо видится с близкого расстояния

³⁸ Впрочем, возможно, они лишь проходят мимо театра или «театральных касс» и сюжет посещения театра, проносясь в воображении, остается потенциальным.

³⁹ Эта аллитерация отсылает к похожим аллитерациям стихотворения «В лесу» из начала «Нескучного сада»: «Как под щипцами у часовщика».

⁴⁰ Подробное описание словесной и пространственной динамики этой строфы «Евгения Онегина» см.: Чумаков Ю.Н. «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. В мире стихотворного романа. М.: МГУ, 1999. С. 58.

(«слезы», «Ширит, рвет ее зрачок») и как бы проецируется на природу театральное искусство, требующую сближения, уравнивания актера и зрителя⁴¹, актера и автора, актера и роли, вообще сокращения дистанции, перехода от далекого к близкому. Комплекс переживаний подобного рода присущ как раннему, так и позднему Пастернаку:

В тот день всю тебя, от гробенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.

(«Марбург»)

То же бешенство риска,
Та же радость и боль,
Слили роль и артистку,
И артистку и роль.

(«Вахханалия»)

Важно и то, что процесс соединения внешнего и внутреннего, слияния «я» и мира, героя и героини, героев и искусства динамичен, он не может застыть в устойчивом постоянстве. Вся книга «Темы и вариации» фиксирует состояния «устойчивой неустойчивости», поскольку вдохновение, любовь, жизнь – это все то, к чему может быть приложено слово «недолга» в качестве сказуемого. Встречи, свидания многократно заканчиваются в книге разрывом, вдохновение – тяжелым похмельем, жизнь – крестной мукой («У оконницы учиться»). Однако усилием той же самой любви, вдохновения, памяти замкнутый круг размыкается, возобновляясь, подобно календарному ритму. В финале звуки музыки птицами улетают в небо, растворяясь в воздухе вместе с героями.

Глаз и слеза служат метонимическим основанием не только для портрета героини⁴², но и для картины мира: в слезе и зрачке отражается все вокруг. Тема глаза и зрачка имеет свою историю у Пастернака, и в частности, в книге «Темы и вариации». Портрет, в котором акцент сделан на глазе, есть в «Маргарите»: «Горячей, чем глазной Маргаритин белок...», в «Так начинают...» («Грозят заре твоим зрачком, / Так начинают ссоры с

⁴¹ В строке «все вы, чтицы, / Лгать охотницы» героиня, появившаяся и выделывшаяся из толпы в предыдущем тексте, вновь раскалывается на множество героинь, на множество ролей и лиц.

⁴² Напомним, что и в предыдущем тексте героиня изображена метонимически, но и там одежда скрывает целый мир, природный и космический (звери, море-небо).

солнцем»), в знаменитом стихотворном автопортрете Пастернака «Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса / Гляжу, страшась бессонницы огромной»⁴³ из «Мне в сумерки ты все – пансионеркою». Глаз может быть у Пастернака частью какой-то внешней картины: «Как просят пить, как пламенны / Глаза капсуль и пузырьков лечебных!» (Там же), может уравниваться со светилами небесной сферы («Так начинают...»). С болезнью тема глаза связана и в «Зимнем утре», она идет от первого стихотворения: «В докторском глазу ж – безумье» – к финалу, от третьих лиц (доктора) к герою и героине⁴⁴. Кстати, доктор в первом стихотворении – это не просто третье лицо, это лицо, всегда намекающее на присутствие высших сил⁴⁵, распоряжающихся миром, но заодно это и знак взаимообращенности третьих и первых лиц, поскольку в глазу доктора, как уже отмечалось, ребенок, соотношенный с лирическим «я», видит собственный глаз. Глаз, его блеск и слезы, появляющиеся во второй строфе последнего стихотворения

⁴³ Конская тема у Пастернака имеет не только «автопортретные», но и некоторые другие коннотаты, соотносящиеся с автобиографическим мифом Пастернака (см. об этом: *Жолковский А.К.* «Мне хочется домой в огромность», или искусство приспособления // *Жолковский А.К.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: НЛО, 2011. С. 308.). Эта тема проходит через всю книгу «Тем и вариаций», начиная с первого стихотворения, где вдохновение несетя каретой по ночной и утренней мостовой, отражается в романтическом «конорадстве» «Варящий» («Цыганских красок достигал») и трагически завершается в «Осени» темой разбитой жизни и любви: «Разбитую клячу везут на махан» («Весна была просто тобой»).

⁴⁴ Позже, в «Докторе Живаго», тема глаза и зрения также будет вбирать в себя тему искусства, творчества: «Этой зимою Юра писал свое ученое сочинение о нервных элементах сетчатки на соискание университетской золотой медали. Хотя Юра кончил по общей терапии, глаз он знал с доскональностью будущего окулиста.

В этом интересе к физиологии зрения сказались другие стороны Юриной природы – его творческие задатки и его размышления о существовании художественного образа и строении логической идеи» (*Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. М.: Слово/Slovo, 2004. Т. 4. Доктор Живаго. С. 80).

⁴⁵ «Если мы теперь рассмотрим заглавие “Доктор Живаго” как интегрирующее ядро всего романа Пастернака, как его “кодифицированную идею”, то оно выступает как суммирующий конверсив по отношению к принципу “одушевленной вещи” и “метафоре болезненного состояния”. Образ Юрия Живаго, доктора и поэта-творца, дан как исцеляющий все сущее через жизнь (ср.: доктор живого). Поэт уподобляется хирургу, который заново “сшивает оперированный миропорядок”, внося “высший род одухотворения” в неодушевленные вещи – слова. В то же время согласно мифологии, “врач” является “олицетворенным мотивом жизни”, а “дар слова” совпадает с “даром жизни”» (*Фатеева Н.А.* Пот и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое лит. обозрение, 2003. С. 41).

цикла, предсказан уже первой его строфой, где слово «оконница» подспудно скрывает торжественный синоним к слову «глаз» – «око», блеск, прозрачность, «зимняя» семантика сближает оконницу со льдом, и свойства льда и стекла отдаются героине, возвращая к доминирующей теме «Зимнего утра» – к прозрачности, воздушности, ясности, освобождению от хаоса⁴⁶.

Интересно, что тема глаза решена у Пастернака не только как тема зрения, но и как тема его утраты, ослепления – звук подков «рвет зрачок». Кроме ослепления, для музыкальной книги «Тем и вариаций» столь же характерны моменты немоты и глухоты («А другой, в высотах, – тугоух, / А сверканье пути на раскатах – ответ / На взыванье чьего-то ау» – «Может статься так, может иначе...»). Потеря и обретение зрения (или слуха), метаморфозы зрения / слуха связаны, по мнению М. Ямпольского, с формированием в сознании дистанции «я» от самого себя: взгляд, точка зрения устанавливает границу между внутренним и внешним, близким и далеким, и таким образом, дистанцировавшись от себя, «я» получает внутри себя же возможность видеть себя со стороны. «Глаз, – пишет М. Ямпольский, – приобретает двойную функцию – аппарата зрения и темной комнаты проекций образов из глубины сознания»⁴⁷. Взгляд связывает светлые и темные стороны сознания, поэтому зрение – это не константное свойство глаза, а постоянное изменение дистанции между «я» и миром, «я» и «ты», «я» внешним и «я» внутренним, а главное: между осознанным и неосознанным. Движение происходит внутри собственного «я» наблюдателя, внутри «я» поэта: от очерченных и ясных зон к темным и безграничным, а также обратно. Неохватность неосознанного ангажирует темы вдохновения, памяти, любви, приводящие в движение стих Пастернака.

* * *

Мы попытались проследить лейтмотивные линии микроцикла «Зимнее утро», отдавая предпочтение анализу семантических связей между отдельными темами микроцикла, а также целого цикла «Нескучный сад», в состав которого выходит «Зимнее утро», отдельные смысловые проекции мы распространяли и на всю книгу «Темы и вариации», которая являет пример тесного семантического единства, высокой семантической плотности, отличающей творчество раннего Пастернака. Один из главных выводов, сделанных нами на основе наблюдений над межтекстовыми семантически-

⁴⁶ Сравнение героини со льдом напоминает известный пассаж из «Марбурга»: «Когда я упал пред тобой, охватив / Туман этот, лёд этот, эту поверхность...».

⁴⁷ Ямпольский М. О близком. М.: НЛЮ, 2001. С. 153.

ми связями микроцикла, заключается в том, что стих раннего Пастернака чрезвычайно динамичен в своей эмфатике и нелинеен во временной организации: внешний сюжет смены времен года и суток, начало которому положено «Зимним утром», вписывается в сложный временной рисунок «Тем и вариаций», где время направлено не только от одного сезона к другому, от утра к вечеру, но и имеет свои остановки, скачки, реверсы, что обеспечивает паузы, пустоты, искривления пастернаковского стиха, создает иллюзию его наполненности воздухом, его легкости и «живости». «Живости», «легкости» поэтической ткани служит не только и, возможно, не столько семантическая, сколько звуковая и ритмическая игра, заданная сложным и разнообразным хореем первого текста («Воздух седенький...»), определившего звучание всего хореического микроцикла «Зимнее утро».

Т.И. Ковалева, Н.А. Непомнящих

СЮЖЕТ РАССКАЗА Л.М. ЛЕОНОВА «ДЕЯНИЯ АЗЛАЗИВОНА» В СВЕТЕ ДРЕВНЕРУССКИХ АГИОГРАФИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ *

Изучение влияния традиций древнерусской культуры на творчество писателей Нового времени является одной из важных тем современного литературоведения¹. Произведения Л.М. Леонова в этом аспекте еще практически не изучены.

Рассказ «Деяния Азлазивона» – одно из самых ранних произведений Леонова (1921 г.). В первоначальном варианте оно было создано в виде самодельной рукописной книжки с рисунками, на которых изображены главные герои и события повествования. Данное сочинение обнаружено Н.Л. Леоновой, дочерью писателя, уже после смерти отца, в папке с его неопубликованными рассказами. Дочь писателя сообщает, что они были написаны на длинных, сложенных пополам листах ватмана, с цветными иллюстрациями и подписями, стилизованными под древнеславянский шрифт. «Деяния Азлазивона» написан незадолго после того, как Леонова, желавшего стать художником, не приняли во ВХУТЕМАС². По оформлению текста можно судить о том, что он интересовался иконописью и традициями рукописной книжности: «Была ли леоновская книжечка попыткой «преодоления Гутенберга» (М. Цветаева) – неизвестно, но мы знаем, что в издательство М.В. Сабашникова автором представлялся второй, машинописный, вариант «Деяний Азлазивона», который и был, как записала в своем дневнике Т.М. Леонова-Сабашникова, «запрещен цензурой в августе 1922 года»³. Публикация данного варианта рассказа была осуществ-

* Статья подготовлена в рамках проекта «Эволюция повествовательных жанров в русской литературе: от Средневековья к Новому времени» (направление 5 «Механизмы преемственности в развитии литературы») Программы фундаментальных исследований Президиума РАН № 33 «Традиции и инновации в истории и культуре»).

¹ См., напр.: *Семенова А.Л., Терешкина Д.Б.* Трансформация древнерусской агиографической традиции в повести М. Горького «Жизнь Матвея Кожемякина» // *Нарративные традиции славянских литератур (Средневековье и Новое время)*. Новосибирск, 2007. С. 209–220; *Климова М.Н.* От протопопы Аввакума до Федора Абрамова: Жития «грешных святых» в русской литературе. М., 2010; *Сазонова Л.И.* Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М., 2012.

² См.: *Прилетин З.* Леонид Леонов. «Игра его была огромна...». М., 2011. С. 96–97.

³ *Польковская В.П.* Так спаслись ли покаявшиеся? // Архив журнала «Наше наследие». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/5808.php>. Дата обращения: 06.05.12.

лена Н.Л. Леоновой лишь в 2001 г., а некоторые фрагменты рукописи и рисунки Леонова использованы в качестве иллюстраций к нему⁴. При работе с этим текстом необходимо учитывать, что оформление произведения тесно связано с его сюжетом, и концепция рассказа обретает целостность при сочетании обоих его пластов. Кроме того, его изучение было бы весьма интересным в связи с феноменом автографированной книги⁵, однако для подобного исследования необходимо располагать либо рукописью, либо ее факсимильным изданием, которого пока, к сожалению, не существует.

В настоящей работе нам хотелось бы показать, как традиции агиографии преломляются в концепции Леонова, главным образом, на сюжетном уровне повествования.

Важной чертой поэтики Леонова является наличие в его произведениях «скрытого» сюжетного плана. Он выстраивается параллельно событийному, играет важную роль в формировании всего художественного целого. Сам писатель называл такой принцип построения «второй композицией»: «При работе над композицией... я стараюсь разместить материал так, чтобы образовать внутри него нужную фигуру дополнительного воздействия. Я создаю в романе как бы «вторую композицию», развивающую особую мысль. «Вторая композиция» есть именно то, что должно заставить читателя *блуждать* (курсив автора) по произведению, дать ему возможность отыскивать в нем нужные, интересные для него ценности»⁶. В работах

⁴ Наше наследие. № 58. 2001. С. 76–85. А также: Архив журнала «Наше наследие». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/5808.php>. Рисунки Л.М. Леонова см. там же.

⁵ На рубеже XIX–XX вв. многими авторами переосмысливаются традиции древнерусской рукописной книжности. Создание «рукописных» книг – феномен литературного процесса этого времени. Одна из ярких фигур – А.М. Ремизов (см.: *Грачева А.М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000). Авторы, обращаясь к рукописным традициям, выстраивали «собственный миф», пытались концептуально изложить взгляды на процесс творчества, осмыслить происходящее в истории и проч., при этом вступали в своеобразные диалоги и споры (см., напр.: *Гурьянова Н.* Ремизов и «Будетляне» // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 142–150). «Рукопись» Леонова, с одной стороны, – в русле литературной традиции времени, но, с другой стороны, стоит обособленно, поскольку писатель запретил печатать и показывать свои первые рассказы: «Самые первые рассказы мои. Воспрещаю печатать когда-либо. Хранить в сухом и темном месте. Не читать. Леонид Леонов. 1943» (текст записки, обнаруженной Н.Л. Леоновой в папке с рассказом).

⁶ *Старцева А.М.* Особенности композиции романов Л.М. Леонова // Вопросы советской литературы. М.; Л., 1959. Вып. 8. С. 389. Насколько важно учитывать эту

Л.П. Якимовой проанализировано несколько механизмов «распознавания» скрытого плана в текстах Леонова: через прочтение аллюзий к мифу или явлениям культуры (живописи, музыки, литературы); посредством цитат и других форм интертекстуальности, создающих подтекст; кроме того, ключом к скрытому плану сюжета может быть вводный рассказ или эпизод как «концентрат» философского смысла произведения и авторской позиции⁷. В той же роли могут выступать разнообразные художественные элементы из древнерусских источников⁸.

Обратимся к рассказу. Он делится на две части: в первой говорится об основании бывшим разбойником Ипатом скита, во второй – о войне братьи с бесами за место обитания и о гибели скита. В начале повествования описано нападение разбойничьей шайки на купца и его семью. Ипат, предводитель разбойников, убивает ударом ножа купцову жену, раскалывая на ее груди образок с изображением св. Нифонта Новгородского. После чего святой четыре раза являлся Ипату в видениях, угрожая оставить без покровительства. Не в силах терпеть гнев Нифонта, разбойник объявляет своим соратникам о решении создать скит, и все они желают разделить с ним эту участь. В ознаменование новой жизни разбойники устраивают «гульбу», а перед уходом выкрадывают из деревни пьяницу-попа, чтобы тот служил в будущей церкви. Место, выбранное Ипатом для основания скита, оказывается «бесьей берлогой», и с самого начала поселения на этом месте начинается борьба братьи с бесами (распространенный житийный топос), но победу одерживают отнюдь не новоиспеченные монахи – скит погибает от пожара.

Сюжет рассказа авторский, он не является точным подобием сюжета какого-либо житийного текста, хотя отчетливо вызывает ассоциации именно с жанрами агиографии. Главный герой рассказа, Ипат, – разбойник, который решил основать скит. В древнерусской литературе существует подобный тип героя – это «раскаявшийся разбойник», он входит в осо-

авторскую установку при анализе произведений Леонова, демонстрирует в своих работах Л.П. Якимова.

⁷ Якимова Л.П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». Новосибирск, 2003. Она же. Повести Леонова о революции и гражданской войне как жанрово-тематический и семантико-поэтический цикл. Новосибирск, 2007. Она же. Вводный эпизод как структурный элемент поэтики Леонида Леонова. Новосибирск, 2012.

⁸ О значении житийной топики и сюжетики в «Русском лесе» см.: Непомнящих Н.А. Мотивы русской литературы в творчестве Л.М. Леонова. Новосибирск, 2011. С. 62–70.

бую категорию героев, так называемых «грешных святых»⁹. Как показано М.Н. Климовой, сюжетная схема житий данных героев, базируется на трех ключевых моментах: грех – покаяние – спасение¹⁰. Сюжет рассказа Леонова также имеет три ключевых точки: совершение разбойником греха – уход в скит – гибель скита.

В рассказе есть и второй, не менее важный герой, нежели сам разбойник, – Нифонт Новгородский. Впервые в тексте о нем говорится в связи с убийством жены купца (его лик изображен на ее образке), затем он фигурирует в видениях Ипата, в многочисленных обращениях к нему братии, а также присутствует на рисунке в рукописи Леонова (упоминается в рассказе 25 раз). Благодаря тому, что Леонов вводит в сюжет этого героя, в тексте формируется смысловой план, который может быть мысленно «достроен» читателем. При прочтении рассказа возникает вопрос, почему из множества русских святых Леонов выбирает именно Нифонта Новгородского? Что о нем известно?

Нифонт – епископ Новгорода (1130–1156), известная историческая личность, причислен к лику святых, прославился как создатель и попечитель многих храмов не только в Новгороде, но и других городах; как блестящий знаток законов церкви, ратующий за их неукоснительное соблюдение (одним из важных эпизодов в его жизни было противостояние Клименту Смолятичу, поставленному в киевские митрополиты не по канону: без санкции константинопольского патриарха); а кроме этого, поскольку время правления Нифонта – время междоусобных войн, то он прославился еще и как миротворец. Существует корпус древнерусских агиографических текстов, посвященных Нифонту, из которых можно черпнуть эти сведения¹¹.

Что касается Леонова, то с уверенностью можно сказать, что он хорошо знал рассказы Киево-Печерского патерика, наверняка писателю был известен текст жития святого по Четым Минеям Димитрия Ростовского, так как с детства он был приучен к чтению церковной литературы: «Истоки таких рассказов как “Бурыга”, “Гибель Егорушки”, “Калафат”, “Деяния Азлазивона-беса” и др. – в круге литературы, которую я читал в детстве: в патериках, житиях, белозерских сказаниях. Мне нравились все эти истории о чертях-искусителях, сказания об испытании веры, сам колорит древне-

⁹ Климова М.Н. От протопопа Аввакума до Федора Абрамова: жития «грешных святых» в русской литературе. М., 2010. С. 14.

¹⁰ Там же. С. 12.

¹¹ Максимова Д.Б. Житийные памятники, посвященные Нифонту Новгородскому. Литературная история текстов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001.

русской речи»¹². Возможно, Леонов мог быть знаком и с Житием Нифонта Новгородского, опубликованным в Памятниках старинной русской литературы Кушелева-Безбородко (СПб., 1860–1862. Вып. 4).

Нифонт – это также фигура, которая заставляет вспомнить об особой роли Новгорода в истории и культуре Святой Руси, и отсылает читателя к именам других новгородских святителей, среди которых – имя Киприана Сторожевского – бывшего предводителя шайки, основавшего обитель на месте разбойничьего притона на Сторожевском мысу, причисленного к лику святых.

В работе М.Н. Климовой названы имена наиболее известных раскаявшихся разбойников – это Давид Ермопольский (6 сентября), Варвар Луканский (6 мая), Моисей Мурин (28 августа)¹³, но никто из них не является основателем пустыни. Житие Киприана Сторожевского (26 августа) – единственное найденное нами житие разбойника-основателя монастыря¹⁴. В этом памятнике рассказывается, что Киприан раскаялся и встал на праведный путь, благодаря чуду, свершенному св. Адрианом Ондрусовским (26 августа)¹⁵. Об этом чуде мы узнаем уже из Жития самого Адриана. Недалеко от места, где поселился старец Адриан с братией, обитали разбойники, они хотели прогнать иноков. Но этого не произошло, потому что преподобный смягчил предводителя шайки, разбойника Ондруса, своей кротостью, обещая ходатайствовать за него перед Богом. Через некоторое время сам Ондрус оказался в плену у другого разбойника, он знал, что его ждет смерть, и раскаивался в прежней жизни. Внезапно плененному разбойнику явился Адриан и освободил его. Когда Ондрус пришел в монастырь, чтобы поблагодарить святого за спасение, оказалось, что всю ночь тот провел в молитве и никуда из монастыря не отлучался. Когда разбойник понял, что произошло чудо, решил остаться в обители и окончил жизнь в покаянии. А разбойник, пленивший Ондруса, узнав о чуде, принял постриг с именем Киприан. Это и был будущий Киприан Сторожевский.

Имя св. Адриана Ондрусовского в миру – Андрей Завалишин. О нем мы знаем из Жития Александра Свирского. В этом житии есть рассказ о том, как во время охоты на оленя боярин Андрей Завалишин неожиданно встречается с живущим в пустыни Александром¹⁶. В дальнейшем он ста-

¹² Ковалев В.А. Творчество Л. Леонова: к характеристике творческой индивидуальности писателя. М.; Л., 1962. С. 40.

¹³ Климова М.Н. От протопopa Аввакума до Федора Абрамова... С. 14.

¹⁴ Русские святые: 1000 лет русской святости / Жития собрала монахиня Таисия (Татьяна Георгиевна Карцева). СПб., 2000. С. 512.

¹⁵ Там же. С. 513–514.

¹⁶ Житие Александра Свирского: Текст и словоуказатель. СПб., 2002. С. 48–51.

новится учеником этого святого. Житие Адриана Ондрусовского отсылает нас к тексту Жития Александра Свирского, а оно, в свою очередь, вводит нас в еще более широкий контекст житий севернорусских подвижников – основателей монастырей, которые Леонов, вероятно, также знал¹⁷.

В житиях основателей монастырей, как и в житиях раскаявшихся разбойников, выявляется трехчленная сюжетная схема: духовное желание святого поселиться в пустыни – поселение в пустыни и основание монастыря – дальнейшее процветание обители. Причем самой постройке церкви и выбору места для нее часто предшествует видение, что мы видим и в рассказе Леонова. Итак, текст «Деяний Азлазивона» отсылает к фигурам двух традиционных для агиографии героев: святого и разбойника. В древнерусской литературе с каждым типом героя связан и определенный сюжет. Это общее место, топос, который существует в сознании читателя, знакомого с традициями жанра. Поскольку все сюжетные схемы имеют трехчленную структуру, то они легко переплетаются, накладываются друг на друга. На этой основе вырастает леоновский рассказ, но в отличие от агиографических сюжетных схем каждое звено сюжета «Деяний Азлазивона» наполнено содержанием, которое по смыслу отличается от житийного, противоположно ему.

В житиях основателей монастырей уход святого в пустынь – проявление воли Всевышнего, а в рассказе Леонова бывший разбойник считает, что сам может даровать себе и другим спасение, не видя за собой греха гордыни. Главарь Ипат говорит выкраденному для построенной церкви попу: «Маши себе кадиллом, а *я* (курсив наш) тебя спасу». А когда поп сбежал, Ипат заявил: «Впредь буду *сам* (курсив наш) службу править. Мирской поп – адов поводырь»¹⁸. Началу основания обители у Леонова предшествует убийство, а вместо процветания обители и преумножения братии мы видим ее гибель. Сюжет житий «грешных святых» невозможен без такого момента, как покаяние, но в «Деяниях Азлазивона» не говорится о покаянии разбойников, не говорится и о спасении создателей скита.

В борьбе с бесами за место поселения героям не удастся одержать верх. Преодолеть бесовские козни можно лишь при помощи крепкой веры, помощи божией или святых – так традиционно решается этот вопрос в житиях, а, как известно из текста рассказа, Нифонт отрекся от разбойников. Мотив отказа святого от покровительства также отличает рассказ от житийных текстов. Он является одним из повторяющихся мотивов в твор-

¹⁷ См.: *Непоминащих Н.А.* Мотивы русской литературы в творчестве Л.М. Леонова... С. 62–75.

¹⁸ См.: *Леонов Л.М.* Деяния Азлазивона. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/5807.php>. Дата обращения: 06.05.12.

честве Леонова: в повести «Петушихинский пролом» (1922) уход святого, покровителя мест, приводит в итоге к гибели, только уже не скита, а деревни.

Вопрос с концовкой рассказа тоже непрост. Судя по комментарию публикаторов в «Нашем наследии», в более позднем, машинописном варианте, первоначальный финал текста, где говорилось о том, что Ипат с братией вознесся на небеса, изменен, Леонов исключает из него этот эпизод. Вместо него появляются финальные строки: «На то место наступил пятой Велиар и раздавил прах и пепел и прошел дальше, как идет сторож дозором, а буря полем... Ноне-то по тем местам уж пятый молодняк сус-тарился»¹⁹.

Такой вариант концовки рассказа не соответствует агиографическому канону. В христианской традиции спасение становится невозможным без истинного покаяния. В рассказе Леонова происходит именно так: отсутствие покаяния и поддержки святого заступника Нифонта приводит обитель к гибели²⁰. На закономерности такого окончания рассказа настаивает Игумен Андроник (Трубачев): «...не является ли этот сказ притчей о революционерах-разбойниках, пытающихся построить «справедливое» общество и обреченных на гибель? Не из этого ли зерна выросла «Пирамида»?»²¹.

В свете этого романа можно говорить, что возможность огненного перерождения и очищения писателем отрицается²². Революция, с его точки зрения, вопреки надеждам на преобразование жизни, стала для России гибелью, поучительной исторической катастрофой. Финальные слова «Пирамиды» неслучайно возвращают к мотиву «погорельщины», заявленному в

¹⁹ «Если под тем, что описывается в цитате, понимать смену природных циклов, когда неизбежный холод уносит состарившуюся зелень, то видится смысл совсем прозрачный. Рассказ написан в декабре 1921 года, когда только «пятый молодняк» был унесен стужей. Четвертый исчез в 1920-м. Третий – в 1919-м. Второй – 1918 году. А бесовский смерч пришелся на осень 1917-го» (*Прилепин* 3. Лео-нид Леонов «Игра его была огромна»... С. 101).

²⁰ В связи с этим интересна деталь, на которую указывает в своей статье Б.А. Успенский: «Показательно, что патриарх Никон запретил исповедовать и причащать разбойников, явно относясь к ним как к колдунам, т. е. разбойники, как и колдуны, обречены были на смерть без покаяния» (*Успенский* Б.А. Антиповедение в культуре древней Руси // *Избранные труды*. М., 1994. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 329).

²¹ Так спаслись ли покаявшиеся? // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/5809.php>. Дата обращения: 06.05.12.

²² Подробнее о сквозной символике огня в творчестве Леонова и ее контекстах см.: *Непомнящих* Н.А. Мотивы русской литературы.... С. 159–170.

самом начале творческого пути. Леонов словно подводит пессимистический итог той жажде «огненного очищения», которая отождествлялась во многих умах и в искусстве начала XX века с революцией. Идея эта, по мысли писателя, насковзь провокационна, недаром к самосожжению в «Пирамиде» всегда призывает дьявол (Шатаницкий), который моделирует в сожжении одного гибель всего человечества По Леонову, человеческая цивилизация, отрекшаяся от Бога, делающая ставку на технический прогресс, чрезмерно заботящаяся о благах земных, сама обрекает себя на потенциальное «ядерное купалище»-Апокалипсис – заслуженную ею геенну огненную. После публикации «Деяний Азлазивона» становится понятным, что мысли эти впервые возникли у писателя еще в то время, когда повсеместным стало уничтожение святынь и разорение церквей, на пепелищах которых мнилось выстроить более совершенное общественное здание.

Для творчества Леонова чрезвычайно значимы мотивы «перекувырка» (революции), «перевернутости», «вывернутости наизнанку»²³. Если в Древней Руси создание церкви, монастыря, написание иконы – воплощение замысла Всевышнего на земле, то с точки зрения Леонова получается, что божественная идея, переставая существовать в этом мире, теряя свою плоть, переходит в мир человеческого интеллекта, своего рода «потусторонний» мир. Как показано Б.А. Успенским, для древнерусской культуры характерны представления о перевернутости по отношению друг к другу посюстороннего и потустороннего миров: «...предполагается, что там все то же самое, что и здесь; однако с остраненной – земной, посюсторонней – точки зрения загробный мир предстает как мир с перевернутыми связями»²⁴.

Рассказ «Деяния Азлазивона» – сложное концептуальное построение, лишь по форме напоминающее древнерусский текст, эта форма заполнена смыслами, противоположными тем, которые могли в нем содержаться.

При анализе произведения становится очевидным, что Леонов принял своего рода художественный эксперимент, взяв за его основу житийный жанр. А зерна философских идей, которые в нем заложены, прорастают потом на протяжении всего творческого пути писателя, обретая законченный вид в его последнем романе.

²³ Якимова Л.П. Мотивная структура романа Л. Леонова «Пирамида». Новосибирск, 2003. С. 131–147.

²⁴ Успенский Б.А. Антиповедение в культуре древней Руси // Избранные труды. М., 1994. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 330.

Е.Н. Проскурина

**МЕТАМОРФОЗЫ ОБРАЗА ФАУСТА
И ВАРИАЦИИ ФАУСТОВСКОГО СЮЖЕТА
В ТВОРЧЕСТВЕ А. ПЛАТОНОВА**
Заметки к теме

В русской фаустиане XX века творчество А. Платонова занимает одну из ведущих, но при этом во многом не отрефлексированных наукой позиций. Показательным в данном отношении является тот факт, что в вышедшем несколько лет назад обобщающем труде Г.В. Якушевой «Фауст в искушениях XX века. Гетевский образ в русской и зарубежной литературе» (М.: Наука, 2005) нет даже упоминания имени Платонова. Возможно, это объясняется тем, что автор монографии имеет дело в основном с произведениями, в которых есть прямые отсылки к «Фаусту» Гете, часто содержащиеся в самих названиях: «Фауст и Город» А.В. Луначарского, «Читая Фауста» И. Сельвинского, «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Возвращение доктора Фауста» Э. Дж. Бинга и мн. др. Это обуживает границы темы исследования, но вместе с тем задает ей определенные контуры – в противном случае она становится почти неисчерпаемой.

Для русской литературы XX века актуальность названной проблемы обусловлена самой исторической ситуацией начала столетия: на фаустовской коллизии восстания на косный мир с целью создания иного, совершенного качества бытия¹ во многом базировался набирающий силу миф новейшей истории, в России связанный с восприятием революции 1917 г. как космического, а не чисто исторического события, знаменующего вступление в надисторический эон. «Масса, новое вселенское существо, родилась. Она копит в труде свою ненависть, чтобы разбрызгать ею звезды и освободиться», – писал Платонов в 1920-м году в лирическом эссе «В звездной пустыне»². Такая метафизика революции формировалась в культурном пространстве на фоне всплеска повышенного интереса к творчеству Гете – как у представителей Серебряного века (Дм. Мережковский, В. Брюсов, Вяч. Иванов, А. Белый, К. Бальмонт, Эллис и др.) и философской среде (Н.Ф. Федоров, Н.А. Бердяев, С. Булгаков и др.),

¹ Об этом аспекте фаустовской коллизии см.: «Русский» Гете глазами минувшего века // Гете в русской культуре XX века. Изд. 2-е, доп. / Под ред. Г.В. Якушевой. М.: Наука, 2004. С. 6.

² Платонов А. В звездной пустыне // Платонов А. Соч.: Науч. изд. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1. Кн. 1. С. 178.

так и в кругу пролетарских идеологов (А. Богданов, А. Луначарский, Л. Троцкий, Г.В. Плеханов, М. Горький и др.).

Модификации фаустовского сюжета и «превращения» образа Фауста в европейской и русской литературе XX века подробно прослежены в монографии Г. Якушевой. В типологическом аспекте здесь выделяется несколько основных типов героя. Первым в данном ряду назван *Фауст разума*. Ведущая позиция этого типа объясняется тем, что, начиная с трагедии Гете, образ Фауста соотносится прежде всего с вопросом о границах познания, все более актуализирующимся с течением времени. Для начала этого периода определяющей характеристикой оказывается притязание разума изменить мир – т. е. «использовать разум не только как инструмент познания заданного бытия, но и как инструмент сотворения новой реальности»³ – тенденция, идущая от эпохи Просвещения и набравшая максимальный градус реализации к началу XX столетия в первую очередь в России.

