



МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ
СЮЖЕТ И МОТИВ**

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

**МАТЕРИАЛЫ
К СЛОВАРЮ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

ВЫПУСК 6

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
СЮЖЕТ И МОТИВ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Ответственный редактор
чл.-корр. РАН *Е.К. Ромодановская*

Новосибирск
2004

ББК 83.4(3)

М12

Рецензенты

ст. н. сотр. *С.П. Рожнова*,
канд. филол. наук *Л.В. Титова*

Редакционная коллегия
член-корр. РАН *Е.К. Ромодановская*
(ответственный редактор)
д-р филол. наук *И.В. Силантьев*
канд. филол. наук *Е.В. Капинос*

Научно-организационную работу по сборнику вела
Т.И. Ковалева

Утверждено к печати
Институтом филологии СО РАН

Издание подготовлено
в рамках программы фундаментальных исследований
ОИФН РАН «История, языки и литературы
славянских народов в мировом социокультурном
контексте» и программы РАН «Этнокультурное
взаимодействие народов Евразии»

Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 6: Интерпретация художественного произведения: Сюжет и мотив / Отв. Ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск: Новосиб. Гос. Ун-т, 2004. — 326 с.

ISBN 5-94356-228-1

© Институт филологии СО РАН, 2004

Научное издание

МАТЕРИАЛЫ
К СЛОВАРЮ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ВЫПУСК 6

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ
СЮЖЕТ И МОТИВ**

Ответственный редактор
РОМОДАНОВСКАЯ Е.К.

Редактор *Т.В. Романенко*
Художник *В.А. Хананов*
Компьютерный набор и верстка
В.Н. Распопин, Е.А. Семенычев

Лицензия ЛР № 021285 от 6 мая 1998 г.
Редакционно-издательский центр НГУ
630090, Новосибирск-90, ул. Пирогова, 2.

Подписано в печать 3.11.2004 г.
Формат 60×84 1/16. Офсетная печать.
Уч.-изд. л. 20,25. Тираж 500
Заказ № 498

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Никанорова Е.К.</i> Буря на море, или Буран в степи. Статья вторая	3
<i>Климова М.Н.</i> Сюжетная схема «великодушный старик», ее происхождение и трансформации в русской литературе	31
<i>Курышева Л.А.</i> О некоторых принципах создания сказочно-исторического сюжета в «Русских сказках» В.А. Левшина	41
<i>Савинков С.В.</i> Отец и его собственность: о глубинном сюжетно-мотивном комплексе М.Ю. Лермонтова	54
<i>Николаева Н.Г.</i> Трансформация жанра семейных записок XVIII – XIX вв. в «Семейной хронике» С.Т. Аксакова	64
<i>Фуксон Л.Ю.</i> Круг в мире романа «Обломов»	82
<i>Колпаков А.Ю.</i> Мотив перехода военного в монахи в русской литературе XIX века (к постановке проблемы)	90
<i>Фаустов А.А.</i> Пушкинское присутствие в «Униженных и оскорбленных» Ф.М. Достоевского	104
<i>Борисов Ю.Н.</i> Цитатное слово как носитель мотива (мотивы «Горя от ума» у А.П. Чехова).....	114

<i>Куликова Е.Ю.</i> «Экскурсия» в Аид (орфический сюжет в очерке В. Ходасевича «Помпейский ужас»)	139
<i>Барковская Н.В.</i> «Итальянский текст» как творческий этап саморефлексии в русской литературе 1910-х годов	152
<i>Мароши В.В.</i> Полет авиатора как сюжет русской литературы Серебряного века	167
<i>Асоян А.А.</i> Вячеслав Иванов и орфический сюжет в культуре Серебряного века	179
<i>Абишева У.К.</i> Житийные традиции и мотивы в повести И.С. Шмелева «Неупиваемая чаша»	192
<i>Проскурина Е.Н. Хрящева Н.П.</i> Рецептивный план сюжета А. Платонова «восстание на вселенную»	209
<i>Хрящева Н.П., Хрящев Ф.И.</i> Пространство «первоначального города». Роман А. Платонова «Чевенгур»	230
<i>Якимова Л.П.</i> Повесть Леонида Леонова «Записи Ковякина»: образ времени как фактор циклообразования	245
<i>Бологова М.А.</i> «Aestas sacra»: реминисценции, мотивы, сюжет	266

Рощина О.С.

Мифопоэтика романа Дмитрия Липскерова

«Сорок лет Чанчжоз» 293

Капинос Е.В.

Цветное небо Италии. Лирический код эссе

Т. Толстой «Смотри на обороте» 302

Научное издание

МАТЕРИАЛЫ
К СЛОВАРЮ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ВЫПУСК 6

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ
СЮЖЕТ И МОТИВ**

Ответственный редактор
РОМОДАНОВСКАЯ Е.К.

Редактор *Т.В. Романенко*
Художник *В.А. Хананов*
Компьютерный набор и верстка
В.Н. Распопин, Е.А. Семенычев

Лицензия ЛР № 021285 от 6 мая 1998 г.
Редакционно-издательский центр НГУ
630090, Новосибирск-90, ул. Пирогова, 2.

Подписано в печать 3.11.2004 г.
Формат 60×84 1/16. Офсетная печать.
Уч.-изд. л. 20,25. Тираж 500
Заказ № 498

Е.К. Никанорова

Буря на море, или Буран в степи

Статья вторая

Настоящая статья является продолжением работы, посвященной сопоставительной характеристике двух мотивов русской литературы конца XVIII – первой трети XIX в. – *бури на море* и *метели*¹. В конце первой статьи была высказана мысль о том, что к 30-м гг. XIX в. мотив *бури на море* практически уходит из сферы нарратива в область поэзии, обретая в прозе своего двойника – мотив *бури в степи*, или *метели*, который выступает в качестве образного эквивалента, национального (русифицированного) варианта античного по происхождению мотива. Как складывается, формируется этот мотив в русской литературе?

В отечественную поэтическую традицию *метель* входит поначалу как составляющая русского зимнего пейзажа. Пожалуй, впервые северный пейзаж был представлен в «Оде на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» М.В. Ломоносова, хотя и в предельно кратком выражении. Зима здесь персонифицирована в образе Борей: «Хотя всегдашними снегами / Покрыта северна страна, / Где мерзлыми Борей крылами / Твои взвевает знамена...»²

Несколько позднее, Н.Н. Поповский, ученик Ломоносова, в стихотворении «Начало зимы» (1750 – 1751) детализирует зимний пейзаж, переводя его в элегическую тональность:

Ярившийся Борей разверз свой буйный зев,
И дхнул он холодностью на те места прекрасны,

¹ См.: Никанорова Е.К. Буря на море, или Буран в степи: (К вопросу о типологии мотивов). Статья первая // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. – Новосибирск, 2002. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы. С. 3 – 36.

² Ломоносов М.В. Избранные произведения. – М.;Л., 1965. С. 125.

Где Флора, истощив свои труды ужасны,
Пустила по лугам гулять прелестных дев.

Угрюмы облака и тучи вознеслись,
Покрылися поля зеленые снегами
С растущими на них различными цветами
И белизною все с уныньем облеклись³.

Отталкиваясь от ломоносовского образа, Г.Р. Державин в стихотворении «На рождение в Севере порфиородного отрока» (1779) создает свою поэтическую картину зимы, включая в нее метель в качестве характерной детали:

С белыми Борей власами
И с седою бородой,
Потрясая небесами,
Облака сжимал рукой;
Сыпал иinei пушисты
И метели воздымал,
Налагая цепи льдисты,
Быстры воды оковал⁴.

Персонаж античной мифологии еще сохраняет свое имя и функцию, но уже русифицируется: утрачивает привычный облик, теряя крылья⁵. В результате, как пишет В.А. Западов, «поэт превращает его (Борея. — Е.Н.) в “лихого старика” русских народных сказок, в прямого предшественника некрасовского “Мороза-воеводы”»⁶.

Стихотворение Державина вполне отвечало тем задачам, которые ставили перед собой члены львовского кружка, а

³ Поэты XVIII века. — Л., 1972. Т 1. С. 78.

⁴ Державин Г.Р. На рождение в Севере порфиородного отрока // Державин Г.Р. Анакреонтические песни. — М., 1987. С. 10.

⁵ Ср. с «Венерой в сарафане» из «Душеньки» И.Ф. Богдановича. О русификации облика античных персонажей в этой поэме см.: Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. — М., 2000. С. 220 — 223.

⁶ Западов В.А. Поэтический путь Державина // Державин Г.Р. Стихотворения. — М., 1985. С. 10.

именно, поискам новой поэтической образности, находящей основание как в отечественной традиции, так и в особенностях личностного, индивидуального восприятия мира каждым из поэтов. Тема наступления зимы, равно как и разработка образного комплекса, связанного с национальным пейзажем, занимает отдельное и весьма значительное место в поэзии львовского кружка и разрабатывается в различных аспектах – комическом и серьезном – в 70 – 80-х гг. XVIII в.⁷

Сюжетную функцию метель обретает уже в нарративе, подключаясь к теме судьбы, и происходит это в повести Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» (1792). Напомню, что дорога Натальи от родительского дома до церкви, где она тайно обвенчалась с Алексеем, а затем совместный путь до его хижины сопровождается метелью/бурей⁸. Устами священника, совершающего таинство венчания, устанавливается связь, зависимость *метели* от воли Бога – повелителя стихий: «Я не знаю и не спрашиваю, кто вы, но именем великого Бога, которого нам и *мрак* ночи и *шум бури* проповедует (в сие мгновение *страшно зашумел ветер*), – именем непостижимого, ужасного для злых, для добрых милосердного, обещаю вам благоденствие в жизни, если вы будете всегда любить друг друга...»⁹ Метель здесь подключается к теме судьбы, которая находится в прямой зависимости от нравственных качеств человека. Тем самым намечены разные варианты сюжетного решения исходной ситуации – награда (милость) для добрых и наказание для злых. К героям повести судьба явно благоволит, что свидетельствует о чистоте их сердец, и хотя в продолжении пути «ветер заносил дорогу, но резвые кони летели, как молния...»¹⁰

Намеченные Карамзиным варианты сюжетного развития реализуются в балладах В.А. Жуковского «Людмила» (1808)

⁷ Подробнее см.: Там же. С. 8 – 11.

⁸ Метель названа автором бурей, что делает очевидным ее связь с первообразом – бурей на море.

⁹ Карамзин Н.М. Избр. соч.: В 2 т. – М., Л., 1964. Т. 1 С. 643. Здесь и далее в цитатах курсив мой, за исключением специально оговоренной цитаты из М.В. Ломоносова и в тексте П.А. Вяземского.

¹⁰ Там же.

и «Светлана» (1808 – 1812) – в сюжетах наказания и спасения. Понятия «добрый» и «злой» из повести Карамзина коррелируют с понятиями «смиранный» и «бунтующий» из этих баллад, а слова священника из «Натальи, боярской дочери» – со словами матери из «Людмилы»: «Рай – смиренным воздаянье / Ад – бунтующим сердцам»¹¹, с той лишь разницей, что у Карамзина речь идет о «воздаянии» в земной, а у Жуковского – в загробной жизни.

В тексте «Людмилы» отсутствует словесное обозначение непогоды, сопровождающей героиню на ее пути к смерти («келье гробовой»), но есть образный комплекс, традиционно оформляющий мотив *бури* – мрак, тучи, ветер, хлад, шум:

Переждем хоть время ночи;
Ветер встал от полуночи;
Хладно в поле, бор шумит;
Месяц тучами покрыт¹².

Сомнение героини в благодати Провидения равнозначно отказу от веры, бунту против Бога:

Небо к нам неумолимо;
Царь небесный нас забыл...
Мне ль Он счастья не сулил?
Где ж обетов исполнение?
Где святое Провиденье?¹³

Все это делает неизбежным трагический финал, предсказанный матерью: «Ад – бунтующим сердцам». В парадигме христианского мировосприятия такой финал воспринимается как справедливый суд Неба: «Смертных ропот безрассуден; / Царь всевышний правосуден»¹⁴.

¹¹ Жуковский В.А. Стихотворения. – Л., 1956. С. 283.

¹² Там же. С. 284.

¹³ Там же. С. 282.

¹⁴ Там же. С. 287.

В своем отказе от смирения, послушания воле Всевышнего Людмила напоминает «пажа молодого» — героя другой, более поздней баллады Жуковского «Кубок» (1825 — 1831)¹⁵; общим для этих текстов является включенность героев в сюжет наказания.

В балладе «Светлана» непогода имеет словесное выражение — *метель* и *вьюга*: «Вдруг метелица кругом; / Снег валит клоками»¹⁶. В плане образного оформления мотива существенным является его пространственное обозначение: «Скачут... *пусто* все вокруг / *Степь* в очах Светланы»¹⁷. Степь — пустое пространство, и в этом своем качестве она близка «выморочному месту»¹⁸, что актуализирует ситуацию выбора, стоящего перед героиней, — между жизнью и смертью, гибелью или спасением. В последующих текстах связь *метели* со *степью* (или *полем*) приобретет устойчивый характер.

Описание поведения Светланы в «избушке» отсылает к тексту повести «Наталья, боярская дочь». У Карамзина: «Потом красавица... помолившись Богу, взяв с собою тот образ, которым благословила ее покойная мать... вышла из терема...»¹⁹ У Жуковского Светлана:

Пред иконой пала в прах,
Спасу помолилась;
И. с крестом своим в руке
Под святыми в уголке
Робко притаилась²⁰.

Героиня Жуковского, подобно Наталье Карамзина, в поворотный момент своей жизни демонстрирует абсолютную веру в Провидение (молитва, крест/икона в руке), что и предопре-

¹⁵ См.: Никанорова Е.К. Буря на море... С. 29 — 30.

¹⁶ Жуковский В.А. Стихотворения. С. 294.

¹⁷ Там же.

¹⁸ См.: Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы: (Древний период). — М., 1965. С. 174; Смирнов И.П. От сказки к роману // Тр. Отд. древнерус. лит. АН СССР. — М., 1977. Т. 27. С. 243.

¹⁹ Карамзин Н.М. Избр.соч. Т. 1. С. 642.

²⁰ Жуковский В.А. Стихотворения. С. 295.

деляет благополучный финал — награду свыше. В отличие от «Людмилы» в этой балладе звучит мотив «благого», милостивого Божьего суда — «Благ Зиждителя Закон»²¹, а повествование в целом укладывается в схему провиденциального сюжета спасения²².

В поэтической разработке мотива *метели* особняком стоит стихотворение Пушкина «Бесы» (1830), основанное на народной мифологии, на восприятии метели как дела бесовского²³.

В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам

.....
Вижу: духи собралися
Средь белеющих равнин.
Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...²⁴

Образное, словесное оформление мотива при всем сходстве с предшествующей традицией («мутно небо, ночь мутна», «чисто поле», «неведомые равнины», вьюга, плач, вой) отличается актуализацией свойственного мотиву *бури на море* ощущения бездны, хаоса (эпитеты «бесконечны, безобразны») и вызванного им чувства страха («страшно, страшно поневоле»). Следует отметить также активизацию восприятия «чистого поля» как «выморочного места» («неведомые равнины», «овраги», «тьма пустая»), где заблудился сбившийся с пути герой.

²¹ Жуковский В.А. Стихотворения. С. 298.

²² Об особом варианте «балладного оптимизма» в «Светлане» см.: Маркович В.М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. — Л., 1989. Т. 13. С. 74 — 75.

²³ «Автор проникается народными представлениями о зыбкости границ между реальным и мифологическим... Народная мифология, при всей ее кажущейся простоте, философична и неоднозначна... В сфере лирического сюжета “Бесов” оказывается сам процесс приобщения к народной мифологии...» (Медриш Д.Н. Народные приметы и поверья в поэтическом мире Пушкина // Московский пушкинист. — М., 1996. № 3. С. 114).

²⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. — М.; Л., 1948. Т. 3 (1) С. 226 — 227.

Сюжет пушкинского стихотворения не укладывается ни в одну из сюжетных схем, связанных с мотивом *бури на море*²⁵. Здесь нет упоминания о высшей силе, повелевающей стихией (по кругу путников водят «бесы»), нет места и личной воле (отсутствует мотив вызова, противостояния стихии). В этой картине кружения и хаоса не за что ухватиться, нет опоры, основы — отсюда иррациональный, захлестывающий все страх и надрыв («надрывая сердце мне...»). Осмысление бесов как некоей самодовлеющей силы выводит данный текст и за рамки народной мифопоэтики²⁶.

К народным представлениям близок текст гоголевской «Ночи перед Рождеством» (1832), где метель поднимает черт: «Вмиг вылетел он (черт. — Е.Н.) из печки, перебежал им дорожку и начал разрывать со всех сторон кучи замерзшего снега. Поднялась метель. В воздухе забелело. Снег метался взад и вперед сетью и угрожал залепить глаза, рот и уши пешеходам»²⁷. Заблудившиеся в метель герои повести ни минуты не сомневаются в том, что непогода — дело бесовское: «Стой, кум! Мы, кажется, не туда идем, — сказал, немного отошедши, Чуб, — я не вижу ни одной хаты. Эх, какая метель! <...> Дернет же нечистая сила потаскаться по такой вьюге! <...> Эх, какую кучу снега напустил в очи сатана!»²⁸ Отметим, что в отличие от пушкинских бесов черт у Гоголя предстает в комически сниженном облике, а способом его одоления является обращение к Богу, сотворение крестного знамения²⁹.

Итак, мотив *метели* складывается под влиянием двух традиций — литературной (с ориентацией на мотив *бури на море*) и фольклорной, мифологической. Зависимость от первой прослеживается на двух уровнях — словесного оформления и сюжета, в котором метель является знаком, сигналом «погра-

²⁵ См.: Никанорова Е.К. Буря на море... С. 3 — 36.

²⁶ Краткую характеристику пушкинского стихотворения как начального звена в трансформационной цепи «метельного комплекса» см.: Смирнов И.П. Б. Пастернак. «Метель» // Поэтический строй русской лирики. — Л., 1973. С. 244.

²⁷ Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений: В 5 т. — М., 1960. Т. 1. С. 159.

²⁸ Там же. С. 160.

²⁹ См.: Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. — М., 1978. С. 23 — 28.

ничной» ситуации для субъекта действия. Наметившееся сходство с мотивом *бури на море* получает дальнейшее развитие в детальной разработке образного комплекса *метели* с учетом мотива-претекста. Это сближение и взаимопересечение происходит постепенно, и у начала данной поэтической традиции стоят не только названные уже произведения, но также и «Аккерманские степи» из цикла «Крымские сонеты» А. Мицкевича (1826). О степени популярности сонета можно судить по количеству переводов: с 1827 по 1831 г. «Аккерманские степи» переводились пять раз (П.А. Вяземским, А.Д. Илличевским, М.И. Козловым, В.И. Любичем-Романовичем, Ю.И. Познанским).

В тексте Мицкевича уравниваются, вступают в отношения эквивалентности образы океана (моря) и степи, лодки (ладьи) и колесницы (повозки, возка), морских волн и зыблущейся нивы³⁰: *«Вплывая в пространство сухого океана, колесница ныряет в зелени и, как лодка, зыблется среди волн шумящих нив, среди разлива цветов, минуя багряные острова бурьяна»* (пер. П.А. Вяземского)³¹;

*Вплывая в пространный круг сухого океана,
Повозкой, как ладьей, я зыблюсь меж цветов
В волнах шумящих нив, в безбрежности лугов,
Минуя острова багряные бурьяна*
(пер. А.Д. Илличевского)³².

³⁰ Об особой роли «Аккерманских степей» в формировании двуединого образа «океана-степи» см.: Гиллельсон М.И., Мушина И.Б. Повесть А.С. Пушкина «Капитанская дочка»: Комментарий. — Л., 1977. С. 90. О «сродстве» образов степи и моря см.: Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М., 1995. С. 580.

³¹ Мицкевич А. Сонеты. — Л., 1976. С. 104.

³² Там же. С. 111. В прозе это уравнивание «степи» и «океана» представлено в «Тарасе Бульбе» (1835) Н.В. Гоголя: «Степь, чем далее, тем становилась все прекраснее. <...> Вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов» (Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений. — Т. 2. С. 64 — 65). Ряд примеров «степно-морских» отождествлений в русской литературе приводится и комментируется В.Н. Топоровым (Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря...С. 602 — 604).

Вписывание двуединого образа «степи-океана» в зимний пейзаж и соединение его с мотивом *метели* было предпринято П.А. Вяземским в стихотворениях «Метель» и «Ухабы. Обозы» из цикла «Зимние карикатуры» (1828)³³.

Из «Метели»:

День светит; вдруг *не видно зги*,
Вдруг *ветер* налетел размахом.
Стень поднялася *мокрым прахом*
И завивается в круги.

Снег сверху бьет, снег веет снизу,
Нет воздуха, небес, земли;
На землю облака сошли,
На день насунув *ночи ризу*.

Штурм сухопутный: тьма и страх!
Компас не в помощь, ни кормило:
Чутье заглохло и застыло
И в ямщике и в лошадях.

.....
Пойдешь вперед, поищешь сбоку,
Все глушь, все снег, да *мерзлый пар*³⁴
И Божий мир стал снежный шар,³⁵
Где как ни шарись, все без проку.

³³ Данное наблюдение принадлежит М.И. Гиллельсону и И.Б. Мушиной (См.: Гиллельсон М.И., Мушина И.Б. Повесть А.С. Пушкина «Капитанская дочка»... С. 90).

³⁴ Курсив П.А. Вяземского, он указывает на цитатный характер данного образа. Источник — «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» Ломоносова (1743): «Как может быть, чтоб мерзлый пар / Среди зимы рождал пожар?» (Ломоносов М.В. Избранные произведения. С. 220). Обращение к Ломоносову продиктовано не только тем, что в данном тексте описывается северный пейзаж, но и, как мне кажется, смысловой соотнесенностью этих двух текстов. В основе поэтического сюжета Ломоносова — попытка понять природу северного сияния, что равнозначно желанию понять, уяснить Божий замысел. Не случайно уже в следующей строке Вяземского появляется словосочетание «Божий мир», которое можно рассматривать как вторичную отсылку к ломоносовскому претексту. Описывая метель, автор пытается разгадать ее смысл, каким-то непостижимым для него образом соотнесенный с Божьим замыслом.

³⁵ Вяземский П.А. Стихотворения. — Л., 1958. С. 212.

Как явствует из текста стихотворения, составляющие мотивы *метели в степи* те же, что и в *буре на море*: внезапность наступления («вдруг»), мрак («тьма»), невозможность продолжать путь, эмоциональное состояние страха. Сходство, взаимосоотнесенность мотивов вполне осознавались автором, что нашло выражение в метафорическом уподоблении метели «сухопутному шторму» и «мокрому праху», а кроме того, в упоминании «компаса» и «кормила». Любопытно, что годом ранее, переводя стихотворение Мицкевича «Плавание» из цикла «Крымские сонеты», Вяземский предпринимает «обратный ход», сравнивая бурю на море (пенный шквал, пену волн) с метелью: «Ветер! Ветер! Бьется корабль, срывается с удила, раскачивается, ныряет в пенистой метели...»³⁶

К 40-м гг. XIX в. сравнение снежной степи с морем, повозки — с кораблем, бури с метелью утрачивает новизну и становится общим местом. Подтверждением может служить стихотворение М.А. Дмитриева «Сад снегом занесло: метелица и вьюга!..» (1849):

...Снег по грудь лошадям,
В ухабах — пропадешь: как по морским волнам
Кидает каждый миг ныряющие сани!³⁷

Стихотворение любопытно еще и тем, что здесь, в свернутом варианте, представлена фабульная ситуация аксаковского «Бурана» (1834):

..... А там, подальше к Сызрани,
Где верст пятнадцать степь в длину и ширину,
Обоз и спутники в ночь вьюжную одну
Дорогу, как в степях Сахары, потеряли
Увязли и в снегу рассвета ожидали!³⁸

³⁶ Мицкевич А. Сонеты. С. 104. Ю.И. Познапский воспользуется в своем переводе этим сравнением (Там же. С. 142 — 143). Тот же принцип инверсии в построении образа у Жуковского в балладе «Плавание короля Карла Великого» (1832): «А Оливьер сказал, с плеча / Взглянув на бурных волн сугробы...» (Жуковский В.А. Стихотворения. С. 447).