Хотя движение из сферы разума в область сердца составляет одну из ведущих модификаций образа Фауста у Гете, для русской литературы начала XX века был актуален в первую очередь фаустовский сциентизм. При этом восприятие гетевского героя колебалось между восхищением его сверхчеловеческими дарованиями – Константин Бальмонт писал в связи с этим: «...он [Гете] – р е з к а я п р о т и в о п о л о ж н о с т ь к о р е н я щ е м у с я в н а с т р а г и з м у. В нем враждебное человеческой природе, вступая в междоусобную борьбу и создавая лирические грозы, всегда приводит к радуге»⁴ – и скептической иронией, вызванной его «чисто немецкой» холодной интеллектуальностью. Второй позиции придерживался, в частности, С.М. Соловьев в работе «Гете и христианство»⁵. В рамках революционного мировоззрения Фауст был воспринят как «квинтэссенция мощи народных масс» (Горький⁶) и как «герой-вождь, стоящий над толпой, но в итоге готовый вписаться в идиллию народо-властия»⁷ (Луначарский). Но во всех случаях герой фаустовского типа

³ Якушева Г.В. Фауст в искушениях XX века. Гетевский образ в русской и зарубежной литературе. М.: Наука, 2005. С. 35.

⁴ Бальмонт К. Избранник земли // Жизнь. 1899. № 9. С. 16. (Курсив автора. – Е.П.)

⁵ Соловьев С.М. Гете и христианство. М., 1917.

⁶ См.: Горький М. Разрушение личности // Максим Горький: pro et contra. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 49–94.

⁷ Якушева Г. Русский Фауст XX века и кризис просветительской эры // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. статей. Нижний Новгород, 1997. Т. 2. С. 40.

предстает в сознании новых идеологов гением деяния. «В н а ч а л е б ы л о д е л о, г о в о р и т Ф а у с т. С точки зрения революционного д е л а, а не революционной ф р а з ы, должны мы оценивать все свои литературные и всякие другие “выступления”», – писал в это время Г.В. Плеханов⁸.

Но уже начиная с 1920-х гг., в русских Фаустов все больше проникает «вирус» Вагнера как ограничивающий, обуживающий сферу их деяния, выражающийся в нерешительности, неготовности приятия «живой жизни» – вплоть до всеотрицания, что маркирует разные проявления жизненного краха у героя фаустовского типа, рождая образ *вагнеризированного Фауста* (ученый Лихарев в повести Л. Леонова «Конец мелкого человека», Клим Самгин в одноименной эпопее М. Горького и др.). Похожие тенденции в конце 1920-х – 40-е гг. наблюдаются в европейской литературе («Степной Волк» Г. Гессе, 1927; незаконченная поэма Валери «Мой Фауст», 1941).

В тот же период 1920–40-х гг. появляется тип *дьяволизированного Фауста*, «*Фаустофеля*», – героя, дерзающего восстать на существующий миропорядок, а также *коричневого Фауста* как «законченный» подтип дьяволизированного Фауста – агрессивный герой, «выдвигающий свою исключительность как право на подавление окружающих»⁹. Другой аспект фаустовского начала в данном подтипе – высшее проявление арийского духа в его слиянии с немецкой мифологией. В наибольшей степени образ «коричневого Фауста» разрабатывался в творчестве западноевропейских писателей (Л. Хуна «Полет ведьмы», 1928; Г. Шварц-Бостунич «Парсифаль и Фауст», 1929; Л. Джуссо «Возвращение Фауста», 1929; Э. Кратцман «Фауст, книга о немецком духе», 1932; К. Манн «Мефистофель» и др.). В русской литературе в качестве вариации на данную тему Г. Якушевой названа драма И. Сельвинского «Читая Фауста» (1947 г.).

В 1930-е гг. возникает тип *христианизированного Фауста*, вписанный в контекст проблемы духовного преображения, соотношения знания и нравственности и реализующийся в проявлениях сострадания, совести, доброты. Наиболее яркий пример – образ Иешуа в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», так и оставшийся, однако, единственным художественным шедевром в этом ряду. Попытка продолжить булгаковскую традицию была сделана С. Алешинным в пьесе «Мефистофель» (1942) и К. Бекчи в мелодраме «Фауст в Москве» (1963). Образ *христианизиро-*

⁸ Плеханов Г.В. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1926. Т. 15. С. 426. (Разрядка автора. – Е. П.)

⁹ Якушева Г.В. Фауст в искушениях XX века... С. 103.

ванного Фауста можно обнаружить также в романе В. Яновского «Портативное бессмертие (1938–39).

Попытка противопоставить *Фаусту разума Фауста сердца*, ведомого идеей отказа от демиургического деяния ради сохранения мира, его спасения от эсхатологического сценария, активизируется в европейской литературе во второй половине XX в. в эпоху «холодной войны» (1950–1970-е гг.) (Ф. Верфель «Человек из зеркала», 1920; Э.Дж. Бинг «Возвращение доктора Фауста», 1958; Дж. Керуак «Доктор Закс. Фауст, часть третья», 1959; Ю. Брезан «Крабат, или Преображение мира», 1976 и др.).

Завершает этот типологический ряд тип *дегероизированного/усталого Фауста*, представляющий собой своеобразный итог развития героя фаустовского типа. Здесь выделяются такие подтипы, как *Фауст, отказывающийся от деяния* – в знак бессилия перед дьяволизированной системой (Ж.Р. Дессэн «Фауст», 1930; М. Булгаков «Мастер и Маргарита»); *Фауст, уходящий от исканий в обывательскую/животную жизнь* (Р.-Х. Бартш «Новый Фауст», 1908; Ф. Ведекинд «Франциска», 1911; А. Гранде «Фауст не умер», 1934; Г. Бесков «Фауст», 1936; А. Гершунов «Клиника доктора Мефистофеля», 1937; Г. Стайн «Доктор Фауст зажигает огни», 1938; Д.Л. Сэйерс «Плата дьяволу», 1939; телефьеса Л. Повеля и Ж. Керкбронна «Фауст-74»; В. Орлов «Альтист Данилов», 1980); *травестированный Фауст* – тривиализация, измельчание героя фаустовского типа, его уход в «игровое» существование (Э.-Р. Рейнольдс «Мефистофель и апельсины», 1943; Дж. Кольер «Сцены в аду», 1951; Т. Англофф, П. Майвальд «“Фауст” – неизвестная часть трагедии», 1979; Г. Штейнберг «Фауст потрясенный», 1984; К. Кофта «Салон профессора Мефистофеля», 1993; Н. Фитцпатрик «Любовь Фаустины», 1995; М. Рыбакова «Фаустина», 1999 и др.).

Данная типология достаточно репрезентативна для исследования фаустианы А. Платонова в плане развития как образа героя фаустовского типа, так и фаустовского сюжета. Однако в изучении самой проблемы предприняты пока единичные попытки, представляющие собой разрозненные наблюдения, касающиеся в основном произведений 1930-х гг., среди которых ведущее место занимает повесть «Котлован»¹⁰. Определяющая роль принадлежит здесь работам берлинской исследовательницы

¹⁰ Дебюзер Л. Некоторые координаты фаустовской проблематики в повестях «Котлован» и «Джан» // Андрей Платонов. Мир творчества. М.: Современный писатель, 1994. С. 320–329; Ботникова А.В. Переключка в веках: Гете и Платонов // Гете в русской литературе XX века. М.: Наука, 2004. С. 171–183.

Л. Дебюзер¹¹. В ее статьях высказывается концептуальное положение о том, что обращение Платонова к «Фаусту» Гете является органичной чертой всего его творчества: «Через “Фауста” Платонов придает ... конкретным явлениям времени дополнительную художественно-историческую оценку и обобщение»¹². При этом, однако, исследовательница ведет отсчет от «Епифанских шлюзов», написанных во второй половине 1920-х гг.¹³. Попытка показать, что «Платонов заново ставит вечные проблемы гетевской трагедии»¹⁴ уже в первых своих произведениях, относящихся к началу 1920-х гг., была отчасти предпринята автором этих строк в статье «Рецептивный план сюжета А. Платонова “восстание на вселенную”», написанной в соавторстве с Н.П. Хрящевой¹⁵. Дальнейшее углубление в проблему позволило прийти к выводу о том, что Платонов в своем творчестве 1920–30-х гг. сумел предвидеть и зафиксировать те основные метаморфозы, которые претерпел образ Фауста на протяжении всего XX столетия, двигаясь от *Фауста разума* в ранних утопических «фантазиях» к *дегероизированному усталому Фаусту* «Котлована» и «Счастливой Москвы». И это при том, что во всем творчестве писателя, включая его письма и записные книжки, нет ни одного прямого упоминания ни имени Фауста, ни имени Гете. Исследователи указывают на единственную текстовую отсылку к трагедии в черновой версии «Котлована» – сцену появления странника, поющего песню «Липа вековая», соотносящуюся с песней гетевского Странника, воспеваю-

¹¹ Кроме названного выше, см.: *Дебюзер Л.* Альберт Лихтенберг в «мусорной яме истории» (О литературном и политическом подтексте рассказа «Мусорный ветер») // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 1995. С. 240–250; *Она же.* Тайнопись в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4, юбилейный. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 630–640.

¹² *Дебюзер Л.* Тайнопись в романе «Счастливая Москва». С. 632. Этой же точки зрения придерживается В.С. Федоров, осмысляя проблему на метафизическо-философском уровне. См.: *Федоров В.С.* Гетевские мотивы в художественно-философской картине мира Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб.: Наука, 2004. Кн. 3. С. 251–262.

¹³ *Дебюзер Л.* Тайнопись в романе «Счастливая Москва». С. 632.

¹⁴ *Там же.*

¹⁵ См.: *Проскурина Е.Н., Хрящева Н.П.* Рецептный план сюжета А. Платонова «восстание на вселенную». Ч. 1 // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сб. науч. тр. Новосибирск: НГУ, 2004. Вып. 6. Интерпретация художественного произведения: сюжет и мотив. С. 209–230; *Они же.* Рецептный план сюжета А. Платонова «восстание на вселенную». Ч. 2 // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сб. науч. тр. Новосибирск, 2006. Вып. 7. Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе. С. 236–266.

щего «кров счастливый» Филимона и Бавкиды: «Вот они, в красе тенистой, / Старых, крепких лип семья! / Кончив долгий путь тернистый, / Снова здесь их вижу я!»¹⁶. Однако для параллели с «Котлованом» важна дальнейшая судьба гетевских лип, приговоренных к сожжению фаустовым проектом строительства башни на месте домика счастливых стариков:

Что за страшное виденье
Там грозит из мрака мне?
Между лип там засверкали
Искры в сумраке двойном;
Вот пожар ползет все далее,
Раздуваем ветерком
<...>
Вот уж красными огнями
Стены мшистые горят...
Старички бы только сами
Не погибли! Что за ад!
Языки огней, взбегая,
Листья жгут, шипя, дымя,
Ветки гнутся, засыхая,
Сучья падают, шумя...
<...>
И торчат, светясь уныло,
Красным пурпуром, стволы¹⁷.

На самом деле данный эпизод из черновой версии «Котлована» отнюдь не единственный, содержащий у Платонова отсылку к «Фаусту». Перекличка его текстов с трагедией Гете наиболее отчетливо проступает при их сопоставлении с переводом Н.А. Холодковского, в котором ее читал Платонов и который наиболее близок к оригиналу, в сравнении с более вольным и более поздним переводом Б. Пастернака, начатым в 1948 г. и завершенным в 1953-м, т. е. уже после смерти Платонова. Таким образом, сравнение с этим переводом, наиболее часто встречающееся в работах исследователей, является не вполне корректным. Приведем лишь одну чрезвычайно показательную параллель из той же повести «Котлован». В эпизоде, связанном с образом ослабшего рытьем Козлова, землекоп Чиклин так определяет его состояние: «Кашляет, вздыхает, молчит, горюет – так

¹⁶ Гете И.В. Фауст. Трагедия / Пер. с нем. Н.А. Холодковского. М.: Азбука-классика, 2004. С. 476.

¹⁷ Там же. С. 487–488.

могилы роют, а не дома»¹⁸. Данная реплика достаточно прозрачно перефразирует вопрос «одного из лемууров» в финальной части трагедии Гете: «Кто строил тесный дом такой / Могильною лопатой?»¹⁹, тогда как в переводе Б. Пастернака: «Кто строил заступом в песке / такой барак дырявый?»²⁰ – эта перефразировка практически не слышна. Приведенные строки из перевода Холодковского можно определить как метафору строительства общепролетарского дома, что, вероятнее всего, и имел в виду автор «Котлована». В подобных довольно частых случаях «Фауст» действительно становится для Платонова «всеобъемлющим шифром тайнописи» (Л. Дебюзер)²¹.

Частое столкновение противоположных начал в характере платоновского героя фаустовского типа, где, как в кипящем котле, бурлят сциентистские, богоборческие и одновременно христианские настроения, отражает сложность поиска духовных ориентиров для самого писателя, возраставшего в самую сложную эпоху новозаветной истории, когда перед человечеством вновь встал вопрос о выборе исторического и духовного пути. И хотя формирование личности Платонова пришлось, по его собственному признанию, на «великую эпоху электричества и перестройки земного шара»²², произошло оно на фоне звучания колокола «Чугунной» церкви в Ямской слободе, музыку которого он «умилительно слушал»²³ вместе со старухами и нищими, а также «пропетых сердцем» евангельских рассказов учительницы церковнославянской школы «про Человека, родимого “всякому дыханию”, траве и зверю»²⁴, воспринимаемых им как «сказка» о близком и родном, а не «властвующем» Боге. Словосочетание «всякое дыхание» – цитата из хвалебного псалма, поющегося во время вечернего богослужения: «Всякое дыхание да хвалит Господа» (Пс. 150: 6). Эта деталь лишней раз говорит и о наличии церковной «практики» у юного писателя, и о знании им священных текстов, находящем частое подтверждение в его творчестве, не только художественном, но и публицистическом. Словно впечатанные в память, подобные детские впечатления становятся источ-

¹⁸ Платонов А. Котлован. СПб.: Наука, 2000. С. 30.

¹⁹ Гете И.В. Фауст. Трагедия. С. 500.

²⁰ Гете И.В. Стихотворения. Фауст / Пер. Б. Пастернака. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1997. С. 752.

²¹ В неразвернутом виде данное положение высказано в статье В.С. Федорова: «Трагедия Гете “Фауст”... вполне может рассматриваться... как основной метасюжет всего творчества Платонова». Федоров В.С. Указ. соч. С. 261.

²² Платонов А. Сатана мысли // Платонов А. Соч.: Науч. изд. Т. 1. Кн. 1. С. 197.

²³ Из книги стихов «Голубая глубина» // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М.: Сов. Россия, 1985. Т. 3. С. 487.

²⁴ Там же.

ником одухотворенности творческой мысли Платонова, формируют его «христианское душеустройство» (А. Гурвич), подтверждая гипотезу христороцентричности мировосприятия писателя, самого его раннего богоборчества.

Происходящее в процессе творчества духовное «трезвение» Платонова отразилось и на движении фаустовской темы, претерпевшей в его произведениях существенную эволюцию. Так, в ранней прозе, прежде всего в рассказах-«фантазиях» начала и середины 1920-х гг., главный акцент делается автором на самом деянии героя, реализации утопической идеи переустройства мироздания в варианте «восстания на вселенную». Фаустовский «ген» в его «фаустофелевском» варианте содержит название одного из первых рассказов, разрабатывающих данную сюжетную ситуацию: «Сатана мысли». Этот период творчества Платонова можно назвать временем его искушения революционной идеей, своего рода одержимостью, наиболее ярко проявившейся в агрессивном стиле его публицистики, где ради достижения нового качества жизни он призывает к физическому истреблению буржуазии и всех врагов революции. Начиная же со второй половины 1920-х гг., художественный акцент в прозе писателя переносится уже в другую плоскость: в центре его внимания оказывается вопрос о цене подобного демиургизма, привносящий в преобразовательскую сюжетную коллизию мотивный комплекс жертвы/жертвоприношения, где одним из центральных мотивов становится умерщвление души, в плане фаустовского сюжета соотносящееся с дьявольской жертвой. Еще одной «платой дьяволу» является в платоновском сюжете смерть ребенка, выполняющая в его произведениях функцию «строительной жертвы» (маленькая Настя в «Котловане»), чаще, правда, в варианте «напрасной жертвы» (Гога Фемм в «Лунных изысканиях», ребенок Мери Карборунд в «Епифанских шлюзах», ребенок нищенки в «Чевенгуре», ребенок с «двумя головами» в «Счастливой Москве» и др.). Хотя провести абсолютно четкую грань между двумя означенными этапами творчества Платонова все же не представляется возможным, поскольку ситуация поединка *Фауста разума* с *Фаустом сердца* возникает уже в его первых рассказах, ломая намеченную центростремительную линию сюжета и все более актуализируясь в процессе творчества. Чаще всего это поединок героя-преобразователя с самим собой: Вогулов в «Сатане мысли»; Крейцкопф в «Лунных изысканиях»; Попов, отец и сын Кирпичниковы в «Эфирном тракте»; Бертран Перри в «Епифанских шлюзах» и др. Также и вопросительная интонация по отношению к максиме перемоделирования мира любой ценой различима уже в ранних «фантазиях», например, в финальной части «Потомков солнца» (1921).

Другая сторона эволюции фаустианы Платонова связана с изменениями в образе героя фаустовского типа. В ранних его утопиях это личность гениального масштаба, ощущающая в себе силу пересотворить несовершенный мир, создать техногенным способом новый дом человечеству – в его образе отчетливо проступают черты сверхчеловека, «гения вида», по Луначарскому²⁵, или «сатаны мысли», собственно, по Платонову. Но начиная со второй половины 1920-х гг. писателя уже больше интересует фаустовский герой, обладающий обыденным сознанием: Бертран Перри в «Епифанских шлюзах», Воцев и Прушевский в «Котловане», Вермо в «Ювенильном море» и др. Утрата сверхчеловеческих способностей активизирует в них душевное начало, открывает «сокровенного человека». При этом все они становятся персонификацией типа *дегероизированного Фауста*.

Своеобразную диаграмму движения героя фаустовского типа во всем творчестве Платонова можно увидеть в образе одного из героев романа «Счастливая Москва» Семена Сарториуса. Выходец из деревни с «отцовской фамилией» Жуйборода, в романном сюжете он появляется в числе «известных по всей своей родине»²⁶ людей – механиком с необычной фамилией Сарториус²⁷, символизирующей его принадлежность к ученому кругу. Однако в конце романа герой меняет имя и жизнь: решает выйти из столичной элиты, став обыкновенным человеком с рядовой фамилией Груняхин. Женской проекцией судьбы Сарториуса является в романе судьба героини, в начале произведения носящей гордое имя российской столицы, а в конце превращающейся в хромую «психичку» Мусю. В то же время дегероизация Москвы-Фаустины вызывает иные смысловые коннотации, в сравнении с осознанным изменением Сарториусом своей жизни, и связана с мыслью о дьявольской подмене света тьмой, верха низом, проектирующимися на жизнь страны в целом. «С горних высот через жизнь в преисподнюю»²⁸, – этот ответ Гете на вопрос об идее его «Фауста», пожа-

²⁵ Луначарский А.В. Основы позитивной эстетики // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 1967. Т. 7. С. 54.

²⁶ Платонов А. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов. М.: Время, 2011. С. 36.

²⁷ В плане фаустовского сюжета фамилия героя перекликается с именем исторического Фауста: Георгиус *Сабелликус* Фаустус (*Шульц Р.* Отзвуки фаустовской традиции и тайнописи в творчестве Пушкина. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2006. С. 20).

²⁸ Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. М.: Худож. лит., 1981. С. 534.

луй, точнее всего определяет смысл созданной через сто лет после него «Счастливой Москвы».

Образ Фауста в его многообразных сюжетных воплощениях вступает в произведениях Платонова в различные контаминации с другими «вечными образами», не только литературными: Гамлет (Попов в «Эфирном тракте», Прушевский, Вошев в «Котловане»), Дон-Кихот (Копенкин в «Чевенгуре»), – но и легендарно-мифологическими, имеющими своим источником демонологические бродячие сюжеты. Один из них Агасфер – предтеча Фауста-скитальца. «Исторического Фауста любят представлять гонимым человеком, – пишет Гюнтер Магаль в книге “Faust und Faust”, – который из страха быть пойманным или в результате внутренней тревоги постоянно мотался по географической карте с места на место, так никогда и не обретя бюргерского самосознания: подобно его собрату Агасферу, Фауста преследовали внутренние демоны и перед его глазами вечно маячил inferнальный исход»²⁹. Героями-скитальцами, преследуемыми собственными внутренними демонами, перенасыщены платоновские произведения, начиная уже с раннего периода творчества писателя. В первую очередь, это персонажи его утопических «фантазий», такие как Вогулов, Крейцкопф, Скорб, Попов, Кирпичниковы и др., относящиеся к типу «сатаны мысли». Бременем скитальчества наделены практически все герои «Чевенгура», а также Бертран Перри в «Елифанских шлюзах», Сарториус в «Счастливой Москве», Алеша и Мюд в пьесе «Шарманка». Прозрачная отсылка к Агасферу содержится в образе Иоганна-Фридриха Хоза из пьесы «14 Красных Избушек», 101-летнего старика, для которого «все страны ... одинаково чужды и неприютны»³⁰.

Кроме Агасфера, к проекциям Фауста относят также Симона-мага с его неудачами воздушных полетов. По одной из легенд, Фауст был учеником Симона-мага и также пытался летать. «Приехав в Венецию и желая поразить людей невиданным зрелищем, он объявил, что взлетит в небеса. Стараниями дьявола он поднялся в воздух, но столь же стремительно низвергся на землю, что едва не испустил дух, однако остался жив», – свидетельствует современник исторического Фауста Филипп Меланхтон³¹. В ряду платоновских персонажей образ неудачливого воздухоплатателя отдан героине романа «Счастливая Москва». При этом сюжетная ситуация, контаминирующая полеты Фауста и Симона-мага, делится в романе на два автономных эпизода. Первый – это сам неудавшийся полет и низ-

²⁹ Цит. по: Шульц Р. Отзвуки фаустовской традиции и тайнописи в творчестве Пушкина. С. 27.

³⁰ Платонов А. Ноев ковчег. Драматургия. М.: Вагриус, 2006. С. 159.

³¹ Шульц Р. Указ. соч. С. 22.

вержение на землю, сопровождающееся знаковой деталью – игрой с огнем, символизирующей мнимое человеческое всемогущество. В воздухе опьяненная ощущением свободы Москва пытается закурить, разжигая огонь сначала от одной спички, которая тухнет, а затем от целого коробка. Но «огонь, схваченный вихревою тягой, мгновенно поджег горячий лак <...> ламки сгорели в ничтожное мгновение, успев лишь накалиться и рассыпаться в прах», и тут же «ветер начал сжигать кожу на ее лице вследствие жесткой, все более разгорающейся скорости ее падения вниз»³². Второй – увечье в виде сломанной ноги, полученное героиней уже на земле, при строительстве московского метро, что отсылает к апокрифическому сюжету «Деяний апостола Петра». В нем Петр просит Христа не допустить успешного полета Симона-мага, дабы не скомпрометировать явленных Им Самим чудес. Знаковой для связи двух текстов является оговорка апостола о том, что он не желает смерти волхву, «а пусть он просто в трех местах сломает себе ногу»³³.

Помимо «Деяний апостола Петра», в романе «Счастливая Москва» мерцают, на наш взгляд, и реминисцентные ассоциации с Книдским мифом, в котором богиня любви и красоты Афродита «превращается в демонскую блудницу Венеру»³⁴, становясь «крайне ревнивой и мстительной»³⁵. Причем частичная потеря героиней Платонова телесной подвижности после травмы ноги, ее замена протезом становится символом ее не только телесного, но и душевного «окаменения», проецирующегося на статуарный образ Венеры в мифе. Наиболее рельефно эти перемены переданы в сцене, где увечная Москва, «как ехидна», изрыгает проклятия в адрес Комягина, желая ему смерти («Я тебя сейчас деревянной ногой растопчу, если не издохнешь»³⁶), а затем при мнимом мертвом делит постель с Сарториусом. На наш взгляд, в данном эпизоде Платонов, кроме сказанного, травестирует сцену любви «при мертвом» дон Гуана и Лауры в «Каменном Госте» Пушкина, также принадлежащем демонологической традиции. Демонической патиной покрыт в романе Платонова образ не только Москвы Честновой, но и советской столицы,

³² Платонов А. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов. С. 20.

³³ Верещагин Е.М. Плачевный конец Симона Волхва // Верещагин Е.М. Христианская книжность Древней Руси. М.: Наука, 1996. С. 149.

³⁴ Шульц Р. Указ. соч. С. 39.

³⁵ Там же. С. 33.

³⁶ Платонов А. Счастливая Москва. С. 91.

в котором черты нового Иерусалима соединяются с чертами Вавилонской блудницы³⁷.

Как известно, в основе фаустовского сюжета лежит договор с нечистой силой, принципом которого, по утверждению одного из исследователей данной темы Р. Шульца, является максима *цель оправдывает средства*: «ради достижения своих корыстных, мятежных или богоборческих идей, – пишет ученый, – человек иной раз готов заложить свою душу. В обмен на богоотступничество дьявол предлагает ему удовлетворение его плотских вожделений, предоставление особых знаний, богатства, власти, почестей или приобретение им каких-либо утилитарных нужд»³⁸. Для оценки действий большей части платоновских героев фаустовского типа вернее вспомнить, однако, другую максиму: *благими намерениями дорога в ад вымощена*, – поскольку в своем дерзании научно-практического пересоздания мира они совершенно бескорыстны. Поэтому у платоновских *Фаустов разума* отсутствует собственно момент *договора*, однако его отзвуком является «заглушенность» души, ее порабощенность дьявольской идеей. Вариация на тему договора с нечистой силой возникнет в порубежном произведении писателя 1920–30-х гг.: в подтекстном слое «деревенской» части повести «Котлован»³⁹. Прямым образом мотив купли/продажи «советской души» введен Платоновым в пьесу «Шарманка», создававшуюся параллельно с «Котлованом».

Соединение противоположных полюсов в структуре образа платоновского героя: бескорыстного дерзания и «заглушенности души» – переключается с «фаустофелевским» изображением Петра I в творчестве Пушкина. Эта параллель мотивируется, в частности, тем, что Петр был одним из прототипов гетевского Фауста – в пятом акте второй части трагедии, в сцене постройки города на отвоеванной у моря земле. Как пишет Б.Я. Гейман, «глубокое впечатление произвело на Гете известие о петербургском наводнении 1824 года. На протяжении всех лет работы Гете над второй частью своего произведения он постоянно возвращается мысленно к этому событию. <...> Огромное впечатление от этого события не только подсказало Гете тему развязки, но и содействовало возобновлению интереса к “Фаусту”, которого он оставил много лет тому назад. Не будь Гете

³⁷ Подробнее см.: *Проскурина Е.Н.* Жанровая рецепция мифа в прозе А. Платонова: Л.В. Ярошенко. Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова. Гродно, 2004 // Сиб. филол. журн. 2008. № 1. С. 205–206.

³⁸ *Шульц Р.* Указ. соч. С. 9.

³⁹ Подробно см.: *Проскурина Е.Н.* Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х – 30-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск, 2001. С. 59–83.

так потрясен известием о катастрофе в Петербурге, 2-я часть «Фауста», возможно, осталась бы не написанной»⁴⁰. Таким образом, в литературной традиции Петр становится еще одной проекцией образа Фауста. В творчестве Платонова это находит выражение в том, что его герои фаустовского типа часто изображаются через посредство творчества Пушкина, его поэмы «Медный Всадник» и «Сцены из Фауста». В своих заметках о русской литературе 1938-го г. Г. Адамович отмечал: «В мыслях о «Медном всаднике» едва ли не ключ к писаниям Платонова»⁴¹. След пушкинской «петербургской повести» обнаруживается не только в «Епифанских шлюзах», где Петр I выведен одним из центральных действующих лиц, но и в «Котловане», а также в рассказах «Усомнившийся Макар» и «Мусорный ветер», поразному обыгрывающих сюжетную ситуацию «очной ставки с властителем» (А.К. Жолковский). В «Усомнившемся Макаре» это «встреча» во сне Макара с «ученейшим человеком», в «Мусорном ветре» – сцена «Альберт Лихтенберг у памятника Гитлеру»⁴². Кроме того, в «Мусорном ветре» впервые в отечественной литературе выведен образ *коричневого Фауста*. Отзвуки «Сцены из Фауста», начинающейся репликой героя «мне скучно, бес»⁴³, слышатся в меланхолическом настроении⁴⁴ главных героев ранних платоновских «фантазий», не нашедших удовлетворения в реализации своих «сатанинских» проектов. Близкое по духу настроение является доминантным в эмоциональной палитре платоновских персонажей в произведениях второй половины 20–30-х гг.: Бертран Перри в «Епифанских шлюзах», Вошев и Прушевский в «Котловане», Самбикин и Сарториус в «Счастливой Москве» и др. К тому же каждый из них по-своему раскрывает собственную *вагнеризированную* природу, проявляющуюся в опрошенном, механистическом подходе к проблеме преобразования жизни. Таким образом, в подтексте платоновских произведений оказывается мысль о том, что богоравный по масштабу фаустовский эксперимент пересоздания

⁴⁰ Гейман Б.Я. Петербург в «Фаусте» Гете (К творческой истории 2-й части «Фауста») // Доклады и сообщения Филологического института Ленинградского университета. Вып. 2. Л.: Наука, 1950. С. 67–68. См. также: Алексеев М.П. Заметки на полях. 4. К «Сцене из Фауста» Пушкина // Временник Пушкинской Комиссии 1976. Л.: Наука, 1979. С. 85–86; Дебюзер Л. Тайнопись в романе «Счастливая Москва». С. 633; Шульц Р. Указ. соч. С. 283, 290.

⁴¹ Адамович Г. Шинель // Независимая газета. 1993. 1 сент.

⁴² О межтекстовых связях «Котлована», «Усомнившегося Макара» и «Медного Всадника» см.: Проскурина Е.Н. След «Медного Всадника» в «Котловане» // Критика и семиотика. № 10. Новосибирск; М., 2006. С. 142–166.

⁴³ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1. С. 359.

⁴⁴ Эспликацией меланхолии как «фаустовского настроения» является картина-загадка художника-мистика А. Дюрера с одноименным названием.

мира в исторической действительности реализуется дилетантами Вагнерами – с соответствующим итогом неосуществления.

В качестве ключевых элементов платоновского метасюжета, вписывающих его в фаустовскую традицию, можно назвать: стремление героя к пересозданию мира, попытка познать его тайну; дьяволизация благих намерений, реализующаяся в обратном задуманному развитии событий; неизбежность жертвы. Последняя воплощается через такие сюжетные ситуации, как смерть возлюбленной, соотносящаяся с сюжетной линией Фауст – Гретхен («Сатана мысли», «Лунные изыскания»), разлука героя и героини («Лунные изыскания», «Эфирный тракт», «Епифанские шлюзы», «Счастливая Москва»), природная / техногенная катастрофа («Сатана мысли», «Лунные изыскания», «Эфирный тракт», «Епифанские шлюзы» и др.), но чаще всего – через «патентованный» платоновский сюжетный ход, заключающийся в смерти ребенка (здесь пришлось бы привести в пример практически все произведения писателя). Варьирование, модификации названных элементов рождают особое звучание актуальной для советской эпохи фаустовской темы в «индивидуальном исполнении» Андрея Платонова.

МОТИВ ИЗЛЕЧЕНИЯ ОТ НЕМОТЫ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ ТОТАЛИТАРНОЙ ЭПОХИ

Шестая глава «Капитанской дочки» содержит эпизод, в котором неожиданное продолжение получает знаменитая тема трагедии «Борис Годунов» – «народ безмолвствует». Плененный пугачевец на допросе у коменданта Белогорской крепости упорно молчит, и добрейший Иван Кузмич уже собирается пыткой вырвать у него признания: «...тогда башкирец застонал слабым, умоляющим голосом и, кивая головой, открыл рот, в котором вместо языка шевелился короткий обрубок»¹. Модель взаимоотношений власти и народа представлена здесь со всей наглядностью. Башкирец лишился языка за участие в бунте 1741 года. Власть заставила бунтовщика замолчать, радикально пресекла саму возможность вести антиправительственные, возмутительные разговоры. Однако молчание явно нераскаявшегося бунтаря беспокоит власть еще больше, чем его крамольные речи. И теперь надо любыми способами заставить его говорить.

Наивный восемнадцатый век решал проблему бесхитростно и прямолинейно. Авторитарные режимы XX века выработали более сложную стратегию. «<...> Тоталитарная система одновременно вынуждает говорить и молчать», – справедливо замечает современный исследователь². Сложнее и инструментарий, выбранный для достижения цели: молчать человека эпохи тоталитаризма заставляет страх. Причем в крайних проявлениях этот страх не менее эффективен, чем нож палача, приводя к так называемому истерическому мутизму (полной задержке функции речи). Весьма симптоматично, что повышенное внимание к истерической немоте и способам ее лечения проявляют в XX веке не только специалисты-психологи, но и писатели.

М. Зощенко, всегда испытывавший пристальный интерес к тайнам врачевания и психики, одним из первых обратился к сюжету о чудесном излечении нарушений речи. Немота тринадцатилетней девочки из рассказа «Медицинский случай» (1929) – следствие психического шока: «Ее ребяташки испугали. Она была вышедши во двор по своим личным делам. А ребяташки, конечно, хотели подшутить над ней, попугать. И бросили в нее дохлой кошкой. И у нее через это дар речи прекратился. То есть она не

¹ *Пушкин А.С.* Капитанская дочка // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л., 1978. Т. 6. С. 301.

² *Ипатова Н.Г.* Аудиовизуальный аспект советской картины мира в литературе 1920–1930-х годов: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2010. С. 18.

могла слова произносить после такого испуга»³. Поскольку врачи не в состоянии помочь девочке, исцелить ее берется «лекарь-самородок». Рассуждает он довольно здраво: «У вашей малютки прекратился дар речи через сильный испуг. И я, говорит, так мерекаю. Ну-то я ее сейчас обратно испугаю. Может, она, сволочь такая, снова у меня заговорит» (с. 667). Экспериментальное лечение, при всей его свирепости, как ни странно, оказывается успешным.

«Тогда вынимает он из-под шкафа вафельное полотенце, усаживает девочку куда надо и выходит.

Через пару минут он тихонько подходит до нее и как ахнет ее по загривку.

Девчонка как с перепугу завизжит, как забьется.

И, знаете, заговорила.

Говорит и говорит, прямо удержу нету. И домой просится. И за свою мамку цепляется. Хотя взгляд у ней стал еще более беспокойный и такой вроде безумный» (с. 668).

Родители девочки не зря опасаются, не станет ли она теперь дурочкой? «Действительно верно, она немного в уме свихнулась, немножко она такая стала придурковатая, но говорит, как пишет» (с. 668). Финал рассказа, в сущности, опровергает исходную посылку: «А тут простой человек, без среднего образования, может, в душе сукин сын и жулик, поглядел своими бельмами на девочку, подумал как и чего, и, пожалуйста, – имеете вместо тяжелого недомогания здоровую личность» (с. 667). Тут важно, что историю болезни излагает рассказчик, изнутри советской мифологии. Прелогизм его мышления очевиден, поэтому притча и мораль так плохо сочетаются.

С точки зрения стороннего наблюдателя происшествие с девочкой свидетельствует о другом. Маленький человек сталинской эпохи уже не контролирует свою речь. Страх вызывает у него истерическую немоту, еще больший страх – логорею. Выхода из этого порочного круга нет. Нажимая на нужную клавишу, власть легко получает необходимый ей результат.

Ю. Фрейдин небезосновательно назвал басню «Эзоп и ГПУ» жизненной программой Н. Эрдмана: «Однажды ГПУ явился к Эзопу и хватить его за жопу. Смысл сей басни ясен: не надо этих басен!» «Эрдман обрек себя на безмолвие, лишь бы сохранить жизнь, – считает мемуарист, – <...> больше до нас не доходило ни басен, ни шуток – этот человек стал молчаливником»⁴. С мнением Ю. Фрейдина трудно не согласиться. Однако

³ Зоценко М. Сочинения. 1920-е годы: Рассказы и фельетоны. Сентиментальные повести. М.П. Синягин. Ранняя проза. СПб., 2000. С. 667. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

⁴ Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 442, 443.

давление власти может вызвать и прямо противоположное следствие. Эрдман прекрасно чувствовал парадоксальность тоталитаризма. В басне «Непреложный закон» иной вывод: «Смысл этой краткой басни ясен: Когда б не били нас, мы б не писали басен»⁵.

Год спустя после публикации рассказа «Медицинский случай» Зоценко вернется к его сюжету в 8 и 9 главах повести «Сирень цветет» (1930). Главного героя – бывшего прапорщика царской армии Володина, рассказчик характеризует как «человека определенно мнительного и больного», «к тому же слегка контуженного в голову и потрепанного революцией» (с. 850). Пережив нападение сначала медбрата Сыпунова, ударившего его «булыжником, весом, вероятно, побольше фунта», а затем Маргариты Гопкинс, плеснувшей в него серной кислотой, Володин приобретает странный истерический симптом, практически блокирующий речь: «...он икал <...> правильно, как машина, через определенный промежуток времени в полминуты» (с. 866). Помощь, как и в предыдущем случае, приходит не от официальной медицины, а от лекаря-любителя – «бывшего интеллигента» Абрамова.

«Он велел посадить больного на стул, а сам, грубо насмехаясь над врачами и медициной, вышел на кухню, чтобы там начать свои научные приготовления.

Там он, с помощью брата милосердия, нацелил полное ведро холодной воды и, выбежав осторожно, на цыпочках из-за двери, вдруг с криком опрокинул эту воду на голову больному, который, мало чего соображая, беспечно сидел до этого на стуле, как мешок с картофелем.

Позабыв свою болезнь, Володин полез было драться и вообще стал после этой процедуры буйствовать, выгоняя народ из помещения и порываясь побить своего доморощенного лекаря» (с. 870).

В повести оптимизма больше, чем в рассказе. Шоковая терапия на этот раз не вызывает никаких побочных эффектов: «На другое утро он <Володин – А. К.> встал совершенно здоровый и, побрившись и приведя себя в порядок, стал жить как обычно» (с. 870).

К 1933 году анти тоталитарный пафос Зоценко и вовсе минимализируется. Трехдневный приступ икоты персонажа «Возвращенной молодости» (глава 15 «Художник хворает три дня») спровоцирован не реальными ужасами, как у Володина, а причиной ничтожной и комической: «В точности неизвестно, с чего именно началась у него икота. Он утверждал, будто он босиком дошел до этажерки и взял почитать на сон грядущий книгу стихов Сельвинского»⁶. Соответственно, и лечение уже не варварское, как рань-

⁵ Эрдман Н. Самоубийца. М., 2007. С. 204.

⁶ Зоценко М. Возвращенная молодость // Зоценко М. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 21.

ше, а щадящее: «На третий день к вечеру икота прошла сама по себе. Вернее, всплыв и побранившись с женой, больной отвлекся от своей болезни и, неожиданно перестав икать, заснул, как камень, в своем кресле»⁷. И, самое главное, речевая функция художника икотой почти не затронута. Перед нами совсем другая история.

Из рук Зоценко эстафету в конце тридцатых годов принял В. Каверин. Псевдонемота главного героя играет первостепенную роль в детективной завязке романа «Два капитана» (1938–1944). Трагедию семьи Григорьевых автор преподносит в качестве прозрачного иносказания: рабочий человек во времена царизма – существо бессловесное. Спасти отца от несправедливого обвинения в убийстве Саня Григорьев не может, потому что не говорит. Но немота в данном случае – категория социальная. Оценивая из советских тридцатых шансы на оправдание отца, Григорьев понимает, что надежды не было в любом случае: «Теперь, вспоминая об этом, я начинаю думать, что моему рассказу все равно не поверили бы чиновники, сидевшие в энском присутствии за высокими барьерами в полутемных залах»⁸.

Разговаривать Саню учит доктор Иван Иванович, и болезнь отступает, как по мановению волшебной палочки. Каверину важен, разумеется, не психологический или медицинский аспект, а идеологическая составляющая фабулы. Иван Иванович в первую очередь большевик и только потом – врач. Возможность заговорить «во весь голос» у прежде безмолвствующего большинства появилась после революции. Эта мысль автором подчеркнута. В сознании Григорьева свержение царя и преодоление немоты сопрягаются: «Я плохо помню Февральскую революцию и до возвращения в город не понимал этого слова. Но я помню, что загадочное волнение, непонятные разговоры я тогда связал с моим ночным гостем, научившим меня говорить» (с. 27).

Не ограничиваясь этим довольно примитивным аллегоризмом, Каверин пытается углубить тему за счет удвоения мотива. Первый раз Саня Григорьев замолчал в два года «после какой-то болезни» (с. 23). Став свидетелем убийства, Саня делается немой в квадрате: «Если бы я и мог, я бы ничего не ответил. <...> Я даже кричать не мог, и не только потому, что был тогда немой, а просто от страха» (с. 10–11). Дважды онеметь, конечно, нельзя. При всей неясности симптоматики, наверно, не будет большой ошибки в предположении, что моторная алалия героя перешла в истерический мутизм, ведь излечение принесли все-таки не упражнения Ивана

⁷ Зоценко М. Возвращенная молодость. С. 22.

⁸ Каверин В. Два капитана // Каверин В. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1980. Т. 3. С. 17. Дальнейшие ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

Ивановича, а очередной шок. Смерть отца обостряет у Сани чувство вины – немота сменяется логореей: «Я опомнился, услышав свой голос. Должно быть, у меня был жар, потому что я нес какую-то бессвязную чепуху <...>. Но я говорил – громко и ясно! Я говорил, я мог бы теперь рассказать, что произошло в ту ночь на понтонном мосту, я доказал бы, что нож – мой, что я потерял его, когда наклонялся над убитым. Поздно! Опоздал на всю жизнь, и уже ничем нельзя помочь!» (с. 27). Неспособность выступить в защиту существующей власти (не важно, что это всего лишь власть отцовская, семейная) ведет к ее исчезновению, а в новом мире герой превращается в носителя авторитетного слова. «И ведь не мог сказать “мама”. А теперь изволь-ка! Оратор!», – аттестует Саню Григорьева Иван Иванович (с. 108).

Зощенко не стремился к политизации сюжета о немоте, у Каверина это стремление налицо, так же как позже у И. Ефремова в «Лезвии бритвы» (1963) – небезынтересной попытке синтеза науки и беллетристики. В предисловии автор обозначил роман как «экспериментальный»: «<...> Отступив от прежних канонов художественной литературы, я нагрузил повествование множеством познавательного, научного материала»⁹. Писатель, естественно, не мог не знать о научно-художественных повестях Зощенко 1930–40-х годов, но предпочел идти своим путем, во многом полемизируя с концепцией предшественника.

Первая глава «Лезвия бритвы» посвящена удивительному психологическому опыту по излечению немоты, который был вынужден произвести главный герой романа Иван Гириин летом 1933 года. Метод, изобретенный Гириным, по сути, ничем не отличается от методов доморощенных эскулапов Зощенко. Но Ефремов не склонен иронизировать, и поэтому предпочитает ссылаться не на автора «Медицинского случая» и «Возвращенной молодости», а на выдающегося невропатолога М.И. Аствацатурова.

В ленинградскую клинику, возглавляемую профессором, однажды поступила женщина, страдавшая нервным параличом, «то есть она могла слышать, видеть, но была не в состоянии говорить и двигаться» (с. 28). М.И. Аствацатуров решил проблему пациентки с гениальной простотой:

«После долгого и напряженного ожидания больная была извещена, что сегодня ее примет “сам”. Помещенная в отдельную палату, в кресло, прямо против двери, парализованная женщина была вне себя от волнения. Ассистенты профессора объявили ей, чтобы она ждала, смотря на вот эту дверь, – сейчас сюда войдет “сам” Аствацатуров и, конечно, без всякого сомнения, вылечит ее. Прошло четверть часа,

⁹ Ефремов И.А. Лезвие бритвы: Роман приключений // Ефремов И.А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1988. Т. 4. С. 5. Последующие ссылки на это издание в тексте с указанием страницы в скобках.

полчаса, ожидание становилось все напряженнее и томительнее. Наконец с шумом распахнулась дверь, и Аствацатуров, громадного роста, казавшийся еще больше в своем белом халате и белой шапочке на черных с проседью кудрях, с огромными горящими глазами на красивом орлином лице, ворвался в комнату, быстро подошел к женщине и страшным голосом закричал: “Встать!”

Большая встала, сделала шаг, упала... но паралич прекратился. Так ленинградский профессор совершил мгновенное исцеление не хуже библейского пророка. Он использовал ту же гигантскую силу психики, почти религиозную веру в чудо» (с. 28).

Волшебство М.И. Аствацатурова зиждется на его высочайшей научной репутации. Атмосфера складывающегося в 1930-х гг. культа личности исключает возможность повторения евангельских чудес. Авторитет власти – это совсем не то же самое, что власть авторитета. Иван Гири́н догадывается, что лечить от паралича надо «сильнейшим нервным потрясением», но ничего лучше, чем имитация первоначальной травмы, придумать не способен. Он вплоть до мельчайших деталей старается воссоздать события пятилетней давности, когда был застрелен Павел – отец Анны, а ее мать стала инвалидом. Переодевшись бандитами, герои врываются в дом Анны и разыгрывают сцену ее убийства: «Анна повалилась под лавку. Гаврилов и Гири́н яростно заревели. Бывший солдат уже прицелился в больную, как произошло то, чего добивался Гири́н. Забыв обо всем на свете, кроме своего застреленного детища, мать Анны издала неясный крик и рванулась с постели» (с. 35).

Иван Гири́н действует жестче, чем персонажи Зо́щенко, и последствия его врачевания могли быть гораздо серьезнее. «Затеял дело! – признается Гири́н. – А ведь дело таково, что очень просто убить человека» (с. 35–36). Понятно, что на этом фоне «граничащее с безумием» состояние больной никого не заботит. Ефремов не случайно приурочил драму семьи Столяровых к годам коллективизации. «Могучей эмоцией», вызвавшей паралич Марьи, был страх, дар речи ей возвращает «сила ненависти» (с. 29, 30). Других могучих эмоций этот период отечественной истории не знал.

Авторская датировка романа «Лезвие бритвы» – 1959–1963 гг. Показательно, что даже в условиях относительно либеральной хрущевской «оттепели» советский писатель так и не связал напрямую мотив онемения с темой власти. Западные художники сюжет о потере и обретении речи интерпретируют иначе. Героиня фильма Р. Сьодмака «Винтовая лестница» (США, 1945) Хелен в детстве стала свидетелем гибели отца и матери, после чего утратила способность говорить. По мнению ее друга, доктора Перри, путь к выздоровлению лежит через воспоминание. Он подробно рассказывает Хелен об обстоятельствах смерти родителей и призывает: «Вспомни все, что произошло в этот день. Соberись с духом и представь

все это снова. Если ты не будешь гнать от себя все это, ты сможешь снова обрести голос». Облегченный психоанализ доктора не срабатывает. Хелен должна пройти через ужас, сопоставимый с тем, что испытала в детстве, и преодолеть его.

Сделав в «Медицинском случае» лекаря «сукиным сыном и жуликом», Зоценко не гнался за комическим эффектом. Закономерно, что в этом рассказе, так же, как в повести «Сирень цветет» и в романе «Лезвие бритвы», чудесное исцеление свершает тот, кто готов к рискованным опытам над человеком, кто не знает жалости. Многочисленные аналоги из антигуманной практики ученых 1930–40 гг. (прежде всего нацистских) хорошо известны. Доктор Перри к данной категории экспериментаторов не принадлежит, а значит, справиться с неврозом Хелен не может.

Фильм «Винтовая лестница» не смешной, а страшный, поэтому и герой, несущий Хелен исцеление, – настоящее чудовище. В городке действует маньяк, и, поскольку убитые девушки обязательно имели какой-либо физический недостаток, все уверены, что очередной жертвой преступника станет именно Хелен. «Душитель», а им, как выясняется, был вполне уважаемый профессор Уоррен, убийца идейный, его цель – уничтожение неполноценных. Хотя действие фильма отнесено к началу века, герой вдохновляется философией очень похожей на фашистскую: «Сильный выживает – слабый погибает»; «Единственная красота – это сила»; «Во всем этом мире нет места для несовершенства» и пр.

Хелен испытывает ряд потрясений, но голос к ней так и не возвращается. И только в момент смерти профессора Уоррена, когда всякая опасность миновала, она произносит свое первое слово: «Нет!» Лечит не страх, а победа над страхом. Р. Сьодмак, немецкий режиссер еврейского происхождения, вынужденный бежать из Германии после прихода к власти нацистов, безусловно, вложил в фильм «Винтовая лестница» много личного. И все же его опыт столкновения с тоталитарным режимом разительно отличается от опыта советских художников сталинской эпохи.

В СССР на излете тоталитарной эпохи мотив излечения от немоты, как и накануне великого перелома 1929 года, вновь приобретает отчетливо пародийно-ироническое звучание. Например, в «Бриллиантовой руке» (1968) Л. Гайдая, где Семен Семенович Горбунков успевает онеметь и снова заговорить в считанные секунды. «Ты что, глухонемой, что ли?» – спрашивает Горбункова бандитского вида прохожий. «Да!» – радостно отвечает Семен Семенович. Комизм сцене придает реакция громилы. «Понятно», – ничуть не удивляется он. Советскому человеку эта ситуация знакома слишком хорошо. Удивляться не приходится.

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ДМИТРИЯ КЕДРИНА

Д. Кедрин не избалован особенным вниманием литературоведов. В поле зрения исследователей попало в основном тематическое, образное и отчасти жанровое своеобразие его произведений¹. Между тем характер художественного мышления этого поэта достаточно сложен и свидетельствует о том, что его по праву можно отнести к художникам слова не «преодолевающим», а усвоившим и воплотившим в новой социалистической реальности традиции серебряного века. Выйдя на поэтическую арену в постсимволистскую эпоху, он унаследовал от акмеизма «тоску по мировой культуре», от символизма – интерес к духовному опыту национальной культурно-исторической жизни, от авангарда – способность к социальному мифотворчеству. Поэтический мир Д. Кедрина построен на основании синтеза разных культур (традиционно-книжной и устно-поэтической, русской, украинской и западно-европейской). Задача статьи – определить содержание и структуру этого синтеза и на этом основании охарактеризовать авторское мироотношение, выраженное в творчестве поэта. Материалом исследования послужила лирика Д. Кедрина, рассмотренная сквозь призму мифопоэтического и системно-субъектного подходов.

Лирика поэта, создававшаяся на протяжении всего лишь полутора десятка лет (с 1931 по 1945 гг.), организована разнообразными субъектными формами: лирическим героем, повествователем, ролевыми героями. Это свидетельствует о том, что поэт стремился отобразить многообразие сознаний своих современников. В эпоху утверждавшегося соцреалистическо-

¹ См.: Широков С.Е. Дмитрий Кедрин: Краткий биографический очерк. Днепропетровск, 1961; Тартаковский П.И. Дмитрий Кедрин. Жизнь и творчество. М., 1963; Озеров Л. Поэзия Дмитрия Кедрина // *Дм. Кедрин*. Красота. Стихотворения и поэмы. М., 1965; Красухин Г.Г. Дмитрий Кедрин. М., 1976; Банников Н. Дмитрий Кедрин // Дмитрий Кедрин. Избранные произведения. М., 1978. С. 10; Рубцов Н. Последняя ночь. Стихотворение // Подорожник. М., 1986; Евтушенко Е. Воссоздатель памяти: Точка опоры. М., 1981. С. 62–70; Кулиев К. Памяти друга // Поэт всегда с людьми. М., 1986. С. 145–153; Журавлев В. Своеобразие фольклоризма поэзии Д. Кедрина // Фольклорная традиция в русской и советской литературе; Кедрин С. Жить вопреки всему: Тайна рождения и смерти Дмитрия Кедрина. М., 1996; Украинскому Кедрину быть (Избранная переписка / 1977–2005 гг.) / Сост. И. Прокопенко. Днепропетровск, 2006. 84 с.; Кобринский А.М. О двух названиях одной и той же поэмы Дмитрия Кедрина // Режим доступа: <http://www.netslova.ru/kobrinsky/k-dvh.html>. Дата обращения: 12.06.2012; Кобринский А.М. Когда тайное становится явным [об убийцах Дмитрия Кедрина (гипотеза)]. Режим доступа: <http://www.netslova.ru/kobrinsky/k-rin.html>. Дата обращения: 12.06.2012.

го канона данное стремление противоречило основному принципу позитивной «эстетики» – стандартизации и унификации «нового человека». И поскольку многосубъектность лирической системы является для автора способом художественного постижения разнообразных типов мироотношения, охарактеризуем последовательно каждое из них.

Повествователь организует фабульные стихи, в которых представлены герои в качестве объектов изображения. Они либо совпадают с плакатными типами эпохи (рабочий в стихотворении «Христос и литейщик», поп в стихотворении «Горбун и поп», солдат в стихотворении «Песня про солдата»), либо являются национальными типами (старая мать казака – «Сердце», униженная паном украинская девушка – «Песня про пана», влюбленный украинский парень – «Кровь»). В поле зрения повествователя попадают и судьбы деятелей культуры, чаще всего поэтов («Грибоедов»). Через героев первого типа повествователь показывает, как выстраивается новая социальная архитектура. При этом именно герою перепоручается декларировать соответствующие этой архитектуре ценности. Так литейщик Грачев, отправляющий чугуна Христа в переплавку, повторяет расхожие формулы советской антирелигиозной пропаганды:

Ты мне адом грозил,
Жизнь и труд у меня отбирая (...)
Я не верю в тебя.
Мне не нужно ни ада, ни рая.
Собирайся, обманщик,
Ты сам побываешь в котле ².

Повествователь, изображающий героя, предпочитает использовать безоценочное, констатирующее слово:

Ходит мастер Грачев
Между ломом наполненных бочек,
Закипает вагранка
И вязкая шахта густа (с. 22).

В тех случаях, когда повествователю все же бывает необходимо оценочно прокомментировать изображаемое, он использует «отраженное чужое слово», прибегает к лексике, окрашенной эмоцией героя. Грачев, помним, назвал Христа обманщиком. Повествователь комментирует речь отправляемого в переплавку Спасителя, сохраняя семантику этого слова:

«Не греши, человек!» –
Лицемерно взывает спаситель (с. 23).

² Текст цитируется по изданию: *Дмитрий Кедрин. Избранные произведения.* М., 1978. С. 22. Далее номера страниц указаны в скобках.

Благодаря такому приему дифференцируется риторика повествователя риторика героя. Выразителем социального мифа оказывается герой. Повествователь не столько творит социальный миф, сколько описывает героя, его созидающего. Дистанцированность его речи от речи героя очевидна.

В стихотворениях, где героями являются различные национальные типы, повествователя интересует, с одной стороны, судьба социально униженного человека российской окраины. В отличие от героев первого типа, свое счастье они связывают не со строящимся государством рабочих и крестьян, а с накопленным духовным потенциалом. В «Песне про пана» мать, помнящая свое унижение, прививает дочери чувство сопротивления насилию:

Не расти большой, расти здоровой,
Крепкотелой, дерзкой, чернобровой,
Озорной, спесивой, языкатой,
Чтоб тебя не тронул пан проклятый (с. 31).

С другой стороны, через данную группу героев в творчество Д. Кедрина входит песенная культура украинского народа. Повествователь в стихах «Сердце», «Кровь» воспроизводит драматические сюжеты устно-поэтического творчества – народной любовной лирики. В результате герои оказываются включенными не в социальные, а в родовые, семейные, сердечные связи. Они переживают онтологические события любви, предательства, преступления:

Клинком разрубил он у матери грудь
И с ношей заветной отправился в путь:
Он сердце ее на цветном рушнике
Коханой приносит в косматой руке (с. 29).

Слово повествователя здесь уже не дистанцировано от речи героев. Язык братской славянской культуры он органично включает в свою речь: «Девичину пыгает казак у плетня...», и ценности, выработанные духовным опытом другого народа, преподносит как свои:

И матери сердце, упав на порог,
Спросило его: «Не ушибся, сынок?».

О том, что мать венчает аксиологическую систему повествователя, свидетельствует другое стихотворение, посвященное старухе-матери, которая, дожидаясь сына с войны, не оставляет возможности подбирающейся к ней смерти помешать ожидаемой встрече с сыном.

В стихотворениях, где описана судьба поэта, дистанция между героем и повествователем оказывается настолько минимальной, что повесть о

другом художнике становится основой индивидуально-биографического мифа. Последний создает не повествователь, а лирический герой, ибо повествователь может быть представлен в тексте только срезом сознания, но не биографическими реалиями. Однако в стихотворениях о поэтах, организованных повествователем, актуализированы именно те мотивы, которые будут развернуты при создании индивидуально-биографического мифа. Например, описывая судьбу Грибоедова, повествователь характеризует его: «Прожектор, / Литератор, / Фигляр» (с. 35). Эти характеристики повторяются применительно к лирическому герою, главное назначение которого – быть поэтом. Еще два мотива – «скитальчество» и «дуэль» – объединяют описанного повествователем Грибоедова и лирического героя.

Следующая субъектная форма, проявленная в поэзии Д. Кедрина, **лирический герой**. Он наделен устойчивыми качествами натуры, запечатленными в одном из ранних стихотворений:

... меж вами
Я скучный, немножко лишний,
Педант в роговых очках (с. 16).

И если в этом стихотворении лирический герой отмечает свою невписываемость в тесный круг людей, составляющих «любовный треугольник», то в последующих понятие «лишний» окрашивается социальными коннотациями и предстает как идеологически инородный. Это проявляется прежде всего в том, что, ощущая эпоху как «время мое» («Кукла», с. 14), источником своей этической позиции лирический герой считает отвергаемые ею ценности:

... премудрость церковных книг
Учила меня сотворять добро (с. 20).

В результате он ощущает свою раздвоенность – «переходность», несовпадение своего сознания с классово-сепаратистским массовым сознанием («Двойник»):

А я человек переходной эпохи...
Хоть в той же постели едят меня блохи,
Хоть в те же очки я гляжу на зарю
И тех же сортов папиросы курю (с. 25).

А поскольку лирический герой дистанцирован от современников, для самооценки он использует не только свое рефлектирующее, но и «чужое» социально-клишированное слово: «молодой обыватель», «равно неприязненный всем и всему». Через подобные оценки, содержащиеся в идеологи-

зированной эпохальном языке, герой отчуждается от самого себя. И заявленная в начале стихотворения точка зрения на себя изнутри своего собственного сознания («Во мне перемешаны темень и свет») сменяется другой: герой говорит о себе в третьем лице языком идеологического надсмотрщика («Он в жизнь эту входит, как узник в тюрьму» (с. 25)). В стихотворении отражено двойничество двоякого рода: как навязываемая отчужденность от «я», при условии учета «чужой», шельмующей оценки, и как ощущение собственного несовершенства на путях духовного поиска («Вперед заносу мой скитальческий посох», «Двойник мой, проклятая косность моя»).

Граница между лирическим «я» и эпохой пролегает в области языка. О «времени моем» лирический герой говорит на поэтическом языке. Это касается и темы социально-исторических преобразований 30-х годов, и темы военных испытаний 40-х.

Поэтическую окраску своему языку лирический герой придает разными способами. Он горячо переживает социальную неустроенность другого и через интимное обращение к, казалось бы, далекому человеку, например, к соседской девочке в стихотворении «Кукла» («Дорогая моя!») выражает лирическую эмоцию. Данный субъект речи никогда не использует готовой официальной риторики. Но даже если в его словесных формулах возникает абрис державного мышления, оно поглощается и перестраивается контекстом, в котором используются традиционно-поэтические образы. Так, в стихотворении «Кукла» образ великой страны замещается образом любящей матери:

Нет, моя дорогая!
Прекрасная нежность во взорах
Той великой страны,
Что качала твою колыбель! (с. 14).

Поэтический принцип изображения войны проявлен в том, что она изображается как трагический опыт жизни, где есть все составляющие человеческого существования (мгновения счастья и предельно яркого переживания красоты бытия, отчаяние, воля к сопротивлению, самоотверженность, чувство долга, вера и т. д.). Поэтому война может быть представлена через категории природного времени, в котором смерть – есть непреложная, безвыходная драма жизни:

Сжался, осень! Дай нам света!
Защити от зимней тьмы! (с. 71),

а человек спроецирован на самое хрупкое явление природы: «Паутинки эти – мы!». Поэт – главное свойство природы лирического героя. Способ-

ность к творчеству он ощущает как природный дар, потому проецирует себя на певчую птицу («Соловей»). Природа и творчество для него – однородны. В результате явления природы обозначаются именами поэтов: «Шумит элегический пушкинский дождик» («Подмосковная осень»). Имя поэта может звучать в топониме: «На Пушкино в девять идет электричка», а потому местность, обозначенная этим именем, обретает демиургическую силу: «Чудесный денек приготовлен на завтра, / И гром обеспечен, и дождик заказан» (с. 128). Мир природы и Родины мыслится как одухотворенный космос. Реальная пейзажная картина

Глушь да топь, коряги да пеньки

оборачивается сказочным текстом:

Серый волк царевича Ивана
По таким местам, видать, и вез (с. 88).

Человек, по мысли лирического героя, является не только частью семьи, рода, родины, но и частью того национального духа, наследником которого он является и выразителем которого обязан быть. Глаза вихрастых деревенских мальчишек, что ловят грачей, он видел на картинах Васнецова, а Родину он называет именем героини русской народной сказки – Аленушка. Национальный дух опредмечивается (материализуется) в человеке и его поступке. Поэтому о солдатах, защищающих Родину на войне, лирический герой говорит как о воскресших предках – Минине, Суворове. Однако духовно-культурные ценности он не замыкает в национальные границы. У русских деревенских женщин, по его мнению, лица «винчестских мадонн», а Бетховен не думал, что «...под каждой крышей / Немцами будут пугать детишек» (с. 81).

Несмотря то что в стихах, организованных лирическим героем, избражены устойчивые свойства его личности, образ все же динамизирован. Изменчивость коснулась внешних черт: «Оказалось, я не так уж молод, / Юность отшумела. / Жизнь прошла» (с. 105), физических возможностей организма: «В час пирушки кажется хмельною / Даже рюмка слабого вина», эмоциональных реакций: «И коль шутит девушка со мною, / Все мне вспоминается жена». Лирический герой ощущает необратимое, векторное время человеческой жизни. Но как поэт он преодолевает это время, утверждая в индивидуально-биографическом мифе циклическое время. Это утверждение обретается силой желания удержать полнокровность своих ощущений: «Вот и вечер жизни. Поздний вечер... / Я хочу еще раз видеть солнце / Солнце первой половины дня!», силой мольбы о продлении своего пребывания на земле: «Луч рассвета! Глянь в мое оконце! / Ангел но-

чи! Пощади меня». И зрение лирического героя отмечает, что в сердцевине смерти – на войне – начинает звенеть голосок жизни:

Страшны еще
Войны гримасы,
Но мартовские эти дни
Ясны.
И детвора играет в «классы» – всегдашнюю игру весны (с. 95).

Миф о вечном возвращении означает для него не только смену времен года и поколений, а заряженность зимы – весной, а смерти – жизнью («На окнах сплошь заиндевелых / Февральский выписал мороз / Сплетенье трав молочно-белых / И серебристо-сонных роз»). Как видим, эта заряженность возникает не от того, что весна и жизнь физически сильнее смерти. «Пейзаж тропического лета / Зима рисует на стекле» из-за тоски по весне и по жизни («Видно это / Зима тоскует по весне»). «Тоска» как знак духовной победы над небытием и забвением является приводным ремнем циклического времени. И цикличность вне зависимости от того, к чему движется человек – от счастья ли к испытанию или наоборот – является для лирического героя самым притягательным качеством вечно обновляющейся жизни:

Много видевший, много знавший,
Знавший ненависть и любовь.
Все имевший, все потерявший
И опять все нашедший вновь.

Вкус узнавший всего земного
И до жизни жадный опять.
Обладающий всем и снова
Все стремящийся потерять (с. 126).

**МОТИВ ВОСХОЖДЕНИЯ НА ВЕРШИНУ В РОМАНЕ
А.М. ДЕМЧЕНКО «ЧУЙСКИЕ ЗОРИ»***

Творчество Александра Михайловича Демченко (1914–1995) – типичный образец деятельности писателя областного. «Эта категория в советской культуре существовала для идентификации авторов не-столичных, нередко полупрофессионалов – живущих на “периферии”, иногда имеющих рабочую специальность и воспевających красоты, трудовые подвиги и героическую историю родного края»¹. Большую часть жизни он провел в Алтайском крае, в состав которого входила тогда Горно-Алтайская автономная область. В СП ГААО с момента его образования (1956) он был – и оставался до конца жизни – единственным русским прозаиком. Работал журналистом в «Алтайской правде», печататься в крае начал с 1947 г. (по замечанию А.Т. Бутакова, он «вырос» в Алтайском книжном издательстве вместе с такими писателями, как И. Кудинов, Н. Чебаевский, П. Бородкин, А. Баздырев, Н. Павлов, В. Попов, И. Кожевников, Г. Егоров, К. Козлов, Б. Кауров, Г. Кондаков, В. Сидоров)². Несколько рассказов и повесть «Буреломный ключ» были опубликованы в «Сибирских огнях», отдельные очерки – в «Крестьянке», «Уральском следопыте». Его книги выходили в Барнауле и Горно-Алтайске, и только один сборник был издан «Современником»³.

Освоение «областного» – собственно горно-алтайского – материала начал в жанре очерка. В редких откликах местной критики Демченко – певец «чарующей красоты Горного Алтая», «людей горных вершин» и «чуйских былей». «Чуйские были» подсказывают, что первые литературные опыты Демченко рассматривались в контексте традиции В.Я. Шишкова, в духе его путевых очерков «По Чуйскому тракту» (заметим, очерк с названием «Чуйский тракт» открывает трижды переиздававшийся сборник Демченко «В краю легенд»).