³⁷ Поэты 1820 — 1830-х годов. — Л., 1972. Т. 2. С. 62.

³⁸ Там же.

К этому времени отличительными чертами русского ландшафта становятся не только мороз и метель, но и бесконечная, безлюдная равнина/степь³⁹.

С 1828 г. мотив *метели* начинает активно использоваться в повествовательной литературе, усваивая присущую «первичному коду» семантику, структуру и образно-словесное оформление.

Первым следует назвать роман М.Н. Загоскина «Юрий Милославский» (1829). Метель здесь выполняет сюжетообразующую функцию, это своего рода знак или орудие судьбы, явленной в фигуре «помощного разбойника» Кирши, спасающего впоследствии Милославского от гибели:

...Метель становится час от часу сильнее... <...> ...Вьюга усилилась до такой степени, что в двух шагах *невозможно было различать* предметов. *Снежная равнина*, взрываема *порывистым ветром*, походила на *бурное море*; *холод* ежеминутно усиливался, а ветер превратился в совершенный *вихрь*. Целые *облака* пушистого *снега* *кружились* в воздухе и не только *ослепляли* путешественников, но даже мешали им дышать свободно. Ведя за собой лошадей, которые на каждом шагу оступались и вязнули в глубоких сугробах, они прошли версты две...⁴⁰

Как сам Кирша, выступающий в функции чудесного помощника героя, так и появление его в метель — мотив фольклорного происхождения⁴¹. «...В русских сказках, — отмечает И.П. Смирнов, — контакт с волшебными силами иногда сопряжен с силами ненастья...»⁴²

³⁹ Ср. у А. Кюстина в его книге «Россия в 1839 году»: «Там (в России. — Е.Н.) нет ничего, кроме пустынных равнин, тянувшихся во все стороны, несколько хватает глаз. Два или три живописных пункта отделены друг от друга безграничными пустыми пространствами, причем почтовый тракт уничтожает поэзию степей, оставляя только мертвое уныние равнины без конца и без края» (Кюстин А. Николаевская Россия. — М., 1990. С. 220).

⁴⁰ Загоскин М.Н. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году // Соч.: В 2 т. — М., 1988. Т. 1: Историческая проза. С. 36 — 37.

⁴¹ См.: Гидельсон М.И., Мушина И.Б. Повесть А.С. Пушкина «Капитанская дочка», ... С. 88.

⁴² Смирнов И.П. От сказки к роману. С. 309.

Литературная генеалогия пушкинской «Метели», появившейся в том же году, что и «Бесы» (1830), достаточно сложна, о чем неоднократно писали исследователи этого текста⁴³, и мотив *метели*, которому отводится в повести сюжетобразующая роль, тоже воспринимается на фоне сложившейся традиции, представленной именами Карамзина, Жуковского, Вяземского и Загоскина⁴⁴.

Описание метели на пути Владимира к жадринской церкви отсылает к поэтическому тексту Вяземского «Ухабы. Обозы»⁴⁵, а через него — к описанию движения корабля/челнока в бурном море.

У Вяземского:

Какой враждебный дух, дух зла, дух разрушенья,
Какой свирепый ураган,
Стоячей качкою, волнами без движенья
Изыл сей снежный океан?

⁴³ См.: Вацуро В.Э. «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» // Вацуро В.Э. Записки комментатора. — СПб., 1994. С. 36 — 41; Маркович В.М. «Повести Белкина»... С. 72 — 78; Ермакова Н.А. Трансформация мотива мертвого жениха в «Метели» Пушкина // Материалы к Словарию сюжетов и мотивов русской литературы. — Новосибирск, 2002. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы. С. 117 — 129; Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». — СПб., 1996. С. 200 — 225.

⁴⁴ С.Н. Пяткин «многомерный символ» метели у Пушкина интерпретирует как знак «нравственной болсани общества, ведущей его к дезинтеграции и духовной гибели», как выражение «вселенского хаоса, охватившего человеческий мир» (Пяткин С.Н. Символика «метели» в творчестве А.С.Пушкина 30-х годов // Болдинские чтения. — Нижний Новгород, 1997. С. 129, 122). Такое прочтение обусловлено тем, что истоки символа видятся в «Откровении Иоанна Богослова». Оставляя открытым вопрос о влиянии новозаветного текста на Пушкина, обратим внимание на категоричность следующего утверждения: «...единственный и правильный... путь более глубинного, более четкого толкования самой сути символики... опосредован библейским контекстом, а именно главой из Нового Завета — «Откровением Иоанна Богослова»» (Там же. С. 125). Из этого утверждения следует, что вся предшествующая традиция — литературная и фольклорная (иначе, вся сложная система литературных опосредований) — оказывается для Пушкина несущественной. Однако как пушкинские тексты, так и работы исследователей, занимающихся проблемами литературной генеалогии сюжетов, мотивов и образов в творчестве Пушкина, опровергают это.

⁴⁵ Указание на зависимость пушкинского текста от стихотворения П.А. Вяземского содержится в упоминавшейся уже книге М.И. Гиллельсона и И.Б. Мушиной (С. 90).

Кибитка-ладия шатается, ныряет:
То вглубь ударится со скользкой крутизны
То дыбом на хребет замерзнувшей волны
Ее насильственно кидает⁴⁶.

У Пушкина:

Но едва Владимир выехал за околицу в поле, как поднялся ветер и сделалась такая мятьель, что он *ничего не взвидел*. В одну минуту дорогу занесло; окрестность исчезла *во мгле мутной* и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу; *небо слилось с землею* Владимир очутился в *поле* и напрасно хотел снова попасть на дорогу; лошадь ступала наудачу и поминутно *то взъезжала на сугроб, то проваливалась в яму*; сани поминутно опрокидывались. Владимир старался только не потерять настоящего направления. <...> Владимир ехал *полем, пересеченным глубокими оврагами*. Мятьель не утихала, небо не прояснялось⁴⁷.

Исследователи творчества Пушкина, отмечая реминисцентность, цитатность отдельных образов, мотивов и сюжетов, подчеркивают невозможность сведения пушкинского текста к какому-то конкретному претексту. Если считать это «правилом» (т. е. одним из свойств пушкинской поэтики), то «Метель» не является исключением из него. Так, определяя принцип сюжетного построения «Метели», В.М. Маркович пишет: «...в своем движении он соприкасается с разными беллетристическими мотивами, ни с одним из них не совпадая, каждый осложняя сближением с мотивами иного уровня и свойства... и в то же время каждый отчасти (и, главное, по-своему) используя. Словом, каждый из “чужих” мотивов сохраняется, преобразуясь: всюду действует принцип “то же, да не то” и одновременно — “не то и все-таки отчасти то же”»⁴⁸.

⁴⁶ Вяземский П.А. Стихотворения. С. 213.

⁴⁷ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. — Т. 8 (1). С. 79 — 80.

⁴⁸ Маркович В.М. «Повести Белкина»... С. 68 — 69. Ср. с мнением В.Э. Вадура, который писал об эффекте обманутого ожидания, вызванном контрастом между «традиционной, привычной разработкой знакомых сюжетов и той, которую постоянно предлагал Пушкин» (Вадура В.Э. «Повести покойного Ивана Петровича Белкина». С. 40).

Попытаемся разобраться, что является «тем» и «не тем» в той роли, которую Пушкин отводит мотиву *метели* в сюжете. Прежде всего очевидно, что *метель* является поворотным моментом в судьбе героев, как и в произведениях Карамзина («Наталя, боярская дочь») ⁴⁹, Жуковского («Людмила» и «Светлана») ⁵⁰ и Загоскина («Юрий Милославский»). По выражению В. Шмида, весь пушкинский текст «разыгрывает мотивы судьбы», а метель выступает ее орудием (проводником) ⁵¹. Но, как неоднократно отмечалось исследователями повести, метель играет разную роль в судьбе героев, награждая одних и наказывая других. При этом очевидно, что в отличие от баллад Жуковского «судьба награждает человека не за христианскую добродетель и наказывает его не за нарушение морали» ⁵². В. Шмид, задаваясь вопросом, чем заслуживает каждый из героев свою долю, отвечает на него следующим образом: «В мире Пушкина судьба — это не слепой случай, не беспощадная предопределенность. Судьба наказывает и награждает человека за его мысли и желания, завершая лишь то, что он сам приводит в действие» ⁵³.

В повести два героя попадают в одинаковую ситуацию — Владимир и Бурмин, каждый из них проходит «испытание на идентичность», и ведущая роль в этом испытании отводится метели. Попытаемся рассмотреть поведение Владимира и Бурмина на фоне той типологии сюжетов, которая была намечена в связи с мотивом *бури на море*, имея в виду содержащиеся в пушкинском описании метели отсылки к первообразу.

⁴⁹ Об аллюзиях на Карамзина в тексте пушкинской «Метели» см.: Шмид В. Проза Пушкина... С. 202 — 204.

⁵⁰ См.: Там же. С. 206 — 210; Маркович В.М. «Повести Белкина»... С. 74 — 75.

⁵¹ Шмид В. Проза Пушкина... С. 212. Если В. Шмид указывает на связь метели с судьбой частного человека, то О.Я. Поволоцкая предлагает иное, расширительное, толкование: метель в пушкинском тексте символизирует определенный этап исторической судьбы России, русской культуры: «Поверхностное, подражательное усвоение уроков европейской культуры образует хаос в русской действительности или, иначе говоря, “метель”» (Поволоцкая О.Я. «Метель»: коллизия и смысл // Московский пушкинист. — М., 1996. № 3. С. 152 — 168). Религиозно-философская интерпретация пушкинского мотива сближает данную статью с упоминавшейся выше работой С.Н. Пяткина.

⁵² Шмид В. Проза Пушкина... С. 210.

⁵³ Там же.

Эмоциональное состояние Владимира, определяемое словами «ужас», «отчаяние», «слезы», типологически родственно состоянию героя, вписанного в сюжет чудесного спасения. Не надеясь на собственные силы в борьбе со стихией, он уповает на чудо, обращаясь к помощи силы надличной, которая, в конечном счете, избавляет его от смертельной опасности. В ситуации с Владимиром роль такой надличной силы отводится русскому «авось»⁵⁴, не случайно о герое дважды говорится, что он «поехал наудачу». Эта не та Удача, на которую рассчитывал в критической ситуации Цезарь, ощущая себя избранником судьбы, здесь нет веры в Бога или Провидение, вообще в кого бы то ни было, стоящего над стихией и управляющего ею.

Учитывая мифологическую подоснову мотива *метели*, отсылающего, через *бурю на море*, к инициационному комплексу, можно заключить, что неудача героя, а в последующем и его смерть — в плане возможных сюжетных решений — вполне ожидаемы и по-своему закономерны.

Глубинная семантика объясняет исход ситуации, но не его причины, так как здесь на мифологический (или сказочный) код накладывается код вторичный, в данном случае — психологический⁵⁵. Речь идет не о фабульной схеме, а о системе мотивировок или факторов, влияющих на поведение героев в метель.

Удача, отвернувшаяся от Владимира, оказалась благосклонной к Бурмину. Почему?

Из рассказа Бурмина: «Приехав однажды на станцию поздно вечером, я велел было поскорее закладывать лошадей, как *вдруг поднялась ужасная метель*, и смотритель и ямщики *советовали мне переждать*. Я их послушался, но *непомятое беспокойство* овладело мною; казалось, *кто-то меня*

⁵⁴ Ср. у В. Даля: «Наудачу нар. наавось, на счастье; зря, наобум, наугад; как ни попало» (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — М., 1979. Т. 2 С. 488).

⁵⁵ Ср.: «В реалистическом романе... над первичным, сюжетным, кодом надстраивается новый — культурно-исторический. Вторичный код — это код той культуры, к которой приурочено действие произведения: способов общения, условий воспитания, манер, языковых норм... и т.п.» (Смирнов И.П. От сказки к роману. С. 307).

так и толкал. Между тем мятель не унималась; я не вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую бурю. <...> ...Очутились мы в незнакомой стороне. Буря не утихла...»⁵⁶

Называние «мятели» «бурей» отсылает опять-таки к мотиву-претексту — *буре на море*, причем из всех возможных вариантов сюжетного развития линия Бурмина оказывается ближе всего к «царскому сюжету», включавшему момент противоборства человека и стихии. Как и Петр I во время бури, Бурмин — герой действующий, активный: в своем решении продолжать путь вопреки разбушевавшейся стихии он, подобно царю, противостоит общему мнению⁵⁷ и не теряет «резолюции» во время непогоды. Параллелизм сюжетных линий Петра и Бурмина, обнаруживающий себя в сходной ситуации испытания героев стихией, представляется далеко не случайным: уже не царь, а частный человек выступает избранником судьбы, и это избранничество основано на его личных качествах. Возрастание личностного начала, столь очевидно сказавшееся еще в XVII в. в жанре исторических повестей, получает сюжетное выражение в сфере нарратива: частный человек, вымышленный герой, вписывается в сюжет «царский», становясь субститутотом царя, что свидетельствует о признании за ним права на активность, на самоопределение и самоутверждение.

Типологическая близость сюжетных линий Бурмина и царя не означает их тождества. Упование Петра на судьбу мотивировано его статусом российского царя и помазанника Божьего. В «Метели» сила, влияющая на решение Бурмина, оказывается до конца неясной (это находит выражение в неопределенном местоимении «кто-то»), а потому и непредсказуемой, что акцентирует личную инициативу героя, его смелость, граничащую с безрассудством. О благополучном исходе плавания Петра по бурному морю сообщается сразу, в пушкинском же нарративе финал не только отделен во времени

⁵⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. — Т. 8 (1). С. 85 — 86.

⁵⁷ См.: Никанорова Е.К. Буря на море... С. 8 — 10.

от ситуации испытания героя метелью, но и амбивалентен, открыт для разных интерпретаций⁵⁸.

Поведение Бурмина во время бури объясняется соединением (но не слиянием) двух факторов — надличного, что находит выражение в признании некоей неведомой силы, оказывающей на него воздействие («казалось, *кто-то* меня так и толкал»), и личного — особенностей его характера («я не вытерпел»)⁵⁹. К числу надличных сил можно отнести и случай, оговорившись при этом, что в пушкинском нарративе он имеет, скорее всего, провиденциальный характер, являясь орудием Провидения⁶⁰.

В отличие от баллад Жуковского, где судьба награждала за покорность и наказывала за бунт, у Пушкина «судьба осуществляется не так прямолинейно, и предсказать ее ясно, как это делалось в балладах, невозможно»⁶¹.

⁵⁸ О неоднозначности финала «Метели» писал В.Э. Вацуро: «Вряд ли найдется счастливый конец, который в такой мере был бы окрашен тревожными интонациями. <...> И противоположность всем канонам повесть оканчивается не мотивом любовного соединения, а мотивом вины» (Вацуро В.Э. «Повести покойного Ивана Петровича Белкина»... С. 39). См. также: Ермакова Н.А. Трансформация мотива... С. 128 — 129.

⁵⁹ Судьба несомненно является действующим фактором в мотивировочной системе ирритативного мира Пушкина. Но с поэтической мотивировкой («судьба») в его прозе везде конкурирует прозаическое оправдание («человек»). Как в других повестях, так и в «Метели» хотение и действие человека обуславливает события» (Шмид В. Проза Пушкина... С. 213). Ср.: «Чем же все-таки создана причудливая связь изображаемых событий — благим Провидением, законами быта, случайностями или чем-то вроде безликого и равнодушного лика древних? В поисках ответов на этот и подобный ему вопрос мысль читателя естественно устремляется от ситуаций к характерам, от характеров опять к ситуациям, от последних к литературным параллелям... и везде читатель наталкивается на все такую же подвижную игру различных смысловых возможностей и оттонок» (Маркович В.М. «Повести Белкина»... С. 76).

⁶⁰ «То, что иногда представляется нам действием слепой Судьбы, есть на самом деле проявление мудрого замысла Провидения <...> Случай в «Метели» неизменно оказывается орудием Провидения. Это характерно и для пушкинского творчества 30-х годов вообще» (Кибальник С.А. Тема случая в творчестве Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. — СПб., 1995. Т. 15. С. 74).

⁶¹ Шмид В. Проза Пушкина... С. 210. Тем не менее зависимость судьбы от нравственных качеств героев обнаруживается и в пушкинском нарративе: «Человек вполне в состоянии решать и действовать свободно, но результаты решений и поступков соответствуют ожиданиям лишь тогда, когда хотение человека находится в согласии с таинственной волей судьбы. Судьба же, хотя и ее нельзя предвидеть, не слепа и даже не своевольна. Напротив, она всегда осуществляет какую-то высшую справедливость» (Там же. С. 227). Или: «Герои «Метели» упорно не слышат настойчивых предупреждений Прови-

Таким образом, мотивная семантика *метели* оказывается сложной и неоднозначной: соотносясь с разными сюжетными реализациями — награды, наказания и противоборства/поединка, она не совпадает ни с одной из них до конца, что объясняется сложным сочетанием таких факторов, как характер, судьба и случай, влияющих на исход испытания человека стихией.

Прежде чем перейти к «Бурану» С.Т. Аксакова, остановимся на романе И.И. Лажечникова «Последний Новик» (1831 — 1833), на том фрагменте из второй части, где речь идет об Эрестферской битве в январе 1701 г., когда была одержана первая после нарвского поражения победа над шведами. Успех русского оружия стал возможен благодаря подошедшему вовремя отряду русских солдат с артиллерией, но сам отряд, спешивший на помощь армии, едва не погиб, будучи застигнут в пути метелью.

Фельдмаршал будто унес с собою хорошую погоду. Едва потеряли мы его из виду, как *небо застлала огромная туча*, сначала запылил снежок. Но, вдруг усилившись, посыпал решетом. С этим *поднялся ветерок* и завертела *метелица*. Дорогу начало замечать и скоро совсем заткало. Кроме снеговой сети, *ничего не было видно*⁶².

Заблудившихся, сбившихся с пути солдат спасает таинственный вожатый (им оказывается главный герой романа Владимир), именно он выводит всех к месту сражения. Появление незнакомца воспринимается как помощь свыше, свидетельство Божьего благоволения. «Из глубины души благодарил я Бога за спасение наше, — говорит полковник Лима, поведавший другим офицерам о таинственном избавителе, — солдаты у окрайницы оврага крестились»⁶³.

дения и оказываются ввергнуты в суровое испытание, которое сами они преодолеть не властны. Провидение же в свою очередь, как это ему неотъемлемо свойственно, пристально следит за ними и вознаграждает лишь тогда, когда к ним приходит полное осознание ответственности за их неоправимые, необдуманные поступки» (*Кибальник С.А. Тема случая...* С. 74). По мысли С.А. Кибальника, связь между Провидением и нравственностью находит выражение в способности героев к «осознанию ответственности» за свои поступки (Там же. С. 74 — 75).

⁶² Лажечников И.И. Соч.: В 2 т. — М., 1963. Т. 1. С. 188.

⁶³ Там же. С. 189.

Налицо беллетризация исторического факта⁶⁴, которая осуществляется за счет использования сюжетной схемы, отсылающей к «Юрию Милославскому» М.Н. Загоскина. И хотя ничего нового в провиденциальный сюжет спасения Лажечников не привносит, фрагмент этот примечателен, во-первых, своей традиционностью, клишированностью (что является отличительной чертой массовой литературы в целом), а во-вторых, любопытным соединением двух мотивов — *мороза и метели*, служащих испытанием для русского воинства. Из двух зол — мороза и метели — наименьшим оказывается мороз. «С морозом *русский* солдат совладеет», — думает попавший в метель полковник Лима, но вот противостоять метели ни он, ни другие оказываются не в состоянии.

Отметим, что в данной сцене мороз и метель уравниваются в своей функции, являясь испытанием для русских солдат, отличие же состоит в том, что в ситуации испытания метелью человеку необходима помощь свыше. Отношение к метели как к бедствию, с которым человеку, в отличие от мороза, не справиться, имеет, скорее всего, мировоззренческую основу и связано с представлениями о силах, стоящих за каждой из стихий. Истоки образа мороза — в русской сказке, в мифопоэтике. Для просвещенного сознания XIX в. это сфера низшей мифологии, с которой человек может справиться самостоятельно. Что касается метели, то, как уже неоднократно отмечалось, она неразрывно связана с мифологемой судьбы, а судьба находится в ведении высшей власти, поэтому для прохождения «сквозь метель» человеку необходима помощь Бога.

В очерке С.Т. Аксакова «Буря» (1834) со-противопоставление мороза и метели находит выражение уже на сюжетно-композиционном уровне.

⁶⁴ Из «Журнала или подневной записки» Петра Великого: «Неприятель встретил русские войска "в ордере баталии" и "тотчас с нашими в бой вступил (и яко новое войско не практикованное, к тому же и пушки наши не приспели) и большую часть наших в конфузию привел и ретироваться принудил, но, когда артиллерия наша прибыла, которую неприятеля одержали, и паки немедленно в ордер баталии устроясь, неприятеля итак охватили, по 4-часного бою с поля сбили..."» (Цит. по: Кузьмина В.Д. «Страшное изображение второго пришествия» // Ранняя русская драматургия XVII — первая половина XVIII в.): Пьесы школьных театров Москвы. — М., 1974. С. 481).

Основная тема очерка — поведение человек перед лицом стихии — конкретизируется автором в самом начале повествования, ей сообщается национальный колорит и социальная определенность. Речь идет о русской стихии и о русском мужике, способном ей противостоять: «*Жестокий крещенский мороз* сковал природу, сжимал, палил, жег все живое. Но человек улаживается с яростью *стихий*; *русский мужик* не боится *мороза*»⁶⁵. Таким образом, в отличие от Пушкина, здесь субъектом действия выступает не столько частный человек, сколько национальный тип.

Следующий абзац подхватывает намеченную тему, развивая и варьируя ее: «Тут-то сыпались *русские остроты*, по природе *русского* человека, всегда одетые в форму *иронии*. <...> Так греются на морозе дух и тело *русского* мужичка»⁶⁶. Отношение к морозу — своего рода проверка на национальную идентичность (верность русскому духу); мороз в аксаковском очерке, подобно Морозко в сказке, выступает в функции испытующего, при этом в сюжете ему отводится роль предварительного испытания в канун основного, каковым и является прохождение сквозь бурю /буран.

Описание бурана в оренбургской степи строится на соединении традиционного (проявляется в использовании речевых и образных клише) и конкретного (находит выражение в этнографической точности деталей). Стоящие за текстом литературная и фольклорная традиции, уходящие корнями в мифологию, сообщают очерку смысловую глубину и многозначность.

...Беловатое облако, как *голова огромного зверя*, выплывало на восточном горизонте неба... и, наклонясь к земле, можно было заметить, как все необозримое пространство снеговых полей бежало легкими струйками, *текло, шипело каким-то змеиным шипеньем*, тихим, но *страшным!* <...> Хотя опытный старик приметил *грозу* заблаговременно, но переезд был длинен... и *беда пришла немину-*

⁶⁵ Аксаков С.Т. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1966. Т. 2. С. 400.

⁶⁶ Там же. С. 401.

чая... <...> ...Уже огромная снеговая туча заволокла большую долину неба и посыпала из себя мелкий снежный прах... уже в обыкновенном шуме ветра слышался иногда как будто отдаленный плач младенца, а иногда вой голодного волка⁶⁷. <...> Снеговая белая туча, огромная, как небо, обтянула весь горизонт и последний свет красной, погорелой вечерней зари быстро задернулся густою пеленою. Вдруг настала ночь... наступил буран со всей яростью, со всеми своими ужасами. Разыгрался пустынный ветер на приволье, вихрь снеговые степи. Все одел белый мрак, непроницаемый, как мрак самой темной осенней ночи! Все слилось, все смешалось: земля, воздух, небо превратилось в пучину кипящего снежного праха, который слепил глаза, занимал дыханье, ревел, свистал, выл, стонал, бил, трепал, вертел со всех сторон, сверху и снизу, обвивался, как змей, и душил все, что ему ни попадалось. <...> Наконец, стало понемногу затихать волнение снежного океана... <...> Степи представляли вид бурного моря, внезапно оледеневшего...⁶⁸

Здесь, как и в пушкинской «Метели», описание бурана в степи очевидно отсылает к образному комплексу бури на море, а через него — к археосюжету, восходящему к ритуально-мифологическому комплексу инициации (сравнение пространства с «огромным зверем», «змеем», готовым проглотить путников).

Большая часть путников проходит испытание «бураном», их спасает вера (надежда на помощь Божью), самообладание и опыт. Причиной же смерти является неспособность справиться со страхом, излишняя самонадеянность и удальство.

Безмолвно повиновались строгому голосу старика, умудренного годами опытов, пронизательный взор которого провидел в ясности тьму, в тишине бурю. Все трусили, хотя ничего страшного не видели. <...> Сердце падает у самого неробкого человека, кровь стынет, останавливается от страха, а не от холода, ибо стужа во время

⁶⁷ Скорее всего, реминисценция из «Зимнего вечера» (1825) Пушкина. Ср.: «То, как вперь, она завоет, то заплачет, как дитя...» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч. 1947. Т. 2 (1). С. 439).

⁶⁸ Аксаков С.Т. Собр. соч. — Т. 2. С. 402 — 404.

буранов значительно уменьшается. Так ужасен вид возмущения зимней северной природы. Человек теряет память, присутствие духа, бегает... и вот причина гибели многих несчастных жертв⁶⁹.

Те, что последовали совету старика, проявили подлинную смелость и сохранили присутствие духа — главное условие спасения.

...Старик остановил обоз. «Други, — сказал он... — делать нечего. Надо отдаться на волю Божью; надо здесь ночевать...». Совет был *странен и страшен*; но в нем заключалось единственное средство к спасенью⁷⁰.

В очерке Аксакова, как и в пушкинском нарративе (линия Бурмина), можно усмотреть сходство с сюжетом «царским» — и в расстановке действующих лиц (противопоставление «одного», в данном случае старика, «всем»), и в сочетании факторов, обеспечивающих прохождение сквозь буран, — веры в судьбу (надежды на помощь Бога) и личных качеств (опытности и самообладания)⁷¹.

Трагическая участь тех, кто последовал за «молодым удальцом», лишь подтвердила правоту утверждения о том, что главная причина гибели — потеря присутствия духа: «Шестеро *смельчаков, или, лучше сказать, глупцов*... вероятно, скоро сбились с дороги... разбрелись в разные стороны, выбились из сил — и все замерзли»⁷².

Таким образом, в очерке Аксакова актуализирован внутренний, психологический момент: исход борьбы со стихией внешней (морозом и бураном) находится в прямой зависимости

⁶⁹ Аксаков С.Т. Собр. соч. — Т. 2. С. 404.

⁷⁰ Там же. С. 403-404.

⁷¹ Ср. также с историческими анекдотами, в которых Петр I силою духа и воли побеждает детский страх перед водной стихией, что и делает для него возможным впоследствии «прохождение сквозь бурю на море» (см.: Никанорова Е.К. Исторический анекдот в русской литературе XVIII века: Анекдоты о Петре Великом. — Новосибирск, 2001. С. 219 — 220).

⁷² Аксаков С.Т. Собр. соч. — Т. 2. С. 405. Ср.: «Сколько удалества, столько и дурачества» (Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1980. Т. 4. С. 471).

сти от способности победить страх — иррациональное, стихийное начало в душе самого человека.

Сюжетная ситуация метели в «Капитанской дочке» (1836), ее образное оформление и ее развитие проецируются на всю предшествующую традицию, являясь своего рода метатекстом по отношению к ней⁷³.

Ветер между тем час от часу становился сильнее. Облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело подымалась, росла, и постепенно облегла небо. Пошел мелкий снег — и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась мятель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло. <...> Я выглянул из кибитки: все было мрак и вихорь. Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным... <...> Лошади тяжело ступали по глубокому снегу. Кибитка тихо подвигалась, то взъезжая на сугроб, то обрушаясь в овраг и переваливаясь то на одну, то на другую сторону⁷⁴. Это похоже было на плавание судна по бурному морю⁷⁵.

Роль метели в сюжете — та же, что и в рассмотренных выше текстах: она знаменует собой поворотный момент в судьбе главного героя повести⁷⁶. Поведение Гринева близко тому варианту сюжетного развития, который мы обозначили как «царский сюжет». Как и в случае с Бурминым, все: и ямщики, и Савельич — советуют Гриневу воротиться, он же «велит ехать скорее».

⁷³ Устойчивой оказывается связь метели с «выморочным» местом, что находит выражение в последующей литературной традиции, в частности, в творчестве А.А. Блока и Н.И. Пастернака (См.: Смирнов И.П. Б. Пастернак. «Метель» // Поэтический строй русской лирики. — Л., 1973. С. 243 — 247).

⁷⁴ Ср. в «Метели»: «Лошадь ступала наудачу и поминутно то взъезжала на сугроб, то проваливалась в яму; сани поминутно опрокидывались» (С. 79 — 80).

⁷⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. — Т. 8 (1). С. 287 — 288.

⁷⁶ Ряд возможных литературных источников может быть продолжен романом Ф. Купера «Шпион» (1821, русский перевод — 1825): по наблюдениям В.М. Есипова, к числу совпадений между «Шпионом» и «Капитанской дочкой» можно отнести, в частности, сюжетную завязку романов: «...и в том, и в другом случае буря, которая описывается в начальных главах, предопределяет все дальнейшие события и судьбы героев» (Есипов В.М. Два этюда о пушкинской прозе // Московский пушкинист. — М., 1996. № 3. С. 182).

«Если бы он, например, в начале метели послушался Савельича и вернулся назад, — замечает В. Шмид, — то не получил бы случая сделать обязанным себе Пугачева», улаживающего, в конечном счете, его судьбу⁷⁷. Рассуждая в той же модальности, можно сказать, что послушайся Бурмин смотрителя и ямщика и останься пережидать метель, не состоялась бы его встреча с Марьей Гавриловной и, стало быть, иначе сложилась его судьба.

Как и в «Метели», сюжет в «Капитанской дочке» не совпадает ни с одним из традиционных, хотя и соотносится с текстами Загоскина, Жуковского и Аксакова⁷⁸. И в данном случае основное отличие — в сфере мотивировок, определяющих счастливую развязку — спасение героя, осуществление им своих планов. «Судьба — это несомненный фактор в мотивировочной системе пушкинского мира, — пишет В. Шмид. — И все же жизнь человека не определяет ни безжалостная предопределенность, ни слепой случай, ни каприз судьбы. В конце концов решающим в жизни оказывается характер человека, точнее, то, за что ответствен — в понимании Пушкина — сам человек»⁷⁹.

Подведем итоги.

К концу 30-х гг. XIX в. мотив *метели/бурана в степи*, будучи своего рода субститутотом, образным эквивалентом мотива *бури на море*, практически вытесняет его из сферы нарратива, одновременно усваивая те признаки, которые присущи первичному коду, а именно: его семантику, находящую выражение в различных, но типологически сходных сюжетных реализациях, образное оформление, систему мотивировок, определяющих поведение субъекта действия и исход ис-

⁷⁷ Шмид В. Проза Пушкина... С. 231.

⁷⁸ В очерке С.Т. Аксакова спасаются те, кто послушался совета мудрого старика и остался на месте; Гринев же нарушает запрет и тем не менее оказывается спасенным таинственным вожатым, выступающим в роли «помощного разбойника». О связи данного фрагмента со сказочным архетипом писал И.П. Смирнов: «Сцена первой встречи Гринева с Вожатым разворачивается по всем законам волшебной этики и эстетики, законам... предварительного испытания. Гринев выдерживает проверку со стороны Вожатого, сравнимого с чудесным помощником сказки...» (Смирнов И.П. От сказки к роману. С. 308).

⁷⁹ Шмид В. Проза Пушкина... С. 237.

пытания стихией. Совпадение мотивировочных факторов, влияющих на этот исход, объясняет тот факт, что мотив *метели* (или *бурана в степи*) встраивается в ту же сюжетную типологию, что и мотив *бури на море* (чудесное спасение/гибель, поединок/противоборство, награда/наказание, «царский сюжет» и др.). Оба они знаменуют собой поворотный момент судьбы, некую пограничную ситуацию, чреватую утратой (гибелью) или наградой (спасением) для того, кто является субъектом действия. Выбор литературным героем той или иной стратегии поведения в ситуации испытания стихией осуществляется на достаточно широком интертекстуальном фоне, и для уяснения авторской точки зрения (авторского понимания соотношения человека и стихии, личного и публичного начал в судьбе человека) важно учитывать не только то, какой выбор делает герой, но и то, от чего он отказывается.

Характер мировосприятия, наличие устойчивых представлений о том, кто или что влияет на судьбу человека (случий, Провидение, личностные особенности), находит выражение в системе мотивировочных факторов и, стало быть, в предпочтении, которое отдает тот или иной автор определенному типу сюжета (идет ли речь о *буре на море* или о *буране в степи*)⁸⁰.

Параллельное сосуществование в литературе двух мотивов, сходных по семантике, структуре и образному оформлению объясняет случаи обращения к двуединому образному комп-

⁸⁰ Сравнивая образные комплексы «моря» и «степи», В.Н. Топоров пишет: «...море более емкий и "сильный" образ, отсылающий к экзистенциальным глубинам человеческого сознания и напряженно и остро выдвигающий перед человеком тему смерти... и отличие от степи море безосновно; у степи — твердая опора, земля, у моря — опоры нет, и человек в своих усилиях к спасению должен сделать опорой самое бездну, ничто» (Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря... С. 604). Думается, что понятие опоры и ситуации встречи человека со стихией коррелирует с понятием нравственной опоры — илжно не где человек находится (не место действия), а на *кого* или на *что* он опирается в критической для него ситуации — на себя самого, на Бога, на помощь неких мифологических существ. Степь во время метели так же безосновна, как и море в бурю (пр. у Вилемского в «Метели»: «Нет воздуха, небес, земли...»). В плане глубинной семантики очевидно: буран в степи — та же пограничная ситуация между жизнью и смертью, что и буря на море.

лексу *бури/метели* (когда сквозь мотив *метели* «просвечивает» мотив-прообраз). Отметим, что подобное удвоение образа имеет усиливающий, резонансный характер, подчеркивает катастрофичность ситуации, независимо от того, кто является субъектом действия – отдельный человек или нация/государство. Приведем ряд примеров.

В «Шинели» (1842) Н.В. Гоголя встреча «одного значительного лица» с мертвым Акакием Акакиевичем, едва не стоившая ему жизни, происходит в метель, но при этом в тексте появляется деталь, отсылающая к первичному коду, – сравнение шинельного воротника с парусом:

Изредка мешал ему однако же порывистый ветер, который, выхватившись вдруг, бог знает откуда и нивесть от какой причины, так и резал в лицо, подбрасывая ему туда клочки снега, хлобуча, как парус, шинельный воротник...⁸¹

В «Двойнике» (1846) Ф.М. Достоевского появление двойника господина Голядкина происходит в «крутую непогоду», описание которой включает образный комплекс *бури и метели*⁸²:

⁸¹ Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений. Т. 3. С. 216. Уже у Пушкина в «Пиковой даме» в функции «выморочного» места выступает городской локус: «В десять часов вечера он уж стоял перед домом графини. Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч. – Т. 8 (1). С. 239). Намечавшаяся тенденция соединения метели (непогоды) с городским пространством найдет продолжение у Гоголя в «Шинели» и у Достоевского в «Двойнике», где «бесконечная» площадь и «пустынная» улица станут субтитутом степи/моря на основании общей семы «пустоты».

⁸² «Двойник» Достоевского вступает в межтекстовые связи не только с «Шинелью» Гоголя, «Бесами», «Калитанской дочкой» и «Пиковой дамой» Пушкина, но и с «Медным всадником», в котором сюжетный мотив наводнения можно рассматривать как отдельное звено в трансформационной цепи мотива разбушевавшейся стихии. «В «Медном всаднике» наводнение – ядро поэтического сюжета, стержень, определяющий судьбу героя, – пишет И.Л. Альми. – <...> Разлив Невы – непосредственная причина всех действий героя. <...> Даже к самому бунту против «державца полумира» Евгений подвигнут новым взрывом ненастья, рождающим воспоминания о роковом дне катастрофы. <...> Намечая перипетии судьбы Евгения, наводнение как бы вписывается в эту судьбу. Но одновременно имеет и свой собственный сюжет» (Альми И.Л. Образ стихии в поэме «Медный всадник»: (Тема Невы и наводнения) // Альми И.Л. О поэзии и прозе. – СПб., 2002. С. 89, 92).

Ночь была ужасная, ноябрьская, — мокрая, туманная, дождливая, снежливая... Ветер выл в опустелых улицах, вздымая выше колен черную воду Фонтанки... Шел дождь и снег разом. <...>

Хотя снег, дождь и все то, чему даже имени не бывает, когда разыгрывается вьюга и хмара под петербургским ноябрьским небом, разом, вдруг атаковали и без того *убитого* несчастьями господина Голядкина, не давая ему ни малейшей пощады и отдыха, пронимая его до костей, залепляя глаза, продувая со всех сторон, сбивая с пути и с последнего толка ... — несмотря на все это, господин Голядкин остался почти нечувствителен к этому последнему доказательству *гонимия судьбы*... <...> ...Снег валил все сильнее, крупнее и гуще; на расстоянии двадцати шагов не было видно ни зги; фонари скрипели еще пронзительнее прежнего, и ветер, казалось, еще *плачевнее*, еще *жалостнее* затягивал *тоскливую* песню свою... <...> Вдруг, сквозь шипящий ветра и шум непогоды, до слуха его долетел опять шум чужих то весьма недалеких шагов. Он вздрогнул и открыл глаза. Перед ним опять... *чернелся* какой-то быстро приближавшийся к нему человек⁸³.

И еще один пример обращения к двуединому образу бури-ныюги — из поэзии XX в. — «Письмо к женщине» (1924) С.А. Есенина:

.....
Когда кипит морская гладь,
Корабль в плачевном состоянии.

Земля — корабль!
Но кто-то вдруг
За новой жизнью, новой славой
В прямую гущу бурь и вьюг⁸⁴
Ее направил величаво.

Итак, *метель*, получив словесное оформление и функциональную определенность к 40-м гг. XIX в., становится одним

⁸³ Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. — Л., 1988. Т. 1. С. 138 — 141.

⁸⁴ Есенин С.А. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1970. Т. 2. С. 110.

из сквозных мотивов русской литературы, постепенно усваивая то богатство метафорических значений, которое было присуще мотиву-претексту. Метафорическое осмысление *метели* как символа внутренней смуты, жизненных бедствий и народного мятежа способствует актуализации этого мотива в литературе первой четверти XX в., в творчестве А. Блока, А. Белого, Б. Пастернака и Б. Пильняка.

За повторяемостью данного мотива — осознание не просто значительности переживаемого временного отрезка, но и его переломного, а зачастую кризисного, катастрофического характера в судьбе отдельного человека, нации, государства.

**Сюжетная схема «Великодушный старик»,
ее происхождение и трансформация
в русской литературе**

Так называемый «любовный треугольник» (муж — жена — любовник) — несомненно, одна из самых продуктивных и «вечных» ситуаций мировой литературы. Ее семантическое древо и порожденные ею фабулы рассматриваются в статье Ю.В. Шатина¹. Из шести названных им основных типов фабул наше внимание в данном сообщении будет уделено первому, наиболее мирному разрешению любовного конфликта. У Ю.В. Шатина оно определяется так: «Прощенный любовник. Жена уходит к любовнику, муж в силу идейных или нравственных соображений принимает изменившуюся ситуацию»². При такой формулировке муж изображается лицом пассивно-страдательным, что, на наш взгляд, не слишком соответствует довольно обширному литературному материалу в произведениях отечественной словесности. К тому же важным и даже сюжетообразующим моментом ситуации выступает мотив возрастной дистанции супругов. Поэтому интересующая нас сюжетная схема формулируется как «Старик уступает возлюбленную молодому сопернику» и в дальнейшем будет именоваться «Великодушный старик».

Типовой вариант этой сюжетной схемы с учетом материалов русской литературы XIX и отчасти XX в. представляется следующим образом. Исходная ситуация: старик/человек не старый, но многое переживший и опытный женится/собирается жениться на молодой девушке иного происхождения и воспитания. Этому браку обычно предшествует или сопутст-

¹ Шатин Ю.В. Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». — Новосибирск. 1998. Вып. 2: Сюжет и мотив в контексте традиции. С. 56 — 63.

² Там же. С. 61.

зует осуществляемое героем духовное и нравственное воспитание избранницы. Молодая женщина знакомится с другом семьи, тоже молодым человеком (нередко это ученик старика), они влюбляются друг в друга. Жена изменяет мужу, или же молодые люди, любя друг друга, хранят верность долгу. Узнав о неверности/чувствах жены/невесты старик уступает ее сопернику и устраняется. Формы устранения сильно варьируют: это самоубийство или его инсценировка, уход мужа в монастырь или в странствия, наконец, развод, когда муж берет всю вину на себя. Дальнейшая судьба персонажей также имеет много вариантов. Новый брак женщины может оказаться счастливым или неудачным, а то и вовсе не состояться, различной бывает и степень участия старого мужа в ее судьбе и его собственная новая жизнь, наконец, может раскрыться обман с мнимым самоубийством. Диапазон развязки: этой сюжетной ситуации достаточно широк — от идиллии до драмы. Конкретные реализации данного типового варианта будут рассмотрены нами в дальнейшем.

В исследовательской литературе такое разрешение любовного конфликта традиционно связывается с развитием идей эмансипации женщин и прежде всего с влиянием романа Ж. Санд «Жак» (1834, сокращенный русский перевод — 1844). К этой линии, действительно, восходят такие обработки сюжета, как повесть А.В. Дружинина «Полинька Сакс» (1847) и получивший сильный общественный резонанс роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (1863)³.

Однако жорж-сандовская трактовка сюжета на русской почве сталкивается с рядом проблем и претерпевает изменения. Во-первых, как и другие персонажи Жорж Санд, романтически разочарованный Жак был героем монострасти и потому, уступая любимую молодому сопернику, добровольно уходил из жизни. Если не ошибаемся, этим путем никто из русской литературы за ним не последовал. Самоубийство не казалось приемлемым выходом ни с позиций христианской

³ См. его полемические и пародийные отголоски в произведениях Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание» — Лебезятников и «Вечный муж» — Лобов) и Н.С. Лескова («Павлин»).

морали, ни с точки зрения сторонников теории «разумного эгоизма». Поэтому возникают иные решения: муж добровольно принимает на себя постыдные тяготы бракоразводного процесса (у А.В. Дружинина) либо самоустраняется, инсценируя собственную смерть. Соединение мотива «живого трупа» с рассматриваемой сюжетной схемой возникает впервые, кажется, у Чернышевского. До этого литературные персонажи прибегали к мнимому самоубийству/менялись именем с умершим, чтобы начать новую жизнь (сохранилось отчасти в «Живом трупе» Л.Н. Толстого).

Во-вторых, в реальной жизни бракоразводный процесс был в XIX в. очень затруднителен, что отразила и русская литература. Исследователи отмечают, что А.В. Дружинин в своей повести явно смягчил ситуацию, практически не останавливаясь на том, каким образом Константин Сакс смог добиться развода⁴ (подобная попытка Алексея Каренина, как известно, в романе Толстого кончится неудачей). То же следует сказать и об инсценировках самоубийства, как правило, обреченных на разоблачение, (во всяком случае, в образованных слоях общества). Идиллическая развязка «Что делать?», когда расставшиеся супруги после мнимой смерти мужа счастливы в новых браках и даже дружат семьями, была возможна лишь в идеальном мире героев Чернышевского. В реалистической же драме Толстого Федя Протасов, последовав примеру «новых людей», неизбежно сталкивается с бездушием буржуазного закона, который вынуждает его действительно уйти из жизни, дабы не допустить расторжения нового счастливого брака бывшей жены.

В-третьих, все тяготы последствий развода в реальной жизни ложились именно на женщину. И тут, как нам кажется, начинает играть роль мотив возрастной дистанции супругов, создающей у мужа ощущение некоего духовного отцовства, сохраняющегося даже после оформления развода. Нерушимой подсознательно остается и его ответственность за жизнь юной женщины. В русских вариациях сюжета жорж-

⁴ Егоров Б.Ф. Проза А.В. Дружинина // Дружинин А.В. Повести. Дневник. — М., 1990. С. 436.

сандовского типа этот момент явно ослаблен. Отсюда трагическая развязка «Полиньки Сакс»: хотя мужу удалось с поистине сказочной легкостью расторгнуть брак и жена счастливо, казалось бы, соединяется с любимым, происшедшее оказывается слишком тяжелым для ее слабого организма — угрызения совести, запоздалая любовь к бывшему супругу и скоротечная чахотка сводят Полиньку в могилу. Многоопытный и проникательный Константин Сакс, хорошо знающий свою жену, явно должен был предвидеть возможность такого конца и уж, во всяком случае, не выпускать юную и слабую женщину из вида, на что справедливо указывал Ф.М. Достоевский.

Наконец, в обработках сюжета жорж-сандовского типа расторгаемый брак героев всегда оказывался бездетным. Поэтому вопрос о возможной судьбе детей (все равно от первого ли брака или новой связи) даже не возникает.

Однако помимо зарубежного источника такая сюжетная ситуация имела в русской литературе и иные корни, на что указывает целая группа произведений отечественной словесности, переносящих действие в простонародную среду, куда идеи эмансипации едва ли могли проникнуть. Эти обработки сюжета уделяют внимание именно тем его моментам (ответственность мужа за дальнейшую жизнь жены и судьба детей), которые не были развиты в текстах жорж-сандовского типа. Например, даже у бездетного персонажа при разрыве с женой мелькнет мысль о детях («Постоялый двор» И.С. Тургенева). При этом источником душевного великодушия супруга оказывается его религиозное чувство и идеи народного православия, акцентирующего нерасторжимую связь всех людей и их единство в грехе, покаянии и спасении (по выражению старца Зосимы «Всякий за всех перед всеми виноват»). Образцы подобного душевного благородства и бескорыстия простонародный читатель мог найти в произведениях духовной литературы, причем, как нам думается, приводимые далее примеры далеко не единственные. Так, зерно этого сюжета обнаруживается уже в истории некоего Павла Простого (текст известен с XI — XII в. в составе Египетского патерика, он также

пошел в Четыи Минеи и Пролог под 4 сентября). Герой патерикового рассказа, кроткий старый земледелец, застав молодую жену с любовником, безгневно уступает ее сопернику и уходит в отшельники, став одним из учеников блаженного Антония. Впрочем, по мнению повествователя, причиной этого поступка было естественное отвращение Павла к прелюбодеянию. С известной долей вольномыслия другим образом такого поведения мог показаться и Иосиф-Обручник, хотевший, как о том поведала первая глава Евангелия от Матфея, сначала тайно отпустить, не обличая ее, «имущую во чреве» невесту, а после воспитавший как своего чужого ребенка (толкование, разумеется, совсем приземленно-житейское и ни в коей мере не посягающее на мистический смысл непорочного зачатия и Благовещения).