В.Я. Шишков, проектировщик Чуйского тракта (1913–1914) и автор произведений, художественно закрепивших его пространственную протя-

* Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект 11-04-04001 а/Т.

¹ *Разувалова А.И.* Сибирский текст в прозе В.П. Астафьева // Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2010. С. 201–202.

² *Бутаков А.Т.* Алтайскому книжному издательству – четверть века // Алтай. 1973. № 1. С. 108–115.

³ *Демченко А.М.* В краю легенд: Рассказы и очерки. М.: Современник, 1977. 208 с.

женность, уже в первую свою книгу «Сибирский сказ» (1916) вводит локус Горный Алтай. Цикл небольших рассказов «Чуйские были» обрамляет описание горной реки Чуи, созданное в духе сибирского областничества с опорой на фольклор коренных жителей региона – алтайцев, обожествляющих природные объекты:

«Эх, да как стегнула по Алтаю Чуя, священная река. Белые стоят на горизонте горы, все в вечных снегах, Чуйские Альпы, земли надгробие. В них родится Чуя, священная река.

Сначала степью течет она: ни лесу здесь нет, ни сочных трав. Зато отсюда ближе небо, ярче звезды, чище, прозрачней воздух.

Вся степь, во времена минувшие, до самых горных маковок была водой залита: века веков плескалось здесь озеро голубой волной. И стерегли это озеро каменные витязи. Чуйские Альпы, богатыри алтайские, плечо в плечо стояли каменной стеной.

Но не удозорили, не усмотрели: обмануло их озеро, убаюкала их зыбун-волна, уснули крепко. А вода прорвала себе ход, проточила горы и хлынула <...>.

А озеро обсохло, и дно его превратилось в песчаную Чуйскую степь.

Так стародревняя быль говорит»⁴.

В.Я. Шишков с полным основанием может быть назван *genius loci* Горного Алтая. Он предложил три варианта прокладки дороги, позволившей связать типичную «национальную окраину», в 1756 г. вошедшую в состав Российского государства, со всей страной. Чуйский тракт становится своеобразным символом сибирского текста, соединяя в себе две составляющие такового: Сибирь как колония и Сибирь как тюрьма. «Его называли вторым Турксибом. На работу сюда направляли по комсомольским путевкам, но использовали, как и везде, тракт заключенных»⁵.

Движение по Чуйскому тракту от административной границы Горного Алтая (ныне там установлен памятный знак «Центр Евразии») до государственной границы России с Монголией – это подъем от степных долин Алтайского края (рубежом которых считается воспетый В.М. Шукшиным Пикет) к высокогорью, за которым закрепилось в литературе метафорическое название «Альпы» (Чуйские, Катунские и т. п.). Такой подъем (восхождение) совершает каждый, кто отправляется ныне по автодороге М 52.

Шишков использовал эту метафору вслед за участниками многочисленных научных экспедиций, со второй половине XIX века особенно ин-

⁴ Шишков В.Я. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1983. Т. 1. С. 96.

⁵ Бойко В.П. Очерки истории строительства сухопутных путей сообщения (дороги и их строительство как средство хозяйственного и социокультурного развития общества и государства) / В.П. Бойко, В.Н. Ефименко, А.П. Кадесников. Томск: Изд-во Том. гос. архит.-строит. ун-та, 2010. С. 91.

тенсивно изучавших Горный Алтай. Так, у В.В. Радлова в «Описании путешествий по Алтаю» (1860) слова «вверх», «вершина», «гора», «подъем» обозначают основные векторы движения: «Отроги этих гор становятся здесь все круче, и дорога поднимается по их склонам»; «Северная пограничная линия, Курайские Альпы, местами окрашена в темный цвет из-за покрывающих её лесов»; «русский мир Сибири называет горные образования собственно Алтая, по которому мы проехали, «камнем», а характер здешних гор обозначает словом «чернь», так как темные леса как бы затягивают весь этот район траурным покровом и прерывают их лишь долины рек, покрытые белесым ивняком и светло-зелеными березовыми рощами. Алтаец же называет скалистые горы, покрытые лиственничным лесом, *тайга*, а чернь – словом *йыш* <> Название «Алтай», о значении которого так много говорили и писали и которое толковали то как Ала-тау (Пестрые горы), то как Алтын-тау (Золотые горы – *кин-шан*), по всей видимости, является стяжением от *ал-тайга*, я нашел это название во многих сказках. В переводе это слово означает «благородные каменистые горы»⁶.

«Сибирская Швейцария» – так назвал путевые заметки об Алтае (1880) Н.М. Ядринцев, у которого первый подъем в горы в районе Кольвани оставил незабываемое впечатление: «Я никогда не забуду первого подъема на горы и созерцание окружающего вида. Первое впечатление – самое живое впечатление»⁷. Совершив поездку в Горный Алтай, он конкретизирует метафору: «Вершины здесь были в значительной степени покрыты снегом, подобно Чуйским Альпам, и мы поднялись на них для определения снежной линии... Пройдя далее несколько верст полярное плато, усеянное альпийскими озерами, мы по весьма крутому склону опустились в Курайскую долину <...> Все склоны были покрыты огромными альпийскими травами, отчасти уже пожелтевшими<...>; над долиной носился альпийский орел»⁸. Высочайшую вершину Горного Алтая гору Белуху он называет «сибирским Монбланом», Катунский хребет – «Катунскими Альпами», а Горному Алтаю в целом дает название «сибирские Альпы». Уходя с Белухи, исследователь сетует: «Неизвестно, на сколько времени эти сибирские Альпы останутся опять в своей печальной неизвестности».

⁶ Радлов В.В. Из Сибири: страницы дневника / Пер. с нем. К.Д. Цивиной, Б.Е. Чистовой. М.: Наука, 1989. С. 43.

⁷ Ядринцев Н.М. Сибирская Швейцария (из путевых записок об Алтае). Цит. по: Алтай в трудах ученых и путешественников XVIII–XX веков. Барнаул, 2007. С. 84.

⁸ Ядринцев Н.М. Отчет о поездке по поручению Западно-Сибирского отдела Императорского географического общества в Горный Алтай, к Телецкому озеру и в вершины Катунки, члена-сотрудника отдела Н.М. Ядринцева в 1880 году. Цит. по: Алтай в трудах ученых и путешественников XVIII–XX веков. Барнаул, 2007. С. 99–100.

Из «печальной неизвестности» Горный Алтай вывел именно Чуйский тракт. Название дороге дает река Чуя, правый приток Катуня (длина 320 км), вдоль которой тракт проходит, связывая этот «край земли» (см. у Шишкова: «Горы темным силуэтом справа стоят, высокими туманами кроются. И я боюсь подумать, что за горами. Горы в серое небо упираются. А вдруг за ними ничего нет, вдруг ничего нет!»⁹) – со всей страной (после эпопеи челюскинцев принято стало говорить «с Большой землей»). Чуя – это тот географический образ, который, следуя когнитивной модели пространственных представлений в локально-мифологическом контексте Д.Н. Замятина, можно определить как основу локального горно-алтайского мифа («Локальный миф... представляет собой «откровение» места или территории; он есть открытие места миру в его онтологической возможности, и в то же время (или в той же самой вечности) он позволяет утверждаться «своему» месту как Центру мира», «...локальный миф становится средством представления всякого места как Другого...»¹⁰), Горный Алтай – сибирские Альпы, центр Евразии.

На карте Горно-Алтайской автономной области (ныне Республика Алтай) встречаются несколько топонимов со словом «чуйский». В физико-географическом районировании территории они связаны с полупустынными ландшафтами Чуйской межгорной котловины, где расположен полюс холода Западной Сибири (днище на выс. 1700-1900 м.). Солончаковые галечниковые террасы реки Чуя представляют собою полупустыни с высохшими озерными котловинами – солончаками; Южно-Чуйский и Северо-Чуйский хребты находятся в Центральном Алтае – это собственно высокогорье, их гребни имеют типичный альпийский облик, они изолированы друг от друга речными долинами, увенчаны скалистыми пиками, вечными снегами и ледниками.

Вышеизложенное позволяет утверждать, что вынесение слова «чуйский» в название книги А.М. Демченко – это и «предчувствие места в его проективном будущем» (Д. Замятин), и знак следования законам сибирского текста. События в романе разворачиваются на краю ойкумены, в «медвежьем углу» – в экзотических «Чуйских Альпах», покорить которые могут только герои. Т.Л. Рыбальченко определила экзотизацию как «воспроизведение известных представлений, знаков, сюжетных схем, спекулирующих на фиксации непохожего, обслуживающих стереотипы массового национального

⁹ Цит. по: Алтай в художественной литературе / Сост. А. Розин. Барнаул: Алтайское кн. изд-во, 1951. С. 152.

¹⁰ Замятин Д.Н. Локальные мифы: модерн и географическое воображение // Литература Урала: история и современность: Сб. ст. Екатеринбург, 2008. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов. С. 15.

сознания», исследователь отметила, что «экзотизацией Сибири более отличалась литература сибиряков, что закрепляло либо их притязания выразить сохранённую норму в «дикой» реальности, либо их притязания на автономность; при этом литература утрачивала уровень высокого национального искусства и становилась регионально значимой»¹¹.

Таким регионально значимым оказался и первый опыт А.М. Демченко в большой повествовательной форме – роман «Чуйские зори» (1954)¹². Он был оценен критикой как явление чисто областное («знает жизнь своего края и его трудолюбивых людей») и – с позиций соцреалистической эстетики – малоубедительное («автору явно не хватило творческого мастерства для того, чтобы создать полноценный запоминающийся образ героя»), т. е. практически отрицательно¹³. Писателя упрекали в том, что он, описывая «то новое, что появилось в жизни алтайского народа, который в великом содружестве с русским народом стоит коммунизм», «безразличен к судьбам действующих лиц». Подобные отзывы иллюстрируют литературные вкусы эпохи таких издательских проектов, как «литературно-художественный» сборник «В горах Алтая» (Ойрот-Тура, 1947) и «Алтай в художественной литературе» (Барнаул, 1951), цель которых – «показать средствами художественной литературы ход исторического развития Алтая» (в сборник вошли только те произведения, «которые дают наиболее ценный фактический материал о крае»), они распределены по рубрикам «Страницы прошлого», «За власть Советов», «Алтай социалистический»¹⁴).

Идеологическая маркированность книги Демченко очевидна: она выходит на волне обсуждения материалов сентябрьского пленума ЦК КПСС 1953 г., посвященного подъему сельского хозяйства. В основе – производственный сюжет: кандидат биологических наук Анна Русакова вопреки официальным запретам осторожного начальника Грошева ведет в отдаленном высокогорном колхозе работу по созданию новой породы пуховых коз; со своими помощницами Кульзах и Варей преодолевает все препятствия, в финале они становятся лауреатами сталинской премии. Прототипом Русаковой была Лидия Владиславовна Окулич-Казарина (1896–1959), селекционер, создатель горно-алтайской породы пуховых коз (заметим, финал романного

¹¹ Рыбальченко Т.Л. Мифологемы образа Сибири в русской прозе второй половины XX века. Режим доступа: http://mion.isu.ru/filearchive/mion_publications/sbornik_Sib/index.html. Дата обращения: 24.05.12.

¹² Демченко А. Чуйские зори: Роман. Барнаул: Алтайское кн. изд-во, 1954. 355 с. При цитировании в круглых скобках указаны страницы по этому изданию.

¹³ Сальников Ю. Письмо товарищу // Сиб. огни, 1955, № 5. С. 156–160; Коркин В. Поспешное переиздание // Алтайская правда. 1957. 11 янв.

¹⁴ Алтай в художественной литературе.

сюжета воплотился в жизнь гораздо позднее – в 1997 г. авторы породы стали лауреатами Государственной премии РФ в области науки и техники).

В «большой» критике роман не упоминался ни разу. Правда, он попал в число отрицательных примеров обзора послевоенной сибирской литературы в академической «Истории Сибири»: «...в некоторых произведениях конца 40-х – начала 50-х годов сказалось отрицательное влияние теории бесконфликтности, которая приводила к сглаживанию противоречий действительности, к украшательству. Широкое распространение получили в это время так называемые производственные романы и пьесы, в которых уделялось чрезмерное внимание техническим проблемам, между тем как психология героев оказывалась крайне обедненной (Н. Волков «Наше родное», А. Демченко «Чуйские зори», А. Попков «Дорога счастья» и др.)¹⁵. Авторы другого обобщающего труда замечают, что «производственный роман» в литературе Сибири был показателен скорее в плане «издержек», нежели достижений»¹⁶. «Чуйские зори» выходят в один год с «Оттепелью» И. Эренбурга. Неэкзотическое пространство, населенное экзотическими народами, в котором героически действуют персонажи, стремящиеся вырвать (вырваться) «из вековой отсталости», создает в своем тексте Демченко, а моделирует пространство, «свободное для интеллектуальной деятельности, когда критерием становится позитивное знание (наука) и производственная необходимость» (Т.Л. Рыбальченко).

Действие разворачивается в высокогорном Куягаше, «на краю земли». За вымышленными топонимами легко угадываются реальные Кош-Агачский район и областной центр Горно-Алтайск (в романе – Красногорск). Демченко принципиально не называет связывающую эти две точки пространства дорогу Чуйским трактом, тем самым подчеркивая «созданность» внутреннего мира произведения и не позволяя подключать к его восприятию образ Горного Алтая, сформированный произведениями Н. Ядринцева, Н. Наумова, В. Шишкова, А. Коптелова. Писатель создает Куягаш по типу замкнутого пространства, придумывает для него топоним, напоминающий тюркское слово (агаш – досл. дерево) и наделяет всеми географическими признаками высокогорья, воспринимаемого «человеком извне» – приезжими, временно пребывающими в нем героями производственного романа. Куягаш – это «выложенная мелкой галькой полупустыня»; каменная степь, «замкнутая горами»; «голая каменистая степь с редкими белыми султанами травы», «голая, сухая высокогорная долина, ни кустика, ни зелени». В зависимости от времени года меняются некоторые

¹⁵ История Сибири: В 5 т. Л.: Наука, 1969. Т. 5. С. 289.

¹⁶ Очерки русской литературы Сибири. Новосибирск: Наука, 1982. Т. 2. С. 344.

детали ландшафта, но неизменны «песок, камень, солонцы» (этот набор характеристик пространства рефреном проходит через весь текст). В отличие от коренных жителей высокогорья, называющих это пространство «своим», временно пребывающие в нем главные героини (Русакова, Варя), секретарь Шелест, «доктор» Старков, геолог Поляков именуют горы не иначе как «Чуйскими Альпами», для них это «другой мир». Русакова говорит, что она любит не эту степь, а борьбу с ней.

Только юная последовательница главной героини Люба, впервые оказавшаяся в высокогорье (её поездка из Красногорска в Куягаш описана самым подробным образом, на этом примере можно изучать особенности вертикальной поясности), смотрит на окружающие долину горы снизу, с каменной полупустыни, и воспринимает это пространство в духе алтайской традиции антропоморфизации сакральных объектов ландшафта: «Горы были в малиновом одеянии из тончайшего газа. Будто совершали они какое-то утреннее таинство, закрывшись от постороннего глаза. Вот легкие облака постепенно сползают с могучих плеч все ниже и ниже, и уже вспыхнули алмазные вершины, заискрились кристаллами серебра. Гордые и величественные встали перед глазами горы» (с. 89). Колористика этого описания корреспондирует с картинами Н. Рериха и Г. Чорос-Гуркина.

Секретарь райкома Шелест, работавший директором подмосковного совхоза, «мечтал о просторах Сибири» (с. 162) как о месте диком, требующем приложения сил для его преобразования. «С первого взгляда он полюбил эту волнующую синь могучих горных отрогов, стремительный бег неугомонных рек, необъятный простор и красоту горных долин» (с. 163). Он начинает исподволь готовить куягашцев к созданию «города-сада», для чего, как ему кажется, достаточно направить в полупустыню бурные окрестные реки. Мифологема «город-сад» позволила Демченко включить в число временно пребывающих в этом пространстве учено-садовода Афанасия Михайлович Писаренко. Его литературный предшественник и прототип – герой очерка А. Коптелова «Рождение садов»¹⁷ основатель алтайского садоводства Михаил Афанасьевич Лисавенко (именно за развитие «советской литературы в Горном Алтае» в 1947 г. Коптелов был награжден орденом «Знак Почета»).

С точки зрения садовода Писаренко, проповедующего идеи Мичурина, главная героиня романа – «настоящий преобразователь пустыни», человек, доставший «золотое руно». Белые козы Русаковой воспринимаются жителями высокогорья как драгоценное (в материальном смысле) – золотое – руно; персонажи довольно часто обращаются к этому мифу; как Язон собрал для

¹⁷ Коптелов А.Л. По родному краю. Новосибирск: Новосиб. обл. гос. изд-во, 1950. С. 221–222.

участия в походе героев со всей Эллады, так и героиням романа помогают множество людей – от номенклатурных чиновников, партийных функционеров до рядовых колхозников (критика упрекала прозаика за перегруженность текста эпизодическими персонажами). Стоит заметить, что мотив камня (горы, скалы – Симплегады, Кавказские горы, Сцилла и Харибда) – часть мифа об аргонавтах, который трансформируется в романе горно-алтайского писателя: активизируется женское начало, а подземное царство заменяется на горную вершину; снежную преграду, отделившую чабанов от колхозной усадьбы, просто взрывают. Женщина-ученый добывает золотое руно, выполняя при этом, как в волшебной сказке, самые невероятные задания в рамках жанра производственного романа. В этом случае мотив восхождения как преодоления природных препятствий (главная задача спортивного альпинизма) интертекстуально поддерживается «Песней о Буревестнике» Горького и «Повестью о настоящем человеке» Полевого.

Для ученых-интеллектуалов высокогорный Куюгаш – площадка для экспериментов. Так, биолог профессор Фурсов замечает: «Тем и интересны Алтайские горы. На двух разных склонах одного хребта – два разных микроклимата. На одной стороне яблоки сади – созреют, на другой – только лиственный да колосец растет» (с. 268).

В романе Демченко образ ученого, пребывающего в высокогорье, безусловно, восходит к естествоиспытателям-первопроходцам Горного Алтая. В частности, усматривается четкая линия преемственности В.В. Сапожников – А.Л. Коптелов – А.М. Демченко. А.Л. Коптелов считался еще с довоенного периода одним из ярчайших сибирских писателей и специалистов по литературе народов Сибири, он активно работал с писателями-алтайцами, прошел весь Горный Алтай, в составе альпиниады 1935 г. принимал участие в восхождении на Белуху. Кумиром же Коптелова был томский профессор В.В. Сапожников, в конце XIX в. неоднократно посещавший Горный Алтай (как персонаж-представление он включен в систему образов повести Коптелова «Снежный пик» под именем Б.В. Саблина). Ботаник Сапожников интересовался не только растениями альпийского пояса, им описаны ледники и горы Алтая, истоки реки Катунь, определена высота горы Белухи. Книга Сапожникова 1911 г. «Пути по русскому Алтаю» вышла вторым изданием в 1926 году как «наиболее отвечающая требованиям туристов, дающая пути Алтая и практические указания для туристов»¹⁸ (редакция отмечала «всё возрастающий интерес к изучению Алтая»). Сапожниковым скрупулезно описаны все этапы подготовки к путешествию в горы, маршруты, приведе-

¹⁸ *Сапожников В.В.* Пути по русскому Алтаю. 2-е изд. Новосибирск: Сибкрайиздат, 1926. 170 с., 32 л. ил., 3 л. карт.

ны списки оборудования, одежды, продуктов, медикаментов, необходимых для успешного восхождения на вершины Горного Алтая.

Ученые, оказавшиеся в высокогорной полупустыне, описанной в духе Сапожникова, совершают каждый свое собственное восхождение, и, как альпинисты на вершине, ощущают свою оторванность от большого мира: «Живем, кажется, на краю земли – черт знает где! Даже стоянки разделены вот такими махинами, как Синюха» (с. 309), но в романе наличествует островная семантика – они объединяются идеей преобразования этой голой степи и представляют собой единый организм: «Почему вот сидишь у костра где-то на краю земли под Чуйскими Альпами, а вот локоть своего соседа зимовщика, который за хребтом от тебя, чувствуешь?» (с. 310).

Главная героиня и её помощницы Варя и Кульзах, как участники своеобразного обряда инициации, уходят с отарой в горы проверить способность новой породы к зимовке в условиях высокогорья; они практически оторваны от мира, отгорожены от него. Во имя идеи (не производственной необходимости, так как все предлагают из соображений сохранности редких животных оставить их в долине) немислимыми усилиями женщины спасают от гибели животных, бросаются за ними в ледяную воду, на себе переносят через ледяное поле, на себе таскают тюки сена из НЗ, отбиваются от волков, ночуют ночью на снегу, лечат и себя, и животных, – а горы стоят безучастными свидетелями их отчаянного упорства.

Точка отсчета художественного времени расположена в идеологической плоскости – весна 1945 г. Демченко, прошедший войну, моделирует три типичных сценария вхождения фронтовика в мирную жизнь: а) он возглавляет самый трудный участок трудового фронта и успешно с этим справляется (Мартанак, ставший председателем колхоза), б) сразу же берется за самую обычную работу (Сакмаров, на другой день по возвращении принявший табун); в) не вписывается в мирную жизнь (Магузум Мурзагулов).

Магузум намечен в романе как фигура трагическая, но образ солдата-победителя в тот момент не мог быть решен в таком ключе, и автор выводит его за пределы описываемого пространства (он уходит из колхоза, работает экспедитором и погибает, вывалившись по пьянке из кузова грузовика). Именно с ним связан эпизод, свидетельствующий о доскональном знании писателем традиционной культуры алтайцев: Кульзак приезжает встретить мужа в национальной одежде, на ней «новая шапка с красивой длинной кистью и легкая шуба с отороченными полами» (с. 25), все восхищаются красотой женщины, только муж кричит: «...она ходит черт знает в каких допотопных... а? <... >Вот видишь заслуги? За-слу-ги! Поняла, дура? Я, может, всю Европу вдоль и поперек, а ты меня скром... промпо... метируешь!» (с. 26). Он срывает шапку с головы Кульзах, натягивает

на неё заграничную шляпу «с ярко-красным верхом и огромным пером от невиданной птицы». Женщина ломает перо, бросает шляпу под ноги и под одобрительные реплики свекра выходит из чайной.

В этой сцене Магузум нарушает алтайский обычай – чужие мужчины не должны видеть женщину простоволосой; шапка надевается на девушку во время свадебного обряда. Этот головной убор символизирует мир традиционных алтайских представлений (выдра на оторочке – нижний мир, мерлушка внутри – срединный, лисьи лапки – верхний). В процессе шитья шапки создается сначала конусовидная форма, повторяющая форму островерхого алтайского жилища – аила, затем она натягивается на цилиндрическую болванку так, чтобы на донце оказался золотистый узор – солнце; в центр донца вшивается яркая кисть, собранная из многоцветных ниток, она символизирует радугу¹⁹. Жест Магузума – это пренебрежение всем, что свято и для его отца, и для его жены, и для всех земляков.

Демченко микширует алтайскую этноспецифичность мира своих персонажей, обходясь несколькими алтайскими словами (именослов, слова приветствий и несколько бытовых терминов); он ни разу не упоминает, что в высокогорье живут казахи, хотя описывает казахское кладбище (с. 152). Исключение – сцена со слепым исполнителем алтайских сказаний – кайчи, приветствующим начало борьбы за воду в куягашской полупустыне (ср.: в 10 гл. передовая комсомолка Чечек заявляет: «Я не знаю, что такое эпос. Я говорю: дайте на стоянку культуру. Ну... нашу, такую, как везде» (с. 87).

«Такой, как везде» – особенность соцреалистической парадигмы, зафиксировавшей идеальные образцы романа, на которых вырос «писательский молодец»: «Поднятая целина», «Цусима», «Скутаревский» с их ключевыми метафорами и ритуальными ролями. Читатель-современник Демченко автоматически такие роли и метафоры вычленил в тексте: жители полупустыни дружно готовятся к грандиозному *строительству* плотины, вода которой оросит каменистую землю и здесь *вырастут сады*; *народ* (колхозники) подсказывает партийному секретарю, как лучше всё это сделать; колеблющийся коммунист Селиванов, предисполкома, не может стоять в стороне от новаций. Всё это описывается в стиле очерка, столь привычном Демченко²⁰. Мамий Мурзагулов – идеальный герой, он воплощает

¹⁹ Благодарю доцента кафедры литературы Горно-Алтайского госуниверситета Э.П. Чинину за исчерпывающие справки по алтайской лексике и деталям традиционного быта алтайцев.

²⁰ См. об упомянутых стилевых тенденциях в работах Л.П. Якимовой: Многонациональная Сибирь в русской советской литературе. Новосибирск: Наука, 1982. 228 с.; Якимова Л.П., Юдалевич Б.М. Сибирский очерк. 20–70-е годы / Отв. ред. В.Г. Одинок. Новосибирск: Наука, 1983. 184 с.

народную мудрость, сыплет пословицами и поговорками; функции деда Щукаря переданы райкомовскому сторожу Акиму Герасимовичу Соколову, черты другого шолоховского персонажа угадываются в секретаре Шелесте, читающем в подлиннике Стендаля. Хищник и вредитель в книге один – Токушев, карьеристов целых трое – Грошев, Ивашкин и Жуковкин; мещанка Тана перековывается в передовую работницу рудника, забитая женщина Соен Марчина побеждает свой страх и становится передовой чабанкой. Все жители полупустыни оптимистичны, они легко выполняют трудные работы, дружно радуются трудовым победам, весело отмечают «советские» праздники и придумывают свои, новые (например, праздник встречи чабанов, возвращающихся с отарами после зимовки), т. е. соответствуют кинематографическому типу советских колхозников, интенсивно внедрявшемуся в массовое сознание в послевоенные годы.

В производственный роман включены биографические нарративы (секретарь Шелест, Русакова, Варя, Токушев), а образ геолога Полякова автобиографичен (в селе Усть-Пристань писатель работал над книгой, до войны он учился в Томском геологоразведочном техникуме). Рассказы об их судьбах складываются из разбросанных по тексту деталей, упоминаний, дневников, писем персонажей (писателя неоднократно упрекали в «обрывочности» текста), в которых запечатлеваются грани исторического времени. Интересно, что биография «доктора» (кавычки авторские) – ветеринара Старкова – отсутствует, он прочитывается как чеховский персонаж.

И любовь на фоне производства в тексте намечена: Варя влюбляется в Мартанакова, а Мартанак любит Кульзах, Люба разлюбила карьериста Жуковкина и вышла замуж за Полякова. Но искренние человеческие чувства заслонены работой. Люди не просто горят на работе – они зимой и летом жарятся на «сковородке», «на раскаленной плите» Куягашской высокогорной полупустыни («каменной равнины», «высокогорной равнины»). За что им эти адские мучения? Камень становится словесным мотивом, говорящим об утрате малой толики человечности кем-либо из персонажей. Нечеловечность такой работы, её противоестественность манифестируется замкнутостью пространства-ада.

Исподволь в романе начинает проступать мотив отрыва от корней (уход Магузума): ведь в каменистой почве не за что цепляться растениям, деревья не вырастут в привозной земле, лен, хоть того и требует льнотрест, нельзя сеять там, где вообще ничего не растет. Ни у кого из центральных персонажей нет дома, в мире текста не рождаются дети! Объяснить первое только особенностями традиционного быта народов высокогорья, казахов и алтайцев, т. е. «отгонного животноводства» и «тебеневки», невозможно. Аилы, быстро возводимые и столь же быстро разбираемые,

описываются как временное жилище, их очаги не собирают вокруг себя семьи. Семьи как таковой нет, указывается только, кто чей сын (дочь). Мужчины руководят, а женщины только работают (исключением является сцена ночного метания стогов на сенокосе). Они уходят с отарами на всю зиму высоко в горы, бросаются в ледяную воду спасать овец, ночуют на снегу, месяцами не сходят с лошади, мотаясь по животноводческим стоянкам – «сердце просит: “Иди, делай. Это народу надо”» (с. 40)²¹, и как высшую награду воспринимают самое обыкновенное зеркало. Что увидит в нем женщина, полгода проведенная на стоянке в айле из жердей, где и умыться-то негде?

На этом фоне бездомности знаком русской идентичности становятся жилища эпизодических персонажей: «домик» почтаря Егорыча да как из «забытой красивой сказки» изба Наума Захаровича Старожилова с неизменной лепкой сибирских пельменей и связками сушеной калины в сених.

Демченко в соответствии с сибирской литературной традицией упоминает и о ссыльном, к которому все ходили за советом, и о неизменном сибирском медведе, перед которым пела и танцевала пастушка Толток (с. 83).

В целом его роман вполне соответствует нормативной поэтике эпохи соцреализма, он достаточно легко опознается как сибирский, а мотив восхождения на вершину реализует в тексте сумму смыслов, связанных с локусом Горный Алтай. За идеологически выдержанным сюжетом проступают на втором плане едва заметные черты умирания деревни, перекрывающие бравурность движения вперед – «роста». Скорее всего, именно поэтому сибирская критика набросилась на роман, который был не хуже многочисленных производственных романов той поры – см., например, «Тают снега» В.П. Астафьева; душила писателя «открытыми письмами» и эпиграммами. Возможно, такая встреча первого горно-алтайского романа и отвратила других русскоязычных писателей Горного Алтая от работы над большой эпической формой. Сам же Демченко издаст еще три романа: «На стремнине», «Повесть о настоящей любви», «За незримой чертой» (последний он практически выведет за пределы критики, посвятив его чекистам), не выходящие за пределы областной литературы.

²¹ См. об этом явлении в работе Н.В. Ковтун, В.М. Ковтун «Семейный вопрос» в советской литературе 1920–30-х годов // Универсалии культуры. Вып. 2. Философия – эстетика – литература: дискурс и текст: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Е.Е. Анисимова. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2009. С. 174–181.

Н.В. Ковтун

«ГЕОРГИЕВСКИЙ» МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС В РАССКАЗАХ В.Г. РАСПУТИНА 1990-Х ГОДОВ

Творчество В. Распутина в известной степени предстает метатекстом русской традиционной культуры, произведения мастера содержат ключевые формулы, через которые прочитывается глубинный смысл текстов, где архетипы содержатся в свернутом, редуцированном виде. Особое значение в этом ряду приобретают следующие архетипические образы и модели: Русь как Третий Рим, «никольский» и «георгиевский» мотивные комплексы¹, легендарные град Китеж и Беловодье, сохраненные в своем символическом значении. Герои писателя выступают в нескольких ипостасях: в качестве реального лица и в образах былинно-сказочных, житейных персонажей. Былина, сказка, житие играют по отношению к основному тексту (план выражения) роль «ключа», «шифра-кода», поясняющего смысл происходящего (план содержания). Сближение фольклорных жанров и агиографии, видений – черта старообрядческой эстетики, тяготеющей к особой пластичности образов, «конкретности» деталей в описании чудесного. Сверхъестественное рассматривается здесь как реальное подспорье для дел насущных². В ситуации, когда официальная культура XVII века отрекалась от национального канона святости (реформы патриарха Никона), низовая стремилась предотвратить потерю любыми средствами, чему и служила актуализация фольклорных форм.

В. Распутин, понимающий современность как время утраты этнической идентичности, слова, воскрешает в собственном творчестве эпические образы. Былины, легенды, сопрягаясь с христианской культурой, не просто удерживают память о дохристианском прошлом в настоящем, но приобретают особую актуальность, раскрывают мир, альтернативный «всесветному кабаку» – цивилизации. В этом случае сказка, житие, избранные произведения литературы (как «новый» миф) объясняются заново, исходя из материала современности. План «содержания» и «выражения» меняются местами. События фольклора, Священного писания, реализуясь и конкретизируясь в истории, разлагаются на целые ряды образов, сюжетов, которые только в единстве их частных смыслов и в соответствии с авторскими представлениями о мире обретают всю полноту значений.

¹ Имеется в виду художественное переосмысление вербальных и иконных текстов о Николе Чудотворце и Георгии Храбром.

² Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI–XVII века. М., 1992. С. 470.

Обращение В. Распутина, осознающего творчество по аналогии с духовным наставничеством, к образам *Никола Чудотворца*, *Егория Храброго*, *Софии Премудрости* показательно. Св. Николай занимает важнейшее место в русском религиозном сознании³, его культ известен на Руси с XI века, причем византийская основа образа существенно корректируется. Поклонение Николе Чудотворцу тесно переплетается с почитанием *Богородицы* и самого *Христа*⁴. Б.А. Успенский подчеркивает, что в «Деисусе» святой изображается наряду с Богородицей вместо Иоанна Предтечи⁵. С течением веков образ Чудотворца «подвергается сильной фольклорной мифологизации, послужив соединительным звеном между дохристианскими персонификациями благодетельных сил и новейшей детской рождественско-новогодней “мифологией”»⁶. Не случайно на Севере святой почитается не только заступником крестьян и рыбаков, но исцелителем крестьянской девушки / царицы от порчи и блуда (в фольклорных вариантах освобождает душу умершей, изгоняя из «порченной» бесов⁷). В образе девицы, покоренной нечистой силой, зачастую подразумевается сама Русь. Пословицы и поговорки сохранили образ милостивого святого, «печальника» о людях, осуществляющего посредничество между грешным человеком и Богом. Важнейшее значение для автора «Прощания с Матерой», вослед Ф.М. Достоевскому, имеет понимание Никола как «русского бога», сохраненное со времен средневековья⁸.