Тихий и кроткий ответ идиллии Святого Семейства явственно ощущен в одной из первых «простонародных» обработок этого сюжета в восточнославянских литературах — русской повести Т.Г. Шевченко «Капитанша» (1855)⁵. Он же четырем годами позже в украинской поэме «Мария» создаст и иной вариант вышеупомянутой евангельской истории, яркий образец народного православия, бесконечно далекий от ортодоксальности, но глубоко человеческий и проникнутый трепетным религиозным чувством. «Капитанша» в числе других русских повестей Шевченко увидела свет в провинциальном журнале через два десятилетия после смерти ее автора и долгое время недооценивалась, поэтому она не оказала влияния на современный ей литературный процесс. Тем более любопытно, что ее создателю удалось предугадать многое. Прежде всего это касается главного героя, основные черты которого отнюдь не типичны для «великодушных стариков» из простолюдовья. Он крепостной (или бывший крепостной), сумевший благодаря своему трудолюбию и предприимчивости добиться

⁵ Интересно, что другая русская повесть Т.Г. Шевченко «Княгиня» (1853) начинается восточнославянскую литературную историю знаменитого сюжета «Два великих грешника» (см.: Климova М.Н. Влас, Кудеяр и другие (по поводу «спора о великом грешнике» в русской литературе) // Традиция и литературный процесс. — Новосибирск, 1999. (С. 306 — 236).

стабильного положения, достатка и уважения окружающих, человек религиозный, с глубоким чувством собственного достоинства и твердыми нравственными убеждениями, способный на самоотверженную любовь.

Основная часть повести содержит оригинальное, нигде более не зафиксированное развитие сюжетной схемы. Герой повести, старый солдат Яким Туман, бывший украинский крестьянин, нежно любит свою воспитанницу Варочку. Мысль о женитьбе на ней, однако, воспринимается им как грех, подобный кровосмешению. Юная Варочка обещана офицером, тем самым она как бы повторила судьбу своей несчастной матери. Дурная бесконечность таких повторений, обрекающих беззащитную красоту на падение и гибель, будет разорвана лишь самоотверженностью Тумана. Он решает жениться на Варочке, чтобы избавить от позора ее и незаконнорожденного ребенка. Трагическая судьба соблазненных и покинутых девушек из народа («покрыток»), как известно, одна из магистральных тем творчества Шевченко, и лишь одной из них — героине «Капитанши» удалось достигнуть тихой семейной пристани. Концовка повести благополучна и даже утопична. Повествователь узнал эту трогательную историю от своего друга Виктора Александровича. В прошлом боевой офицер, денщиком которого некогда был Туман, в отставке он превращается в мелкого помещика-филантропа, мечтающего о простой, близкой к природе жизни. Свою мечту он надеется осуществить в браке с дочерью Варочки Еленой, что представляется прекрасным решением и самому повествователю. Однако вызывают сомнения и чудовищная разница в возрасте молодоженов, и отличия в их воспитании (для сохранения душевной чистоты девушку даже сознательно не учили грамоте), и рассудочный характер будущего брака. Кажется, что брак этот из числа тех благих намерений, которыми мостится дорога в ад. Идиллия опрощения явно чревата драмой, о чем не подзревает повествователь. Драмы такого рода и станут завязкой многих русских обработок сюжетной схемы «Великодушный старик».

Нам уже приходилось писать о группе произведений отечественной литературы, включающих интресующую нас схему и парадигму почти архетипического для русского сознания мифа о великом грешнике⁶. Имеются в виду повесть И.С. Тургенева «Постоялый двор» (1853), рассказ Н.С. Лескова «Павлин» (1874) и одна из сюжетных линий романа Ф.М. Достоевского «Подросток» (1875). Общим для всех трех текстов помимо сюжетной схемы и положения главного героя оказывается то, что герой в грехопадении своей молодой жены видит и долю собственной вины («грех»), требующей его личного искупления. Форма искупления при этом получает чисто русское выражение — странничество, а сам герой превращается в выразителя важнейших черт национального характера.

В «Постоялом дворе» основной акцент ставится на обличении крепостнических порядков, дающих одному человеку почти неограниченную власть над жизнью и имуществом другого. Жизненное крушение Акима связано не с изменой жены, ее он, вероятно, мог бы простить, гораздо больше поражают его утрата постоялого двора, который хитрый мещанин Наум купил у слабохарактерной барыни на деньги, выкраденные у мужа «очарованной» любовником Авдотьей. «Грех» Акима — порыв несвойственной ему злобы, приводящий к неудачной попытке поджога своего бывшего имущества. Ночь под арестом довершает его душевную метаморфозу. Отпущенный на волю, Аким прощает обидчиков (Авдотья тут же брошена любовником и вынуждена вернуться к барыне) и уходит «отмаливать грехи». В странствиях по Руси он обретает странное счастье смирения, доходящего до просьбы подания под окнами у преуспевшего Наума. Повесть имеет характерный для Тургенева элегический конец. Если говорить о типологии «простонародных» версий этой сюжетной схемы в контексте традиций духовной литературы, то герой «Постоялого двора» «подражает» Павлу Простому. Другие подобные обра-

⁶ Климова М.Н. Сюжетная схема «Великодушный старик» в контексте мифа о великом грешнике («Постоялый двор» — «Павлин» — «Подросток») // Материалы к «Сложению сюжета и мотивов русской литературы». Новосибирск, 1998. Вып. 2: Сюжет и мотивы в контексте традиции. С. 64 — 74.

ботки пойдут иным путем, как бы заданным историей Святого Семейства.

Рассказ Н.С. Лескова «Павлин» — история душевного падения и восстания двух русских людей — камердинера Павлина Певунова и его молодой жены Любы. Суровый и преисполненный собственного достоинства Павлин не сразу узнает, что его жена стала любовницей сына его домовладелицы и одной из петербургских «камелий». Горестное прозрение, однако, принимается им как «удар учительной лозы», открывший ему суетность былого самодовольства и страшную вину перед молодой жизнью жены. Новую цель прозревает для себя преображенный «добрый Павлин» — спасение погибающей Любы. Чтобы устроить ее брак с любимым человеком, он инсценирует свое самоубийство и скрывается, не теряя, однако, бывшую жену из вида. Под именем странствующего мещанина Спиридона Андросова он тайно опекает не слишком ладную семейную жизнь Любы, неустанно наставляя ее в духе своей новой веры, основанной на любви к людям. Душевную метаморфозу переживает и его неверная жена. Прежняя суетная эгоистка, познав позор падения и любви к недостойному человеку, оканчивает жизнь в одном из северных монастырей под именем схимомонахини Людмилы, прославляемой окружающими за бесконечную доброту и заботу о людях.

Трактовка сюжетной схемы «Великодушный старик» в романе Достоевского «Подросток» (происхождение главного героя), кажется, полемично связана с лесковским рассказом. Одна из причин самоустранения Павлина — беременность Любы, хотя в дальнейшем эта подробность как бы «повисает». Именно судьба «ребенка двух отцов» оказывается в центре романа Достоевского⁷. То, что было нестерпимо для сурового нравственного чувства Павлина, с готовностью возьмет на

⁷ В пользу нашего предположения о полемике Достоевского с автором «Павлина» или, во всяком случае, о его внимании к этому рассказу говорит и то, что в «Подростке» есть и другой его отголосок: любовная связь сестры Аркадия Лизы с князем Сережей, за которым она, ожидающая от него ребенка, собирается поехать в ссылку, — как бы достоевская вариация судьбы Любы, последовавшей в Сибирь за беснующимся Додей. Впрочем, в романе этот план не будет осуществлен из-за смерти князя Сережи, их ребенок также не появится на свет.

свои плечи Макар Долгорукий, ощущающий всех людей своими «детушками». Его любовь к молодой жене была изначально пронизана родительским чувством, поэтому его «грех» — недосмотр за влюбленными молодыми людьми (включая собственного барина). Сострадание к горю молоденькой жены преобразует суровый и «несносный» для окружающих характер Макара. Он берет с барина «честное дворянское слово» жепиться на Софье Андреевне в случае его смерти и уходит странствовать, оставаясь «ангелом-хранителем» «случайного» версильевского семейства. И то, что юный Подросток помимо своего физического отца Версильева обретает такого духовного отца, является для Достоевского залогом веры в будущее молодого человека.

Рассказ Л.Н. Толстого «Корней Васильев» (1905, написан для «Круга чтения») преобразует историю «мужа, ушедшего странствовать от жены», некогда услышанную от народного сказителя В.П. Щеголенка⁸, в духе морального учения писателя. В контексте основной идеи рассказа (взаимная вина людей друг перед другом) показательно и то, что вопрос о виновности жены остается открытым, и то, что уход Корнея в странствия лишен привычного для «простонародных» трактовок просветления. Герой Толстого уходит в озлоблении, жестоко избив жену и невольно нанеся увечие собственному (?) ребенку. Много лет спустя оборванным и больным нищим он возвращается, чтобы найти последний приют в доме дочери, которая вопреки своему увечью отзывчива к людям и не держит зла даже на своего без вести пропавшего отца. Умирающий Корней просит прощения у нее и жены, которая, однако, смогла преодолеть собственное ожесточение лишь после его смерти. «Народный рассказ» Толстого — притча о взаимной повязанности людей, из чего следует необходимость их терпимости и любви друг к другу.

Таким образом, рассмотренные нами обработки сюжетной схемы «Великодушный старик» образуют две группы. Одна из них моделирует ситуацию среди образованных слоев рус-

⁸ Текст записи Л.Н. Толстым фольклорного рассказа см.: *Калугин В. Герои русского эпоса: Очерки о русском фольклоре.* — М., 1983. С. 278.

кого общества, гуманное разрешение конфликта в этом случае носит рассудочный характер и возможно лишь при утопической облегченности реальных противоречий. Другая группа, переносящая действие в народную среду, отличается заостренной религиозно-этической проблематикой и видит возможность счастливой развязки в духовном здоровье народного характера. Кстати, обнаруживаются и две обработки сюжета промежуточного типа, в которых основной конфликт ослаблен, а героем становится образованный человек из народа. Рассказ Б.А. Садовского «Великодушный жених» (1913) повествует о неудачном сватовстве старого изобретателя-самоучки Кулибина. Узнав о том, что его невеста любит другого, его же собственного ученика, старик по доброте сердечной не только уступает сопернику, но и материально помогает становлению молодой семьи. Максимально отстранена от «греха» и трактовка конфликта в рассказе Б.В. Шергина «Егор увеселялся морем». Действие этого рассказа, одного из лучших в творчестве писателя, происходит в нравственно здоровой атмосфере Русского Севера и погружено в народно-песенную стихию. Повествователь и одновременно главный герой, старый корабельщик, не страшится, что его рассказ о том, как он «выдал замуж собственную жену с приданным», послужит кому-либо дурным примером — слишком уж выстраданным было его решение. Молодые герои рассказа безупречны в своих поступках и ни в чем перед стариком не виноваты. Его же запоздалый брак — не только «помрачение души», но и измена жизненному призванию и главной страсти жизни — морю. Поэтому традиционный уход старого мужа в странствия лишен религиозной окраски и проникнут наивным пантеизмом поэтической души старого морехода.

В целом же «простонародные» трактовки сюжетной схемы «Великодушный старик» интересны в плане прочтения национального характера через призму необычного разрешения житейской коллизии и представляются показательными для уяснения процесса художественного самопознания русской нации.

Л.А. Курышева

**О некоторых принципах создания
сказочно-исторического сюжета
в «Русских сказках» В.А. Левшина**

Пять повестей о богатырях, вошедшие в сборник «Русские сказки» (1780 — 1783) В.А. Левшина, посвящены подъему Киевской Руси во времена князя Владимира и Новгородской земли, история которой начинается с прихода легендарных князей Руса и Словена. Образы и идеологемы Левшина имеют своими истоками русскую историографию. Рассматриваемые в настоящей статье приемы создания сказочно-исторического сюжета в полной мере нашли отражение во «Вступлении», открывающем повести о богатырях. Первые его строки напоминают нас вспомнить обсуждение в русской науке XVIII в. трудности воссоздания раннего периода истории России, в частности, дискуссию о причинах отсутствия древних собственно славянских исторических источников. Общее признание получило объяснение, состоявшее в том, что воинские племена не позволили развиваться искусству, в том числе письменности. Ср.:

Мы опоздали выучиться грамоте и чрез то лишились сведения о величайших наших русских героях в древности, которых довольно числу надлежит быть в народе, прославившемся в свете своим храбростию, и которой науки состояли в одном только оружии и лавованиях. Насильство времени истребило оные из памяти, так что не осталось нам известия, как только со времени великого князя Владимира Святославича киевского и всея России» (I, 6 ии)¹.

¹ [Левшин В.А.] Русские сказки, содержащая древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народкыя и прочие оставшиися чрез пересказывание в памяти приобщении. М., 1780-1783. Ч. 1-10. Здесь и далее ссылки на сборник в тексте статьи в унумерном римскими цифрами тома, арабскими — страниц. Курсив в цитатах наш.

Что до древних историй принадлежит, то видим у разных славенских писателей таковое мнение, якобы *славяне более упражнялись в войнах, нежели в описании их дел, сами не писали*².

...Россия... коль многие деяния и приключения дать могла писателям, о том удобно рассудить можно. Из великого их множества немало по общей судьбине *во мраке забвения покрыто*. <...> Посему всяк, кто увидит в российских преданиях равные дела и героев, греческим и римским подобных, унижать нас пред оными причины не иметь не будет, *но только вину полагать должен на бывший наш недостаток в искусстве*, каковым греческие и латинские писатели своих героев в полной славе предали вечности³.

В.А. Левшин солидаризуется с М.В. Ломоносовым, который в рамках дискуссии о культурном влиянии норманнов на восточных славян опровергал суждение Г.Ф. Миллера и А.Л. Щёцера о «совершенной дикости восточных славян до прихода варягов»⁴. Ломоносов писал: «...в России толь великой тьмы невежества не было, какую представляют многие внешние писатели». Напротив, «могущество славенского народа уже во дни первых князей российских известно из Нестора и из других», а славянских «величество городов», которые «процветали силою и купечеством», «весьма знатно»⁵. Левшинское описание заслуг князя Владимира открывает важную для богатырских повестей сборника тему просвещенного добродетельного монарха и цветущего под его скипетром государства — Киевской Руси:

Монарх сей, устранивши греков и варваров, прославился *великолепием двора своего, расточением неисчетных сокровищ на огромные здания народные и государственные*, на привлечение ученых людей и храбрых могучих богатырей (I, С. 6 нн).

² Татищев В.Н. История Российская: В 7 т. — М.; Л., 1962. Т. 1. С. 96.

³ Ломоносов М.В. Древняя российская история // Полн. собр. соч.: В 10 т. — М; Л., 1952. Т. 6. С. 170.

⁴ Шапиро А.Л. Историография с древнейших времен по XVIII в. — Л., 1982. С. 158. Позднее полемика была продолжена И.И. Болтиным и М.М. Щербатовым. См. об этом: Пештич С.Л. Русская историография XVIII в. — Л., 1971. Ч. III.

⁵ Ломоносов М.В. Древняя российская история. — С. 170, 175.

Тема процветающего государства, наук и искусств была продолжена в повестях богатырского цикла. Например, в «Понести о дворянине Заолешанине»:

В бытность свою чрез пять лет в услугах Владимировых Звени-
слав известен под именем дворянина Заолешанина. Он осматривал
все редкостные и великолепные здания в именитом граде Киеве...
Киев был первый город в подсолнечной в рассуждении богатства,
греческой архитектуры и крепость стен своих, созданных на освя-
щенных водах реки Буга (VI, С. 87 – 88).

Князь Владимир предстает как «премудрый» «добродетельный» государь, собирающий вокруг себя «ученых мужей и храбрых могучих богатырей». Это позволило В.В. Сиповскому сравнить времена князя Владимира в левшинских по-
востях с Золотым веком короля Артура и его рыцарей Круг-
лого стола⁶. Левшинский Золотой век князя Владимира вы-
ростает из тезиса Ломоносова о «могуществе», «величестве и
дальней древности славянского народа»⁷ и находит подкреп-
ление в русском эпосе. Левшин конструирует застывание эпи-
ческого мира в точке покоя и расцвета (которое, заметим, ха-
рактерно для завершающего звена любого классического эпи-
ческого сюжета на тему борьбы с неприятелем⁸):

Войски его учинились непобедимы и войны ужасны, понеже сра-
жались и служили у него сильнейшие богатыри: Добрыня Никитич,
Алеша Попович, Чурило Пленкович, Илья Муромец и дворянин За-
олешанин. С их-то помощью и побеждал он греков, поляков, ятвя-
гов, кософов, радимичей, болгаров и херсонян (I, 7 нн.).

Тема славы и воинских побед Владимира также имеет сво-
ими истоками русскую историографию. Сравним вышеприве-

⁶ Сиповский В.В. Очерки по истории русского романа. — СПб., 1910. Т. 1. Вып. 2: XVIII век. С. 224.

⁷ Ломоносов. Древняя российская история. С. 172.

⁸ О категориях времени в эпосе см.: Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. — Л., 1988. С. 33 – 48.

денную цитату с описанием воинских занятий славян у М.В. Ломоносова:

В безопасности от запада и от полунощи... пребывал всегда в мире, воевал сей храбрый князь на юге вятичей, ятвягов и другие страны; покорил себе иных мечом, иных собственным их произволением... И так Владимир распространил и утвердил свое владение на юг до реки Буга, в другую сторону от предел азийских до Балтийского моря⁹.

Перечнем служивших Владимиру богатырей определены главные герои богатырских повестей Левшина. За одним лишь исключением: Илья Муромец так и не стал героем отдельной повести в сборнике Левшина, ему отведено только примечание во «Вступлении». Как нам кажется, здесь сыграло свою роль то, что записей былины об Илье Муромце, датируемых XVIII в., сохранилось наибольшее число и в них содержится полный набор сюжетов, кроме того, сюжет об Илье Муромце был распространен в лубочной литературе¹⁰. Возможно, поэтому Левшин посвятил повести менее «известным» богатырям: в последних частях сборника, вышедших три года спустя, действуют герои, либо представленные в эпосе только одним сюжетом (Василий Богуслаевич), либо не имеющие самостоятельного сюжета (дворянин Заолешанин), либо не знакомые героическому эпосу вовсе (богатырь Булат). Анализируя перечень богатырей у Левшина, М.Н. Сперанский высказал предположение, что если он и «знал сборник Кириши Данилова, ему был доступен и еще какой-то иной текст или сборник: имени богатыря Залешанина (известного по «Сказанию о семи богатырях») не встречается в сборнике Кириши»¹¹. Из числа исторических памятников, как отмечено М.Н. Сперанским, «Степенная книга» (гл. 65 «О храбрых мужех») содержит упоминание о пяти «храбрых мужах», слу-

⁹ Ломоносов М.В. Древняя российская история. С. 254 – 255.

¹⁰ См.: *Былины в записях и пересказах XVII – XVIII вв.* – М.; Л., 1960.

¹¹ Сперанский М.Н. Рукописные сборники XVIII в.: Материалы для истории русской литературы XVIII в. – М., 1963. С. 129.

живших Владимиру¹². Их имена не совпадают с именами героев Левшина¹³. Однако характеристика, которая дается «храбрым мужам» в «Степенной книге», сходна с левшинской. В.А. Левшин, как показывает изучение источников его исторических и историко-географических сочинений, со вниманием относился к изданиям по истории России, и не исключено, что он читал «Степенную книгу», изданную Н.И. Новиковым в 1775 г.¹⁴. Ср.:

Монарх сей... прославился... расточением неисчетных сокровищ ни... привлечение... *храбрых могучих богатырей... Придет ли войско неприятелей от двух до трех сот тысяч* — и всякой монарх, не имеющий большего числа рати, должен откупаться златом либо покоряться; но не так со Владимиром! Он *посылает лишь одного богатыря*, и горе, горе наступающим! <...> (далее следует отрывок из народной песни. — Л.К.) Из всего сего видно, что не было Владимиру нужды содержать миллион войска, как только для великолепия мощи: с богатырями своими легко бы ему завоевать целый свет, если бы не удерживали его от того добродетели (I, С. 6 — 8, 11 нн.).

Яко же некогда Давид царь имяше у себе сильных муж тридесять и семь таковыи мужествены, *яко меньшему их могущу быти на сто мужей, ваящему же наипаче возможно и противу тысячи братися*, тако и сей блаженный Владимир по благодати Божией имяше у себе... *мужи храбрыи и удалы и сильны*¹⁵.

В приведенной выше цитате В.А. Левшин обращается к национальному эпосу, а именно к образу русского богатырства, на подтверждением тезиса о воинской доблести славян. Он приводит отрывок из народной песни, в котором содержится описание выезда богатыря. При этом автор конструирует воз-

¹² Сперанский М.Н. Рукописные сборники XVIII в. С. 128.

¹³ «Степенная книга» называет Яна Усмовеца, Рагдая, Александра Поповича, Малпрета и Андриюха Доблайкова.

¹⁴ Книга степенная царского родословия. — М., 1775. Ч. 1-2.

¹⁵ Книга степенная царского родословия // Полн. Собр. русских летописей. — СПб., 1908. Т. 21. Ч. 1. С. 124.

возможный исторический сюжет (повествование в сослагательной модальности), предполагая как могла бы состояться битва Добрыни Никитича с неприятельским войском:

Придет ли войско неприятелей от двух до трех сот тысяч — и всякой монарх, не имеющий большего числа рати, должен откупаться златом либо покоряться; но не так со Владимиром! Он посылает лишь одного богатыря, и горе, горе наступающим! «Не вихри, не ветры в полях поднимаются, не буйные крутят пыль черную: выезжает то сильный могучий богатырь Добрыня Никитич (или иной кто-нибудь) на своем коне богатырском, с одним только своим Таропом-службой. На самом на нем доспехи ратные, позлащенные; на бедре его висит меч-кладенец в полтора пуда; во правой руке копьё булатное; на коне сбруя красна золота; на руке висит шелковая плеть того ли шелку шемаханского. Он, завидевши силу поганую, восклицает богатырским голосом, засвистывает молодецким посвистом; от того сыр-бор приклоняется и лист с дерева опускается; он бьет коня по крутым бедрам; богатырский конь разъяряется, мечет из-под копыта по сенной копне, бежит в поля — земля дрожит, из рта пламя пошет, из ноздрей дым столбом. Богатырь гонит силу поганую: где конем вернет, тамо улица; он копьём махнет, нету тысячи; а мечом хватит, гибнет тыся людей». Посему нет чудного, если из таких великих воинств, наступавших на Россию, не спасалось души живой (I, С. 7 — 9 нн.)

Впервые в тексте богатырских повестей исторические противники восточных славян, известные по летописям и свидетельствам древних историков (греки, поляки, ятвяги, косоги, радимичи, болгары), «встречаются» с героями эпоса (в данном случае с Добрыней Никитичем), и сюжет разворачивается в традициях эпической темы «Отпор вражеского нашествия и уничтожение вражеских полчищ».

Следующий возможный сюжет («так могло бы быть») на тему русской истории, призванный проиллюстрировать храбрость и непобедимость русских, связан с мотивом эпического оружия богатыря. Чурила Пленкович, пишет Левшин, мог бы выставить гигантский щит на пути персов в Фермопилы:

Подобной *несчетной* силы, с каковыми в старину цари персидские наступали на Грецию, *мало бы было*, чтоб управиться с нею *одному* богатырю. Не нужно *б* было храбрым грекам терять жизнь свою, пашидая Термопилы: *довольно бы послать Чурилу Пленковича*, и он, заслоня сей узкий путь щитом своим, *поморил бы* всех с досады, ибо сломить его было дело невозможное (I, С. 9 – 10 нн.).

Во «Вступлении» и последующих богатырских повестях наименования народов, известных по летописным свидетельствам в качестве противников русских, заменили собой традиционных эпических неприятелей богатырей – татар, литву и пр. Особое место занимает тема побед над греками и римлянами. Русская историография также уделяла этой теме много внимания. Как пишет современный исследователь, «вопрос о включенности России в контекст общеисторического развития европейской цивилизации» был чрезвычайно важен для русской культуры XVIII в., и именно античность выступала как «мера исторического самосознания» и «эталон культурно-ю совершенства»¹⁶. «Излюбленной мечтой славянских историографов, – писал А.Н. Робинсон, – было желание возвысить “славу” своих народов над “славой” Византии и Рима»¹⁷.

В.А. Левшин конструирует еще один возможный сюжет – третий во «Вступлении» – об Илье Муромце и Александре Македонском, используя развязку былины об «Илье Муромце и Соловье-разбойнике»:

Жаль, что Александр убрался со света заблаговременно, не нужно бы ему *опиваться вина до смерти*: было б и без того кому унять его *проказы*: *послать бы* лишь Илью Муромца, он на коне своем *нишел бы* дней в пять в Индию, догнал бы его и за Гангесом и, *потороча бы* его к седлу своему, как славного Соловья-разбойника, *привел в* славный Киев-град, где заставил бы его *сухари толочь* (I, С. 10 – 11 нн.).

¹⁶ Стенник Ю.В. Идея «древней» и «новой» Россия в литературе XVIII в. (М.В. Ломоносов) // Литература и история. – СПб., 1992. С. 23, 25.

¹⁷ Робинсон А.Н. Историография славянского Возрождения и Пансий Хилендарский. – М., 1983. С. 128.

В подтверждение возможности этой ситуации и чтобы оправдать ту невероятную скорость, с которой бы прибыл в Индию Илья Муромец, к словам «поспел бы дней в пять в Индию» автор делает сноску. В ней он апеллирует к былинне об Илье Муромце и Соловье-разбойнике, пересказанной со всеми обязательными эпизодами (немошь Ильи Муромца, получение силы, воспитание богатырского коня из «шелудивого жеребенка», отправление на службу к князю Владимиру, встреча с Соловьем-разбойником и бой, убийство пощечиной) и с упоминанием о сроках поездки богатыря:

...Поспел он из Муромы между заутрени и обедни в Киев. Во время сего пути... победил славного Соловья-разбойника... Во время ж сего пути освободил удельного кинешемского князя от Литвы, обступившей во множественном числе столицу его. Сие великое войско побил он наголову своею богатырскою палицею и успел, однако, как выше сказано, приехать к обедне в Киев, где окончил век во услугах великого князя, оказав множество чудных подвигов (I, С. 11 – 12 нн., примеч.).

Еще в средние века имя Александра Македонского прочно вошло в мировую литературную традицию: он стал героем средневекового рыцарского романа, а рукописная «Александрия» имела хождение в русской читательской среде начиная с XV в.¹⁸ Ко времени создания сборника Левшина из числа исторических сочинений русскому читателю были известны переводы двух книг, содержащие историю Александра Македонского. Это сочинения Квинта Курция Руфа и Шарля Роллена¹⁹. Некоторые детали по-

¹⁸ См. об этом: Костюхин Е.А. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. – М., 1972.

¹⁹ Квинта Курция История о Александре Великом, царе македонском, с дополнением Фрейнгсгейма и с примеч. / Переведена с лат. яз. вторично, Степаном Крашенинковым, Академии наук профессором. СПб., 1750. Т. 1 – 2 (Выдержала пять изданий, первый перевод был осуществлен в 1709 г. и переиздавался еще четыре раза); Роллен Ш. Древняя история об египтянах, о карфагенянах, об ассирианах, о вавилонянах, о мидянах, персах, о македонянах и о греках / Переведена с фр. В. Трединковским. – СПб., 1749 – 1762. Т. 1 – 10. Шестой том содержит «Историю об Александре». Мы не включаем в этот список сочинение Плутарха, поскольку «Житие славных в древности мужей, писанное Плутархом» (СПб., 1765. Т. 1 – 2) содержало только 8 из 50 сравнительных жизнеописаний, и в этот перевод жизнеописания Александра Македонского не вошло.

позволяют предположить, что Левшин, вероятнее всего, опирался на «Древнюю историю» Шарля Роллена и следовал именно его трактовке характера Александра Македонского. Ср.:

Коль ни много было упражнений у Александра во время пребывания в Вавилоне; но большая часть времени его употреблена была на *лабаны* (ср.: «проказы» у Левшина)... Итак Александр торжествовал ежедневно новые празднования и был всегда на пиршествах, где попускался он без изъятия в невосдержанность свою от вина. По припровождении *целых ночей в пьянстве*... приказал себе поднести Гераклову Чашу... Как скоро выпил, то тот час и упал на пол²⁰.

Основание для построения Левшиным этого возможного сюжета могло дать следующее суждение Ш. Роллена. Рассматривая характер Александра Македонского, ученый писал:

Тита Ливия рассуждение показывает, что Александр одолжен был своими победами отчасти слабости неприятелей, и что *если бы он встретился с народами храбрыми и привыкшими к войне, какими были римляне...* то течение побед его не было ни толь быстрое, ни толь непрерывное. <...>

Александр со всеми своими титлами великости, и со всеми завоеваниями, *показался посредствен* пред сими людьми, поистине великими и достойными всякого прославления!²¹

(Разумеется, у Левшина более «храбрыми», «великими и достойными», в сравнении с римлянами, выступают россы.)

Остановимся еще на одном моменте, связанном с образом Александра Македонского. «Имя знаменитого греческого полководца, покорителя Азии, связывалось в европейской историографии эпохи Просвещения с вполне определенным комплексом идей. Он олицетворял собой тип монарха-завоевате-

²⁰ Роллен Ш. Древняя история... — Т. 6, кн. 15. С. 376 — 377. Остальные исторические сочинения и повести об Александре Македонском, известные русскому читателю (списки «Александрии», «Книга Квинта Курция о делах, содеянных Александром Великим»), содержат другую версию смерти Александра Македонского — отравление.

²¹ Роллен Ш. Древняя история... — Т. 6, кн. 15. С. 402, 405.

ля»²². Кроме того, Александр Македонский, по Ш. Роллену, движим тщеславием, и это умалляет его величие. В завершающей богатырский цикл «Повести о богатыре Булате» Александр Македонский характеризуется как ненасытный в своем стремлении завоеватель. Царь-Девница называет его «глупым македонским владельцем»:

Александр... овладев известным, направил желания к неизвестному, и разумея, что покорение целого света займет все дни его, следственно, не удастся назад возвратиться, то для лучшего истребления из головы сих мыслей разоряет он все позади себя. Вчера в угодность одной распутной женщины и при славном случае учинить память свою бессмертною, сжег он, пьяный, тот огромный город, который был удивлением света... Персеполь (IX, С. 102).

Тщеславие и стремление к завоеваниям Александра Македонского оттеняют в повествовании Левшина добродетели князя Владимира, и в частности его миролюбие. Первая повесть начинается картиной всеобщего благоденствия:

Дни текли в совершенной радости; прешедшие победы принесли богатства; мир умножал изобилие; подданные любили своего государя, и сей обращал к ним все рачение и милость, ибо покой души его происходил от сердца, удовлетворенного любовью (I, С. 14).

При появлении исполина под стенами Киева Владимир сокрушается о предстоящем кровопролитии:

Я запечалился не от ужаса, побивал я войски сильные, разорял я грады крепкие, не один царь пал от рук моих, мне война уж принаскучила, мне жаль вас, моих подданных; я хотел пожить с вами мирный век, не хотел я лить крови человеческой (I, С. 16).

(Для сравнения: М.В. Ломоносов называет Владимира не иначе как «сей трудолюбивый государь», «сей храбрый

²² Стенник Ю.В. Идея «древней» и «новой» России... С. 25.

князь», подчеркивает, что по принятии христианства он «последние лета... совершил кротостию» и «для достойной казни не хотел единого человека лишить жизни»²³.)

Три рассмотренных нами возможных исторических сюжета «Вступления» «прошиты» темой чудесной старины:

Но и *удивительно ли* государю премудрому и имеющему таковых богатырей покорять народов, хотя из них одни некогда и весь свет завоевали? Ибо *в старину* сражались не по-нынешнему: довольно тогда было одной силы и бодрости... Посему нет чудного, если из таковых великих воинств, наступавших на Россию, не спасалось ни души живой (I, С. 7 – 9 нн.).

Тема иного века, людей другого масштаба призвана снять противоречие между авторской установкой на «историзм» и сохранением фантастики, свойственной эпосу (хотя за этим «историзмом» стоит известная доля условности, авторская игра). Органичный для эпоса гиперболизм (огромный рост и невероятная богатырская сила) становится возможным в сказочно-историческом повествовании именно благодаря теме чудесной старины. У Левшина он выступает как осознанный художественный прием, принося юмористический эффект (Чурила Пленкович «поморил бы всех с досады», закрыв щитом своим дорогу персам; Илья Муромец заставил бы Александра Македонского «сухари толочь» и т.д.).

В основу «Вступления» положены три идеологемы о Золотом веке русской истории: просвещенный государь — князь Владимир, расцвет наук и искусства в Киевской Руси, военное превосходство русских. Подтверждение им Левшин находит в национальном эпосе. Он выстраивает возможный исторический сюжет на тему «князь Владимир и его богатыри на арене мировой истории». Противниками русских выступают народы, основавшие европейскую культуру, и притом признанные воины, — греки, персы, римляне. Возможный исторический сюжет строится Левшиным на основе эпических

²³ Ломоносов М.В. Древняя российская история. С. 254, 273.

схем: богатырь борется в одиночку с войском неприятеля; обладает необыкновенным конем и оружием, которые помогают ему одержать победу; он также способен преодолеть в короткий срок дальнейшее расстояние и посмеяться над владельцем величайшей империи, притащав его к седлу. Эпический мир как нельзя лучше отвечает повествовательному заданию Левшина — воспеть русскую старину.

Повествователь, чьи черты вырисовываются во «Вступлении», — «певец» русской славы, и в этом Левшин идет вслед за историографической традицией, основа которой была заложена Ломоносовым. В отличие от позиции сформулированной Г.Ф. Миллером (историк «должен казаться без веры, без отечества, без государя...»²⁴), М.В. Ломоносов считал, что, историк должен, в первую очередь, «наблюдать праведную славу целого отечества»²⁵. Его риторические установки как нельзя более соответствовали художественным задачам Левшина.

Не представляется возможным ответить однозначно на вопрос, насколько осознанно Левшин ориентировался на сочинение Ломоносова. Очевидно, что труды по отечественной и мировой истории входили в круг чтения образованного русского дворянина²⁶. А художественные достоинства, доступность изложения, как и привлекательность авторской позиции, сделали сочинение М.В. Ломоносова (1766) самой популярной книгой по отечественной истории на многие десятилетия. Важно отметить следующее. Левшин основывает свое повествование на востребованных русской культурой конца

²⁴ Цит. по: Пекарский П.П. История Императорской Академии наук. — СПб., 1870. Т. 1. С. 381.

²⁵ Ломоносов М.В. Древняя российская история. — С. 172. Ср.: для М.В. Ломоносова поэзия («стихотворство») и история «родственны... с функциональной точки зрения... задача истории — пробуждать в людях чувство гордости за прошлое своего отечества, сохранять в веках подвиги героев для подражания потомкам» (Стенник Ю.В. Идея «древней» и «новой» России... С. 17).

²⁶ Интерес к исторической теме у Левшина позднее вылился в создание историко-географического описания Тульской губернии (помимо собственных разысканий, он делает выборку из сочинений В.Н. Татищева, П.И. Рычкова, М.М. Щербатова, И. Штриттера, А.И. Малкиева и И.И. Голикова) и собраний исторических анекдотов о Потемкине и Суворове.

XVIII в. темах и образах, касающихся начал русской истории²⁷. Истоки их восходят к дискуссионным вопросам русской исторической науки XVIII в. Некоторые из них, перейдя в ряд априорных положений, стали основой художественных образов и построений.

²⁷ См., например, сочинение В. К. Тредиаковского на историческую тему: *Три разсуждения о трех главнейших древностях российских, а именно: 1. О первенстве словенского языка пред тевтоническим. 2. О первоначалии россов. 3. О варягах руссах, славянского звания, рода и языка, сочиненныя Васильем Тредиаковским.* — СПб., 1773.

Отец и его собственность:
о глубинном сюжетно-мотивном комплексе
М.Ю. Лермонтова

Уже в поэму «Кавказский пленник» (1828) (в которой подражание А.С. Пушкину еще очень велико) Лермонтов принесет «элемент», который (как выяснится) окажется далеко для него не случайным. Концовку пушкинской поэмы он изменит, введя в отношения между пленником и черкешенкой третье лицо: пленник будет сражен пулей, посланной отцом черноокой девы. Однако, убив русского, старый черкес станет невольным убийцей и собственной дочери, которая, не вынеся смерти друга, покончит с собой: «Как вместе с ним поражена, / Без чувства падает она, / — Как будто пуля роковая / Одним ударом, в один миг / Обоих вдруг сразила их» (III, 33)¹. Такая заключительная переакцентировка позволяет рассмотреть в поэме первые зачатки не только очень важной для Лермонтова темы отцовской власти (в комментарии П.А. Висковатого — «деспотизма отца, доводящего детей до трагического самоубийства»²), но и темы более узкой и имеющей самостоятельное значение — отцовского собственничества. И в этой перспективе убийство дочери отцом (как будто бы невольное) оказывается неслучайным. За ним стоит не только стремление дочери вырваться из под власти отца и принадлежать *другому*, но и желание отца во что бы то ни стало сохранить свою дочь для себя.

Отправная сюжетная точка поэмы «Хаджи Абрек» — призыв отца вернуть ему сбежавшую от него дочь. На этот призыв откликнется Хаджи Абрек, но при этом герой преследует свою цель: похитителем дочери является убийца его брата,

¹ Здесь и далее в скобках указываются том (римская цифра) и страницы издания: Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. — М.; Л, 1954 — 1957.

² См.: Висковатов П.А. М.Ю. Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1987. С. 67.

князь Бей Булат. Поэтому месть Хаджи Абрека двойная: убив возлюбленную Бей Булата, он отомстит за брата, но одновременно (попутно) — и за оскорбленного отца. Так что смерть Леилы может быть истолкована двояким образом: как гибель невинной жертвы (волею рока сделавшейся заложницей «чужой игры») и как гибель преступницы, понесшей наказание за свое отступничество от отца.

В поэме «Хаджи Абрек» представлена, пожалуй, исключительная для Лермонтова ситуация, в которой отец (обычно у него грозный, суровый и властный) находится в абсолютно слабой позиции. Он не только дряхл и немощен, но и (на этом особенно акцентируется внимание) лишен какой бы то ни было собственности («покрыт одеждами чужими», «родимой хижины лишен» (III, С. 268 ? 269)). Все, что у него есть, — единственная дочь и ружье: «Ее хранил я, как святыню; / Все, что имел я, было в ней: / Я взял с собою лишь ее / Да неизменное ружье» (III, С. 269). И все же в общей тематической перспективе главным в отношениях между отцом и дочерью по-прежнему остается столкновение двух направленных в противоположные стороны устремлений: отца — единолично обладать дочерью; дочери — обрести собственное (без отца = отчизны) счастье с *другим*, *другую* отчизну. (Впрочем, и о финальной позиции подобного хищному волку черкеса-отца из «Кавказского пленника» можно сказать как о слабой: его слабость — в неведении: «Быть может, он ее сгубил / И тот свинец его опасный / Дочь вместе с пленником убил? — / Не знает он» (III, С. 35).)

На вопрос Хаджи Абрека (отцовского посланника и мстителя), помнит ли она об отцовской отчизне, Леила ответит, почти дословно повторяя то, что говорила героиня поэмы «Измаил-Бей» Зара, пытаясь удержать возле себя Измаила-Бея и отклонить его от пути к отчизне:

К чему? Мне лучше, веселей
Среди нагорного тумана.
Везде прекрасен божий свет.
Отечества для сердца нет!

Оно насилья не боится,
Как птичка вырвется, умчится.
Поверь мне — счастье только там,
Где любят нас, где верят нам! (III, С. 275)

И в том, и в другом случае возможность обретения иной отчизны (в любви, в собственном сердце) будет сопряжена с забвением. Обращенный к Измаилу призыв Зары в ее любви найти приют и покой означает и призыв к забвению «непризнательной» отчизны. Но подоплека здесь другая: если дочери оставляют отцов, то сыновья к ним возвращаются. Дочери, изначально пребывая при своих отцах, стремятся разрушить с ними связь, а сыновья, будучи изначально от своих отцов отторгнутыми, — восстановить ее.

Тем не менее — и это следует подчеркнуть особо — власть даже находящегося в слабой позиции отца оказывается над дочерью столь абсолютной и роковой, что не оставляет ей никаких шансов на обретение другой отчизны. Если в «Кавказском пленнике» орудием убийства дочери станет пущенная в пленника пуля (не в дочь, а в другого), то в «Хаджи Абреке» — нацеленная на другого мечь. В поэме «Измаил-Бей» (хотя там это выражено не столь отчетливо) мы можем найти еще одно этому доказательство. Чтобы последовать за Измаилом, Заре придется оставить своего отца: «Ужасно, боже! Для детей / Проклятие отца родного, / Когда на склоне поздних дней / Оставлен ими... Но страшней / Его следа...» (III, С. 204 — 205). Не кроется ли в этом страхе предчувствие того рокового конца, который с неизбежностью ожидает оставляющих своих отцов дочерей? Во всяком случае, данное предположение подтверждается сюжетным «приговором»: в определенный момент Зара таинственным образом исчезнет; и о ее судьбе ничего больше не будет известно:

Измена ли причина их разлуки?
Жива ль она иль спит последним сном?
Родные ль в гроб ее сложили руки?

Последнее «прости» с слезами муки
Сказали ль ей на языке родном? (III, С. 223)

Однако смерть ожидает не только покинувшую отца дочь, но и покинутого дочерью отца. В «Кавказском пленнике» — смерть метафорическая:

Узнали все. Но поздно было!
— Отец! убийца ты ее.
Где упование твоё?
Терзайся век! Живи уныло!..
Ее уж нет. И за тобой
Повсюду призрак роковой.
Кто гроб ее тебе укажет?
Беги! Ищи ее везде!!!
«Где дочь моя» — и отзыв скажет:
Где?.. (III, С. 36)

В «Хаджи Абреке» смерть действительная:

Несчастный видит — боже правый! —
Своей Леилы голову!..
И он, в безумном восхищенье,
К своим устам ее прижал!
Как будто ей передавал
Свое последнее мученье.
Всю жизнь свою в единый стон,
В одно лобзание вылил он.
Довольно люди (и) печали
В нем сердце бедное терзали!
Как нить, истлевшая давно,
Разорвалось вдруг оно... (III, С. 279 ? 280)

Все это не может не навести на мысль, что слабость отца, и в конечном счете, и его жизнь роковым образом связаны с его дочерью. Она — та собственность, сохранность которой никогда не может быть абсолютно гарантирована. Отсюда отно-

шение отца к *другому* как к тому, кто, отнимая у него дочь, лишает его и отцовской прерогативы.

В «Боярине Орше» рассказанная холопом сказка об оскорбленном отце станет своеобразной точкой отсчета и для сюжетного, и для тематического разворачивания поэмы. Поэтому приведем ее полностью:

Жил-был за тридевять земель
В тридцатом княжестве отсель
Великий и премудрый царь.
Ни в наше времечко, ни встарь
Никто не видывал пышней
Его палат — и много дней
В весельи жизнь его текла,
Покуда дочь не подросла.

Тот царь был слаб и хил и стар,
А дочь непрочный ведь товар!
Ее, как лучший свой алмаз,
Он скрыл от молодецких глаз;
И на его царевну дочь
Смотрел лишь день да темна ночь,
И целовать красотку мог
Лишь перелетный ветерок.

И царь тот раза три на дню
Ходил смотреть на дочь свою;
Но вздумал вдруг он в темну ночь
Взглянуть, как спит младая дочь.
Свой ключ серебряный он взял,
Сапожки шелковые снял,
И вот приходит в башню ту,
Где скрыл царевну-красоту!..

Вошел — в светлице тишина;
Дочь сладко спит, но не одна
Припав на грудь ее главой

С ней царский конюх молодой.
И прогневился царь тогда,
И повелел он без суда
Их вместе в бочку засмолить
И в сине море укатить... (IV, С. 11)

Как видим, в тридевятом царстве жизнь будет течь в веселье до тех пор, пока не подрастет царская дочь. В соответствии со сказочным каноном для старого царя наличие взрослой дочери таит в себе смертельную опасность: вступление царевны в брачный возраст, появление у нее жениха — события, неразрывно связанные с наступлением для отца такого момента, когда ему нужно будет отдать дочь (а вместе с ней — и царство) *другому*. А это все равно, что отдать ему свою силу и власть. Вот почему царь-отец стремится скрыть повзрослевшую дочь («непрочный товар») от «молодецких глаз»: удерживать ее возле себя — значит сохранить свой царский скипетр.

В лермонтовской поэме, однако, акценты будут несколько иными. В сказочно-балладную сюжетную семантику³ Лермонтов внесет коррективы, отвечающие требованиям его собственной мифо-логики. Его Боярин Орша будет держать свою дочь в заточении прежде всего для того, чтобы уберечь от другого ее непорочность: «Стоит боярин у дверей / Светлицы дочери своей / И чутким ухом он приник / К замку — и думает старик: / «Нет! Непорочна дочь моя» (IV, С. 13).

Именно сохранность девической невинности дочери станет для боярина Орши залогом сохранения (несмотря на его старческую немощь) силы и власти. Дочь — единственное слабое, уязвимое «место» сурового, непреклонного отца. Самим своим статусом она указывает на возможность обладания тем, чем отец ее (несмотря на свою полную над ней власть) обладать не может. Поэтому вся стратегия отца будет состоять в том, чтобы не дать *другому* обладать этим. Ведь в противном случае *другой* не просто занял бы его место, но стал бы больше, чем он.

³ О связи сюжета «Боярина Орши» с фольклорной балладой см.: Вацуро В.Э. Сюжет «Боярина Орши» // Концепция и смысл. — СПб., 1996.

Обратим в этой связи внимание на нередкое присутствие рядом с прельщающими красотой (или голосом) лермонтовскими красавицами странных (отличающихся либо старческой немощью, либо уродливостью) персонажей. Рядом с царицей Тамарой мы увидим мрачного евнуха («На голос невидимой пери / Шел воин, купец и пастух; / Пред ним отворялися двери, / Встречал его мрачный евнух» (II, С. 202)), с призраком прекрасной девы-ангела – Штосса; с тамбовской казначейшей – старого казначея, с юной красавицей из «Сказки для детей» – подозрительного (больше напоминающего злого карлика – «Он ростом был двенадцати вершков» (IV, С. 178)) отца, с Верой (и в «Двух братьях», и в «Герое нашего времени») – старого мужа. И хотя все они имеют над красавицами власть, это власть специфическая – такая, которой наделены евнухи. Власть и сила последних парадоксально обусловлены их маскулинным бессилием. Они не могут обладать теми, кем повелевают.

Как видим, функции отца и всех вышеназванных лиц в определенном смысле тождественны: будучи не в состоянии обладать теми, которыми повелевают, они не дают возможности обладать ими и тем, кто имеет необходимую для этого силу. В конечном счете, все подобные персонажи можно возвести к (намеченному еще в очень раннем стихотворении – «Я видел раз ее в веселом вихре бала») генетически для них общему прообразу *насмежающейся тени*, которая (наряду с «бессмысленным желаньем» и мертвым ликом) перекрывала доступ лирическому субъекту к обладанию «живой» и обольстительной девой (I, С. 267)). Однако уже сама «разнокалиберность» этих фигур заставляет задаться вопросом, не является ли их охранительная функция служебной? Не состоит ли она в том, чтобы (как и положено евнухам) пребывать рядом с невинностью и красотой и оберегать ее от чьего-либо посягательства во имя (до времени пребывающего в тени, но располагающего действительной полнотой власти) *третьего* лица? Ведь и в самом деле, присутствие некой занимающей обособленное положение и «свысока» манипулирующей всем действием *третьей силы* (если она даже никак не персонифи-

цирована) у Лермонтова всегда ощутимо. Ощущается оно и в «Боярине Орше».