В отечественной традиции миссия Егория Храброго связана с принятием христианства. Характеристика святого отсылает к Большому стиху о Егории Храбром, изученному Б.М. Соколовым. Первая часть описывает судьбу героя, отказавшегося от богатства и последовавшего к гонителю христиан императору Диоклетиану (в апокрифическом стихе «царица Демьяница»). Праведник обращает в христианство императрицу, после чего его казнят. С воскрешения героя начинается сюжетное действие вто-

³ Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982.

⁴ Федотов Г. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. С. 22.

⁵ Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. С. 14–15.

⁶ Мифологический словарь. М., 1990. С. 390.

⁷ Северные сказки: Сборник Н.Е. Ончукова // Зап. Имп. Рус. геогр. общества. СПб., 1908. Т. 34. С. 372.

⁸ См.: Рейсер С.А. «Русский бог» // Изв. АН СССР. Отделение литературы и языка. 1961. Т. 20. Вып. 1. Янв.-февр. С. 64–69.

рой части – «Егорий на Руси». Герой вызывает к матери-царице Софии, просит у нее благословения на битву с погубителем – «басурманом», демоном⁹. Нарекая Егория «храбрым» калики, бродячие певцы подчеркивали древний смысл эпитета – борец за веру, подвижник. На пути святого, добирающегося до обидчика, встают различные препятствия – горы, леса, реки, дикие звери (медведи, волки, змеи). Егорий преодолевает «заставы» не силой меча, но силой духа, Словом, он читает Евангелие, и мир покоряется ему.

В образе святого, по наблюдениям исследователей, сошлись черты *героя-проповедника* христианской веры и *мифологического культурного героя*, преобразующего природное и социальное бытие, хаос в космос¹⁰. Такое прочтение образа породило особый статус Егория – покровителя «христоролюбивого воинства», столицы государственности – Москвы (со времен Дмитрия Донского). Образы святого великомученика и Победоносца представлены не только на иконах, но также на монетах, орденах, гербах, предметах народного быта (колокольчики, полотна, свадебные украшения, сюжеты вышивки, кружева и т. д.). Особым вниманием он окружается в сельской местности, духовные стихи о Егории Храбром получают широкое распространение на Крайнем Севере России¹¹. Крестьяне почитают святого и как «скотного бога» (Юрьев день), у южных славян эта связь закреплена в культе «Зеленого Юрия». Мальчик, украшенный зелеными ветками, воплощающий св. Георгия, – главная фигура праздника, связанного с первым выгоном скота¹². Покровительство крестьянскому труду, земледельческим работам объединяет Николу и Георгия, хотя старшинство всегда отдается первому.

Интерес к судьбе св. Егория усиливается в «смутные времена», новый импульс развития сюжет получает в XVII веке, когда перед формирующейся нацией встают проблемы истинности веры, кары за грех отступничества. Линия Победоносца предполагает особую связь Егория с конями (в подвиге драконоборчества он изображается как всадник), охраняя скотину и людей от волков, святой выступает в русских поверьях *«повелителем волков»*.

В 1920-е годы появляется целый ряд текстов, глубинный смысл которых прочитывается через «георгиевский комплекс»: «Гибель Егорушки» (1922)

⁹ Соколов Б.М. Большой стих о Егории Храбром: Исследование и материалы. М., 1995. С. 130–150.

¹⁰ Бахтина В.А. Борис Соколов и его неизвестный труд о русском духовном стихе // Соколов Б.М. Большой стих о Егории Храбром. С. 20.

¹¹ Соколов Б.М. Большой стих о Егории Храбром. С. 112.

¹² Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 131–133.

Л. Леонова, «Роковые яйца» (1925) М. Булгакова, «Погорельщина» (1928) Н. Клюева, «Князь мира» (1928) С. Клычкова¹³. Следующий этап активной интерпретации образа приходится на послевоенный период, здесь нужно отметить роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» (1945–1955)¹⁴, и времена «оттепели», когда оформляется направление традиционалистской прозы. Среди наиболее значительных произведений этого плана повесть «Калина красная» (1973) В. Шукшина, роман «Комиссия» (1975) С. Залыгина, тетралогия «Братья и сестры» Ф. Абрамова, эпический рассказ «Холоушино подворье» (1979) и повесть «Пастушья звезда» (1989) Б. Екимова¹⁵.

Естественно, что для В. Распутина, подчеркнуто ориентирующегося на все русское, исконное (как он его понимает), фигуры *Никола Чудотворца* и *Егория Храброго* приобретают первостепенное значение. При этом в трактовке их миссии художник придерживается не столько религиозного канона (его отношение к официальной церкви неоднозначно), сколько крестьянских верований, фольклора. Выступая как самостоятельный мыслитель, автор вносит в решение образов и собственное понимание, отражающее его историософские идеи. Образы Николая Чудотворца и Егория Храброго подсвечивают судьбы избранных героев писателя, влияют на структуру персонажей и их взаимоотношения. И так, в работе стоит учитывать три момента: *каноническую трактовку* образов святых, их *интерпретацию в народной культуре* и, наконец, варианты *художественного прочтения* мастером. Каждая концепция подразумевает предшествующую, но и отталкивается от нее.

Одно из первых обращений к символике *Егория Храброго* и *Софии* встречается уже в ранних текстах художника. В итоговой повести «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003) «георгиевский комплекс» достигает максимальной выразительности, определяет структуру произведения в целом¹⁶. Однако, если в прозе рубежа 1960–1970-х годов функции Победоносца как заступника Руси связываются с мужскими персонажами (образы Кузьмы в

¹³ См.: *Маркова Е.И.* Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского искусства: Монография. Петрозаводск, 1997. С. 248–264.

¹⁴ См.: *Маркова Е.Н.* Зеленый Юрий и пламенный Егорий («Георгиевский комплекс») в поэме Николая Клюева и романе Бориса Пастернака // Николай Клюев: образ мира и судьба. Томск, 2005. С. 18–34.

¹⁵ См.: *Ковтун Н.В.* «Деревенская проза» в зеркале Утопии: Монография. Новосибирск, 2009. С. 281–371.

¹⁶ *Ковтун Н.В.* «Никольский» и «георгиевский» комплексы в повестях В.Г. Распутина (канон, народно-поэтическая интерпретация, историософия автора) // Универсалии культуры. Вып. 4. Эстетическая и массовая коммуникация: вопросы теории и практики. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2012 (в печати).

«Деньгах для Марии», Михаила в «Последнем сроке»), то в поздних текстах они определяют содержание женских судеб.

Подчеркнем, христианский культ Богородицы в отечественной традиции наложился на культ языческой богини *Мокоши* («Mokos» – «прядение»¹⁷) и *Параскевы-Пятницы*. Исследователи считают, что и в праоснове образа *Егория Храброго* как спутника Богородицы лежит женское начало, означенное солярной символикой – «*Солнцева дева*»¹⁸. В качестве образа-посредника между солнечной богиней и святым, видимо, выступил Ярила, в характеристике которого трансформировались черты бога Грома – Перуна¹⁹. Образы Ильи-пророка и Егория Храброго оказываются близки к инвариантной мировой схеме о борьбе Громовержца со Змеем, от Ярилы и Перуна к Победоносцу перешла солярная символика (на щите Георгия изображен солнечный диск). Для нас важно, что образ св. Егория не только имеет женскую праоснову, но и соотносится с образом богини Пряхи.

У В. Распутина, вослед Н. Клюеву и Б. Пастернаку, особой значимостью обладает родство по материнской линии. Соответственно названные имена-эмблемы носят сокровенные героини автора: Мария, Анна, Анастасия сочетаются в философии имени П. Флоренского с *Софией Премудростью*, их отличает погружение в область нравственных переживаний, возвышенность сознания²⁰. В произведениях второй половины 1990–2000-х годов появляются Аксинья *Егоровна* («В ту же землю...», 1995) и *Егорьевна* («Дочь Ивана, мать Ивана»), унаследовавшие имена отцов, их судьбы прочитываются в контексте миссии Егория Храброго. Актуализация мотива *женского богатства*, определившего пафос поздней прозы мастера, закрепляет фигуры брутальных, физически сильных и решительных героинь, лишенных всех признаков женственности, призванных отстаивать русскую землю от врага – таковы дочь Аксиньи Егоровны Пашута и Агафья из рассказа «Изба» (1999). В принципиально важном тексте «Новая профессия» (1998), представившем авторскую версию истории государства российского, появляется образ женщины-телохранителя с примечательным именем Анастасия.

Рассказ «В ту же землю...» – один из первых в означенном ряду. Важнейшая в традиционной культуре оппозиция «свое – чужое», «Россия –

¹⁷ Мифологический словарь. С. 367.

¹⁸ Динцес Л.А. Изображение змеборца в русском народном шитье // Сов. этнография. 1948. № 4. С. 42–43.

¹⁹ Иванов В.В., Топоров В.Н. Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 60–75.

²⁰ См.: Флоренский П. Имена. М., 1998. С. 663.

остальной мир» решается здесь как «лес – город», «смерть – шутовство». Современная городская жизнь выписана по аналогии с трагическим балаганом, в котором живому человеку не остается места, и только смерть обещает Исход. Смерть – единственное событие в мире живых, по отношению к которому и выстраивается система ценностей. Умиравшая мать героини – Аксинья Егоровна – и при жизни напоминает усопшую, «не знает живет она или нет», «оскудевшая телом, высохшая, с обескровленным желтым лицом, с руками в обвисшей коже, похожими на перепончатые лапки, она лежала в кровати как в усыпальнице и по большей части спала», «ела она так помалу, уже не испытывая потребность в пище, что тепло в ней со дня на день должно было дотлеть»²¹.

Облик старухи соответствует традиции иконописи: истончившаяся плоть, усохшие руки и ноги – указание на крайний аскетизм жизни. Древний богомаз через унижение плоти демонстрирует новую норму жизненных отношений²². Благодаря воспрещению «червонных уст» и «одутловатых щек» (Аввакум) в ликах святых с несравненной силой просвечивает выражение духовной жизни. В образе Аксиньи Егоровны автор подводит итог бытия своих знаменитых старух, олицетворивших мудрость, гармоничность патриархального крестьянского космоса. С уничтожением последнего теряются, уходят и сокровенные героини, подобно святым, составляющим образа. Мотив *опустошения икон* – ключевой в произведениях традиционалистов. В поэме «Погорельщина» (1928) Н. Клюева героини просят Николу Чудотворца: «Вороти Егорья на икону – Избяного рая оборону»²³. В рассказе «Старица Прошкина» (1966) Б. Можая Богородица не в силах наблюдать бытие истовой революционерки, партийной активистки: «на толстой доске сохранилась по краям кое-где позолота, местами проступали крупные складки темно-синего женского покрывала. Но лика не было. Божья мать не вынесла жития старицы Прошкиной»²⁴.

Судьба матери прочитывается Пашутой как «жизнь в работе и робости», соотносится с сиротской долей: «Была Аксинья Егоровна незаметной, тихой, все старающейся спрятаться в закуток, так и теперь лежала она сиротинушкой, и в смерти, в единственный день, отпущенный ей для внушения остающимся, не взяла главного места» (с. 268). Описание умирающей отсылает к истории старухи Анны из «Последнего срока» (1970), имя

²¹ Распутин В. В ту же землю // Распутин В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 242. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

²² Трубецкой Е. Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология / Сост. Н.К. Гаврюшина. М., 1993. Вып. 1. С. 203.

²³ Клюев Н. Сочинения: В 2 т. Мюнхен, 1969. Т. 2. С. 334.

²⁴ Можаяев Б. Избр. произведения: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 668–669.

(Егоровна) указывает на связь с образами деда Егора с острова Матера, Ивана Егорова из деревни Егоровка («Пожар», 1985). Вечные слезы старицы – «сидю и плачу», устойчивое положение на пороге крестьянской избы как границе миров акцентируют мотив *прощания, ритуального плача* по уходящей в небытие крестьянской (христианской) державе. Мотив плача в творчестве В. Распутина изначально включен в структуру «георгиевского комплекса»: рыданиями Марии заканчивается повесть «Деньги для Марии» (1967), старуха Анна учит Варвару ритуальным причитаниям, в этой же парадигме постоянные слезы деда Егория и маленького Коляни с острова Матера, прощальный плач Алены из повести «Пожар». Функционально *причитания, плачи* заменяют перспективу *подвига*, закрепленного за св. Егорием – крестителем Руси, выступают единственным звеном между прошлым и настоящим, в котором пограны все святые, молитвы же, обращенные к пустым образам, не действуют.

Смерть и становится побегом из «котлована», «каменной тюрьмы», «газовой камеры под открытым небом» (с. 251) – города, к «своим», усопшим. В глазах правнучки умершая предстает преобразенной: «Не бездыханно лежала Аксинья Егоровна перед Танькой, а стояла, как и она, в раме выходной двери, обернувшись всем телом для прощания» (с. 277). В описании цивилизационных пределов подчеркиваются черты тяжелого тумана, духоты, «нечистой мешанины тьмы и света, угарных городских выбросов и морока» (с. 278). *Мотив тумана, мглы, марева*, согласно фольклорной традиции, знак неведомого – нечистой силы, в сказках дракон является в темном облаке, клубках тумана. Город предстает змеиной норой, «полоном», из которого, в соответствии с архетипическим сюжетом, пленников должен освободить богатырь/святой. Так и перед кончиной старухи Анны в «Последнем сроке» на деревню опускается непроницаемый туман: «Туман держался долго, до одиннадцатого часа, пока не нашлась какая-то сила, которая подняла его вверх»²⁵; плотный туман снисходит на Матеру перед затоплением; окутывает «плотным маревом» Тамару Ивановну, решившую отомстить за поруганную честь дочери («Дочь Ивана, мать Ивана»).

В рассказе «В ту же землю...» смерть понимается как освобождение, «дорога к родителям, а не хождение по мукам» (с. 248). Подобная мотивировка намечена уже в «Прощании с Матерой» (1976), где кладбище названо «другой, более богатой деревней», притягивающей к себе насельников острова, особенно Дарью – «самую старую из старух». На погосте героиня чувствует себя успокоено, здесь она ищет духовной опоры, совета: «Устала я, – думала Дарья. – Ох, устала, устала. Щас бы никуда и не ходить, тут

²⁵ Распутин В. Последний срок // Распутин В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 22.

и припасть. И укрыться, обрести долгожданный покой. И разом узнать всю правду»²⁶. Мертвые оказываются пророчице ближе, роднее, чем собственные сын и внук: «Мне бы поране собраться, я давно уж не тутошня... я тамошня, того свету»²⁷. Усиливающееся стремление героев к смерти-истине мотивировано гибелью святой земли (образ Матеры подсвечен авторитетом Нового Иерусалима) как последнего ковчега, единственной иконы в оскверненных пределах.

В рассказах 1990-х годов в фокусе внимания писателя оказывается идея Исхода, когда важно не столько проживание жизни, сколько *как* и *где* похоронят: в лесу, в «нетронутой» земле, или той, что «под государством», это и выдает общую ориентацию художника на прошлое. Афоня Бронников («Пожар») – «егорьевский мужик» с «твердым кержацким лицом» – мечтает на месте гибели деревни Егоровка «знак какой поставить» как крест на могиле. В тексте «Поминный день» (1996) Толя Прибытков переживает властное влечение реки-вечности, пытается угадать свою судьбу, предназначение, однако готовых решений уже нет, герой безвозвратно пропадает на месте затопленного кладбища: «Это совсем на Толю не походило – взять и исчезнуть! Или так властно и капризно позвала смерть, что кинулся, не помня себя?»²⁸. В рассказе «В ту же землю...» идея реализуется на уровне авторского голоса: «Господи, как хорошо не видеть того, что делается на этой земле!» (с. 280). Жест крайнего эскапизма отвечает пафосу позднего творчества В. Распутина – когда пророк уходит, ему ничего не жаль, так уходил из никониановской Руси огненный протопоп, признав конюшни церковей лучше.

«Праздничное» платье Аксиньи Егоровны востребовано только смертью, ибо «ни один из прижизненных праздников не мог до него подняться» (с. 248). Выход в смерть – «тихо и незаметно» – воспринимается близкими «возвращением в жизнь», что свидетельствует о выхолащивании самого понятия реальности. Пашута одобряет мать: «Бабушка наша правильно сделала, что не стала тянуть» (с. 265). В соответствии с креативной стилистикой смерти акт рождения заменяет погребение. Подлинным домом человека – «сказочным теремом» – признается домовина, она и наделяется чертами избранности, родственности, тепла, простора и света, что в поэтике В. Распутина выступают метафорами Руси-Китежа. Гроб из «свежей золотисто-янтарной сосновой доски, остро и сладко пахнувший, не просто скаляканный в четыре доски, а высокий и просторный, солнечный», «нечто, явившееся по

²⁶ *Распутин В.* Прощание с Матерой // *Распутин В. Собр. соч.*: В 4 т. Т. 4. С. 187.

²⁷ *Там же.* С. 35.

²⁸ *Распутин В.* Поминный день // *Распутин В. Собр. соч.*: В 4 т. Т. 3. С. 322.

высочайшей воле, огромное, важное, заполнившее не одну лишь квартиру, но весь дом» (с. 275). Если мир окрест суть угол, котлован, камера, то пределы домовины постоянно расширяются, вбирая комнату, квартиру, дом, открываются в вечность. Смерть и есть перемещение из пространства во время, за которым открываются иные миры, смыслы.

Под стать домовине и могила – «просторная», на лесном угоре, «под солнцеходом». Город – абсолютный «низ» – противопоставлен высоко поднятому месту последнего упокоения. Подобно колокольному звону, над могилой Аксиньи Егоровны «днем и ночью будет звучать музыка» от переборов ветра в ветках сосен. В северной традиции сосна – сакральное дерево. В стихотворном цикле «Поэту Сергею Есенину» Н. Клюев называет себя «хвойным Егорием», в «Погорельщине» крестьяне представляются горожанам не иначе, как «сосновые херувимы»²⁹. В повести «Живи и помни» (1974) Настена, чей образ подсвечен фигурой Богородицы, пилит сосну на дрова и скоро погибает, словно лишённая последней защиты. В рассказе сосны окрест могилы выступают в роли оберегов, в соответствии с «георгиевским комплексом», лес – пространство св. Егория, преобразованное его волей в *храм*. Молчание, внутренняя сосредоточенность персонажей в момент прощания с Матерью – знаки вхождения в истину, возвращение к себе подлинным, первоначальным. Погребение озаменовано чудом: идет снег, символизируя отпущение грехов: «До чего кстати этот снег – словно всем им даровалось прощение за незаконные действия. Словно высшая сила сникла над человеческой слабостью и своеволием» (с. 280), но и одиночество, соскальзывание в смерть всего живого. Обморочное, «беспамятное» состояние Пашуты уравнивает ее с «мумией» и одновременно символизирует момент освобождения, инициации.

В мире, где оборваны все связи (родовые, духовные), человек обретает опору только в себе самом, глаза Пашуты, подобно святому на иконе, «обращались внутрь, в темноту и боль». Все спутники молодости героини – носители разрушительного начала, «кочевники»: «взрывник», «безалаберный бетонщик», которые в погоне за новой жизнью не умеют закрепиться, создать семью, дом. Нет семьи, детей (или их присутствие фиктивно) у Стаса, Сереги, самой Пашуты, и только похороны объединяют их в родных. Само бытие в прежней, исчезающей деревне, дорого тем, что близко «почившему от дома до дома», и, напротив, жизнь в городе маркируют мотивы одиночества, утраты, молчания. Сама Пашута не находит нужных слов для матери, ребенка, словно разменяв в суете великих строек дар подлинного чувства, изменив предначертанному. В цикле рассказов о Сене

²⁹ Маркова Е.Н. Зеленый Юрий и пламенный Егорий («Георгиевский комплекс» в поэме Николая Клюева и романе Бориса Пастернака). С. 22.

Позднякове герой, добирающийся до очередного строительства, выброшен с корабля (символ государства) беспмятным, бездыханным, буквально нагим, и только доброта деревенской красавицы способна вернуть шута («гололого» человека) к жизни.

Судьба женщины соотнесена с судьбой самой земли-матери, Богородицы, описывается в той же символике (мотив «хождения по мукам»). Пашута и названа «сытной бабой», такой, «что возле нее чувствуешь себя сытно, успокоено» (с. 255). История героини развивается как серия утрат, от ухода в город, когда «годы и годы она кружилась в счастливой карусели работы, дружеских сходов, походов, розыгрышей» (с. 250), и до превращения в одинокое, бесполое существо, неряшливую посудомойку, которую «можно принять за сильно пьющую, опустившуюся, потерявшую себя» (с. 247). На отречение от подлинной судьбы-доли указывает и смена имени: Пашенька – Паша – Пашута. В этой же логике разворачивается история города будущего, что начинается веселой «колготней» гигантских строек, трудовых свершений, а заканчивается котлованом (в логике А. Платонова), исключающим саму возможность жизни. Обезображенная, вывернутая стройками земля остается уродливой, бесплодной. Похороны Аксиньи Егоровны, что проходят поверх всех обрядов, знаменуют *акт сопротивления*, «мобилизацию», соотносятся с поведением старообрядцев-«бегунов», уходящих от законов антихристовой власти.

У гроба матери Пашута встает не горожанкой-«кочевницей» – *воительницей*, наследуя богатырство Кузьмы («Деньги для Марии»), духовную стойкость, аскетизм старухи Дарьи («Прощание»), за обликом которой проступают черты юродивой и самого Христа. Важно, что до этого момента в образе героини подчеркиваются черты неоформленности, рыхлости («рыхлая мужиковатая женщина»), отвечающие общим представлениям о русской «почве» (народе) как шаткой, подвижной, на которой не устоит ни одно здание (дом, государство), любая стройка обернется котлованом. Повесть «Пожар» заканчивается сходной картиной разоренной, обезображенной земли в «рыхлом снегу»³⁰, оставленной защитниками и святыми.

В. Распутин выступает преемником концепций К. Леонтьева («Грамотность и народность»), позднее – А. Платонова и А. Солженицына, называя Русь, пережившую новины Петра, «рыхлой и плохо управляемой страной», отринувшей лучшую часть своего народа (старообрядчество)³¹. Отсюда стремление организовать самую «почву», наградив ее стойкостью, надежностью, что и символизируют *образы богатырок*. Маскулинные

³⁰ Распутин В.Г. Повести. Рассказы: В 2 т. М., 2003. С. 346.

³¹ Распутин В.Г. В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе. Иркутск, 2007. С. 127.

признаки в облике Пашуты («бабьи усы» – «знак какого-то внутреннего неряшества», «тяжелая фигура», «мужиковатость») есть реализация идеи самостояния, обретения внутренней силы вне прежних патриархальных устоев. Маскулинизация женского образа – «свидетельство ее фаллизации»³², все приметы получают особую значимость: невзрачность одежды, признаки трансвестии, обет молчания, одиночество, внутренняя сосредоточенность ассоциируются с подвигом юродства³³. В изнаночном, грешном мире юродивый и демонстрирует пророческую невменяемость, «ритуальное святотатство», связанное с отрицанием действительности, в которой нарушен порядок³⁴.

Героиня хоронит мать вопреки всем традициям, «тайком, как у татей», ночью, когда и «погода самая воровская» (с. 270). Процесии сопутствуют «дурные знаки»: с покойной некому проститься, гроб выносят тайно, теряют дорогу, не собирают поминальный стол, однако в перевернутом мире «если все от начала до конца не так, то по нетаку и это так» (с. 279). Сама дорога сопрягается с бесконечностью спуска – по лестнице многоэтажки, под гору на машине, в глубину могилы, однако итожит путь обретение Голгофы: «Серега остановился, сделал вперед шагов десять и красноречиво вскинул руки в сторону леса. Нашел. Теперь в гору, в гору...» (с. 279). Проникновение-погружение в лоно родной земли-матери и есть обретение новых смыслов (второе рождение), возникающих в глубинах художественной психики. Мотив *подкопа, лаза, лабиринта* как поиска истины сближает позднюю прозу В. Распутина с миром В. Маканина («Предтеча», 1983, «Лаз», 1998), Л. Петрушевской («Новые Робинзоны», 1994), в котором зафиксирована несовместность всех прежних ценностей с действительностью. Ввинчиваясь, погружаясь в недра земли, герои современной прозы возвращаются в прошлое, чтобы обрести силы, осмыслить собственное предназначение, закрепиться в ускользающем времени. Чем безысходнее настоящее, тем глубже тоннели, лазы, могилы (реальные или метафизические – погружение в собственное бессознательное, которое всегда религиозно, по К. Юнгу), соединяющие разные измерения: вчера и сегодня, живых и мертвых, падших и святых.

³² Ранкур-Лаферьер Д. К постановке проблемы семиотики пениса // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма: Сб. ст. М., 2008. С. 75.

³³ Черты трансвестии – вариант юродства. См.: Иванов С.А. Византийское юродство. М., 1994.

³⁴ См.: Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 93–104.

Пашута укрывает последний приют матери от равнодушных горожан, чьи квартиры уподоблены «заставам», звериным норам («как медведи, в зимний гнет залегли по берлогам и высовываются редко, только по необходимости», с. 249), и осознанных поборников зла (мистические *они*), подобно скитальцу, прокладывающему тропу к Беловодью. Антиповедение тогда и знак непримиримости, внутренней силы – Пашута «никогда не снисходила до жалости к себе», была «сильной, ко всему привыкшей» (с. 238). Заявленная позиция отвечает внутренним чаяниям самого автора, изложенным в «Манифесте»: «Подняли из укрытия национальную Россию, ограбили и раздели ее донага – вот она, “русская красавица”. И невдомек им, лукавцам (а часто и нам невдомек), что это уже не так, что, не выдержав позора и бесчестья, снова ушла она в укрытие, где не достанут ее грязные руки. А та, что осталась, есть только похожесть; лукавцы и ловкачи вознамерились заменить настоящую Россию ряженой, вульгарной и бесстыдной – они ее и получили. Подлинная, хранящая себя, стыдливая, знающая себе цену, отступила, как партизаны в леса, в свое тысячелетие. Туда для чужаков бездорожье и заросли, какие были при Наполеоне и Гитлере, и Сусанины по-прежнему на пути, обратный же путь до возвращения наезжен»³⁵.

Если «свой» мир погружается под землю («все сквозь землю провалилось, чем жили»), то «они», «каиниты», «превращаются в небожителей», «в богов, дающих кусок хлеба». Тогда душа, красота, смерть – только объекты купли-продажи: «В городе живых заведено немало служб, принадлежащих, в сущности, тому свету, в которых заняты люди, устраивающие туда дорогу» (с. 243). Этой дороге Пашута противопоставляет «свою», расходящуюся как с официально принятой, так и с древней, выверенной родовой памятью: «Столько было хлопот, что она не знала, за что взяться, но все это могли быть хлопоты из старой обрядовости, а Пашута шла мимо, не заботясь о ней» (с. 274). Похороны матери – личный «вызов, который должен быть уложен в строгие рамки времени», момент самоузнавания – героиня перестает быть «историческим человеком» и становится *личностью*. Она словно заново прорастает из лона земли в образе воина, бросающего вызов Дракону. Настоящий бунт, богоборчество, сродни карамазовскому («против чего-то слишком серьезного и святого выступила Пашута», с. 271), мало соответствуют утопическому финалу, озаменованному входением в храм. На уровне идеи обретение Бога в перевернутом, пустынном мире – формальность, и сам подвиг юродства внехрамов,

³⁵ Распутин В. Мой манифест // Аврора. 1997. № 3/4. С. 77.

его суть – вызов, эпатаж, а не смирение. Образ храма – символ веры самого автора, будущей России, которую странники и должны заново открыть.

Брутальный, «мужиковатый» образ героини оттеняют в рассказе фигуры двух девочек – Татьяны и Сони, истории которых глубоко символичны. Внучка Пашуты – Татьяна – поражает искренностью, чистотой духовных порывов, ее облик отмечен знаками софийности: девочка «в синенькой курточке» с непокрытыми льняными волосами, «особенно чисто и грустно светящимися в пасмури дня» (с. 263), подобно нимбу. Портрет Татьяны перекликается и с описанием леоновского Егорушки, «осиянного светлым льном волос» («Гибель Егорушки», 1922). Доброта, отзывчивость девочки объясняется удаленностью от пределов цивилизации: «Танька – девочка ласковая, в лесу сохранилась. Надо не потерять ее, в городе на каждом шагу погибель» (с. 266). Дружба с одноклассницей Соней, которая хорошо шьет, усиливает аналогию с богиней Пряхой и Богородицей/Софией. В образе подростков автор подчеркивает связь с национальной культурой, имя Татьяна отсылает к пушкинской героине, для выполнения высокой миссии ее и пытается сохранить Пашута, наследуя функции св. Егория. Названная параллель обосновывается в тексте упоминанием о погибших детях Акиньи Егоровны, из четверых в живых остается только Пашута, что соответствует сюжету Большого стиха о Егории Храбром, чьи сестры попадают в плен к императору Отступнику, утрачивают человеческий облик, их возвращает к жизни восставший из небытия святой.

Сакральная пара – Катя и Ариша – появляется и в рассказе «Нежданно-негаданно» (1997). Катя – «ангельское создание», что послал Господь погрязшему в грехе человечеству, «чтобы иметь чистое свидетельство?»³⁶. Неприкаянность судьбы героини усилена через образ ее деревенской сверстницы – Ариши, получившей прозвище Родионовна. Характерная черта девочки, даже внешне напоминающей Катю, *босоножие*, отличающее юродов и скитальцев. Мотив «двойничества» реализуется и в повести «Дочь Ивана, мать Ивана», проясняет взаимоотношения Тамары Ивановны, функционально и атрибутивно продолжающей линию женского богатейства, и ее красавицы дочери Светки, буквально захваченной/покоренной «нечистью» – кавказцами, в интерпретации В. Распутина.

Мужские образы в тексте более схематичны, динамика их развития прямо противоположна становлению женских судеб, диктуется постепенной редукцией черт мужественности, самостийности. Самый близкий Пашуте человек – Стас *Николаевич*, выписан с ориентацией на образ Николая Чудотворца, на что указывают имя, «знаменитый высверк» глаз, «вспыхи-

³⁶ *Распутин В. Нежданно-негаданно // Распутин В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 367.*

вающий неожиданно и ярко, как молния, который умел сразить наповал» (с. 259), и Петра I. Герой – представитель «мудрых», интеллигенции, что несет вину перед народом – «смирными и негордыми», в понимании Аввакума³⁷. Образ Стаса – реализация авторской идеи о возможности единения «мудрых» и «смирных» перед угрозой «погибели земли русской»³⁸. Сын персонажа не случайно живет в Рязани – городе, окруженном былинной славой, одновременно Зарайский уезд Рязанской губернии – место пребывания самого известного чудотворного образа Николы – Николы Зарайского³⁹.

В избе Стаса, подобной укрытию, происходит мистическая встреча Пашуты с собственной душой: «Здесь, в этих стенах, она, казалось, и оставалась той своей частью, которая не потеряла радости, сюда приходила на свидание с нею, здесь пополняла свои душевные запасы. А Стас только устраивал эти встречи, проводил ее, приходящую, потайными ходами к живущей в счастливом затворничестве» (с. 258). Усиливающиеся к концу повествования неуверенность, манерность, пьянство и духовная слепота («какая-то беспомощная слепота в руках и глазах», с. 263) героя означают потерю им надежды, пути. Лицо Стаса перечеркивает улыбка, похожая на шрам: «Странная и страшная это была улыбка – изломанно-скорбная, похожая на шрам, застывшая на лице человека с отпечатавшегося где-то глубоко в небе образа обманутого мира» (с. 283). Недавний герой превращается в трагического шута, трикстера⁴⁰.

Изуродованное, словно расколотое на две половины, лицо – отличительный знак как брата Тамары Ивановны – «тихого» *Николая*, пытавшегося покончить жизнь самоубийством: «искривленное, поведенное на левую сторону, обезображенное выстрелом лицо»⁴¹, так и старика/бомжа, в квартире которого (антиубежище) происходит насилие над Светкой: «страшный зигзаг на лице», перекосивший его так, «что одна его половина имела страдальчески-беззащитное выражение, как бы говорившее, что человек этот еще не окончательно погиб, а на другой, дергающейся, торже-

³⁷ См.: *Робинсон А.Н.* Жизнеописание Аввакума и Епифания: Исследования и тексты. М., 1963.

³⁸ «Просвещенный» XVIII век оказался для Руси «не легче времен татар и Смуты». См.: *Распутин В.* В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе. С. 392.