Прежде чем призвать холопа и, услышав от него сказку об оскорбленном отце, проникнуться подозрением, Орша испытывает безотчетный страх, он-то, собственно, и станет тем первоначальным импульсом, который приведет в движение отцовскую карающую волю. Произойдет это в атмосфере мистического присутствия и тайного влияния некой потусторонней силы:

Висят над ложем образа;
Их ризы блещут, их глаза
Вдруг оживляются, глядят –
Но с чем сравнить подобный взгляд?
Он непонятней и страшней
Всех мертвых и живых очей! (IV, С. 10)

«Глядящие» портреты привлекали Лермонтова, конечно, именно оксюморонной своей семиотикой (размывающей границы между изображаемым и изображенным, мертвым и живым), с которой как нельзя лучше сопрягалась его (и представителей «мистической» ветви романтизма) излюбленная идея пограничного бытия (в лермонтовском «Портрете»: «Взгляни на этот лик; искусством он / Небрежно на холсте изображен, / Как отголосок мысли неземной, / Не вовсе мертвый, не совсем живой; / Холодный взор не видит, но глядит...» (I, С. 240)). Однако в данном случае нас должна привлечь связанная с «портретным» комплексом функция наблюдения. Ср. описание *наблюдающего* портрета в «Княгине Лиговской»: «Глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут глаза сквозь прорези черной маски; испытующий и укоризненный луч их, казалось, следовал за вами во все углы комнаты» (VI, С. 128). А в набросках будущего «Мцыри» с угрозой мрачной и немой будут следить за монахом поневоле (прообразом Мцыри) изображения святых чужой земли: «И вспомнил я ваш темный храм / И вдоль по треснувшим стенам / Изображения святых / Тво-

ей земли. Как взоры их / Следили медленно за мной / С угрозой мрачной и немой!» (IV, С. 361).

И это не просто случайные следы «портретной» готики (в духе Гофмана или Мэтьюрина), а нечто более глубокое. Дело в том, что ситуация пребывания под (скрытым или явным) трансцендентным наблюдением (и в целом «под наблюдением») имеет у Лермонтова онтологический статус. Один из рисунков в материнском альбоме аллегорически запечатлел это так. На переднем плане изображены два младенца и склонившиеся над ними ангелы; в правом нижнем углу — символизирующая надежду корзина с цветами; в левом верхнем — святой крест (символ веры), от которого в сторону ангелов и детей широкой полосой изливается божественный свет. При этом ложе младенцев расположено напротив большого прямоугольного окна (проема), за ним можно увидеть темное ночное небо с облаками, тускло освещенными лунным диском с темными пятнами, придающими ему вид недоброжелательно смотрящего лица, как бы готового оспорить сделанную под рисунком подпись: «Невинность всегда охранена». Можно сказать, что этот рисунок-талисман — своеобразная матрица: и сам набор ее *dramatis personae*, и их ролевая диспозиция станут неотъемлемой принадлежностью многих сюжетных текстов Лермонтова. К примеру, служанка Дарья (из-за клеветы которой, будет в итоге погублена невинность) в драме «*Menschen und Leidenschaften*», безусловно, сродни недоброжелательному «наблюдателю» на заднем темном плане рисунка. Та же роль отведена на балу в ресторации драгунскому капитану — провокатору и клеветнику, враждебно настроенному против невинной княжны Мэри; или на свадьбе старшей дочери мирного князя — Казбичу («Только не один Печорин любовался хорошенькой княжной: из угла комнаты на нее смотрели другие два глаза, неподвижные, огненные» (VI, С. 211)); и т. д. За происходящим в семействе Арбегиных будет пристально наблюдать персонаж без имени, Маска. Причем Лермонтовым он подан таким образом, что за руководящим героем частным интересом ощущается и присутствие *другого* (наблюдающего глазами своего тайного агента за про-

исходящим), того, кто заранее и спланировал, и предопределил исход событий. Поэтому и обращенный с образов к боярину Орше взгляд (который «непонятней и страшней всех мертвых и живых очей») не есть ли взгляд того самого трансцендентного закулисного наблюдателя, которому в конечном счете и достанется невинная душа дочери боярина Орши — точно так же, как достанется Ему (если сравнить финал «Боярина Орши» с финалом «Демона») и душа Тамары?

В самом деле, при всей внешней разности «Боярина Орши» и «Демона» в этих поэмах нельзя не заметить и определенно-го (и на сюжетном, и на тематическом уровне) сходства: с одной стороны, между боярином Оршей, охраняющим невинность своей дочери, и Ангелом, оберегающим непорочность Тамары; с другой — между Демоном, видящим в Боге-отце (и в посланном им защитнике) соперника, и Арсением, соперничающим с боярином Оршей. К тому же преступление Арсения против дочери отца оказывается одновременно и преступлением против Бога (перекочевавший из «Исповеди» монашеский блок привнесет в «Боярина Оршу» и соответствующую ему тематику), и против собственного отца⁴. Намеки на отцовско-сыновнюю родственную связь между боярином Оршей и Арсением можно угадать и в загадочно звучащих в устах Арсения (перед умирающим от полученных в бою ран боярином-врагом) речах об отмщении («Ты отмщен вполне, давно, / А кем и как — не все ль равно?» (IV, С. 33)), но есть место, где об этом сказано открыто:

Он был отец — но был мой враг:
Тому свидетель этот прах,
Лишенный сени гробовой,
На свете признанный лишь мной! (IV, С. 39)

⁴ Одним из первых на кровное родство между боярином Оршей и Арсением внимания, по всей видимости, обратил Г. Кондр (см.: *Кондр Г. Любовь и смерть дочери боярина Орши.* — Нежин, 1894).

Н.Г. Николаева

**Трансформация жанра
семейных записок XVIII – XIX вв.
в «Семейной хронике» С.Т. Аксакова**

Проблема жанровой принадлежности «Семейной хроники» С.Т. Аксакова (далее – СХ) не раз поднималась в комментаторской литературе. Диапазон трактовок жанра этого произведения простирается от мемуаристики¹ до исторического романа².

В современном литературоведении сложилась традиция рассматривать СХ в контексте жанра семейных хроник³. Однако творчество С.Т. Аксакова в данном случае не является преобладающим предметом исследования. Кроме того, СХ рассматривается в указанных работах в сопоставлении с хрониками Н.С. Лескова, М.Е. Салтыкова-Шchedрина и рядом собственно мемуарных семейных хроник XIX в., которые возникли уже после публикации текста С.Т. Аксакова. Тем не ме-

¹ Чернышевский Н.Г. Заметки о журналах // Полн. собр. соч.: В 15 т. – М., 1947. Т. 3; Добролюбов Н.А. Деревенская жизнь помещика в старые годы // Современник. 1858. № 3, отд. 2. С. 1 – 29; Острогорский В. С.Т. Аксаков: Его жизнь и сочинения: Сб. статей / Сост. В. Покровский. – М., 1905; Вязлый Г.А. С.Т. Аксаков // История русской литературы: В 10 т. – М.; Л., 1955. Т. 7. С. 578; Машинский С.И. С.Т. Аксаков: Жизнь и творчество. – М., 1973.

² Анненков П.В. С.Т. Аксаков и его «Семейная хроника» // Современник. 1856. Т. 56; Дудышкин С.С. «Семейная хроника» и «Воспоминания» С.Т. Аксакова // Отечественные записки. 1856. Т. 35. № 4, отд. 3. С. 69 – 90; Гиляров-Платонов Н.П. «Семейная хроника» и «Воспоминания» С.Т. Аксакова // Собр. соч. – М., 1899. Т. 2. С. 75 – 143.

³ Дашевский В.А. Семья и история (к проблеме традиции и новаторства в жанре семейной хроники) // Человек и общество: Сб. статей. – Свердловск, 1966. С. 5 – 32; Ви дуэцкая И.П. «Пошехонская старина» в ряду семейных хроник русской литературы // Салтыков-Шchedрин. 1826 – 1976. – Л., 1976; Грачева А.М. «Семейные хроники» начала XX века // Русская литература. 1982. № 1. С. 64 – 76; Евдокимова О.В. Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова. – СПб., 2001.; Заманская В.В. Родовая концепция и нравственная программа С.Т. Аксакова (на материале «Семейной хроники») // Индивидуальное и типологическое в литературном процессе: Межвузовский сб. науч. тр. – Магнитогорск, 1994. С. 129 – 136.

нее очевидно, что если С.Т. Аксаков использовал жанровое обозначение «семейная хроника» в заглавии своего произведения, то он ориентировался на определенную традицию.

Итак, на основе какой предшествующей традиции создается СХ, какими именно текстами она представлена, происходит ли трансформация (романизация) мемуарного жанра в СХ — этот круг вопросов по-прежнему остается актуальным.

Судя по предмету изображения: история рода, прошлое семьи, семейные предания, воспоминания о детстве, семейный быт, нравы, в целом преимущественно частная сторона жизни, — типологически близкими СХ текстами являются семейные и автобиографические записки конца XVIII — XIX в. Здесь мы можем назвать сочинения А.Т. Болотова⁴, И.М. Долгорукова⁵, М.В. Данилова⁶, И.И. Дмитриева⁷, М.А. Дмитриева⁸, С.Н. Глинки⁹, Н.И. Греча¹⁰, С.В. Скалон¹¹. Этот список можно продолжить, поскольку письменное изложение семейных преданий и собственных воспоминаний в дворянской среде было явлением массовым. Мы выбрали тексты указанных авторов по двум причинам: во-первых, они представляют жанр семейных записок XVIII — XIX в. до момента появления СХ и позволяют составить общее представление о данной жанровой традиции, во-вторых, можно с уверенностью предположить, что с этими текстами С.Т. Аксаков был знаком. Записки А.Т. Болотова вышли в свет в 1839 г., М.В. Данилова — в 1842, И.М. Долгорукова — в 1849 г. Пол-

⁴ Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. — М., 1839. Время создания 1789 — 1820 гг.

⁵ Долгоруков И.М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим // Сочинения Долгорукого князя Ивана Михайловича. Т.2. — СПб., 1849. Ранее публиковались в 1844 — 1845 гг. в «Московитянине».

⁶ Записки артиллерии майора М.В. Данилова, написанные им самим. (1771 — 1789). — М., 1842.

⁷ Дмитриев И.И. Взгляд на мою жизнь. — М., 1866.

⁸ Дмитриев М.А. Главы из Воспоминаний моей жизни. — М., 1841.

⁹ Глинка С.Н. Записки (1830 — 1840-е). — СПб., 1895.

¹⁰ Греч С.Н. Записки о моей жизни // Русский архив. 1873. № 3, 5.

¹¹ Скалон С.В. Воспоминания // Русские мемуары: Избранные страницы. XVIII в. — М., 1988. Воспоминания С.В. Скалон были опубликованы в 1891 г. в «Историческом вестнике», но создавались в конце 1850-х гг., т. е. одновременно и независимо от С.Т. Аксакова.

ные тексты остальных авторов были опубликованы уже после появления СХ. Однако в те годы, когда С.Т. Аксаков писал свою «Семейную хронику», отрывки из воспоминаний, записок, материалы частных архивов постоянно появлялись в периодических изданиях. В 50-х гг. XIX в. многие семейные записки, воспоминания публиковались в альманахах «Русский архив» и «Русская старина», а также в «Московитянике» М.П. Погодиным, с которым С.Т. Аксакова связывала близкая дружба. Записки И.И. Дмитриева и С.Н. Глинки, кроме того, были и до издания хорошо известны в окружении авторов, куда, несомненно, входил и С.Т. Аксаков. В частности, о знакомстве с И.М. Долгоруким, И.И. Дмитриевым и С.Н. Глинкой он упоминает в своих «Литературных и театральных воспоминаниях»¹².

За время существования автобиографических и семейных записок в дворянской культуре сложились определенные принципы построения текста, типологические ситуации, эпизоды, образы. Главное в семейных записках — это изображение истории семьи, охватывающей несколько поколений (а не только судьбу самого повествователя) и показанной в аспекте частной, внутрисемейной, домашней жизни.

Как правило, обязательным элементом таких текстов является *предуведомление*, или *введение*, где автор излагает причины и цели ведения своих записок. Этот элемент указывает на *функциональное* назначение текста: сохранение памяти (И.И. Дмитриев), назидательный пример для потомков (А.Т. Болотов), восстановление истории рода (М.В. Дмитриев).

Далее авторы рассказывают об истории своего рода, обычно констатируя древность происхождения и отношение предков к определенному князю или царю. М.А. Дмитриев, заключая описание своей родословной, пишет: «Вот краткое известие о роде Дмитриевых вообще и о моих предках. Из него видно, что род наш, происходящий от Мономаха, восходит до Юрика, то есть до самого начала Российского государства.

¹² Аксаков С.Т. Литературные и театральные воспоминания // Аксаков С.Т. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1986. Т. 2. С. 366, 400, 405.

«...» Происхождение довольно древнее. Я не горжусь им, но и не пренебрегаю. Желая, чтобы дети мои помнили о своих предках как оставивших им задатки благородства, которому оказывают пренебрежение только те люди, которым его недостает»¹³. Подобную точку зрения выражает и герой СХ, однако С.Т. Аксаков сокращает этот фрагмент до лаконичного упоминания о «родовой отчине, жалованной предкам от царей московских»¹⁴. Причем мысль героя уже не высказана, а скорее *изображена*, и не без иронии: «Древность дворянского происхождения была коньком моего дедушки, и хотя у него было сто восемьдесят душ крестьян, но, производя свой род, бог знает по каким документам, от какого-то варяжского князя, он ставил свое семисотлетнее дворянство выше всякого богатства и чинов» (С. 37).

Информация о самом рассказчике: кто он, когда и где родился — может либо следовать в самом начале текста (С.Н. Глинка, И.И. Дмитриев, И.М. Долгоруков), либо вписываться в общую хронологию событий, т. е. вводиться после перечисления родословной (М.А. Дмитриев, С.Н. Греч, С.В. Скалон), но в данном случае важно стремление начать рассказ о собственной жизни с установления своего *места* в семейной истории. М.О. Гершензон, объясняя подобный тип мироощущения, замечал: «В биографии современного деятеля часто нечего сказать о его семье, биографию же славянофила необходимо начинать с характеристики дома, откуда он вышел»¹⁵. Подобное высказывание может быть связано не только со славянофильскими идеалами, а с дворянской культурой в целом¹⁶.

¹³ Дмитриев М.А. Главы из воспоминаний... С. 31.

¹⁴ Аксаков С.Т. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1986. Т. 1. С. 35. Далее страницы указываются в тексте, в скобках.

¹⁵ Гершензон М.О. Грибоедовская Москва. — М., 1889. С. 315 — 316.

¹⁶ В.А. Кошелев, в частности пишет: «...социальные корни славянофильства были в целом характерны для второй четверти XIX века, эпохи дворянской культуры по преимуществу... Тот факт, что каждый из них принадлежал к одному из старинных дворянских родов (хотя и сравнительно небогатых), тоже оказал огромное влияние на бытие и развитие славянофильства... не одни славянофилы видели "основу" воззрения "русского духа" в патриархальном дворянстве: это была черта, присущая эпохе» (Кошелев В.А. Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов d 1840 — 1850-е годы. — Л., «Наука», 1984. С. 28).

Доминирование надличностного, семейного и, шире, родового начала в семейных записках выражается в выделении момента «начала», фигуры родоначальника, образа *дома*, и тогоса *родового имени*, осмысляемого в категориях «родового гнезда». С.Н. Глинка, в частности, с возвращением в родное имение и начинает свои воспоминания: «После 1812 года в первый раз в половине 1834 посетил я свою родину. <...> Я видел следы праотцов моих, я видел липы, вязы, дубы, насаженные рукой моего прадеда. <...> Я сидел под ними, вслушиваясь в минувшее, и вспоминал...»¹⁷.

Образ дома (в широком смысле) в семейных записках приобретает *хронотопическое* значение, поскольку в этом пространстве сконцентрировано время. В СХ имение Багровых названо родимым пепелищем, гнездом дедов и прадедов, а сын Багрова — единственной надеждой и отраслью древнего дворянского дома» (С. 35).

Как правило, детство будущих авторов семейных записок проходило в имении, достаточно замкнутом, спокойном и благополучном месте, на лоне среднерусской природы, в окружении близких людей, в число которых органично входили не только родные, но и кормилицы, няньки, дядьки, девки, крестьяне, соседи. Все это не могло не сформировать в сознании образ дома как уютного, защищенного локуса, с коим связано осмысление начал своей личности. В «Воспоминаниях» С.В. Скалон, например, представлена идиллическая картина подобного обетованного уголка, удивительно близкая описанию имения Багровых в СХ С.Т. Аксакова (хотя создавались тексты независимо друг от друга). Здесь те же «живописное местоположение», «прозрачная извилистая река» «небольшой дом, крытый соломой и защищенный от севера горою»¹⁸, «шум мельницы» и «свист соловьев», равно как и «темные леса», «гора», создающие образ отгороженного от большого мира пространства.

¹⁷ Глинка С.Н. Записки... С. 3.

¹⁸ Скалон С.В. Воспоминания. С. 88 – 89.

С образом счастливого места тесно связан и *миф о счастливом детстве*, также являющийся порождением русской дворянской культуры¹⁹. В описаниях И.И. Дмитриева, С.Н. Глинки, С.В. Скалон мы найдем немало любовно выведенных описаний безмятежных вечеров, чтения, игр, бесед, семейных обедов, за которыми собиралось все семейство. Такой позитивный образ начала своей жизни отчасти способствовал формированию особого ностальгического переживания прошлого, как золотого времени детства, своего рода «потерянного рая». Нередко подобные воспоминания осмысляются через литературные стереотипы, в частности через мотивы «золотого века», образа, произвольно и вроде бы невзначай возникающего в описаниях прошлого. Так, в записках И.И. Дмитриева читаем: «Матушка сидела на канаве за ручною работою, а старший брат мой против ея на подножной скамеечке и держал на коленях лист бумаги, он записывал карандашом стих за стихом; я же, стоя за ним, слушал с большим вниманием, хотя и не все понимал... но помню, что при одном произнесении слов “золотого века”, “утешения” я нисходил в этих словах какую-то неизъяснимую для меня прелесть, гармонию. <...> С каким удовольствием вспоминал я эти стихи и вместе все мое детство... (выделено мной. — Н.Н.)»²⁰

Как правило, с прошлым в семейных записках связывается мысль о гармоничности семейного быта, отношений между людьми, благополучии и независимости человека. И.И. Дмитриев после описания идиллических сцен из домашней жизни создает не менее идиллическую картину жизни общества в целом: «Симбирские обитатели... наслаждались тогда своей независимостью: от дворянина до простолюдина. <...> Последний мещанин или цеховой имел свой плодовый садик, на окне в буравчик розовый бальзамин, и ничего не платил за лоскуток земли, доставшийся ему

¹⁹ Wachtell A. The battle for childhood: Creation of a Russian Myth. — California, 1980. P. 88 — 89.

²⁰ Дмитриев И.И. Взгляд на мою жизнь. С. 17.

куплею или от прадеда. <...> Еще не было в провинциях ни театров, ни клубов, которые нынче и в губернских городах разлучают мужей с женами, отцов с их семейством. Каждый имел свои связи, не от трусости, не из корыстных видов, а по выбору сердца...»²¹

Подобный стиль мировосприятия, когда жизненный идеал переносится в прошлое, можно обозначить, пользуясь определением М.М. Бахтина, как «ретроспективный утопизм»²². Причем прошлое конструируется в семейных записках по принципу создания эпического образа, что проявляется в склонности к масштабности описаний и гиперболизации. Особенно характерно это для записок С.Н. Глинки, который, описывая «первобытных предков своих», замечает, что «упитанные сельские тельцы не уступали яствам героев Омировских», за столом бабушки «кипели щи, похлебка, разсолы, жареная баранина, величались огромные караваи», а «стопы» с «медом и липецом», кои «опорожнялись одним духом», были настолько велики, что в них «вливались по нескольку бутылок»²³. Картина сказочного благополучия прошлого, воссоздаваемая в записках С.Н. Глинки, сопоставима с аналогичными описаниями в СХ, где «в несколько лет гумна Нового Багрова занимали *втрое больше* (здесь и далее в цитатах выделено мной. — Н.Н.) места, чем сама деревня» (С. 46), «стол ломился от яств», а «кушаний готовилось *впятеро более*, чем было нужно», «рожь была с человека *вышнюю* и стояла как стена» (С. 54) и даже от мух бабушку обмахивал «здоровый деревенский дитина целым сучком березы» (С. 55).

Основным настроением в изображении прошлого в семейных записках оказывается погружение в переживание полноты жизни, изобилия, радости, связанной с воспоминаниями об идиллическом детстве, проведенном в поместье. Обратной стороной подобного образа прошлого является его уязви-

²¹ Дмитриев И.И. Взгляд... С. 20.

²² Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. — СПб., 2000. С. 76.

²³ Глинка С.Н. Записки... С. 27 — 28.

мость. Однако она выражается в категориях не угасания, а, скорее, *мифологических*: речь идет о внешней угрозе ладно организованной безмятежной жизни, которая, тем не менее, окончательно не рушится — утраченная в определенный момент гармония восстанавливается. Любопытно отметить, что во всех рассматриваемых нами текстах разрабатывается в разных модификациях сюжет о нападении разбойников на безмятежный обетованный уголок, защищенный и горами, и лесами, и удаленностью от прочего мира. Например, в записках А.Т. Болотова разбойники нападают на семью его предков, идиллическая жизнь которых заканчивается трагически²⁴. И.М. Долгоруков после описаний жизни семейства упоминает о чумном бунте, тем не менее, прошумевшем в отдалении: «Господь помиловал нас, и зло физическое к нам не прикоснулось. Все поселяне наши, смиренные как овцы, ниже пошевелились и не приняли никакого участия в возмущении помещиков. Это означало кротость родителей моих в управлении домовнем. Благополучно, преблагополучно протекла для нас в селе ужасная для многих и прискорбная година»²⁵. В записках С.Н. Глинки возникает почти сказочный образ «чудесной неведомой силы», угрожавшей идиллическому житию прадедов, которая появилась неожиданно и как-то неожиданно отступила: «Не взирая на такое сближение с крестьянами в образе жизни, было в то время какое-то чудное необыкновенное восстание крестьян. <...> Помещики со своими семействами укрывались в леса. <...> Не слышно было ни о каком зачинщике бунта. Казалось, что какая-то неведомая сила волновала села и деревни...»²⁶. М.А. Дмитриев пишет о том, что «всякое лето ждали разбойников. У дедушки, с наступлением весны, обыкновенно в лакейской развешивали по стенам ружья и сумы с зарядами...»²⁷. В Записках И.И. Дмитриева на фоне безмятежной жизни семейства упоминается известный исторический эпизод Пугачевского восстания, когда семья

²⁴ Жизнь и приключения Андрея Болотова... С. 13. (Письмо 3).

²⁵ Долгоруков И.М. Повесть о рождении моем... С. 497.

²⁶ Глинка С.Н. Записки... С. 29.

²⁷ Дмитриев М.А. Главы из воспоминаний... С. 36.

была вынуждена искать спасения в Москве: «...таким образом проходили наши тихие вечера, и ни мой отец, ни его собеседники не предчувствовали того, что они вскоре оставят мирных своих пенатов, и вот по каким обстоятельствам. <...> Все наше дворянство из городов и поместий помчалось искать себе спасения»²⁸.

Понятно, что в каждом отдельном случае речь идет об исторически конкретных личностях и событиях, однако показательна сама опора на ключевую мифологическую оппозицию Космос – Хаос, предполагающую выделение в изложении организации благополучной жизни семьи в имени и угрозы ее разрушения. При этом рассказ о прошлом в семейных записках строится таким образом, что разрушительные события не затрагивают семью непосредственно. Здесь явно доминирует *гармоническое* начало. Противоположность подобного восприятия прошлого представляют собой образы семьи в романах М.Е. Салтыкова-Щедрина, где история развивается по принципу разложения и угасания.

Итак, сопоставление текстов семейных записок и СХ позволяет заключить, что все они принадлежат одной категории произведений, которые по аналогии с «петербургским текстом» В.Н. Топорова можно назвать «усадебным» или, шире, «поместным» текстом, выработанным в рамках дворянской культуры.

О.Н. Евдокимова отмечает, что «структура семейной хроники определялась не только творческой волей автора, но и типом бытового уклада русского дворянства»²⁹. Действительно, семейные записки отражают мироощущение патриархально-родового дворянства, для которого было свойственно ос-

²⁸ Дмитриев И.И. Взгляд на мою жизнь. С. 25.

²⁹ Евдокимова О.В. Литература и история // Исторические процессы в творческом сознании русских писателей XVIII – XX веков. – СПб., 1992. С. 163 – 178. В другой своей работе она пишет: «Прочно сложившиеся, “отвердевшие” формы дворянской жизни рождали жанр, достаточно неизменный в своих основах и конструктивных принципах. Жанр семейной хроники покоится на памяти непосредственной жизни и на памяти рассказывания о ней, его исток – и в реально текущей жизни дома, усадьбы, и в том, как она отражалась в слове – художественном, мемуарном» (Евдокимова О.В. Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова. С. 141).

мыслить себя через свою семью, род, но являются плодом уже новоевропейского исторического сознания. Поэтому здесь, с одной стороны, выдвигается *личностное* начало, «рефлексия на себя» (Л.М. Баткин), а с другой — личность мемуариста осмысливается не в узкобиографическом времени жизни, а в более широком временном контексте жизни семьи, частью которой он себя ощущает.

Таким образом, структура повествования в семейных записках отражает действие двух указанных начал: *родового* и *индивидуально-личностного*. Первое проявляется на уровне «матрицы», служащей основой построения рассказа, поскольку жанр семейных записок опирался на структуру *родословной*, представляя собой ее своеобразное развертывание. Наиболее выражено это в записках М.В. Данилова, где автор сначала прописывает всю родословную, приводя сказку «о происхождении фамилии Даниловых», которая служит своего рода планом изложения: имя очередного предка становится заглавием отрывка (как и у С.Т. Аксакова). То есть в данном случае используется не линейное построение повествования, а *гнездовое*: об одном поколении, затем о следующем. Так, после рассказа о родителях идет отрывок «Отца моего дети», где автор рассказывает о каждом по старшинству, в том числе и о себе.

Итак, в семейных записках принцип организации повествования подчиняется *хронологическому* порядку (история предков, родителей и изложение собственной жизни), но он выдерживается не последовательно, поскольку сама фигура рассказчика выполняет здесь синтезирующую роль. О.В. Евдокимова отмечает: «Весь материал получает характер семейного, благодаря тому, что он вмещается в память вспоминающего, пишущего о семье. Семейное время, таким образом, оказывается равным *личной* (выделено мной. — Н.Н.) памяти семейного хроникера»³⁰. Эта личная память в значительной мере способствует размыванию стройной хронологии повествования. Действительно, в записках С.Н. Глинки, И.И. Дми-

³⁰ Евдокимова О.Н. Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова. С. 137.

триева, М.А. Дмитриева, Н.И. Греча, С.В. Скалон внутри каждого крупного фрагмента повествование организовано по логике *воспоминания*. На это указывают такие «скрепы»: «Мне очень памятна минута...», «столь же приятно мне вспоминать...», «С каким удовольствием вспоминаю я эти стихи...», «Прибавлю к слову...», «Здесь кстати будет сказать...» (И.И. Дмитриев); «Я помню себя...», «Помню, как во сне...» (С.В. Скалон); «Во мне осталось умиленное воспоминание о моей матери...», «кажется, в 1806 году, только помню, что еще при жизни моей матери...», «я помню, нередко случалось что...» (М.А. Дмитриев). В текст воспоминаний свободно вставляются стихи, посвященные тому или иному члену семьи, отрывки из стихотворений отца или матери, фрагменты писем, тексты семейных документов, собственные рассуждения рассказчика.

Таким образом, уже в записках конца XVIII – XIX вв. мы видим весьма прихотливую манеру организации повествования, осложненную многочисленными анахрониями, эллипсами, вставками. В какой-то степени их можно назвать «текстами сознания», где подобная спонтанность, отражающая работу памяти, была закономерной. Слова «записки», «воспоминания», «главы из воспоминаний», «письма» как раз и фиксируют подобную фрагментарность и нестабильность повествования, как допустимую для текстов данного типа.

Однако мы не можем однозначно разделить мемуарные сочинения по принципу нарастания организованности нарратива: летописное (до 60-х гг. XVIII в.) – вспоминающее – сюжетное. В подобных маргинальных по своей природе текстах, создаваемых и как историческое сочинение, и как автобиография и осложненных той или иной литературной традицией, на которую ориентировался автор, все гораздо сложнее. В какой-то степени «завершающий» прием присутствует во всех мемуарных сочинениях. Установка на единство повествования выражается в тех или иных жанровых предпочтениях авторов, зафиксированных, как правило, в заглавиях. Причем в мемуарах XVIII в. этот прием

внешнего завершения проявляется сильнее, — что, вероятно, объясняется действием риторического принципа в культуре, предполагающего необходимость универсализации эмпирического материала. Автор старается вписать свой текст в существующую жанровую систему. Записки А.Т. Болотова названы «Жизнь и приключения А.Т. Болотова, описанные самим им для своих потомков», а И.М. Долгорукова — «Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни». Обозначенный в заглавии жанр действует далее как некий универсальный для данного произведения способ оформления материала.

А.Т. Болотов, обозначая свои записки как «Жизнь и приключения...», осмысляет историю своего рода и своей жизни в рамках распространенного в XVIII в. жанра приключенческого романа. Любопытно, что эта установка прослеживается уже в «Истории Еремея Гавриловича». Жизнь этого героя представлена как череда приключений, в которые он вовлекается волею судьбы. Закljučая третье письмо, А.Т. Болотов пишет: «В сих письмах описал я все, что нашел упомянуть о происхождении нашей фамилии, о моих предках и бывших до меня *происшествиях*...»³¹. Изложение собственной жизни начинается также с упоминания о «приключении», описав которое, рассказчик делает вывод: «Это служило некоторым предвозвестием тому, что в течение жизни моей не столько печальных, горестных и скучных, сколько спокойных, веселых и радостных минут иметь буду»³². В то же время А.Т. Болотов использует форму «писем любезному приятелю», не выстраивая события в заверченный сюжет.

В XIX в. жанровые обозначения встречаются реже, построение мемуарных текстов становится очень индивидуальным, что отражается и в заглавиях: «Взгляд на мою жизнь» И.И. Дмитриева, «Главы из Воспоминаний моей жизни» М.А. Дмитриева, «Описание жизни моей детям моим» Н.Я. Трегубова.

³¹ Жизнь и приключения Андрея Болотова... С. 6. (Письмо 3).

³² Там же. С. 10.

Нередко «Семейная хроника» С.Т. Аксакова, рассматриваемая в контексте традиции семейных записок, приравнивается к ним не только по предмету изображения, но и по характеру организации нарратива. Например, И.П. Видуэцкая отмечает, что «безыскусственная простота аксаковской хроники явилась также следствием неискренности Аксакова — писателя, решившего записать свои воспоминания и известные ему семейные предания»³³. В работе В.В. Заманской хронология возводится в принцип. По мнению исследовательницы, сама концепция понимания истории как частной истории семьи выражена в *композиции* СХ, которая состоит как бы из «произвольно вырванных отрывков из потока жизни», где одно поколение сменяет другое. Тем самым, полагает В.В. Заманская, автор хотел показать историю «как естественный поток без начала и конца»³⁴. Я принципиально не согласна с этим утверждением. И полагаю, что в СХ хроникальность и «текст памяти» поглощаются более продуманной каузальной связью между всеми частями текста, придающей произведению новое качество уже художественной целостности.

Во-первых, обратим внимание на принципиальное отличие начала СХ от традиционного для мемуарных текстов. Как уже говорилось, в мемуарных семейных хрониках важно обоснование цели мемуариста, определение функции текста. В СХ риторические рассуждения вынесены в финал и даны не от лица рассказчика, а от лица автора, который говорит, что жизнь его героев «будет любопытна и поучительна для потомков» (С. 223). То есть здесь происходит смещение структурного элемента по сравнению с жанром записок, в результате чего СХ начинается не с момента обозначения акта воспоминания и определения функции текста, а непосредственно с развертывания истории: с рассказа о переселении деда на новые места, т. е. *история*, а не прагматическая функция текста выдвигается на первое место.

³³ Видуэцкая И.П. «Пошехонская старина» в ряду семейных хроник... С. 208.

³⁴ Заманская В.В. Родовая концепция и нравственная программа С.Т. Аксакова... С. 129 — 136.

Во-вторых, нарративная структура в «Семейной хронике» и ее продолжении «Детские годы Багрова-внука» (далее – ДГ) подчиняется хроникальному принципу только на уровне крупных повествовательных блоков: первое поколение Багровых (первые два отрывка), второе (последующие три отрывка СХ) и первые годы жизни Сережи Багрова (ДГ).

За счет усложнения повествовательной структуры введением образов рассказчика и издателя его рассказов, а главное, с изменением функции последнего в СХ и ДГ появляется новый уровень осмысления материала. С одной стороны, издатель выступает как «бесстрастный передатчик семейных преданий», фигура которого введена, чтобы подчеркнуть истинность рассказов Багрова, с другой – как автор, «написавший “Семейную хронику” по рассказам гг. Багровых».

Издатель как автор мало заботится о сохранении всех фактов, он выстраивает фрагменты семейной истории по определенной логике. Так, ничего не сказано об истории рода Багровых (что является традиционным моментом в жанре семейной хроники), много внимания уделяется прошлому Степана Михайловича, в то время как о жизни его сына говорится лишь вскользь (что тоже не характерно для жанра записок), о перипетиях Багровых во время Пугачевского бунта сказано одной строкой: «Был голод, были поварьные болезни, была Пугачевщина» (сравним, например, с воспоминаниями И.И. Дмитриева, где этому фрагменту было уделено значительное место, как важной составляющей опыта мемуариста), однако целый отрывок посвящен неделе пребывания Молодых Багровых в деревне («Молодые в Багрове»). Об истории женитьбы П.И. Чичагова повествователь говорит, что «это целый роман, но я расскажу его как можно короче» (С. 223), в то время как история Куролесова, также слабо связанная с семейством Багровых, развернута в целый отрывок. Многочисленные вставные рассказы о бывших ранее событиях, отсылки к будущим, эллипсы позволяют утверждать, что повествователь все-таки не просто следует за ходом событий, он «сворачивает» одни сюжеты, иные, наоборот, развивает, он выделяет одни эпизоды, сопоставляет их с иными из прошлого и

будущего, пропускает ряд событий, тем самым выстраивая некий сюжет СХ, и в этом смысле название «хроника» оказывается формальностью.

Обратим внимание на то, что в центре каждого отрывка СХ оказывается один из героев: Степан Михайлович Багров, Михайла Максимович Куролесов, Молодой Багров, что вроде бы соответствует гнездовой структуре, которую мы наблюдали, например, в записках М.В. Данилова. Но каждый раз в фокусе повествования оказывается не *судьба* героя как таковая, а только отдельный *эпизод* из его жизни. Так, образ Степана Михайловича раскрывается в сюжете о переселении и основании имения, Куролесова — в эпизоде вредительства Багровым, сына — в сюжете о женитьбе, Софьи Николаевны — в тот момент, когда она входит в семью. Сам же Багров-внук осознается в роли преемника, наследника и продолжателя рода. Иначе говоря, у каждого из героев в сюжете СХ есть своя *функция*, а не индивидуальная история жизни, как в семейных записках.

В организации материала в СХ и ДГ можно выделить *принцип выстраивания оппозиций*, накладывающихся на простую линейность разворачивания событий. Так, в первом отрывке «Степан Михайлович Багров» это противопоставление ветхого, скудного и тесного мира новому, изобильному и просторному, определяющее логику сюжета о поисках «земли обетованной», развернутого в четырех частях: «Переселение», «Оренбургская губерния», «Новые места», «Добрый день Степана Михайловича». Оппозиция человек как активное, агрессивное и мужское начало — природа, представленная в категориях женского образа, формирует космогонический пласт сюжета, завершающегося на этом этапе эпизодом основания нового имения, описанного как патриархальная идиллия.

Во втором отрывке «Михайла Максимович Куролесов» главный герой как разбойник и плут противопоставляется Багрову, и идиллический патриархальный мир Багровых осмысливается в оппозиции к авантюрному миру Куролесова. Таким образом, в первых двух отрывках мы наблюдаем преломление архетипического сюжета о борьбе Космоса и Хаоса.

В последних трех отрывках показывается развитие семейной истории на уровне второго поколения. Если первое поколение было введено в сюжет через архетипы первопредка и его антагониста, то второе – через образы жениха – Иванушки-дурачка и чудесной невесты. Этот архетипический сюжет в третьем и четвертом отрывках («Женитьба Молодого Багрова» и «Молодые в Багрове») раскрывается у Аксакова посредством оппозиции: деревня (Багрово) – город (Уфа) как систем культуры, норм поведения, жизненных ценностей двух главных героев. Примечательно, что фактическим преемником семейной традиции оказывается не сын, а более сильная, активная героиня, вносящая в багровский мир третье (наряду с патриархально-идиллическим и авантюрным) начало – мир светской, городской культуры.

В пятом, финальном отрывке СХ «Жизнь в Уфе» выстраивается снова глобальная оппозиция: болезнь и смерть отца Софьи Николаевны – рождение ее сына, наследника и нового героя, Сережи Багрова.

Развитие действия в ДГ также внешне подчинено хронологическому принципу. По мнению ряда исследователей, в этой части СХ, где художественное начало в большей мере поглощается автобиографическим, С.Т. Аксаков сосредоточен на изображении картин быта и природы, на своих воспоминаниях³⁵. Е.К. Созина определяет тип письма С.Т. Аксакова как «вспоминающе-визуалистическое» и утверждает, что «сквозного смысла, трансцедирующего из воспоминаний на всю историю жизни, в его повествовании нет, есть скорее череда сменяющихся друг друга картин, комментируемых автором-повествователем»³⁶. Я не могу согласиться с таким выводом. В качестве организующего сюжетного начала в ДГ можно обозначить *идею формирования личности*, связываю-

³⁵ Машинский С.И. С.Т. Аксаков: Жизнь и творчество; Грицанова М.В. Соотнесение голосов рассказчиков в повести С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» // Проблемы литературных жанров. – Томск, 1987. С. 59 – 60; Татьяна А.Г. Ранний Л.Н. Толстой и С.Т. Аксаков: К проблеме жанра семейного романа // Проблемы литературных жанров. – Томск, 1999. Ч. 1. С. 259 – 263; Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. – Екатеринбург, 2002. С. 379.

³⁶ Созина Е.К. Сознание и письмо... С. 379.

щую эту часть СХ с традицией романа воспитания. По словам самого автора, его интересовал процесс формирования личности ребенка, «детский мир, созидающийся постепенно под влиянием ежедневных новых впечатлений» (С. 224). Однако повествование в ДГ ведется с точки зрения мальчика, что и создает ощущение потока неотрефлексированных картин и впечатлений, воссоздаваемых в последовательности поездок героев из города в деревню и обратно. Но оно организовано еще и точкой зрения взрослого рассказчика, анализирующего каждый шаг ребенка, его впечатления, и тем самым формирующего определенную стратегию расположения эпизодов.

Сюжет ДГ, внешне организованный цепочкой поездок героев, приобретает в этом ракурсе значение жизненного пути героя. Основная сюжетная линия выстраивается снова через ряд оппозиций: Уфа – Багрово – мир города и деревни / культуры – природы; Багрово (идиллический патриархальный мир) – Чурасово (волшебный куролесовский мир). Логике развития действия в ДГ определяет принцип введения героя в созданный в СХ мир, собирание культурного опыта предков в личностном опыте автобиографического героя.

Благодаря наличию последовательной каузальной связи между частями СХ и ДГ в читательском восприятии оба произведения складываются в завершенное единое целое. Особенностью СХ является тот факт, что здесь этот целостный образ дан не в конце произведения, а в начале: весь сюжет первого отрывка связан с организацией пространства, в целом, жизни нового, становящегося для героя – Сережи Багрова – родовым имения, и он завершается идиллией «Добрый день Степана Михайловича», которая выступает моделью мира, изображенного в СХ на каждом новом витке семейной истории. Сюжет первого отрывка исчерпан, и если далее мир Багровых показан в движении и развитии, то в таком случае возможны качественное нарастание смысла и формирование в финале некоего нового образа или разрушение первоначального образа (по этому принципу строятся семейные романы у М.Е. Салтыкова-Щедрина). В СХ иная ло-

гика, скорее, логика мифа — как принцип вечного возвращения и повторения заложенной модели на каждом новом витке семейной истории.

Таким образом, анализ СХ в контексте традиции мемуарных семейных записок XVIII — XIX вв. свидетельствует о трансформации нарративной структуры произведения в сторону ее большей организованности, что позволяет говорить о процессе романизации документального жанра в «Семейной хронике» С.Т. Аксакова.

Круг в мире романа «Обломов»

Различные точки зрения спорящих об «Обломове» акцентируют, как это часто бывает, различные стороны художественной реальности произведения. Исторически суждения о романе могут быть возведены к Н.А. Добролюбову и А.В. Дружинину. Для первого в романе главное «обломовщина», и здесь привносится отчасти штольцевская, критическая, позиция; для второго важное — сам Обломов. Мы намерены уйти от такой альтернативной постановки проблемы и от попыток определения чего-то главного. Наша цель скромнее: испытать герменевтические возможности одной характеристики художественного мира произведения.

Начнем с оговорки: мы не ставим задачи доказать само наличие образов круга в романе И.А. Гончарова. Это означало бы ломиться в открытую дверь. На данный факт указывали, например, Ю.М. Лошиц, М.В. Отрадин и др. Но их наблюдения носят более или менее случайный характер, не охватывают роман как художественное целое. Наша статья является попыткой прочтения «Обломова» именно с точки зрения присутствия в нем ряда образов круга, объединяющих самые разные аспекты романа и играющих важную смысловую роль.

Все «круглое» в романе связано с главным героем. Прежде всего на это указывает фамилия Обломова: *облый* — круглый¹. В имени обращает на себя внимание повтор — Илья Ильич. Повторяемость в романе — синоним цикличности, что особенно наглядно в плоскости художественного времени, о чем речь впереди.

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1979. Т.2. С. 598.

Круг можно увидеть в описании внешности Обломова: у него были мягкие, «слишком изнеженные для мужчины» плечи², круглая талия (С. 44), а халат, в который всегда облачен герой, лишь подчеркивает эту округлость его фигуры. Внешне Обломов резко отличается от своего друга Штольца — у того «кость да мускул, но ни признака жирной округлости» (С. 128). Само собой, округлость одного и угловатость другого оказываются не только характеристиками внешности.

Привычки и характер Обломова обнаруживают его нелюбовь к любым переменам, размыкающим круг ежедневного повторяющегося бытия. Уже первое описание героя, лежащего «утром в постели» и не торопящегося нарушать свой покой дневными заботами, — символически обобщенная его рекомендация, что подчеркивается следующими словами повествователя: «Лежанье у Ильи Ильича не было ни необходимою, как у больного или как у человека, который хочет спать, ни случайностью, как у того, кто устал, ни наслаждением, как у лентяя: это было его нормальным состоянием» (С. 8). Состояние покоя многократно в романе связывается с понятием круга. Например, в гл. V говорится об ожидании Обломовым «опасности и зла от всего, что не встречалось в сфере (выделено нами. — Л.Ф.) его ежедневного быта» (С. 50). Жизнь героя описывается как повторение суточного цикла: «Но смотришь, промелькнет утро, день уже клонится к вечеру, а с ним клонятся к покою и утомленные силы Обломова...» (С. 54). Круг — это теплые объятия родного человека: «Воспитанный в недрах провинции, среди кротких и теплых нравов и обычаев родины, переходя в течение двадцати лет из объятий в объятия родных, друзей и знакомых, он до того был проникнут семейным началом...» (С. 47). Отношения Обломова с Ольгой Ильинской — «магический круг любви» (С. 189); идиллия в доме на Выборгской стороне — тоже круг: «Илья Ильич жил как будто в золотой рамке жизни, в которой, точно в диораме, только менялись обычные фазисы дня

² Гончаров И.А. Обломов. — Л., 1987. С. 7. Далее страницы данного издания указываются в тексте в скобках.

и ночи и времен года; других перемен, особенно крупных случайностей, возмущающих со дна жизни весь осадок, часто горький и мутный, не бывало» (С. 366).

В патетическом монологе Штольца об Обломове также возникает образ круга, в центре которого Илья Ильич: «...пусть волнуется около него целый океан дряни, зла...» (С. 362).

Круг в романе создает и ретроспекция, возвращение героя в прошлое, в пору детства. Для произведения Гончарова имеет значение то, что это движение памяти вспять (по кругу) противостоит течению времени вперед: *во времени* происходит упадок дома Обломовых, но «поседевшие (тоже от времени. — Л.Ф.) слуги дома хранили и передавали друг другу верную *память* о минувшем, дорожа ею, как святынею» (С. 11). Большая часть ретроспективного кругового движения памяти связана в романе со сном Обломова (гл. IX). Причем сам этот сон, переносающий героя в детство в деревне Обломовке, насыщен образами круга. Описание природы Обломовки начинается с того, чего там нет: моря, «высоких гор, скал и пропастей» и тому подобного — «ничего грандиозного, дикого и угрюмого» (С. 79). Вместо гор, которые «ужасают воображение», в обломовском пейзаже мы видим «ряд отлогих холмов» (С. 80), т. е. округлые очертания мира — вместо угловатых. Круг космоса Обломовки — это любовное объятие неба и земли в противовес всему необъятному, такому, как море (С. 79); здесь «солнце идет навстречу месяцу и не видит его, так хмурится; а уж, как завидит издали, так и просветлеет» (С. 87). Эта встреча — тоже объятие ночи и дня.

Еще Д.С. Лихачев писал о цикличности времени в Обломовке. День здесь описывается как один из многих: «“Вот день-то и прошёл, и слава богу! — говорили обломовцы, ложась в постель, кряхтя и осеняя себя крестным знамением. — Прожили благополучно; дай бог и завтра так! Слава тебе, господи!..”» (С. 92). Жителей Обломовки, по словам повествователя, «загрызет тоска, если завтра не будет похоже на сегодня, а послезавтра на завтра» (С. 105). Они «вели счет времени по праздникам» (С. 102). Таким образом, время не напра-

вляется в Обломовке в бесконечность, а идет по кругу повторяющихся каждый год событий, вечно возвращается: «...правильно и невозмутимо совершается там годовой круг» (С. 80).

Люди в Обломовке описываются как один человек, воспроизводящий от поколения к поколению основные акты жизни, — рождение, свадьба, похороны (С. 97, 98). Здесь следует вспомнить, что писал М.М. Бахтин об идиллическом хронотопе, приводя в качестве примера как раз роман «Обломов»³.

Луна в Обломовке похожа на «медный вычищенный таз» или на «круглолицую деревенскую красавицу» (С. 82); дети здесь «толстенные» «купидоны» (С. 98). Эти детали показывают, как образы круга выполняют функцию соединения космического и бытового, божественного и человеческого планов бытия.

Маленький Илья Ильич утром обегает «кругом родительский дом» (С. 86); няня называет его юлой (С. 86). Непоседливость ребенка здесь не выходит за пределы домашнего пространства. Это движение вокруг своей орбиты.