³⁹ См.: Зарайск. Материалы для истории города XVI–XVIII столетий. М., 1883.

⁴⁰ *Ковтун Н.В.* Трикстер в окрестностях поздней деревенской прозы // *Respectus Philologicus*. 2011. № 19 (24). P. 65–81.

⁴¹ *Распутин В.* Дочь Ивана, мать Ивана // *Распутин В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 275.

ствовал, ухмыляясь и подмигивая, порок»⁴². История Стаса, некогда руководившего советскими стройками, полемически развернута в сторону императора Петра. В машине с гробом Аксины Егоровны он, укрепляя домовину, «садится на гроб верхом, точно взнуздав его, точно собираясь подстегивать» (с. 278). В этой сцене взаимное фиаско народа и государства очевидно: крестьянство, лишненное пространства существования, исчезает, уходит, власть же пытается «взнуздавать» и мертвых.

В соответствии с поэтикой текста, построенной на мотиве зеркальности, «двойником» Стаса выступает идеальный воин – Серега, он и служит в милиции. Обликом герой напоминает богатыря Кузьму – «плотный, сильный» в «разбитых кирзовых сапогах» (с. 270) и саму Пашуту – те же куртка и сапоги. Подобно св. Егорию, он скачет на железном коне – машине. Не случаен цвет автомобиля – зеленая «Нива», отсылающий к образу «зеленого Юрия», предвестника весны. Однако в рассказе функции Сереги прямо противоположны традиции, он – могильщик, Танька смотрит на гостя с испугом – «как на вестника чего-то неземного, страшного» (с. 270). Судьба персонажа завершается гибелью от рук преступников, в банду которых он был внедрен и выдан своими же. В последней повести мастера появляется образ следователя *Николина*, устроившего свидание осужденной Тамары Ивановны с дочерью и тоже погибшего.

В итоге государство, в погоне за «светлым будущим» уничтожающее собственный народ, святых/защитников, оказывается у пропасти котлована, вместо «нового человека» приходят «архаровцы», бандиты, которые и диктуют жизнь «по понятиям». И пока чиновники пытаются договориться с «каинитами», на защиту своей земли, собственного права на жизнь встают бабы-богатырки, наследующие миссии св. Егория. Интересно, что в начале повествования в образе Пашуты подчеркиваются символическое босоножие и «неходячие ноги» («слава Богу, можно не давить тушей на ноги, а усадить ее, пусть ноги поберегутся», с. 256, «скорей убирать из-под тяжести ноги», с. 257), к концу, напротив, только героиня и оказывается способной встать на путь, обрести направление. Три могилы, оставленные в лесу: Матери, Сереги и неизвестного, есть переосмысление образа Троицы, закрепленного в народном сознании. Пашута, впервые после смерти родительницы вошедшая в храм, ставит свечи «на помин души рабов Божьих Аксины и Сергея и одну во спасение души Стаса» (с. 281), ее личными духовными усилиями восстанавливается образ Руси/Церкви, выраженный символами *Софии*, *Егория* и *Никола*, однако в реальности это изменить уже ничего не может.

⁴² *Распутин В.* Дочь Ивана, мать Ивана. С. 333.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЮЖЕТ В УСЛОВИЯХ ВИРТУАЛЬНОСТИ (РОМАН В.О. ПЕЛЕВИНА «Т»)

Виртуальность признается одной из новейших тенденций в современном искусстве. Интерактивные технологии недоступны традиционной книге, но некоторые принципы виртуальности используются в художественной литературе. В постклассической парадигме *виртуальная реальность*, или *виртуалистика* рассматривается как «концептуализация революционного уровня развития техники и технологий, позволяющих открывать и создавать новые измерения культуры и общества», а также как «развитие идеи множественности миров, изначальной неопределенности и относительности “реального” мира»¹. Виртуальная реальность как эстетический феномен, в отличие от классического искусства, ориентирована не на изображение жизни, а на «ее свободное моделирование»². Н.Б. Маньковская отмечает следующие особенности в эстетике виртуального: отсутствие причинно-следственных связей, неограниченные возможности начать все сначала, взаимозаменяемость персонажей, «толерантное отношение к убийству как неокончательному акту»³. В статье на примере романа В.О. Пелевина «Т» мы бы хотели проследить трансформацию сюжета в новейшей литературе на примере таких ключевых понятий, как *литературный персонаж* и *хронотоп*.

Напомним основную сюжетную линию произведения. Главное действующее лицо граф Т., «не писатель, а герой-одиночка и мастер боевых искусств, возрастом лет около тридцати, потому что старец в качестве главного героя никому не нужен»⁴. Он пробирается «в Оптину Пустынь с приключениями и стрельбой. Ну еще с эротическими сценами и умными разговорами...» (с. 100). Цель его «меняется в зависимости от пожеланий заказчика. Историю придумывает некий Ариэль Эдмундович Брахман и подчиненная ему бригада авторов. И этот Ариэль Эдмундович от нечего делать вступает иногда с графом Т. в каббалистическое общение, остаю-

¹ Иванов А.Е. Виртуальная реальность // История философии. Энциклопедия. Минск, 2002. С. 183.

² Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта // Вопросы философии. 2006. № 11. С. 49.

³ Маньковская Н.Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005. Вып. 1. С. 86.

⁴ Пелевин В. Т. М., 2009. С. 100. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием номера страницы в круглых скобках.

шееся как бы за границами романа про графа Т.» (с. 339). И все это снится писателю Льву Толстому.

В данном романе есть эпизоды, которые непосредственно отсылают нас к виртуальности. В первую очередь, это киберпространство компьютерной игры-стрелялки (шутера) под названием «Петербург Достоевского». Причем название продукта меняется в зависимости от места продажи: «Разница минимальная – просто вектор реверсируем. Во внутреннем варианте всякая мразь будет лезть из Европы в Петербург Достоевского, а в экспортном из Петербурга Достоевского в Европу» (с. 142). Уже эта деталь указывает нам на легкость обратимости явлений виртуального мира.

Напомним, что жанр компьютерных игр имеет особую организацию: игрок с определенным количеством «жизней» имеет некоторую свободу передвижения по ограниченному пространству, его цель – уничтожение всех компьютерных персонажей при помощи имеющихся убийных средств⁵. Пространство «Петербурга Достоевского» у В. Пелевина действительно ограничено: маскировочные ямы, окопы, канализационные катакомбы. Кроме оружия персонаж снабжен средствами, поддерживающими его жизнь: водка, колбаса, мана (высасываемые из врагов души) и подкожный дозиметр, измеряющий степень радиации («жизненности») игрока.

Основное действующее лицо в этой игре носит фамилию Достоевский. Но этот персонаж лишь отдаленно напоминает реальную фигуру великого русского писателя. Кроме самого имени, для создания этого персонажа использованы несколько *атрибутов*, отсылающие к оригиналу, – писательство или, например, топор (Раскольников). Только здесь, скорее, литературное творчество больше похоже на графоманию, да и тематика соответствует виртуальной игре. Приведем один из афоризмов из «Правил смерти Федора Достоевского»: *«Не старайтесь перебить всех врагов до последнего перед тем, как начнете высасывать души – вовремя проглоченная душа придаст бодрости и поможет довести схватку до конца»* (с. 148).

Виртуальный Петербург определяется в романе как «мертвая зона». «Вы хоть понимаете, до какой степени созданный вами мир похож на ад? – Поел колбаски, хлебнул водочки, душонку засосал – разве плохо?» [...] Это не я, – ответил Ариэль, – а мировое правительство. Сегодня на этом все игры строятся» (с. 250). Да и главный герой Т. попадает в это мертвое пространство, перебравшись через реку забвения Стикс.

⁵ 3D-шутер // Википедия: свободная энциклопедия. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/3D-%D1%88%D1%83%D1%82%D0%B5%D1%80>. Дата обращения: 16.01.2012.

Населяют кибер-Петербург «мертвые души» (именно так воспринимает людей Достоевский согласно техзаданию). Поэтому кровавость происходящего не должна смущать главного «игрока». После взрыва «пу-пум» «готовы были все, кроме одного кавалердавра – он крутился на месте, загребая ногой в окровавленной штанине, совсем как недодавленное насекомое. Не хотелось даже думать, что пережил бы бедняга, будь он живым человеком» (с. 151). Смерть воспринимается буднично и естественно, трупы описываются как некий элемент ландшафта. «Вблизи трупы выглядели скверно. Особенно жуткими казались выпученные глаза – будто мертвецов кто-то сильно удивил перед смертью» (с. 151). Хотя герой не лишен элементов рефлексии. «Отчего так дешева стала жизнь? – подумал Достоевский. – Да оттого, что дешева смерть. Раньше в битве умирало двадцать тысяч человек – и про нее помнили веками, потому что каждого из этих двадцати тысяч кому-то надо было лично зарезать. [...] А теперь, чтобы погубить двадцать тысяч, достаточно нажать кнопку. Для демонического пиршества мало...» (с. 151).

Конечно, кровавость происходящего преподносится в ироническом ключе. Например, захватывающая сцена битвы Достоевского с Т., сопровождается такими их ругательствами: «Идиот!», «Бобок!», «Холстомер!». Подчеркивается даже некий бытовой ракурс происходящего. Имеющиеся в этом мире артефакты – «это предметы, которые придают ироническому шутеру аспект виртуального шопинга. Таким образом мы гармонично действуем все базовые инстинкты. Стержень Поливанова, шайба Поливанова, каштанка, муде преподобного Селифана, бенгальский слизняк, жгучее сало... Только их перед употреблением надо активировать энергией поглощенных душ» (с. 250). Снимает напряжение и явная условность происходящего, выдуманность, срежиссированность данного мира. Например, среди боевой экипировки Достоевского имеется «перламутровый театральный бинокль». К аспекту театральности в романе мы еще вернемся.

На примере этого фрагмента можно обнаружить несколько важных принципов виртуальности. «Работа в среде виртуальной реальности сопровождается эффектом легкости, быстроты, носит акцентированно игровой характер»⁶. Этот эффект прослеживается, прежде всего, в самих образах персонажей, кажется, что они создаются излишне легко, быстро и как бы играючи. Исследователи говорят о «дефиците психологизма» в та-

⁶ Хайм М. Метафизика виртуальной реальности // Возможные миры и виртуальная реальность. Серия «Аналитическая философия в культуре XX века». Исследования по философии современного понимания мира. М., 1995. Вып. 1. Режим доступа: <http://seventh.boom.ru/phil/virtual.txt>. Дата обращения: 25.01.2012.

кого рода произведениях⁷. У главных героев, как правило, имеется реальный прототип, узнаваемый по некоторым ярким атрибутам. Остальное в образе весьма бледного подобия оригиналу достраивается весьма произвольно, в зависимости от внешних обстоятельств.

Ряд цитат из романа наталкивает на образное сравнение приема создания нового персонажа с процессом *клонирования*. Если попробовать коротко сформулировать основной принцип «клонирования персонажа», годный для применения в рамках филологии, то это (поверхностное) заимствование *внешних* черт персонажа для быстрого создания его копии. Если прием *двойничества* в классической литературе подразумевает прежде всего внутреннее, содержательное сходство (отражение) персонажей, то при «клонировании» достаточно лишь внешнего (формального), зачастую весьма небрежного, сходства субъектов. Это подразумевает, что ни «внутренний мир» героев, «поставленных на поток», ни их биография не прописываются, т. к. в рамках виртуальной реальности само их существование не представляет собой этической и эстетической ценности. Как, например, в киберпространстве Петербурга все субъекты априори воспринимаются Достоевским как мертвые души, враги, убийство-потребление которых служит средством для поддержания собственной жизни.

Такой поход к созданию образа персонажа даже концептуально поясняется Ариэлем. Он считает, что литературные герои «совсем ничего не соображают. Ныряют с мостов, скачут на лошадях, раскрывают преступления, взламывают сейфы... – и все без малейшего проблеска сознания. Вот, говорят, у Достоевского характеры, глубина образов. Какие к черту характеры? Разве может быть психологическая глубина в персонаже, который даже не догадывается, что он герой полицейского романа? Если он такой простой вещи про себя не понимает, кому тогда нужны его мысли о морали, нравственности, суде божьем и человеческой истории?» (с. 174).

Понятно, что В. Пелевин творчески обыгрывает эту ситуацию, и главный герой романа как раз очень рефлектирующий субъект, и несмотря на все детективно-приключенческие повороты динамическое начало сюжета во многом черпает энергию в духовно-нравственных исканиях героя (преподнесенных, правда, с большой иронией). Прототипом графа Т. является писатель Лев Толстой, узнаваемый лишь по нескольким атрибутам: графский титул и длинная борода. В свою очередь, Т. тоже имеет собственный бородатый «дубль». «...Граф Т. завел себе двойника, высокого детину из крестьян. Сделал ему бороду из старого парика» (с. 9).

⁷ Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта // Вопросы философии. 2006. № 11. С. 52.

Пожалуй, наиболее репрезентативен пример с сыщиком Ардальоном Кнопфом. Графу Т. даже представляется такая картина (отсылающая к процессу биологического клонирования): «возможно, Кнопф, подобно морскому моллюску, размножался, отщипывая створками раковины крохотные куски своей плоти, которые затем обрастали собственной клетчатой оболочкой и становились почти неотличимы от родителя» (с. 113). Сыщик, преследующий графа Т., это мужчина «с густыми рыжеватыми усами, одетый в коричневую клетчатую пару и такое же кепи» (с. 6). Его «клоны» встречаются в романе постоянно, соответственно, усы, клетка и котелок – атрибуты узнавания его копий (реплик), они уже не имеют имен («клетчатые господа», «господин в котелке», «гороховый господин»), почти не разговаривают и даже одеты похуже. «На Кнопфе был такой же клетчатый костюм, как на его компаньонах – только лучше сшитый» (с. 113). Характеристика его «клонов» укладывается буквально в пару предложений: «Оба сыщика были крепкими усатыми мужчинами лет тридцати-сорока, с мясисто-брыластыми лицами любителей сосисок и пива, но один был лопоух, а другой с бакенбардами. Наряжены они были в клетчатые костюмы, намекающие на опасные приключения и спортивный образ жизни...» (с. 112). «Это был господин в гороховом пиджаке, неулловимо похожий на покойного Кнопфа» (с. 179). Журналист «чем-то похожий на Кнопфа (даже костюм на нем был в шоколадную клетку)» (с. 295). Компаньоны Кнопфа настолько «все одинаковые, словно вылепленные из серой пыли в каком-то угрюмом питомнике» (с. 113).

Как видим, Кнопф – (чье-то) творение, «как бы второсортное и эпизодическое» (его «клонов» можно было бы назвать «третьесортными»), и его функция – строить козни главному герою «чтобы было интересней». «Значит, чтобы было интересней, – повторил Кнопф. – Лучшие агенты сыскаемого отделения гибнут как мухи, чтобы было интересней... И все?» (с. 119).

Также в образах персонажей аспекты их «искусственности» показаны через некоторые элементы техногенности, механистичности. «Может быть, – подумал Т., – это даже не я сам вспоминал? Может, кто-то меня на начало перематывал?» (с. 160). А некоторые явления можно представить себе только в условиях альтернативной кибер-реальности. Например, такой виртуальный вариант, когда разные «версии» одного субъекта представлены одновременно. Пересекая реку мертвых, Т. видит три мертвых тела «...три несомненных Наполеона Третьих, только на разных стадиях жизни: один – худощавый и молодой, с аккуратно подстриженной бородкой и одинокой снежинкой ордена на военном мундире, другой намного старше, с острыми стрелами навоенных усов, разлетающихся далеко от лица, и совсем уже закатная версия, с проседью в волосах, в простом дву-

бортном жилете под темным домашним халатом. Все три Наполеона лежали рядом...» (с. 169).

Некая искусственность и небрежность при создании персонажа сказывается и на его «содержательном наполнении». Не случайно «клонированный» персонаж сомневается в своей «жизненности» и вообще «качественности», что отсылает нас к серьезной гуманитарной проблеме клонирования человека, не разрешенной в науке, но уже получившей свое развитие в литературе (особенно в фантастическом жанре). Не случайно граф Т. сомневается в разумности и человечности компаньонов Кнопфа, в качестве их жизни: «Надо бы с ними поговорить, вдруг в них все же теплится искра сознания...» (с. 112). «Вот только ни один из них не прожил пока достаточно долго, – подумал Т., – чтобы выяснить, становятся они в конце концов точно такими, как Кнопф, или нет. И эти вряд ли проживут...» (с. 113). Но и по поводу себя у Т. возникают подозрения, ведь он всего лишь: «так, бирка со словом “Т.”, за которой прячется то один проходимец, то другой – в зависимости от требований ваших маркитантов» (с. 174–175). «Как вас, однако, заморочили. Первый раз вижу перед собой человека, требующего доказательств, что он живой человек. У большинства людей, граф, это принято считать самоочевидным...» (с. 130).

Введя рабочее определение «персонаж-клон», мы лишь хотели подчеркнуть новейшие художественные тенденции и новейшую проблематику в рассматриваемом романе. Например, тема *отражения* или образ *зеркала* – более традиционны для литературы. И этот аспект произведения не менее интересен. Так, проблема взаимоотношений графа Т. и Ариэля Брахмана имеет гораздо более сложный характер, чем отношения Кнопфа и его помощников. Т. является своеобразным *отражением* Ариэля: «Вы постоянно спрашиваете, кто такой я. Но ни разу не спросили, кто такой вы. Приходится стать для вас зеркалом» (с. 49). В философии значимого в романе персонажа Соловьева «одно зеркало отражает другое». Это только самые очевидные примеры.

Вообще, данная проблематика связана с поиском самоидентичности, которым граф Т. движим на протяжении всего повествования. Считается, что виртуальная реальность содержит «гигантский потенциал для порождения иных культурных идентичностей и моделей субъективности»⁸. И как раз с подобными моделями, составляющими оригинальный философский подтекст романа, активно экспериментирует В. Пелевин. Речь идет, конечно, о взаимоотношениях Т. и Ариэля Брахмана. Субъект, существующий только в интерактивной среде, нестабилен и диффузен, и «такие

⁸ Иванов А.Е. Виртуальная реальность // История философии. Энциклопедия. Минск, 2002. С. 185.

различия, как “отправитель – реципиент”, “производитель – потребитель”, “управляющий – управляемый” теряют свою актуальность»⁹. Центральная интрига романа как раз заключается в том, чтобы выяснить, кто кого создаст и кто от кого зависит.

Распространяется этот вопрос и на взаимоотношения богов и людей, и на отношения писателей, литературных персонажей и читателей. «Князь считал, что мы создаем этих богов так же, как они нас. Нас по очереди выдумывают Венера, Марс и Меркурий, а мы выдумываем их» (с. 28). «Что происходит с героем, которого перестает придумывать бригада авторов, я не знаю. Возможно, на вас распространяется сокращенная аналогия... Хотя у вас ведь и желаний никаких нет, пока мы [Ариэль] с Митенькой не придумаем. Да, загадка...» (с. 145–146). «Причем книжный персонаж, возможно, даже реальнее обычного человека. Ибо человек – это книга, которую Бог читает только раз. А вот герой романа появляется столько раз, сколько раз этот роман читают разные люди...» (с. 65). Для выбора, «активизации» той или иной модели виртуальной (возможной) реальности важна роль воспринимающего сознания, подразумевающая его моделирующую активность. Центральные персонажи романа В. Пелевина по мере развития сюжета меняют свои функции. Ариэль, от которого якобы все зависит как от автора-творца, сам оказывается литературным персонажем. «Самое главное. Ариэль никакой не бог-творец. А такое же точно действующее лицо, как мы с вами. В нужный момент он просто появляется на сцене и произносит свои реплики. [...] Он автор. Но это герой, чья роль в том, чтобы быть автором» (с. 340). Граф Т. обнаруживает, что не хуже Ариэля может создавать разные миры посредством слова и даже управлять судьбой Ариэля. «Вы собираетесь меня убить? – Нет, – ответил Т. – Я просто закончу эту книгу сам» (с. 375).

С особой легкостью в романе создаются не только персонажи, но и целые миры. Здесь соблюдается еще один принцип виртуальности – преодоление ограниченности объективной реальности, использование неограниченного набора возможностей. «Комната словно появлялась вслед за перемещением его внимания – вернее, пока еще не комната, а четыре поочередно возникающие стены, покрытые дубовыми панелями. [...] Т. поднял взгляд, затем опустил его, и у комнаты появились пол и потолок – но исчезли стены. Когда он перевел взгляд на стену, она послушно возникла, но теперь без картины. И еще исчез потолок.

⁹ *Иванов А.Е.* Виртуальная реальность.

Через несколько минут ему все-таки удалось собрать комнату воедино. Она напоминала гостиничный номер, чисто убранный и вполне обычный – только без окон и дверей, как в детской загадке» (с. 162).

Еще быстрее созданные пространства наполняются объектами, причем такими эклектичными и избыточными наборами вещей и людей, существование которых возможно только в альтернативной реальности: объекты из совершенно разных географических мест и исторических эпох; литературные, мифологические и исторические субъекты. Например, корабль княжны Таракановой «...украшало подобие носовой фигуры – копия Венеры Милосской на дощатом постаменте (...настоящий мрамор). На носу корабля, как на греческой триере, были намалеваны два бело-синих глаза, а над палубой возвышалась надстройка, удивительно похожая на небольшой одноэтажный дом из какого-нибудь уездного городка. Однако, несмотря на все эти художества, было видно, что корабль – никакая не триера, а просто большая грузовая баржа» (с. 14). Не менее эклектично выглядят обитатели этой странной баржи, так описывается процессия, представшая взору Т.: «Впереди шествовал молодой безбородый мужик, одетый в грубую тунику из сермяги... В его волосах блестел золотой веноч, а руки сжимали лиру, струны которой он теребил с задором опытного балалаечника, морща лицо и приборматывая что-то вслух. Следом шла полная дама, одетая в многослойный хитон из легкой полупрозрачной ткани. За дамой шли два мужика со сделанными из перьев опахалами в руках – они работали слаженно и четко, как пара деревянных кузнецов-медведей на общем стержне: когда один опускал опахало к голове дамы, другой поднимал свое, и наоборот» (с. 19–20).

Неестественность подобных картин и ситуаций нивелируется за счет того, что в романе постоянно подчеркивается игровой характер происходящего. Причем В. Пелевин опирается здесь также и на вполне традиционный образ театра (балагана, цирка). Граф Т. постоянно чувствует «какую-то лубочную недостоверность происходящего, вульгарный и преувеличенный комизм», словно его «заставляют играть в ярмарочном балагане мужикам на потеху». Как ему объясняют, мистические древние ритуалы, невольным участником которых он стал, «подразумевают определенную степень театральности, своего рода радостное соучастие жертвы – пусть и формальное» (с. 124). Условность возникает повсеместно. «...Пространство между землей и небом огромный открытый павильон – прохладный летний театр, в котором играет все живое» (с. 13).

Но в то же время, это не просто театральность, а альтернативность миров. Поэтому для Т. актуальна не только проблема самоидентичности, но еще и выяснение, какая версия мира является более истинной и смысло-

вой. Поэтому он прислушивается к разным мнениям, меняя по мере поступающей информации свои представления. Приведем для примера один из диалогов:

«Почему вы в это верите? [спрашивает Кнопф графа Т.]»

– Потому что такая версия реальности была многократно подтверждена на практике.

– Но все практические подтверждения этой реальности были частью той самой реальности, которую они подтверждали. Не так ли? ...

– А как обстоят дела на самом деле?

– Хорошо-с, – сказал Кнопф. – Не желаете ли ознакомиться с моей версией происходящего?» (с. 120).

Вообще со своей версией происходящего графа много кто знакомит, даже Чапаев, который появляется по ходу сюжета так же неожиданно, как исчезает...

Таким образом, мы отметили специфику хронотопов романа, которые не могут не влиять на формирование и разворачивание сюжета. Выделим основные топосы произведения. Это Ясная Поляна (в двух художественных репрезентациях: постмодернистской и реалистической / сон и явь), «Оптина Пустынь», сопоставимая с семиотической «реальностью», и дорога между ними – расстояние, которое должен преодолеть главный герой. И довлеет над перечисленными топосами некое рыночное пространство Ариэля, в котором якобы и создается по заказу роман про Т. На пути можно отдельно выделить топос Петербурга и его окрестностей, тоже представленный в двух вариантах: один Питер связан с основной сюжетной линией графа Т., другой – виртуальный «Петербург Достоевского». Основное *условно*-историческое время происходящих событий – это XIX век, но представляются все действия через призму современной реальности. Специфические временные характеристики имеет мертвая зона киберпространства – это некое виртуальное, искусственное время; «Оптина Пустынь» имеет вневременной статус.

Как видим, эти хронотопы очень разнородны, топосы не расположены в одной пространственной «плоскости», и даже не относятся к одной эпохе, потому и передвижения героя не имеют четкого вектора и выходят за рамки логики причины и следствия. Ему крайне сложно ориентироваться в происходящем. Разнородность и дискретность хронотопов подчеркивается необходимостью использования специальных средств и процедур пространственно-временных переходов, чтобы попасть из одного места в другое. Ариэль-автор выполняет специальную каббалистическую процедуру, чтобы попасть в мир созданных им персонажей. Т.-персонаж выполняет такую же процедуру чтобы попасть в «авторское» пространство, подтвер-

ждая таким образом и собственное право на творение. Встреча Т. с Достоевским происходит после принятия специального снадобья во время спиритического сеанса. И даже в наиболее «реалистической» части повествования оказывается, что Толстой спал со старинным амулетом на шее, чтобы попасть в будущее.

Итак, трансформация персонажей и хронотопов сказывается на трансформации сюжета в новейшей литературе. Например, реконструирование фабулы как причинно-следственной временной последовательности событий крайне затрудняется. И даже не останавливаясь специально на мотивах, можно предположить, что их комбинации становятся практически непредсказуемы в рамках такого сюжета.

Клод Бремон, оперируя вслед за В.Я. Проппом такими основными единицами повествования как функции, не соглашался с последним в том, что каждая функция обязательно нуждается в последующей. Сам он на примере художественной литературы показал их разнообразные конфигурации. «Сцепление функций в элементарные последовательности, а элементарных последовательностей – в сложную последовательность, с одной стороны, свободно (так как рассказчик должен каждое мгновение выбирать продолжение своего рассказа), а с другой стороны, управляемо (так как рассказчик после каждого сделанного выбора оказывается перед единственной альтернативой – закончить повествование или ввести с целью его продолжения противоположную фразу)»¹⁰. Благодаря существованию определенного набора комбинаций, неожиданное повествование по-своему запрограммировано.

Подобная модель вполне подходит для линейного типа повествования, но постмодернистский нарратив и тем более новейшая литература уже не вписываются в эту заданность (сетку). В пост-постмодернистском произведении может быть отражена ситуация полионтичности, принципиальной возможности существования нескольких (виртуальных) реальностей, связанных сложными и противоречивыми взаимоотношениями. Вслед за «девальвацией» персонажей, снижается уровень значимости событий, что еще более повышает вероятность подвижности, ризоматичности строения сюжета. Соответственно, сюжет усложняется и становится практически «неуправляемым». С одной стороны, это новые нарративные возможности, с другой, – такой виртуальный, избыточный сюжет может лишиться не только целостности, но и элементарной связности, выходя за пределы возможности восприятия из-за чрезмерного усложнения.

¹⁰ Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствоведение. М., 1972. С. 134.

В романе «Т», на наш взгляд, определенная цельность достигается как раз за счет традиционных приемов. Так, большинство хронотопов романа, несмотря на некоторые качественно новые характеристики, весьма традиционны и человекоразмерны: хронотоп дороги, дома (Ясная Поляна), земли обетованной (Оптина Пустынь), даже киберпространство сравнивается с давно знакомым и более привычным царством мертвых. Главный герой Т. позиционируется как однобокий и схематичный персонаж детективного ретро-боевика, но тем не менее обнаруживает свои более глубокие и нестандартные качества не в драках и любовных похождениях, а в поиске истины и смысла существования. Отмечая позитивную роль виртуальной реальности, Майкл Хайм писал, что «в структуре сегодняшнего мира киберпространство – это набор ориентированных точек, по которым мы находим наш путь среди невероятного количества информации»¹¹. Граф Т. также сумел найти ориентиры на своем пути даже в таком причудливом и почти непредсказуемом движении через разные миры. Вероятно, и в новейших сюжетных вариациях можно будет в дальнейшем обнаружить свои ориентиры и закономерности.

¹¹ Хайм М. Метафизика виртуальной реальности // Возможные миры и виртуальная реальность. Сер. «Аналитическая философия в культуре XX века». Исследования по философии современного понимания мира. М., 1995. Вып. 1. Режим доступа: <http://seventh.boom.ru/phil/virtual.txt>. Дата обращения: 27.11.2011.

ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТООБРАЗОВАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Способы создания и развертывания сюжетов произведений новейшей русской литературы многообразны и не могут быть осмыслены лишь в рамках традиционного подхода. При этом особо отмечу, что под *сюжетом* понимается в данном случае содержательно-событийный аспект произведения, «не только цепь изображаемых событий, а система событий художественной коммуникации, включающая писателя, читателя, и дискурсное поле их отношений»¹. Категория «сюжет» – диалектическая, «формосодержательная», занимающая срединное, ключевое место в художественной структуре. Потому что «сюжет – это художественная реальность, художественно-конструктивный элемент произведения, точнее – его внутренней формы, находящийся в отношениях диалектической взаимосвязи, взаимоперехода с темой – элементом содержания – и художественной речью – внешней формой»². Таким образом, можно считать, что сюжет становится равнопротяжен тексту и вследствие этого непременно включает в свой состав «стилевые массы» (термин Ю.Н. Тынянова). «Введение в сферу сюжета «стилевых масс» чрезвычайно перспективно. Прежде всего, оно позволяет считать достоянием сюжета *все* описания, монологи, диалоги и полилоги, принадлежащие персонажам и событиями не являющиеся. Во-вторых, в состав «стилевых масс» входит весь речевой строй, принадлежащий субъекту повествовательной речи, будь то книжный повествователь, герой-повествователь, рассказчик или герой-рассказчик»³. Уверена, что подобное – несколько расширительное – представление о сюжетике необходимо при анализе произведений новейшей литературы.

Итак, обратимся к рассмотрению некоторых особенностей сюжетообразования в произведениях русской литературы последних лет.

Специфические свойства *хронотопа* в большой мере определяют развитие сюжета в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого». Буквально с первых глав романа начинает выявляться особая значимость категории художест-

¹ Бальбуров Э.А. Сюжет и традиция // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск, 2009. Вып. 3, ч. 2. С. 383.

² Цилевич Л.М. Об аспектах исследования сюжета // Вопросы сюжетосложения. Вып. 5. Рига, 1978. С. 4.

³ Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С. 32.

венного времени. Например, оценка Павла Алексеевича как исследователя, обладающего «важнейшим качеством ученого – умением задавать правильные вопросы»⁴ (с. 24), дана с временных позиций: «Он... без усталости поражался неумолимому и даже несколько мелочному закону, определяющему жизнь будущего человека еще в утробе матери, в соответствии с которым каждое улавливаемое событие происходило с великой точностью – не до недель и дней, а до часов и минут» (с. 24).

Именно в системе временных координат представлены повествователем и мнения Павла Алексеевича о жизни, ее восприятие героем.

Особый статус приобретает художественное время, связанное с Еленой Георгиевной. Ему свойственно движение назад, в прошлое – там, где рассказывается о детстве героини, о ее родителях и бабушке, о первом муже. Кроме этого можно говорить и о своеобразии восприятия Еленой времени как философской категории. Особая временная восприимчивость становится сущностной чертой этой героини. Вспоминая знаменитый тезис М.М. Бахтина, что «хронотоп как формально-содержательная категория в значительной мере определяет образ человека в литературе: этот образ всегда существенно хронотопичен»⁵, можно смело отнести его на счет Елены Георгиевны.

В наибольшей степени взаимосвязь хронотопа и сюжетной линии героини проявляется в записях из «Первой тетради Елены» (с. 97–126). Их пафос связан с проблемой забвения, *забывания*, а также с *исчезновением времени*. Елена признается, что с самого раннего детства изредка она выпадала из здешнего мира, у нее исчезало ощущение времени; героиню беспокоит ухудшение ее памяти, случающиеся временные провалы. Их она называет «третьим состоянием»: это состояние не принадлежит ни прошлому, ни настоящему. Это – либо длящееся во времени позитивное впечатление (состояние «Великой Воды»), либо лишенная протяженности («как геометрическая точка», с. 123) мука.

Забегая вперед, риску предположить, что именно этот миг страдания, эта «геометрическая точка» затем развернется в сюжет второй части романа. Подтверждение правильности моей догадки можно найти в тексте «Первой тетради Елены», где она говорит о мучительном, как роды, процессе прорастания («выворачивания») в иной хронотоп, в другую пространственную и временную систему координат: «В этом новом, еще не совсем совершившемся воплощении, уже тикало, уже отмечало невидимые

⁴ Улицкая Л. Казус Кукоцкого. М.: Эксмо-Пресс, 2001. После цитаты в скобках указывается страница.

⁵ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 235.

рубежи новое измерение – времени... Весь мир стал иным, но и я стала иной» (с. 124).

Действие во второй части романа «Казус Кукоцкого» переносится в какое-то странное пространство, героями повествования становятся какие-то другие субъекты. Вспоминается в связи с этим мысль А. Гениса (правда, высказанная им по поводу романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота»), что универсальной для современной культуры становится проблема *исчезнувшей реальности*. Мир, явленный в тексте второй части «Казуса Кукоцкого», достаточно необычен, фантастичен: пески, безлюдье; неизвестно откуда и как сюда попавшая женщина, сбрасывающая, словно ящерица, старую кожу. Возникает предчувствие, что автор перенес читателя в особый, «тот» – иной мир. Подтверждением этому становится замечание повествователя *об особом отсчете времени* здесь, *об иной системе координат*. Ясно, что странное пространство романа неоднородно. В нем достаточно четко различимы *многие иные пространства*. Они, как и предполагала Новенькая, автономны, отгорожены друг от друга.

Если в «реалистических» частях романа Людмила Улицкая, как уже было замечено, «играла» со временем, жонглировала разными временными переменными, то во второй части она манипулирует пространством. Более того, размышления повествователя и героев группируются вокруг необычных и многообразных свойств хронотопа этой части.

Явная концентрация и плотность пространственно-временных характеристик героев, их поступков, специфики их взаимоотношений в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» позволяют говорить о сюжетообразующей функции хронотопа здесь.

Другой автор Г. Щербакова в произведениях «нулевых» годов также много экспериментирует с художественным пространством. В романе «Уткомесь», в повестях «Мальчик и девочка», «У ног лежащих женщин» огромна интенсивность пространственных характеристик. Вследствие этого восприятие читателем художественного мира формируется в системе координат, где важными составляющими становятся вертикальные и горизонтальные направления. При этом создается впечатление, что отношение героев к миру оформляется через *постижение ими пространства*.

Мировосприятие центрального героя повести «Мальчик и девочка»⁶ не случайно дается с пространственных позиций. Внутренняя замкнутость мальчика, отстраненность от внешнего мира (его не воспринимают сверстники) углубляется признанием, что «пребывание в гробу – в сущности, идеальное состояние недостижимости» (с. 14), что «он не любит небо, как

⁶ Щербакова Г. Мальчик и девочка. М.: Вагриус, 2001. После цитаты в скобках указывается страница.

не дающуюся ему в разумение субстанцию. Он не понимает бесконечность и вечность» (с. 19).

Вообще тема замкнутого и ограниченного пространства, тесноты постоянно будоражит мальчика и возникает в связи с развитием его образа. Он часто представляет в гробу себя, отца, позже мать. Он заранее мучится, как разместить в небольшом дачном домике «красивенький «Шарп» с видаком и комбайном» (с. 24). Даже интерпретация мальчиком русского менталитета связана с категорией пространства: «...Строить потом на обломках – это великая национальная забава народа во все века. Дворцы – на кладбищах, храмы – на бассейнах, сады – на лесах, леса – на огородах, речки засыпать, озеро вырыть...» (с. 25).

Можно смело утверждать, что Г. Щербакова выстраивает образ одного из заглавных персонажей через характеристику его особенного восприятия пространства.

С другой центральной героиней – девочкой – читатель знакомится чуть позже. В формировании образа вновь самое серьезное участие приобретают именно пространственные ориентиры. Правда, они несколько иные, чем у мальчика. Уже первый характеризующий ее параметр – не внешний, не временной, но пространственный: «Ей не с кем поделиться мыслями, которые рвут ей виски. На участке всего две девчонки. Они живут от нее далеко, через десяток дач, они дружат между собой, и она им лишняя (выделено нами. – И. Н.)» (с. 33).

Если мальчик подробно рассматривает пространство комнаты, обозревая предметный мир, то внимание девочки привлекает «пространство ее лица» (с. 35), которое она подвергает тщательному и неспешному анализу.

Несмотря на эти разные «вводные», мальчик и девочка во многом схожи: оба циничны, одиноки, презирают весь мир, но любят и жалеют «братьев наших меньших». Их пространства долго не пересекаются, несмотря на фактическую близость (соседи по даче), и, кажется, никогда не смогут совпасть. Мальчик игнорирует пространство девочки, не замечает и ее саму («Мальчик скользнул по девочке взглядом, с крыльца она была видна хорошо в кустах. Но, скользнув, не увидел, не выделил ее среди деревьев, крапивы и забора», с. 109). Автор подсылает к нему посредника, зверя-медиатора, *объединившего*, в конце концов, все прежде не пересекавшиеся пространства. В этом заключена главная сюжетная функция собаки в повести «Мальчик и девочка». Для нее спасительным становится пространство дачи мальчика, в которое она, в свою очередь, попадает при помощи девочки.

После того как собака «проторила» девочке путь в мир мальчика, у читателя появилась надежда на возможность сближения их пространств. Так

и происходит в момент испытания, когда надо спасти маму мальчика: «Наклонившись, он слышит, что из тонкой створочки междугубья идет звук. Живая! Он бежит к соседям, у которых есть мобильник.

Хозяйка говорит, что ничего похожего у них нет, но *из-за ее спины* выходит девочка и протягивает ему телефон... Девочка *отходит подальше от матери* ... и с первого раза дозванивается куда надо (выделено нами. – И. Н.)» (с. 52–53). В конце произведения пространства мальчика и девочки сближаются, но до конца так и не совпадают. Таким образом, начавшись с пространственных характеристик и критериев, сюжет повести ими же и завершается ⁷.

Эпическим произведениям конца XX – начала XXI вв. свойственна такая черта, как активная, явная **коммуникация с воспринимающим субъектом** (читателем). Современная проза открыто разрушает своеобразную «четвертую стену», открывает читателю дверь в авторский кабинет, обнажает приемы. Так, например, в романе Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» ⁸ в композиционном и смысловом плане выделяются письма писательницы к Елене Костюкович, которые, в отличие от других личных и официальных писем, помещенных в художественный текст, раскрывают процесс работы автора над книгой. В этих письмах Улицкая открыто демонстрирует приемы и способы организации художественного мира, формирования того целостного авторского высказывания, каким и является текст. Автор здесь становится одним из активно действующих персонажей, выступает как комментатор, как проявленный в тексте создатель своеобразных развернутых ремарок, во многом проясняющих и уточняющих происходящие события, движение сюжета.

В романе Брэйна Дауна «Код Онегина» (напомню, что под этим «говорящим» псевдонимом выступил вездесущий Дмитрий Быков) ⁹, а также в последнем романе Василия Аксенова «Таинственная страсть: роман о шестидесятниках» ¹⁰ используются прямые обращения к читателям. Причем часто они оформлены как драматические ремарки – в скобках.

Позволю еще одно наблюдение. В эпическом произведении, как правило, происходит последовательная смена точек зрения (персонажей, автора). Многие создания последних лет демонстрируют иной подход. Перед чита-

⁷ Можно в этой связи говорить и о функциях хронотопа дороги (дорожки, тропинки), порога (крыльца) в повести. О хронотопе калитки (двери) см.: *Бологова М.А.* Современная русская проза. Новосибирск, 2010. С. 146–150.

⁸ *Улицкая Л.* Даниэль Штайн, переводчик. М.: Эксмо, 2006.

⁹ *Брэйн Даун.* Код Онегина. СПб.: Амфора, 2006.

¹⁰ *Аксенов В.* Таинственная страсть (роман о шестидесятниках). М.: Семь дней, 2009.

телем проходит *чередa* точек зрения, составляющих своеобразный *диалог*. Подобное можно найти в книгах А. Слаповского «Синдром Феникса», И. Муравьевой «Любовь фрау Клейст», Е. Чижовой «Время женщин»¹¹ и др. Так, в последнем из названных произведений обнаруживается в качестве устойчивого элемента поэтики такая особенность. Е. Чижова оформляет диалоги персонажей этого романа по драматическим законам: реплика и уточняющая ремарка. Вот лишь один пример из множества: «Вот, – *возвращается, полную кружку предъясляет*. – Надежда Карповна отсыпала» – «Слава тебе, Господи! – *Евдокия крестится*. – А мы уж ждем-пождем. За смертью тебя посылать <...>». *Картошку слила*. <...> «Ты, – *Гликерия глаза опустила*, – ежели заведет про этот рай, согласишься уж с нею <...>» (с. 176, уточняющие ремарки выделены нами. – *И. Н.*). Кроме этого в романе «Время женщин» монологи героев построены таким образом, что предполагают наличие воспринимающего субъекта, к которому эти монологи непосредственно и обращены. Таким образом, одним из способов сюжетостроения в произведениях новейшей литературы становится непосредственное вовлечение читателя в процесс создания текста.

Современной прозе свойственна *«аритмия» повествования, этюдность*. Эти приемы придают динамизм развитию сюжета. Например, повесть А. Слаповского «Синдром Феникса». Архитектоника всего произведения напоминает драматическое построение: четыре действия (здесь – части), в них – главки (картины). Каждая часть имеет довольно самостоятельное композиционное и смысловое решение. А в финале четвертой части меняется форма повествования, небольшие главки становятся самостоятельными этюдами. Они создают достаточно пеструю, эклектичную, дискретную картину происходящего, подводящую к благополучной развязке (с. 349).

Заслуживает особого внимания рассмотрение композиционных, структурных особенностей только что опубликованного романа Л. Улицкой «Зеленый шатер»¹². При традиционном романном построении, по меньшей мере, три главы – «Зеленый шатер», «Одноклассницы», «Милютинский сад» – Л. Улицкая формирует как самостоятельные *повести*. В свою очередь, часть глав («Маловатенькие сапоги», «Беглец», «Потоп», «Бедный кролик», «Орденосные штаны», «Русская история») могут быть прочитаны и восприняты автономно – как *рассказы*. Доказательство авто-

¹¹ Слаповский А. Синдром Феникса. М.: Эксмо, 2007; Муравьева И. Любовь фрау Клейст. М.: Эксмо, 2009; Чижова Е. Время женщин. М.: АСТ: Астрель, 2010. После цитаты в скобках указывается страница.

¹² Улицкая Л. Зеленый шатер. М.: Эксмо, 2011. После цитаты в скобках указывается страница.

номности главок романа дала сама Л. Улицкая: в сборник «Книга, ради которой объединились писатели, объединить которых невозможно»¹³ она предоставила рассказ «Отставная любовь», который позже – в 2011 – мы увидели в составе романа «Зеленый шатер». Но все-таки в целом перед нами не собранные в цикл независимые произведения¹⁴. Здесь автор использует иной, по сравнению с ее более ранней повестью «Сквозная линия», принцип организации сюжета. Все главы представляют собой единую романную целостность, сформированную содержательно, «персонажно», художественно.

Доказательством этому служит еще один заметный прием, используемый Улицкой в качестве сюжетоформирующего, – **дублирование ситуаций, симметричный** (иногда зеркальный) **принцип отражения**. В романе находим примеры практически абсолютных повторов¹⁵. Сравним: «Илья уходил в черную дыру, разверзшуюся между двумя пограничниками. На шее у него болтался фотоаппарат без пленки, – ее вынули и засветили пограничники, – а на плече – полупустой туристический рюкзачок. В нем была смена белья и учебник английского языка, который он постоянно носил с собой уже два года» (с. 145) – и: «На шее у Ильи болтался фотоаппарат без пленки <...> (далее – идентичный предыдущему текст. – *И. Н.*)» (с. 409). Примеров дублирования ситуаций в романе много. Это связано, на мой взгляд, и с использованием автором приема смены точек зрения, когда одно и то же обстоятельство оценивается разными персонажами. Например, взаимоотношения Ильи и Чибикова, история с пропажей портфеля с запрещенными книгами, смерть и похороны Сталина, проданные Тamarой картины и многое другое.

Иногда при дублировании ситуации происходит ее углубление, расширение. Так, в главе «Зеленый шатер» шла речь, в том числе, и о поминках после похорон мамы Оли. Повтор ситуации и ее расширение – в главах «Все сироты», «Одноклассницы» и «Русская история» (см. с. 157, 172, 179, 271, 545). К числу константных, часто возвращающихся деталей – ситуа-

¹³ Книга, ради которой объединились писатели, объединить которых невозможно: [сборник]. М.: Фонд помощи хосписам «Вера», 2009.

¹⁴ Позволю себе не согласиться с мнением, высказанным в преамбуле интервью с Людмилой Улицкой (Газета.Ru. Режим доступа: http://www.gazeta.ru/culture/2010/12/21/a_3472805.shtml. Дата обращения: 15.09.11): «Новый роман Людмилы Улицкой – по сути, сборник из 30 рассказов, объединенных несколькими сквозными темами и героями».

¹⁵ Подобный прием использует Г. Щербакова в романе «Уткомесь», помещая в начале и в финале текста практически абсолютно сходные абзацы. См.: *Щербакова Г. Уткомесь*. М.: Вагриус, 2001. С. 9, 175–176.

тивных, вещных – можно отнести антикварную кровать в семье Оли, самиздатские книги, допросы и обыски. Здесь речь может идти об особой *ритмической организации* повествования.

Ритмичность в развертывании сюжета (как противопоставление *аритмии*) – важное свойство более раннего романа Л. Улицкой «Искренне ваш Шурик»¹⁶. В данном контексте понятие «ритм (темпоритм)» осознается как достаточно равномерное и последовательное чередование временных отрезков, тем и мотивов, образов и художественных приемов. Они придают литературному произведению особую стилевую окраску и содержательность. М. Гиршман писал, что «ритм по-разному проступает на самых различных уровнях литературного произведения»¹⁷. В романе Л. Улицкой разноуровневые последовательные чередования, как правило, играют организующую роль, предопределяют движение сюжета, влияют на поступки героев.

Уже с первых страниц романа заявлена важная временная закономерность: встреча Нового года, рождественский спектакль. На протяжении практически всего текста два этих события станут своеобразной точкой отсчета в жизни центральных (и не только) героев, определенным пределом, за которым – новый этап в их жизни. Так, например, Новый год изменил судьбу Лены Стовбы, которая «в ту новогоднюю ночь тоже нашла свое счастье» (с. 108); предновогодняя суета совпала с важнейшим событием – знакомством Веры с дочкой Стовбы – Марией (с. 248); именно в Новый год впервые переступила порог квартиры Корнов Аля Тогусова (с. 197); встреча Нового года помешала Шурику раньше придти на помощь потерявшей ребенка Валерии (с. 225), и так далее.

Кроме того, традиционная семейная встреча Нового года и рождественский спектакль – это символ стабильности в семье Корнов, знак того, что все течет как положено. Шурик привык к этому с детства. Поэтому отступление от обычая (а так случилось после смерти бабушки Елизаветы Ивановны) – признак серьезных внутренних изменений, происходящих и в Шурике, и в его маме.

Устойчивым ритмом характеризуется в романе и образ жизни Шурика. Причем это верно по отношению как к небольшим временным промежуткам (например, хронология одного вечера, см. с. 245, или распорядок дня на с. 354), так и к более длительным. Некоторые примеры ритмизации

¹⁶ Улицкая Л. Искренне ваш Шурик. М.: Эксмо, 2004. После цитаты в скобках указывается страница.

¹⁷ Гиршман М. Проблема специфики ритма художественной прозы // Гиршман М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 253.

жизни связаны с характеристикой, так сказать, годового цикла героя: «Шурик уже хорошо изучил эти сезонные волны: в ноябре – декабре перегрузка, потом январское затишье, к весне снова подъем и мертвый-полумертвый сезон летом» (с. 228); «Привычный годичный ритм, отливы и приливы: переезд на дачу...» (с. 292). Подобная упорядоченность – одна из художественных форм выражения специфических, сущностных качеств Шуриковой личности. В нем неистребимо желание помогать, и при этом выглядеть «хорошим мальчиком». Так темпоритм развития центрального образа формирует движение сюжета романа.

Сюжетостроение в произведениях новой литературы подчас осуществляется с помощью традиционного *сцепления мотивов*, а также использования устойчивых *мотивов*. Последние считаю важным структурным элементом того же романа Л. Улицкой «Искренне ваш Шурик». В качестве основных выделяю мотив театра (спектакля, роли, амплуа) и мотив жалости.

Первый из названных связан в первую очередь с образом Веры Александровны. Она в молодости – студийка Таирова, считавшая театр своим призванием. Но судьба распорядилась иначе. И роли Верочке приходится исполнять в действительности, а не на сцене: «В ту весну она раз и навсегда утратила ощущение границы между жизнью и театром, «четвертая стена» рухнула, и отныне она играла спектакль своей собственной жизни» (с. 10).

Мысль о «театральности» жизни Верочки настойчиво повторяется автором: после смерти бабушки в семье «произошла окончательная смена ролей» (с. 78, то же – на с. 101); она была «артистка в душе» (с. 120); «актерская душа ее не умирала. Старый спектакль ее жизни развалился, отыгрался, и она стала собирать себе новый из подручного материала, из подбора, как говорили в театре» (с. 81) и пр.

Замечу, что после прихода в семью Корнов Марии о «театральности» существования Веры Александровны не говорится: она *искренне* окунулась в заботы о ребенке, она перестала играть. Понятие «театральность» в обыденном сознании неизменно связывается с неестественностью, ложью. Так мотив театра срастается в романе с мотивом вранья. На лжи пытается построить свои отношения с Шуриком Аля Тогусова. Фальшивая театральность свойственная интрижке Фаины Ивановны... Часто и умело врет Шурик, причем не только по мелочам, – своей матери, женщинам. Ироничен вывод автора: «Редко встречаются люди, которые бы так ненавидели вранье, как Шурик» (с. 123).

Более последовательно в романе выявляется мотив жалости. Впервые он возникает в связи с впечатлениями Веры Александровны от Лили Лас-

киной: «От вида этой голубоватой детской спины у Веры от *жалости* и *брезгливости* защемило сердце (выделено нами. – И. Н.)» (с. 48). В дальнейшем этот мотив (правда, с иным подтекстом) сопровождает исключительно образ заглавного героя. Мотив жалости, связанный с мотивом любви, заботы – прежде всего о женщине – становится ведущим в создании характера Шурика. У него жалость всегда сопровождается искренним желанием помочь женщине, согреть, хоть ненадолго, своей нежностью, поделиться тем, что, по мнению героя, и есть любовь: «А от жалости ко всему этому бедному, женскому, у него у самого внутри что-то твердело. Он давно уже догадывался, что это и есть главное чувство мужчины к женщине – жалость» (с. 160).

Интересны оценочные изменения в Шуриковой характеристике своих отношений к женщинам: от *сочувствия* к беременной Лене Стовке (с. 140) – через *жалость* ко многим женщинам – и к Стовке в том числе (с. 188, 199, 235, 244, 268, 303 и др.) – и *восхищение* проституткой Эгле (с. 326), перешедшее вновь в *жалость* (с. 329) – к признанию своей неспособности *любить*: «Но почему все женщины, составляющие его окружение, ждали от него только одного – непрерывного сексуального обслуживания? Это прекрасное занятие, но почему ему ни разу в жизни не удалось самому выбрать женщину? Он тоже хотел бы влюбиться... «Чего я хочу? Утешить всех их? Только ли утешить? Но почему?» (с. 319). Итак, формирование и развитие романа «Искренне ваш Шурик» во многом связано с ритмической и мотивной организацией художественного текста.

В повести Л. Улицкой «Веселые похороны» важный сюжетоформирующий мотив связан с предстоящим крещением умирающего Алика. Эта проблема заявлена не как узко конфессиональная, а как общечеловеческая. Обсуждение проблем, связанных с введением Алика в православие, соотносено с важными в развитии сюжета эпизодами. Когда Нина, жена главного героя, впервые за неделю осталась с Аликом наедине, она тут же завела разговор о крещении, «она соблазняла его в крещенье – как в любовную игру»¹⁸ (с. 30). Ею двигала искренняя надежда, что этот обряд поспособствует выздоровлению мужа либо избавит его от ухода в никуда, во тьму. Алик же в этот раз впервые серьезно заговорил о своем отношении к таинству – именно к обряду: «Нин, у меня никаких возражений против твоего Христа. Он мне даже нравится, хотя с чувством юмора у него было не все в порядке. Дело, понимаешь, в том, что я и сам умный еврей. А в крещении какая-то глупость, театр. А я театра не люблю.

¹⁸ Улицкая Л. Веселые похороны. М.: Вагриус, 1999. После цитаты в скобках указывается страница.

Я люблю кино» (с. 25). Кстати, разговор Нины и Марии Игнатьевны о крещении «втемную» снижается автором за счет пространственных характеристик: «...она затолкала Нинку в уборную, села на унитаз, накрытый розовой крышкой, а Нинку усадила на пластиковый короб для грязного белья. Здесь, в самом неподходящем месте, Нинка и получила все необходимые наставления...» (с. 17).

Показательно, что принципиальный разговор Алика со священником происходит на фоне парагвайской музыки, которая «подвывала, потрескивала, испускала дух и снова оживала» (с. 42). Слова батюшки о Третьем, чье присутствие им постоянно ощущается, с тоской и мукой воспринимается Аликом: «...отсутствие этого самого присутствия он переживал с такой остротой, с какой и присутствие переживать, кто знает, возможно ли» (с. 45). Сам факт крещения для него – театр, пустая формальность. Эти доводы, метания умирающего, согласившегося на проведение таинства ради жены, – подтверждение того, что в Алике жива сложная, глубокая – не религиозная, другая – вера в людей, в человеческое, подтверждение особой Аликовой ментальности. Алик был крещен женой Ниной совершенно не канонически. «Отец Виктор, когда узнал о предсмертном крещении Алика, охнул, всплеснул руками, замотал головой, а потом сказал:

– На все воля Божья...» (с. 107). А затем этот честный христианин «совершил заочное отпевание почти заочно крещенного человека» (с. 107). Формальность. Театр. А может быть, своеобразное проявление соборности?

Автор повести неоднократно и на разных сюжетных уровнях проводит мысль об общности, духовном единении людей. Например, звуковой фон произведения достаточно эклектичен и отражает разные культуры (см. с. 23, 42, 87, 119 и др.). Сюжетообразующими в данном контексте рассмотрения становятся детали. Например, такая временная: когда Ирина забыла, что «еврейская суббота кончается в субботу вечером, и объявила Нине, что раббай придет в воскресенье утром» (с. 35), она тем самым предопределила встречу двух священнослужителей – ребе и отца Виктора. При этом вещная деталь – скамейка – становится объединяющим звеном для них: «Раввин сел на скамеечку, еще хранящую тепло священниковских ягодиц...» (с. 49). Да и выбор места действия повести – США, страны, соединившей разные народы, культуры и вероисповедания, – также, на мой взгляд, дополняет авторскую идею о духовном единстве людей.

Таким образом, в повести Л. Улицкой «Веселые похороны» движение сюжета во многом предопределяется развитием темы общности разных людей и их духовной совместимости. Мотив веры и религии, заявленный как важный и сюжетообразующий, преобразуется в повести в проблему

духовности и нравственности, чистоты и искренности человеческих отношений.

«Синдром Петрушки» – новое произведение Д. Рубиной – роман с классической композицией: он состоит из трех соотносимых по объему частей. Можно выделить три мотива, сформировавшие три относительно самостоятельных сюжета: *любовный, кукольный и детективный*. В главах первой части преобладает сюжет любовный, во второй и третьей частях все три сюжетные линии, переплетаясь, представлены практически в одинаковой степени. Несмотря на это, ведущей, центральной считаю сюжетную линию *кукольника и кукол*. Это связано, по моему мнению, и с системой персонажей, в которой именно Петр, кукольник, стал главным героем, продвигающим сюжет, и с заголовочным комплексом. Название романа – «Синдром Петрушки» – это не только и не столько обозначение болезни умершего ребенка центральных персонажей, это и характеристика самого Петра, одержимого куклами. Он буквально поражен этой страстью, переходящей подчас в болезнь: «Петька задумчиво переспросил: “Синдром Петрушки”, ты сказал?.. – и вдруг рассмеялся: – Так это и мне подходит. Я ж и сам – Петрушка!»¹⁹ (с. 46).

Соотношение и переплетение трех сюжетов предопределяют и двойные, подчас тройные, функции персонажей. Так, Петр – одновременно любовник, кукольник (больной куклами!) и детектив. Лиза – любимая, кукла, больная.

Нелинейный способ развития сюжета, включающего несколько самостоятельных направлений и важных мотивов, проявляет еще одну специфическую особенность романа Д. Рубиной. Перед нами – произведение, демонстрирующее эстетику «гибридных форм». Здесь я воспользуюсь объяснением этого термина, данным в статье В. Шервашидзе²⁰: автор имеет в виду некую новую модель романа, в которой размыты жанровые границы и использованы механизмы и стереотипы массовой литературы (в частности, приключенческие и детективные схемы). Таким образом, новый роман Дины Рубиной продолжает тенденцию размывания признаков «высокой» («элитарной») и «массовой» литератур. Подобные приемы позволяют завоевывать широкую читательскую аудиторию, что и наблюдается в случае с «Синдромом Петрушки».

¹⁹ Рубина Д. Синдром Петрушки. М.: Эксмо, 2010. После цитаты в скобках указывается страница.

²⁰ См.: Шервашидзе В. Тенденции и перспективы развития французского романа // Вопросы литературы. 2007. № 2. С. 81.

В русской литературе последних лет используются разнообразнейшие сюжетообразовательные стратегии. Контаминация, диффузия реалистических и модернистских установок, ориентированность авторов на широкий стилевой и тематический спектр содействуют активизации многих традиционных способов сюжетостроения, а также поиску новых направлений в этой области. Не все названные мной тенденции можно считать общими. Их анализ и обобщение – интересная литературоведческая перспектива. Ясно одно: многообразие новой русской литературы связано и с использованием разных – в том числе и редких – способов и приемов сюжетостроения. В свою очередь этот факт демонстрирует живые тенденции нынешнего литературного процесса.

**СОЦИОЭТНИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ МОТИВЫ
ОБ АБОРИГЕНАХ СИБИРИ
В ПОВЕСТИ ВЛАДИМИРА ЭЙСНЕРА «НЕ УХОДИ, СОЛОНГО!»***

Мотивы, связанные с мифологией и культурой коренных народов Сибири, с необходимостью являются частью сибирского топоса русской литературы, важной составляющей Сибирского текста. В истории литературы России был период, когда о малых народах писали русские и советские писатели в документальной и художественной прозе¹, с зарождением и развитием младописьменных литератур и сами представители многих народов поведали миру о себе и о своей уникальной картине мира. В современной ситуации происходит органическое взаимодействие двух сторон: на сибирскую прозу влияют произведения таких писателей, как Ю. Рытхэу, Г. Ходжер, А. Неркаги, Е. Айпин, А. Немтушкин, Ю. Шесталов и многих других, а также исследования фольклора и быта малых народов, а на младописьменную прозу – классическая и современная русская литература. В этой статье мы остановимся на первой части этого процесса на примере одного из произведений, созданных в последние годы и опубликованного в журнале «Сибирские огни» (2009, № 8)².

Владимир Эйсер – прозаик, публикующийся с 1991 года, родился в 1947 году в Омской области (тезка и однофамилец новосибирского кинорежиссера-документалиста, р. 1955 г.). Сейчас живет в Германии, публикуется в Германии, США, России (книги и журнальные публикации), и, естественно, в Интернете, пишет на русском и немецком языках в основном о Сибири и Севере, где прошла существеннейшая часть его жизни. Биография писателя органично вписывается в Сибирский текст: «Работал учителем, грузчиком, монтажником, метеорологом на мысе Челюскина, охотником-промысловиком на о. Диксон, сопровождал иностранные экспедиции на Северный полюс, пятикратный участник (как переводчик и проводник) интернациональной экспедиции «Mammuthus» на Таймыре и

* Работа выполнена в рамках интеграционного проекта СО РАН и УрО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования»

¹ Подробнее об этом см. в книге: *Якимова Л.П.* Многонациональная Сибирь в русской советской литературе. Новосибирск, 1982.

² Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/ei2.html>;
<http://www.sibogni.ru/archive/98/1177/>. Дата обращения: 01.04.12.

Новосибирских островах»³. Такая биография создает эффект особой подлинности написанного – автор «не придумывает» арктическую экзотику, а рассказывает о пережитом. Авторской манере свойственен чрезвычайный натурализм в деталях – так, например, в рассказе «Когти Розы Соломоновны» (2010) подробно излагается процесс правильного снятия песцовой шкурки, описывается пространство, где это происходит. Показательны и полученные автором профессиональные писательские награды: «Лауреат премии им. Ю.С. Рытхэу, г. Анадырь, лауреат премии им. А.П. Чехова, Москва»⁴; «Дипломант премии ЮНЕСКО, победитель и лауреат ряда литературных конкурсов, в том числе конкурса им. долганской поэтессы Огдо Аксеновой, им. Юрия Рытхэу, и “Золотое Перо Руси -2008”»⁵. Творчество Рытхэу и знания о судьбах выдающихся представителей коренных народов Сибири, действительно, очень повлияли на прозу Эйснера, что мы и покажем ниже.

Повесть «Не уходи, Солонго!» о северянке, дочери эвенка и долганки (Огдо Аксенова – долганская поэтесса, родоначальница долганской литературы и письменности), молодой девушке Солонго. В ней воссоздан собирательный образ национального быта народов Севера так, чтобы любой представитель малочисленного народа мог узнать знакомые черты. Имена главных героев, аллюзии названия и сюжета приходят из сказки эвенкийской сказительницы Натальи Утукогир (р. в 1970 г.) «Камень, озеро, гора», опубликованной в 2006 году в красноярском литературном журнале «День и ночь» (№ 5–6) в разделе «ДиН детям»⁶. Тексту предпослано пояснение – «по мотивам сказки эвенков п. Хантайское Озеро». Солонго в сказке – племянница главного героя, одноглазого шамана Чокоты, которую он исцелил от болезни, а позже взял к себе в дом жить. «По-прежнему пас он своих оленей, ставил ловушки на песцов и росомах, выстругивал полозья для санок или плел маут, но что-то новое, большое и яркое, как солнце после долгой полярной ночи, осветило всю его жизнь»⁷. Также радуется оленевода-эвенка его единственная дочь Солонго. Ее мать утонула моло-

³ Режим доступа: <http://www.switok-dfe.eu/Nr.5/Nr%205%20%20Eisner.html>. Дата обращения: 02.09.11.

⁴ Режим доступа: <http://wolgadeutsche.ru/rd/eisner.htm>. Дата обращения: 02.09.11.

⁵ Режим доступа: <http://www.switok-dfe.eu/Nr.5/Nr%205%20%20Eisner.html>. Дата обращения: 02.09.11.

⁶ Н. Утукогир также лауреат премии им. Огдо Аксеновой в 2003 году. Публиковала детские сказки в альманахе «Полярное сияние» и норильских газетах. Она начальник метеостанции «Исток», воспитывает троих детей.

⁷ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/din/2006/5/utu.html>. Дата обращения: 02.09.11.

дой, и отец заботится о дочери. Мать и дочь стараются сделать то, что «что должна делать настоящая хозяйка чума»⁸. Обе поют, смеются: «Птицы щебечут – это третья Солонго песенку поет или рассказывает что-то»⁹; «Что ни делает – поет, смеется Солонго»¹⁰.

Сказочная Солонго трудолюбива:

– Отдохни, Солонго! Помолчи немного, – порой шутя поглядит ее по голове Чокоты.

– Если я молчу, значит, я сплю, – смеется Солонго, – а во сне только ленивые умеют лепешки стряпать¹¹.

Солонго повести стремится успеть сделать побольше:

– Кто устал, тот ошибается. И завтра будет день. Отдохни, Солонго!

Но смеется дочь пастуха:

– Некогда мне сидеть-пыхтеть, амму! Еще надо дров заготовить, воды натаскать. Ужин сварить, лепешки испечь, с подружками поболтать. Детям конфеты раздать. Старикам о городе рассказать. Много дел у меня. Мне надо быстро, амму. А сидеть, на небо смотреть – на все времени не хватит.

– Времени нет, Солонго! После дня будет ночь и снова день. После зимы – лето и снова зима. А «быстро-быстро» и «давай-давай» русские начальники придумали¹².

Одна Солонго шьет для Чокоты рукавицы, другая для отца рыбацью сеть. Вместе с тем в повесть вводится философская нота – отец девушки наделен высшим знанием: «Вечно катится Колесо Жизни, а времени нет, Солонго!». Эта его фраза «Времени нет, Солонго!» становится рефреном мыслей девушки, она пытается обсудить ее смысл с другими людьми, ею заканчивается произведение. С нее начинаются ее размышления о духовной основе жизни и ее поиски. В сказке философское знание соотносено со сказительницей, которой доступна вся мудрость, недоступная героям, например: «Хотелось сохранить это новое новым, не стареющим, не изменяющимся по прихоти неумолимой природы... Но так не бывает и в сказках». И это естественно, поскольку сказительница – мать и наставница, рассказывающая сказку детям, у Эйснера же эту роль выполняет герой.

⁸ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/din/2006/5/utu.html>. Дата обращения: 02.09.11.

⁹ Там же.

¹⁰ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/ei2.html>. Дата обращения: 02.09.11.

¹¹ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/din/2006/5/utu.html>. Дата обращения: 02.09.11.

¹² Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/ei2.html>. Дата обращения: 02.09.11.

Сам автор, придавая фольклорные черты персонажам, стилизуя сказовую манеру и используя преимущественно несобственно-прямую речь – в основном события поданы через призму восприятия персонажей, – остается максимально за кадром рассказываемой истории. Его читательская аудитория – это не только подрастающие дети, которые с сочувствием отнесутся к истории взрослеющей девушки с сурового Севера, но и взрослый читатель, способный оценить прелесть источников, на ассоциативной игре с которыми строится литературный текст.

Смерть отца наступает традиционным для фольклорного сознания образом – он видит ее предвестие в гибели тотемного животного. «Большой ворон со старой лиственницы упал мертвым к моим ногам... <...> Следующим мне уходить в Хэргу-Буга, Солонго. Мы, Олигиры, люди из рода Ворона. Это мне знак»¹³. Название рода заимствовано из сказки Н. Утукогир: в дом Чокоты приходит Энуке, последний из рода Оллогиров, на который разгневались духи Нижнего мира. Оллогиры упоминаются Кинкэ среди вымерших от болезней эвенкийских родов. Отец Солонго тоже последний в своем роду (далее и Солонго догадывается, что она ему не родная дочь, и он сам признается ей в этом). У сказки традиционный этологический сюжет – объясняется происхождение природных объектов конкретной местности: озера, камня на нем и горы рядом. Юноша и девушка полюбили друг друга. Ревнивый старик выгнал юношу, а когда девушка ушла за ним, превратил его в камень; девушка стала озером вокруг, сам же шаман со своим чумом стал горой: «Так и стоит огромная Гора недалеко от Озера, но даже тенью своей не может дотянуться до воды – такой чистой и прозрачной, какой может быть только первая любовь. А в Озере по-прежнему сверкает отполированный волнами Камень – потому что и камень становится прекрасен, если его любят»¹⁴.

В повести сюжет любви Солонго к русскому юноше составляет побочную линию – эта история подана в бытовом ключе, с современными деталями, лишена черт мифологизма. Чистота, прозрачная ясность, непорочность – ключевая черта образа северной девушки. Парень же, с которым она гуляет и целуется на пороге, нуждается лишь во внебрачных плотских утехах и находит их у бывшей соседки Солонго по комнате в общежитии Вали, распутной по нормам морали Солонго. Солонго настолько сильна характером, что отказывается от мести, дурного дела, ищет смысл жизни в иных сферах, хотя выздоровление от чувства и нанесенной ей обиды дает-

¹³ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/ei2.html>. Дата обращения: 02.09.11.

¹⁴ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/din/2006/5/utu.html>. Дата обращения: 02.09.11.

ся ей нелегко. Показательно, что остальные персонажи, включая православного священника и его жену, отнюдь не столь категоричны в своих нравственных нормах, но и не они становятся этическим ориентиром для читателя. Для сказки грех – не уступить дорогу молодости, отказаться от отцовства во имя плотской страсти (Чокоты «научил ее думать», «воспитал ее честной и смелой», то же сделал Кинкэ для своей дочери). Для повести грехом становится повседневный бытовой эгоизм людей, привычный им, и оттого незаметный. Не желает отказывать себе в удовольствиях возлюбленный Солонго, не желают себе отказывать в выпивке и праздности ее соседи (а дети растут заброшенными, голодными, завшивевшими), не желает помочь девушке в нелегкой физической работе кубанец Антон, поскольку «не просит», а когда и просит об очень важной помощи – провести ночь с покойным отцом с ней вместе – не делает и уходит, потому что ему этого не хочется. Даже о своем любимом поэте Тютчеве узнает она, что жил он на две семьи, мучая двух женщин. Именно в этом вопросе переламинает Солонго течение жизни и совершает экстраординарный поступок подлинных помощи и безразличия к человеку.

Название повести, казалось бы, перекликается с сюжетом сказки – Чокоты тоже хочет, чтобы Солонго не уходила, осталась с ним. Но в повести «не уходить» ее просит соседский мальчик, а она в это время думает о том, как ушла ее мать – в воды реки, ушел в землю и ее отец, и не стоит ли уйти ей самой, выбирает способ и место. Сюжет повести почти святочный, не случайно в нее не приходит весна, как в сказку, а напротив, неоднократно подчеркивается, какие лютые стоят морозы под 60 градусов¹⁵ (но теплеет до 38). Обогрев, накормив, помыв и спать уложив Спирьку, Солонго принимает решение усыновить его и успешно добивается поставленной задачи. Если отец говорит ей «прислониться к мужчине», как заведено традицией, то Солонго как сильная женщина, глава рода, сразу становится матерью. Такой поворот и исход сюжета базируется уже не на фольклоре и только отчасти на традиции русского (европейского) святочного рассказа, хотя Солонго сознательно принимает крещение и ищет ответы на мучающие ее вопросы в христианской вере, ребенок для нее «Знак Господень».

Он базируется на практике, которая принята у северных народов, где без взаимопомощи люди просто не выживут, и которую проповедует Анна Неркаги, ненецкая писательница и выдающийся общественный деятель.

¹⁵ «При минус тридцать исчезают запахи.

При минус сорок еще можно работать на улице.

При минус пятьдесят душа вещей изменяется», – так начинается повесть (Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/ei2.html>. Дата обращения: 02.09.11). Важно, чтобы не изменялась – не изменяла себе – душа людей.

«В 1992 году после смерти приемной дочери ушла из тундры и поселилась в Лаборовой. Взяла на воспитание одиннадцать детей. Двух старших усыновила. Стала предпринимателем. Хозяйка магазина. Писательница. В 1997 году губернатор выдвинул ее на всероссийский конкурс “Карьера-97”. Этот конкурс она выиграла: ее принцип работы с кочевым населением был признан как новый и действенный метод. Уже четыре года она – депутат районной Думы. Добилась принятия закона об официальном признании чума жильем»¹⁶. Анна Неркаги – глубоко и истово верующая христианка, сочетающая веру со следованием языческим традициям и обрядам, считающая, что они органично дополняют друг друга и отнюдь не противоречат. Вместе с детьми она построила часовню, поставила животворящий крест к тысячелетию христианства. (Тех же взглядов придерживаются Солонго и ее отец. От воспоминаний Солонго, например, извлекается символическим очищением-сожжением: рисует картинку случившегося и сжигает ее – более чем цивилизованная психотерапевтическая процедура). Сближает Солонго и образ Неркаги еще одна деталь – резко выраженное неприятие «похоти», блуда, лени. Труд и воспитание детей – главные ценности, которым она учит.

«Я этих детей взяла потому, что я считаю, что каждая нормальная человеческая семья могла бы взять хоть одного сироту. Представьте себе: все семьи на земном шаре взяли по сироте... Никого бы не осталось в этих государственных детских учреждениях. Я хотела закон сделать, чтобы брали детей. Мне дано это – заниматься жизнестроительством. <...> Я взяла маленькую девочку на воспитание. Я ее очень любила. Наверно, больше, чем весь мир. Полюбила ее и решила, что не должна заниматься никаким творчеством, кроме любетворчества. Решила, что должна эту девочку любить, вырастить ее, что я должна прожить жизнь такую, какую не проживал ни один человек. А через полгода она у меня умерла. Я разошлась с мужем и вообще ушла из тундры. И взяла снова детей. Я пришла к выводу, что должна прибирать детей-сирот, учить их самостоятельно выживать хотя бы вот на этом уголке земли»¹⁷.

Именно этой стратегии следует Солонго, но ей есть и обоснование в долганской культуре: «У долган существует древний обычай “дарения” детей, когда ребенок из многодетной семьи передается в бездетную, зачастую родственникам. Это снимает проблему лишнего рта, все еще актуальную на Севере, для первой семьи, а вторая приобретает долгожданного ребеночка в дом. Со временем малышу объясняют, кто его настоящие ро-

¹⁶ Кузьмина М. Месяц мертвого солнца // Дружба народов. 2001. № 6. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2001/6/kuz.html>. Дата обращения: 02.09.11.

¹⁷ Там же.

дители, и он с одинаковым почтением относится и к тем, и к другим»¹⁸. Кроме того, Солонго, а точнее, ее автор, выбирает более мягкую стратегию воспитания-обучения ребенка. Анна Неркаги совершенно прямо говорит о том, что ненецким детям «не дано быть ни президентами, ни врачами, ни космонавтами. Этому народу просто Богом дано жить на своей земле и быть свободными. Жить, как жили отцы и деды. Это самое главное, что может сделать человек, если он родился ненцем»; «у них нет ярко выраженных талантов. Вот Женька, самый старший у нас, у него талант быть мужчиной. Он уже умеет делать почти всю мужскую работу, которую, может быть, не умеет делать любой образованный мужчина. Он может пойти на охоту, поймать куропатку, накормить семью. Но самое главное, он знает, что с утра должен начать работать. Мои дети каждый день работают до восьми. А после восьми можно играть». Хотя сама Солонго владеет всеми навыками традиционного хозяйствования, все же ее любимое дело – рисовать, она выбирает эту профессию и уже зарабатывает на жизнь иллюстрациями к детским книгам. Всегда поощрял занятия рисованием и обучение в интернате ее собственный отец. Именно рисованию она собирается учить мальчика Спирьку. Сама Неркаги почти отказалась от писательства: «Пока вот я с этой школой не закончу, я буду считать, что писательство – пустое дело»; «Я ведь тоже могла жить в пределах собственной жизни. Была бы сейчас писателем очень знаменитым. Вполне возможно, не только в России. Я бы с утра садилась в своем рабочем кабинете и писала бы для себя. Я бы имела деньги, я бы, наверно, даже с вами разговаривать не стала. Но я бы не взяла этих одиннадцать сирот». Мир повести намного более поэтичен, чем мир очерка, и северянам в нем дано органично совмещать тяжелый труд в суровых условиях и самовыражение в художественном творчестве. В то же время с очерком о Неркаги совпадает еще одна деталь, так шокирующая русского рабочего Антона. В очерке она шокирует фельдшера, который о ней и рассказывает:

«Идем в этот чум, пьянку издалека слышно. Действительно: сидят, водку глущат. А один так прислонился и вроде спит. Я пульс стал на шее щупать, а он остывает уже. Я им говорю:

– У вас тут товарищ умер.

А они так обалдело на меня смотрят. Друг на друга потом:

– Эх, Иван! Хороший был человек! За Ивана!

И по новой наливают. А там, в этой компании, старшая дочка была этого Ивана, Людка. Смеется, красная вся, водку хлещет, как будто и не ее отец помер. Так

¹⁸ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/ei2.html>. Дата обращения: 02.09.11. Авторское примечание № 20. На эти обычаи ссылается Солонго, когда говорит о своем желании воспитывать ребенка.

мне противно стало... Я там только год еще жил, не привык. Плюнул и пошел.
<...>

Пришел домой. Сам чекушку выпил, чтобы расслабиться. Только спать лег, опять стучат. Выхожу: снова участковый.

– Дай, – говорит, – успокоительное что-нибудь. Валерьянки.

Я ему водки налил.

– Что случилось-то опять?

– Только я от тебя ушел, прохожу мимо их чума – мне показалось, драка там, – а у них возле входа еще один труп. Холодный уже.

Я снова одеваюсь. Иду. Действительно: труп. Но все тот же. Он им, видимо, помешал за столом, и они его на улицу вытащили).

У Эйснера:

«В сенцах и в комнате загорелись тусклые лампочки. Антон опять набрал полное беремя дров, плотно прикрыл за собой наружную дверь и тут заметил стоящего в углу пожилого мужчину в одежде оленевода.

Глаза его были закрыты, голова в росомашьей шапке неловко повернута к плечу, руки бессильно опущены вдоль тела.

Человек, казалось, спал. И спал давно: несколько крупных рыбин, приставленных к его бокарям из оленьего камуса, уже покрылись инеем.

“Поддатый, что ли?”

Уложив дрова на пол у печи, Антон счел нужным заметить:

– Что же мужика в дом не пригласите? Мороз такой. И без рукавиц...

Женщина медленно сняла-раскрутила платок с головы, встала с табуретки у печи и подняла к Антону молодое скуластое лицо.

Перед ним была ровесница, девушка лет двадцати или двадцати двух. Соломенно-желтые волосы в струпьях инея комком свернулись на воротнике оленьей парки, черные брови дугой лежали над черными глазами, на полной нижней губке дрожали светлые капельки.

– Уже не надо рукавиц. Он умер.

– ?

– Отец мой. Сегодня ночью...

– Мои соболезнования... Надо людей известить. Похоронить.

– Уже были тут все. Доктор, сельсовет, соседи. Сейчас могилу копать – живых заморозить. Пусть потеплеет. Я только позавчера с городу. Из ФАП звонили. С воспалением легких привезли из тундры. Не хотел в больницу. Слава Богу, живым застала. Поговорили...»¹⁹.

Антону противно, что дочь приносит одну из рыбин, ест строганину: «Вот стоит за дверью мертвый отец этой девушки, она же не то что бы в

¹⁹ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/ei2.html>. Дата обращения: 02.09.11.

трауре попроститься – еду приготовила из рыбы, прислоненной к ногам покойника»²⁰.

Если в очерке сохранено презрение к теряющим от алкоголя человеческую сущность ненцам, то в повести авторское осуждение вызывает русский, отказавший в помощи девушке, не понимающий и не принимающий коренных жителей: «Ночью к нему в сон явился незнакомый оленевод в бокарях и росомашьей шапке, но без инея на усах и ресницах. Сказал с укором: “Зачем, паря, девку обидел? Холод такой, дак ты холодней!”»²¹.

Антон так же, как и отец Солонго, находит мертвого ворона: «На снегу перед рычащей мордой трактора что-то темнело. Едва подошел, узнал кочевника тундры – черного ворона. Умер, замерз на лету. Антон вытянул птицу из снега. Хрупнула и отломилась лапка, повисла на жилке. Остеклевшие, выдавленные морозом глаза. Дугой выгнутая в последних муках шея...»²². Однако семантика мертвого ворона для него совсем другая, поскольку кубанец связан с растениями, культурой земледелия, а не с животными: «Нивы за околицей, жаворонки в небе и марево по горизонту. Сейчас там уже пробивается свежая травка и цветут абрикосы. А тут до первой зелени еще три месяца. Кругом седая, враждебная, дикая тундра»²³. Для северянина тундра прекрасна²⁴. Ворон символизирует, что мир вокруг для него мертв, он никогда не впишется в него. Знаменательно, что трактор в описании приобретает черты живого зверя, для автора на Севере все живое, у «вещей» есть «душа», которая меняется от холода, у Солонго «избушка плакала», когда ее начали протапливать и т. д. Праздник ворона упоминается в очерке об А. Неркаги: «Седьмого апреля вся тундра празднует День Вороны. Это заполярный аналог нашей Масленицы. У них же так холодно, что даже вороны улетают на юг. На юг Северного моря. А седьмого апреля возвращаются, и все этому очень рады. Ненцы надевают свои самые красивые одежды, деток наряжают. Женщины умываются и

²⁰ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/ei2.html>. Дата обращения: 02.09.11.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ «Как хорошо здесь! – вздохнула Айнана. – Правда, лучше, чем в весеннем лесу или в поле? Тут так все чисто, светло и высоко. Будто самого тебя нет, а есть только то, что вокруг... Как жаль, что не все люди знают настоящую красоту тундры. Показать бы им все это...», – мечтает Айнана, героиня Рытхэу (Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/177587/read>. Дата обращения: 02.09.11). Русские с легкостью уничтожают для промышленных целей природу, которая кажется им ужасной, по сравнению с родной, но точка зрения коренных жителей не менее важна.

из чумов выходят. Кочевники съезжаются на факторию и празднуют приход весны»²⁵. Именно после этого праздника и происходит инцидент с сидящим покойником. У чукчей ворон – демиург, создатель мира. У Эйснера ворон также неотъемлемая часть этого мира, даже побежденный холодом.

В. Эйснер чутко фиксирует для читателя главные ценности северянина и социальные перемены, которые позволяют вернуться к ним. Олени для коренных народов – это главное, без них начинается деградация, умирание. Об этом говорится в произведениях Е. Айпина, А. Неркаги, Ю. Вэллы, Ю. Рыхтэу и других. Советская система обучения детей в интернате отрывала их от традиционного быта, от оленей, которые были родными не меньше, чем семья. Ненецкие девочки жалеют москвичку М. Кузьмину: «Они меня пожалели. Они не могли понять, как я живу там, где нет оленей. Чем же заполнена моя пустая жизнь?». Ее убедили, что «олени для кочевников – жизнь. Они их едят, на них спят, в них одеваются, из них чумы шьют, на них ездят. Все просто: олени есть – счастье. Нет оленей – нет и жизни»²⁶. Солонго в детстве застала эту систему: «Не хочет она в интернат. Там тоскливо. Там плохо пахнет. Там злые мальчишки и нету оленей». Она всегда помнит о том, как десятилетней спаслась в метель кровью из кончика уха оленя. Сейчас у звенков возникают кочевые школы, где детей не отрывают от родителей так радикально, как прежде, но обучают и по современной программе, и традиционным занятиям²⁷. Мальчика обучать и воспитывать она будет личным примером.

Имя Солонго очень благозвучно для русского уха, звуковые ассоциации придают ему поэтичность: Саламбо, Сольвейг, Суламифь, соболь, солнце и огонь... Девушка получила его за цвет волос: «солонгой – небольшой проворный зверек семейства кунных с рыжевато-желтым мехом», – говорится в авторском примечании. Имя подчеркивает не только принадлежность Солонго своей этнической культуре по духу, но и важный для всех культур коренных народов мотив неутерянной прямой связи с животным, тотемом. Русскому же читателю Солонго может напомнить Снегурочку: девушку с горячим сердцем, хотя снег при этом ее родная стихия. Любимое занятие Солонго растопить изморозь на окне своими руками, чтобы получилась «на стекле морозная картина: нездешняя трава, нездешние странные листья, цветы, кусты и деревья». А потом она зарисо-

²⁵ Кузьмина М. Месяц мертвого солнца.

²⁶ Там же.

²⁷ См. о такой школе: Цирульников А. Педагогика кочевья. Якутск, 2009; *Он же*. Воспитание аристократов Восточной Сибири // Дружба народов. 2010. № 10. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/10/ci12.html>. Дата обращения: 15.09.11.

ывает то, что получилось. «И обязательно добавит что-нибудь свое: рыбку, шмеля, оленя, косоглазого ушкана-зайца, а то и дракона с шипастым хвостом и перепончатыми гусиными лапами»²⁸. Так Солонго творит мир руками и душой дважды. Этому же она учит мальчика Спирьку, хотя он лишен женственной жертвенности и долго не понимает, зачем же нужно морозить руки ради рисунка. Поэтичность образу девушки придает и звездное происхождение согласно эвенкийской мифологии: «Отец объяснил, что у каждого человека – своя звезда. Родится человек, и светлая нить от этой звезды прирастает к его сердцу. Конец всех нитей держит в руке великий Экшери. Он же знает и когда эту нить оборвать»²⁹. Ориентация на ценности патриархально-родовой культуры подчеркивается постоянным эпитетом в назывании Солонго – «дочь пастуха».

Образ целомудренной девушки-художницы, сильной духом, но не оцененной по достоинству возлюбленным, пришел к Эйснеру из произведений Ю. Рытхэу. Талантлива художница Айнана из повести «След росомачи»: «Айнана воссоздает жизнь на моржовом бивне точно так же, как, наверное, это делает писатель на страницах своих книг»; «С замиранием сердца Тутриль листал альбом, словно заглядывая в душу Айнаны»³⁰. Она выбирает жизнь в яранге вместо городского общежития, ее бросил некий «комсомолец», «побоялся». Тутриль влюбляется в нее, но и жену ленинградку Лену он тоже любит. Тутриль и Айнана погибают в пургу, унесенные на льдине. Метель наступает в душе Солонго от столкновения с низостью и предательством. «И вновь потерялась. Метель в душе моей, и не слышу голоса Отца небесного. Чем отсеку неверие свое? Как припаду к источнику жизни вечной, текущему из сердца Христа?». О Подмосковье: «И не знают здесь злой пурги, от которой нет спасения. И не знают, что такое дрожать за каждую щепку, когда неделями дует хиус, когда истоплены последние дрова, когда люди и собаки сбиваются в кучу, когда сгорели в печурке полочки для посуды и маленький столик, и отец ломает досточки пола. Когда и собаки думают: “А что кончится раньше, метель или пол?”»³¹.

Резчица по моржовой кости Эмуль из рассказа «Сегодня в моде пиликены» стремится сделать для археолога Геннадия Барышева «такое, что бы волновало человека, напоминало ему о самом сокровенном и близком

²⁸ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/ei2.html>. Дата обращения: 02.09.11.

²⁹ Там же.

³⁰ Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/177587/read>. Дата обращения: 02.09.11.

³¹ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/ei2.html>. Дата обращения: 02.09.11.

сердцу»³². Она также передает материалу энергию своих рук: «Кость была плотная, крепкая. Эмуль долго вертела ее в руках, пока она не стала такой же горячей, как и ее ладони»; «Все было в этой линии – и песня, и робкий намек, и невысказанная нежность. Только надо всмотреться»³³. Однако молодой человек ничего увидеть не смог и не скрыл разочарования. То же происходит с чувством Солонго к Тимофею. Ему не нужны доверие и любовь Солонго, только доступные плотские радости. Барышев хочет лишь модных пиликенов, а отнюдь не оригинальное произведение искусства. Между тем в традиции, неизвестной русским, уезжающим после выполнения работы с Чукотки, «это символ невежества и алчности. Его вешали на охотничье снаряжение, чтобы все дурное сосредоточивалось в нем, уходя от живого обладателя. Это как бы мусорное ведро, которое человек носил всегда с собой, как иные больные носят при себе плевательницу. Если человек начинал чувствовать, что его одолевают темные помыслы и нечистые желания, он заводил пиликена, а избавившись от дурных страстей, избавлялся от него, выбрасывал его... Сейчас пиликена покупают, в общем-то, хорошие люди, мне совестно, но ничего не могу поделать. Я им объяснял, что значит этот бог, но меня не слушали: говорили, что пиликен нынче очень моден»³⁴. Солонго тоже объясняют, что хорошие люди, тот же Тютчев, могут причинять боль женщинам, любить двоих. Со своей страстью и обидой Солонго поступает, как охотники с пиликеном – рисует сцену, причинившую ей боль, и сжигает рисунок. Обе героини взрослеют в результате первого глубокого разочарования, но и обретают новую силу для жизни, свой дар. «Она смотрела вокруг прояснившимися омытыми глазами и чувствовала, как к ней возвращается то, что она считала навсегда утраченным: она снова видела каждую травинку и каждый камешек. Горизонт был резко очерчен, и морская синь была густо-черной, и облака были объемны в небе, и мысль оставалась незамутненной, лишь с легкой грустинкой, с той линией несбывшейся нежности, которую уносил большой пароход»³⁵. «...Стала подниматься волна светлой радости в душе Солонго. Поняла она, что услышана, и что ответ от Него – вот он...»³⁶.

Мать Солонго Огдо (тезка поэтессы Огдо Аксеновой) утонула в реке, когда девочке было четыре года. «Сядет на бережку, обхватит руками колени и смотрит на воду... И долго так сидит. Пока муж не позовет или в плечо не толкнут. Тогда очнется, вздохнет и пойдет... А поздней осенью,

³² Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/186548/read>. Дата обращения: 02.09.11.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

³⁶ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/ei2.html>. Дата обращения: 02.09.11.

перед самым ледоставом, вдруг пошла на ту сторону через поток, будто поманил ее кто. Поскользнулась и упала в воду. И речка-то мелкая, а захлебнулась»³⁷. Для Огдо отец Солонго сделал балок – домик с окошками, а не чум, но из текста понятно, что, возможно, мать Солонго не была счастлива в браке с любящим ее, но нелюбимым человеком – Солонго от другого мужчины. Засматривается на воду героиня «Самых красивых кораблей» Ю. Рытхэу. Ее отец продал ее капитану корабля на время стоянки, от этого у нее родилась светловолосая и голубоглазая дочь, что сделало Юнэу «желанной женой». «И все было бы хорошо, если бы у Юнэу не водилась привычка торчать на берегу моря, обозревая далекий горизонт. Она могла провести у прибойной черты полдня, не откликаясь на зов, не обращая внимания на окружающее»³⁸. Маленькую дочку она часто берет с собой. Муж не понимает ее, ревнует к «странному выражению» ее глаз, увозит в тундру, но по возвращении на побережье ситуация усугубляется – матери Тынэны нужно только смотреть на море. Девочка осиротела в восемь лет, и дальнейшая судьба ее сложилась не слишком счастливо – любимый человек погиб на войне, а единственная ночь, которая у них была, принесла ей сына. Сына обретает и Солонго. Как и Солонго, Тынэна более возвышенная, чистая, творчески одаренная натура, чем многие из тех, кто ее окружает.

Увлечение Солонго чтением напоминает аналогичные эпизоды у Рытхэу. «В одном балке нашла Солонго разбухшую от сырости, пропахшую горькой плесенью книгу стихов. Стала листать. И прочитала... <...> На улице пастухи рубят топором бочку – из бочковой жести получается хорошая печурка для балка, – но Солонго не слышит гулкового грохота, она читает. Книжку Солонго просушила и взяла с собой»³⁹. «Давно ли Ринтын прочитал первое слово, а любовь к книге у него уже была большая. Буква за буквой, слово за словом он прочитал все книги на чукотском языке, какие были в школьной библиотеке. <...> Эту книгу Ринтын читал, сидя в пустом, старом вельботе на берегу моря. На воде кричали чайки, шумел ветер; над головой синело чистое небо, полное воздуха, как надутый парус. Но Ринтын ничего не слышал и не видел. По его щекам текли слезы...»⁴⁰ («Время таяния снегов»). Ринтын спасает ненужные русскому руководству поселка книги: «Для того чтобы положить книгу обратно, Ринтыну пришлось повыше приподнять брезент, и тут к его ногам хлынул целый книжный поток. Каких тут только не было! Многие страницы были

³⁷ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/ei2.html>. Дата обращения: 02.09.11.

³⁸ Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/177588/read>. Дата обращения: 02.09.11.

³⁹ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/ei2.html>. Дата обращения: 02.09.11.

⁴⁰ Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/186516/read>. Дата обращения: 02.09.11.

помяты, и между листами набился снег. Ринтын принялся их очищать от снега и складывать под брезент, где книги лежали кучей»⁴¹. Солонго любит рисовать под «тихую, спокойную музыку», у Рытхэу «особое отношение к русской музыке». Он убежден: «Иной раз можно услышать утверждение, что люди, живущие в трудных, суровых условиях, лишённые возможности слушать настоящую музыку, видеть многие красоты – и природные, и созданные человеком, – очень занятые заботами о пище насущной, несколько туговаты в восприятии красивого и трогательного. Мне кажется, что это совсем не так. Я бы даже взял на себя смелость сказать, что именно такие люда особенно чутки к восприятию звуковых, зрительных образов, обращенных к сердцу человека»⁴² («Под сенью волшебной горы»). В. Эйснер создает именно такой тип героини.

Герои Рытхэу всегда знают несколько языков, что обычно для малых народов, живущих рядом друг с другом, но было нарушено из-за языковой политики СССР, когда русский стал вытеснять родные языки. Солонго поддерживает эти традиции: «Говорили дома на русском. И после смерти жены Кинкэ продолжает говорить с дочерью по-русски, а с соплеменника говорит по-эвенкийски. Солонго как-то сама незаметно выучилась говорить на языке отца и понимает по-долгански и по-ненецки. А в школе у нее пятерка по английскому»⁴³. Затрагиваются в повести и социальные проблемы, типичные для Севера: водка и туберкулез. У Рытхэу картина более мрачная (особенно в последних романах), Солонго, испытывающая отвращение к водке и пьяным, находит путь спасения из этого ада хотя бы одного конкретно ребенка.

В повести В. Эйснера просто и безыскусно рассказывается история о взрослении юной девушки, первой любви, первом глубоком разочаровании, обретении нравственной и жизненной силы через выпавшие испытания. Это литература для читателя, не для профессионала, для того, кто ищет и ценит «жизнь» и ее «правду». Уважение и восхищение предшественниками – писателями-северянами, принадлежащими к коренным народам, придает повести особое очарование и выгодно отличает ее от иных изысканий на сибирскую тему. В текст органично вплетены мотивы мифологические, этнографические, социальные, связанные с определенным локусом и этническими группами. При этом произведение не претендует на входящую в моду «неофольклорную» изысканность, но успешно продолжает традиции региональной прозы России XX века, беря из нее все лучшее, что было.

⁴¹ Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/186516/read>. Дата обращения: 02.09.11

⁴² Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/177584/read>. Дата обращения: 02.09.11

⁴³ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/8/ei2.html>. Дата обращения: 02.09.11

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| <i>Барский О.В.</i> «Гяуровский» мотив в «Бахчисарайском фонтане» А.С. Пушкина | 3 |
| <i>Климентьева М.Ф.</i> Учительский дискурс в автобиографии Н.А. Полевого | 11 |
| <i>Васильева Г.М.</i> Лингвистическая мистерия: к истории одного русского перевода «Фауста» | 21 |
| <i>Свиридов С.А.</i> Мотив сна в романах И.С. Тургенева | 38 |
| <i>Богодёрова А.А.</i> Семантическая близость мотивов уход в монастырь / скит и уход в народ в русской литературе второй половины XIX в. | 48 |
| <i>Якимова Л.П.</i> Рассказ А.П. Чехова «Невеста» как финальное произведение | 61 |
| <i>Климова М.Н.</i> <i>Петух апостола Петра</i> (о некоторых отражениях евангельского мотива в русской литературе) | 88 |
| <i>Налегач Н.В.</i> Мотив сна в лирике И. Анненского | 101 |
| <i>Дзуцева Н.В.</i> «Зимние сонеты» Вяч. Иванова: символика циклического сюжетостроения | 111 |
| <i>Рубинчик О.Е.</i> Литературные, музыкальные и изобразительные аллюзии в стихотворении А. Ахматовой «Вечерний звон у стен монастыря...» | 130 |
| <i>Куликова Е.Ю.</i> <i>Муза, творчество, Петербург: «Улика»</i> В. Ходасевича и «Поблекшим золотом, холодной сине- вой...» Г. Иванова | 140 |
| <i>Чижикова А.А.</i> Трансформация жанра баллады в творчестве Н. Гумилева («Ужас», «Лес», «У камина») | 152 |
| <i>Бердникова О.А.</i> «Жизнелюб и смертеискатель»: о мотивах смерти в поэзии Н.С. Гумилева | 164 |
| <i>Абрамова К.В., Капинос Е.В.</i> Микроцикл Б. Пастернака «Зимнее утро»: межтекстовые семантические связи | 172 |
| <i>Ковалева Т.И., Непомнящих Н.А.</i> Сюжет рассказа Л.М. Леонова «Деяния Азлазивона» в свете древнерусских агиографических традиций | 196 |
| <i>Проскурина Е.Н.</i> Метаморфозы образа Фауста и вариации фау- стовского сюжета в творчестве А. Платонова. Заметки к теме | 204 |
| <i>Куляпин А.И.</i> Мотив излечения от немоты в литературе и кинематографе тоталитарной эпохи | 218 |

| | |
|--|-----|
| <i>Подшивалова Е.А.</i> Поэтический мир Дмитрия Кедрина | 225 |
| <i>Шастина Т.П.</i> Мотив восхождения на вершину в романе А.М. Демченко «Чуйские зори»..... | 232 |
| <i>Ковтун Н.В.</i> «Георгиевский» мотивный комплекс в рассказах В.Г. Распутина 1990-х годов..... | 244 |
| <i>Баринова Е.Е.</i> Литературный сюжет в условиях виртуальности (роман В.О. Пелевина «Т»)..... | 259 |
| <i>Некрасова И.В.</i> Особенности сюжетообразования в русской лите- ратуре последних лет | 270 |
| <i>Бологова М.А.</i> Социоэтнические литературные мотивы об аборигенах Сибири в повести Владимира Эйснера «Не уходи, Солонго!» | 283 |

Научное издание

**Лирические и эпические сюжеты и мотивы
в русской литературе**

Серия «Материалы к словарю сюжетов и мотивов
русской литературы»

Выпуск 10

Редактор *С. В. Исакова*
Верстка *О. А. Тенекеджи*
Обложка *Е. В. Неклюдовой*

Подписано в печать 22.11.2012 г.
Формат 60x84 1/16. Уч.-изд. л. 18,75. Усл. печ. л. 17,4. Тираж 200 экз.

Заказ №

Адрес редколлегии: ул. Николаева, 8. Новосибирск, 630090.
Редакционно-издательский центр НГУ.
630090, г. Новосибирск, ул. Пирогова, 2