Круг жизни обломовского дома очень наглядно очерчивается в следующей подробности описания занятий старика Обломова, который «целое утро сидит у окна и неукоснительно наблюдает за всем, что делается на дворе»: «“А ты, Захарка, пострелёнок, куда опять бежишь?.. Вот я тебе дам бегаты! Уж я вижу, что ты это в третий раз бежишь. Пошел назад, в прихожую!” И Захарка шел опять дремать в прихожую» (С. 88). Этот *успокаивающий жест возвращения*, как и хлопоты няньки маленького Ильи Ильича обнаруживают как бы незримую нить, держащую всех *вокруг* дома — центра.

Круг — повторяющаяся характеристика в изображении Агафьи Матвеевны Пшеницыной. Это как раз то, что привлекает в ней Обломова: «круглые, полные ноги» (С. 239); «полные, круглые локти» (С. 247); «...и локоть её... проворно описывал круги» (С. 247); Обломов глядит на нее «с таким же удовольствием, с каким утром смотрел на горячую ватрушку» (С. 263-264).

³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.

Наряду с образами круга, обозначающими идиллическое состояние бытия, в романе присутствуют и образы, связанные с его размыканием, разрушением. Если круг здесь ассоциируется с покоем *домашней* жизни, то размыкание его дано в образе *пути*, «векторного» движения. Любая необходимость предпринять какие-то практические шаги: заплатить по счетам, найти новую квартиру, навести в имении порядок, поехать за границу по зову друга, хлопотать о женитьбе, менять образ жизни под страхом болезни – разрывает круг покоя, повторяющихся ежедневно стабильных моментов бытия.

Такую «размыкающую» роль играют письма: старосты из деревни с плохими вестями; Обломова к Ольге, взрывающее идиллию; соседа, зовущее в Обломовку; Штольца из-за границы со словами «теперь или никогда». В этом выражении время (в отличие от кругового: теперь, как всегда) предстает в виде сгущенного исторического уникального момента, требующего ответственного и безвозвратного индивидуального решения. Новость, которую приносит письмо в мире романа, всегда плохая. Это почти тавтология, потому что новость ставит под вопрос покой и стабильность идиллического миропорядка. Именно поэтому обломовцы так и оставляют надолго письмо нераспечатанным: «...кто его знает, какое оно там, письмо-то? может быть, еще страшное, беда какая-нибудь. Вишь ведь народ-то нынче какой стал!..» (С. 107).

Образы *дороги* в романе чаще всего связаны со Штольцем, находящимся «беспрестанно в движении» (С. 127). Штольц исколесил всю Европу и Россию. Тарантьев говорит о нем как о путешественнике, который «шатается по чужим землям» (С. 44). Но имеется в виду не только непрерывное физическое перемещение в пространстве, а и жизненный путь как исполнение определенного предназначения⁴.

Если Обломов – человек, находящийся в центре домашне-го круга и покоя, то Штольц ассоциируется с дорогой, движением. Очень важно, что как сон Обломова в гл. IX первой части, так и идиллическая греза в доме на Выборгской стороне

⁴ См. с. 52, 130, 348.

прерываются появлением именно Штольца: назначение последнего — пробуждать от мечтаний, подталкивать к каким-то практическим действиям, нарушать покой, одним словом — разрывать идиллический круг существования Обломова. В грёзе в конце романа возникает образ обетованной земли (С. 372). Здесь оппозиция круга покоя и вектора движения, дома и дороги получает ещё один, библейский, смысл.

Ситуация разрушения круга является предметом спора Обломова и Штольца в гл. IV второй части. Обломов отзывается о петербургской жизни, навязываемой ему Штольцем, как о «вечной беготне», размене целостного человека «на всякую мелочь», отсутствии «центра, около которого вращается все это» (С. 136 — 137). Мы видим, что Обломов воспринимает жизнь именно в категориях круга. Это как бы мера оценки. Потеря жизненного центра и означает размыкание круга бытия, а вместе с тем — и его деградацию.

Описание разрушения идиллического состояния покоя и беззаботности в доме на Выборгской стороне сопровождается образами размыкания круга (ч. 4 часть, гл. V). На всех предметах здесь отпечатывается необратимый ход линейного (а не циклического) времени. Даже детали внешности как бы устранивают круг из образа человека: Агафья Матвеевна худеет, исчезают ее круглые щеки; знаменитый халат Обломова расползается.

В конце романа сообщается о том, что деревня Обломовка, представляющая в снах и мечтах Обломова кругом идиллической жизни, «будет станцией дороги» (С. 375). Тут же, на следующей странице, описывается упадок дома на Выборгской стороне и могила Ильи Ильича.

К образам круга относятся образы солнца, названного «любимым светилом» Обломова (С. 61). В описании идиллического состояния дома на Выборгской стороне говорится, что в окна «с утра до вечера бил радостный луч солнца, полдня на одну сторону, полдня на другую, не загораживаемый ничем благодаря огородам с обеих сторон» (С. 366). В образах заката солнечный «шар» садится «за четырехэтажный дом» (С. 54, 56). В романе это постоянно проецируется на ге-

роя, который признается: «...жизнь моя началась с погасания» (С, 144). Для Агафьи Матвеевны Пшеницыной со смертью Обломова — в ней померкло навсегда солнце (С. 379). С этим связано то, что круг в романе всегда ассоциируется с теплом — будь то любящее объятие или домашний очаг. В начале первой части Обломов всех посетителей предупреждает: «Не подходите, вы с холода!», а в конце четвертой Алексеев говорит: «...пишут, что земной шар все охлаждается: когда-нибудь замерзнет весь» (С. 371).

Определения круга тяготеют к следующему ряду: сон, греза, мечта, сказка, миф. В гл. IX, где образов круга больше всего, вообще описывается сон во сне, т. е. как бы сон в квадрате. Действительность же обнаруживает постоянно печальный ход времени и безобразную прозу жизни: как пыль, связанную с отказом от труда; как болезнь — следствие образа жизни героя; как детскую боязнь что-то решать и беззащитность перед предприимчивым миром. Круг связан со сферой желанного и любимого, а его размыкание — со сферой наличного и постылого. Отсюда вечное недовольство героя самим собой (это недовольство усиливается, когда появляются Штольц и Ольга — персонажи, ассоциирующиеся с дорогой).

Итак, мир в романе Гончарова изображается как постепенное и неумолимо размыкающийся домашний круг идиллического покоя, теряющий свой центр — ребенка, ибо это неуклонно взрослеющий, трезвеющий мир (чему не противоречит появление сына Обломова в конце романа, так как ему уготована дорога, по которой не мог и не хотел идти его отец). Если Штольц — герой, устремленный в будущее (таким он и остается для читателя), а Обломов — герой прошлого, то движение жизни, изображаемой в романе, обнаруживает совершенно определенное направление: это разрушающийся *дом* и открывающийся в бесконечность *путь*.

Мы видим, что круг — универсальная характеристика внешности, образа жизни героя, ретроспективного возвращения в детство и описаний сновидений и грез; циклическая смена поколений; образ покоя и самодостаточности бытия;

космический аспект в противовес историческому. Такое широкое толкование круга и выявляет герменевтическую значимость данного понятия (а это и *образ* как художественная реальность, и *понятие* как предмет нашего осмысления).

Вполне очевидно, что в мире романа присутствуют как образы круга, так и образы его разрушения. Полемика о том, что важнее в «Обломове» — сказочные сны его героя или суровая действительность; кто Гончаров — мифологический реалист (Ю.М. Лощиц) или критический, — не затрагивает вполне реального спора внутри самого произведения. Наши наблюдения проникнуты стремлением еще раз прислушаться к этому внутреннему образному спору.

**Мотив перехода военного в монахи
в русской литературе XIX века
(к постановке проблемы)¹**

В последней четверти XIX столетия Ф.М. Достоевский, Н.С. Лесков и Л.Н. Толстой создали три сюжета, родственные друг другу по тематике и системе мотивов: соответственно «Житие... старца Зосимы» из романа «Братья Карамазовы» (1879 – 1880), «Фигура» (1889) и «Отец Сергей» (1890 – 1898). Все три произведения приходятся на последний этап творчества писателей и воплощают их итоговые идеи об истинных ценностях жизни. Так или иначе эти идеи связаны с проблемой праведничества и путей его достижения. Несмотря на различие идейного и художественного, в сюжетах трех писателей обнаруживается определенная общность. Главным образом она заключается в том, что герои встают на путь праведной жизни, отталкиваясь от своего военного прошлого. Зосима, Фигура, Сергей – бывшие офицеры. Жизненные пути героев различны, однако все они проходят либо через монастырь, либо «мимо» него. Мотив перехода военного в монахи становится здесь одним из центральных. Именно ему и посвящена данная работа. Она не претендует на всеохватность и исчерпываемость. Мы берем лишь три сюжета, имея в виду, что мотив перехода военного в монахи встречается и в других произведениях русской классики, например, у того же Лескова в повести «Очарованный странник», актуализируется этот мотив в судьбе летописца Пимена из «Бориса Годунова» А.С. Пушкина. Дать глубинный анализ самой пары военный – монах, начиная с истории ее формирования и заканчивая разнообразием ее художественного воплощения, – такой цели мы не ставим.

¹ Работа выполнена при поддержке научного гранта Красноярского государственного университета № 12-03-1/фп.

Жизненный путь Зосимы из романа «Братья Карамазовы» четко делится на три этапа: детство, служба и монашество. Каждый из них имеет свое духовное наполнение и оценивается автором с религиозной точки зрения.

Детство — пора бессознательной веры. Душу ребенка заполняют светлые впечатления от церковных служб, слова брата о красоте мира Божьего, христианской любви к людям. Все это заглушается сначала нравами кадетского корпуса, а затем офицерской среды. Здесь на первый план выходят такие «доблести», как «лоск учтивости», пренебрежение к нижестоящим, дебоширство, ухарство, пьянство. Высшим моральным регулятором поведения становится понятие полковой чести, на самом деле прикрывающей эгоистические и себялюбивые желания человека. Все это превращает офицера Зиновия, по его словам, в «существо почти дикое, жестокое и нелепое» (332)². Офицерская жизнь становится для героя пространством греха, отступлением от законов христианской жизни.

В кризисный момент (избиение денщика Афанасия) герой осознает свой грех и встает на путь отречения от мирской жизни. Перелом в сознании Зосимы резко выявляет несовместимость морали офицера и правды Христа. Для сослуживцев Зосима, отказавшийся от выстрела на дуэли, нарушил кодекс чести — «мундир, дескать, замарал»; для самого же героя это был едва ли не первый истинно человеческий поступок. Движимый христианскими чувствами Зосима подает в отставку и в итоге уходит в монастырь. Иного пути герой не мыслит. Монастырь становится этапом осознанного возвращения к Христу, топосом святости и последним прибежищем Зосимы на земле.

Сюжет «Фигуры» примечателен тем, что имеет ряд перекличек с «Житием... старца Зосимы». Герои обоих произведений офицеры, однако не аристократического круга, как, например, князь Касатский. Служба Зосимы и Фигуры в решающий момент их жизни протекает на периферии (Кавказ и юг России). На мировоззрение героев заметное влияние оказывают светлые воспоминания детства. И Фигура, и Зосима

² Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. — Л., 1991. Т. 9. С. 332. Далее страницы этого издания указываются в тексте в скобках.

приходят к противопоставлению христианских ценностей и морали военных. В сюжетах обнаруживаются сходные мотивы: столкновение с подчиненным из народа и переход военного в монахи. Поэтому сюжет «Фигуры» можно рассматривать как своеобразную реплику Лескова в адрес Достоевского. Вместе с тем в повести ощущается толстовское влияние, сказывающееся прежде всего в идее «опрощения».

В «Братьях Карамазовых» сюжет Зосимы катастрофичен. Из одного состояния герой резко переходит в другое. Образ Фигуры строится Лесковым иначе. Стержень характера героя изначально составляют христианские идеалы. Мораль военного является для Фигуры чем-то внешним, не укоренившимся в его сознании. Можно сказать, что офицерство лишь социальная одежда героя. Вспоминая мать, Фигура говорит: «Если бы я не дворянин был, я при ней бы жил и работал бы, а не в карауле стоял»³. Тем не менее кодекс чести давит и на Фигуру. В его жизни также наступает момент, когда конфликт между требованиями чести и души обостряется. Катализатором этого конфликта становится избиение Фигуры пьяным казаком. С одной стороны, внутренний голос говорит офицеру: «Тебя ударили — так это бесчестье, а если ты побьешь... тогда это тебе честь. <...> Убить его, этого казака, я должен...»; а с другой: «Не убий! <...> Это так бог говорит: на это у меня, в душе моей, явилось удостоверение» (С. 414).

После того как герой понимает невозможность соединения службы и собственных устремлений, он готов подать в отставку. Сразу за этим решением в сюжете возникает мотив перехода в монахи. Представляется, что у героя нет иного пути реализации своего духовного потенциала, как только уйти в монастырь. Выразителем подобной логики становится в рассказе граф Сакен.

— Я хочу только того, — говорит Фигура, — чтобы вы не думали, что я умолчал о полученном мною ударе из-за того, чтобы остаться на службе: я это сделал просто...

³ Лесков Н.С. Рассказы и повести. — М., 1981. С. 413. Далее страницы этого издания указываются в тексте в скобках.

— Спасти свою душу! Понимаю вас, понимаю! Я им потому и говорю: идите в монахи» (С. 420).

Сакен демонстрирует пример мышления определенными стереотипами. Эту стереотипность Лесков намеренно подчеркивает, выставляя графа в ироническом свете. Пример Сакена показывает, что сам переход военного в монахи воспринимается как нечто само собой разумеющееся. И подобная логика вполне вероятна, свидетельством чему является, например, сюжет «Жития... старца Зосимы». Напомним, что для сослуживцев Зосимы объявление о его желании пострига связало все их вопросы. Кажется, они готовы к такому развитию событий и воспринимают их хотя и как экстраординарные, но вполне закономерные: «Да ты б с самого начала уведомил, ну теперь все и объясняется, монаха судить нельзя. <...> Нет, говорят, он у нас храбрый, он выстрел выдержали из своего пистоleta выстрелить мог, а это ему сон накануне приснился, чтоб он в монахи пошел, вот он отчего» (С. 347).

Сакен не понимает, что Фигура рассматривает офицерскую мораль не как греховную, а как неадекватную его духовному состоянию. Поэтому герою не нужно спасаться от греховной жизни или искупать свой собственный грех: «Нет, я в монахи не могу, и спасти свою душу не думал, а просто пожалел другого человека, чтобы его не били насмерть палками» (С. 420). Он лишь желает жить *иначе*; так, как подсказывает ему собственная душа, а не какие-либо правила. Фигуре не нужны образцы правильной жизни: воинской или монашеской. Для него жизнь сама по себе имеет ценность. «Я не хотел решительно никаких служб... Ни на какой службе человек сам собою быть не может... На службе надо иметь клятвенную твердость... а у меня этого дарования нет. Мне надо что-нибудь самое простое» (С. 423).

Таким образом, в «Фигуре» мотив перехода военного в монахи как бы лишается связи с реальностью. Если у Достоевского он был наполнен смыслом, явно претендовал на правдоподобие, то Лесков путем иронии выявляет условность мотива. Лесков, намеренно или нет, демифологизиру-

ет ситуацию перехода военного в монахи, показывая, что праведность необязательно связана с понятием греха, а мирская жизнь не препятствует сохранению христианских ценностей.

В «Отце Сергии» мирской период жизни героев, Касатского и Зиновия, трактуется так же, как у Достоевского, несмотря на различие в общественном положении. В обоих случаях их мировоззрение и характер на этом этапе жизни целиком обусловлены нормами светского мира. Даже идеал человека, которого искренне стремится достичь Касатский, наполняется не духовными, а социальными достоинствами. Не случайно образцом для подражания становится император Николай Павлович.

Как офицер Касатский ориентируется на идеал «блестящего» военного с превосходными манерами, неизменным первенством во всех служебных и личных отношениях и т. д. Заметим, что военная среда не так разъедает душу Касатского, как это происходит у Зосимы. Пьянства, дебоширства и тому подобных «доблестей» гвардейских офицеров у князя мы не находим. Касатский не идет к откровенному преступлению, подлости, предательству; его нельзя назвать карьеристом. Но от среды герой повести берет иной грех — считать себя выше других не только в служебном или общественном, но и нравственном отношении — грех гордыни. Отсюда причина ухода в монастырь у него иная, нежели у Зосимы. Касатский не воспринимает свою жизнь в свете как греховную. Религиозные категории греха и святости долгое время не являются для него актуальными. Желание «быть первым» в обществе приводит героя к оценке своей жизни в свете не как греховной, а как неудачно сложившейся по вине других. Обвинив во всем общество, самому себе он не предъявляет иска. К монастырской жизни Касатского сподвигает не раскаяние, а желание достичь высшего авторитета, только иным путем. «Поступая в монахи, он показывал, что презирует все то, что казалось столь важным другим и ему самому в то время, как он служил, и становился на новую такую высоту, с которой он мог сверху вниз смотреть на тех людей, которым он прежде зави-

довал»⁴. Вследствие этого монастырь для о. Сергия становится прежде всего социальным пространством. Местом, где герой ищет «славы людской». Его духовные дела были направлены не на спасение души, а на достижение определенного общественного идеала. Суть почти не изменилась: в Петербурге Касатский стремился стать лучшим офицером, в монастыре — лучшим монахом. Толстой прямо устанавливает родство этих этапов жизни героя: «Как в полку он был не только безукоризненным офицером, но и таким, который... расширял рамки совершенства, так и монахом он старался быть совершенным» (С. 312). Светский мир и монастырь в «Отце Сергии» — однородные пространства. И там и там есть устойчивая система отношений, общественные идолы и фетиши, иерархия. Объединяет их общий признак: пребывая здесь, человек живет для «славы людской».

По Толстому, истинная духовность возможна только при условии полного усекования собственного «Я», растворения в потоке народной жизни. Становясь «бродягой», Сергей вычеркивает себя из системы социальных норм и ценностей и перемещается в пространство духовной жизни, у которой нет социального статуса и формы. В финале мы видим не офицера и не монаха, а «раба Божьего», без имени и без места в обществе.

Толстой, как и Достоевский, рассматривает жизнь героя с религиозной точки зрения. Но при этом взгляды писателей существенно разнятся. Для Достоевского мир и монастырь различаются своими шкалами ценностей. Монастырь в «Братьях Карамазовых», по сути, становится образцом мироустройства. Для Толстого же праведность не может быть достигнута в социализированном мире, частью которого является и монастырь. Истинным пространством святости в «Отце Сергии» становится не Церковь, а народная среда, в которой и «растворяется» отец Сергей.

Итак, как показывает беглый анализ сюжетных линий героев Достоевского, Лескова и Толстого, мотив перехода воен-

⁴ Толстой Л.Н. Повести и рассказы. — М., 1982. С. 311. Далее страницы этого издания указываются в тексте в скобках.

ного в монахи является не только повторяющимся, но и несущим на себе большую идейную нагрузку. Точкой пересечения здесь становится авторское понимание истинного праведничества и путей его достижения⁵. Для Достоевского праведник – человек, во главу угла ставящий идеал Христа, истинный образ которого сохранило православие; это воцерковленный человек. Праведники же Лескова – люди мирские. Главное для них не порывать с мирской жизнью, а найти адекватное своему духу место в обществе. Для Толстого понятие греха распространяется прежде всего на социальную систему отношений в любом ее проявлении, в том числе и церковном. Поэтому праведником писатель считает человека, растворившегося в гуще не церковной, а народной жизни. Все это мысли, чрезвычайно важные для трех русских писателей. Показательно, что для их выражения они используют мотив перехода военного в монахи. Все герои переживают конфликт и даже разрыв с обществом, где они занимали определенную социокультурную нишу – офицерскую. Чем объясняется возникновение такого мотива в произведениях русской литературы XIX в.? Выскажем некоторые предположения по этому поводу.

На разработку мотива перехода офицера в монахи могли повлиять реальные факты: XIX в. дает такие примеры. Некоторые из них напоминают коллизии наших героев. Например, история Игнатия Брянчанинова – в миру блестящего офицера, известного Николаю I, но отказавшегося от карьеры гвардейского офицера и ушедшего в монастырь⁶, или случай

⁵ О различиях в понимании нравственного идеала русскими писателями и типов праведников см., например: *Хализев В.Е.* «Герои времени» и праведничество в освещении русских писателей XIX века // *Русская литература XIX века и христианство.* – М., 1997. С. 11 – 118; *Хализев В., Майоров О.* Лесковская концепция праведничества // *В мире Лескова.* – М., 1983. С. 196 – 232; *Курляндская Г.Б.* Нравственный идеал героев Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. – М., 1988; *Лотман Ю.М.* О русской литературе классического периода: (Вводные замечания) // *Лотман Ю.М.* О русской литературе. – СПб., 1997. С. 594 – 605; *Столярова И.В.* В поисках идеала: (Творчество Н.С. Лескова). – Л., 1978. С. 196 – 232; *Столярова И.В.* В поисках идеала: (Творчество Н.С. Лескова). – Л., 1978. С. 594 – 605; *Столярова И.В.* В поисках идеала: (Творчество Н.С. Лескова). – Л., 1978. С. 594 – 605.

⁶ Исследователь Г.В. Беловолов пытается установить связь судьбы Брянчанинова и героя Достоевского Зосимы: *Беловолов (Украинский) Г.В.* Старец Зосима и епископ Брянчанинов // *Достоевский: Материалы и исследования.* Л., 1991. Т. 9. С. 167 – 178.

монаха Георгия, затворника Задонского, бывшего поручика Казанского драгунского полка. Автор книги о русских подвижниках XIX в. Е. Поселянин рассказывает случай, похожий на эпизод столкновения о. Сергия с игуменом, когда последний предлагает Сергию встретиться с его бывшим полковым командиром⁷.

Однако, на наш взгляд, объяснение актуализации мотива перехода военного в монахи далеко не исчерпывается подобными параллелями. Связь воина и монаха идет из глубины веков. И дело здесь не только в хорошо известной традиции пострига русских князей и даже их канонизации, как, например, Александра Невского⁸. Сам образ воина, создаваемого древнерусской письменностью, совмещал в себе воинские доблести и христианские добродетели. Этот синтез не раз отмечался в научной литературе. Так, Д.С. Лихачев пишет: «В произведениях светской литературы к дружинным добродетелям князя, рисуящим его добрым воином и доброй главой дружины... присоединяются духовные добродетели аскетического характера: нищелюбие, смирение, постничество и благочестие. С другой стороны, в житийных характеристиках дружинные добродетели легко присоединяются к церковным и осеняются венцом святости»⁹. В целом летописные источники выявляют в образах князей «совмещение идеалов светского и церковного»¹⁰.

Двигаясь в этом же русле рассуждений, современный исследователь В.К. Васильев отмечает в ряде воинских повестей жанровые признаки житий-мartyрий. В результате типологического анализа повестей и житий он приходит к выводу о сходстве путей воина и монаха в литературе Древней Руси. «Несмотря на отчетливое противопоставление образов монаха и воина, иноческого и воинского путей... эти образы и пути

⁷ Поселянин Е. Русские подвижники XIX века. Репр. — Калуга, 1996. С. 366 — 367.

⁸ В литературе XIX в. это культурно-историческое явление — связь воина и монаха — обозначено, как нам кажется, в судьбе Пимена из Бориса Годунова» А.С. Пушкина.

⁹ Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси // Избранные работы: В 3 т. — Л., 1987. Т. 3. С. 36.

¹⁰ Там же.

оказываются изоморфными. Итог жизненного пути воина тот же, что и монаха (в идеале) — достижение царства небесного»¹¹. Среди родственных мотивов в воинских повестях и житиях-мartyриях исследователь отмечает следующие: покаяния, очищения и аскезы; желание мученического подвига; исполнение заповеди отречения от мира; гибель за веру¹². Действительно, на страницах «Повести о житии Александра Невского», «Сказания о Мамаевом побоище», повестей о нашествии Стефана Батория и «Азовском... сидении донских казаков» и других повествований о древнерусских воинах мы видим в образах защитников русской земли их христианскую сущность.

Разумеется, социальный план в образах князя или дружинников сохраняется. Однако не в меньшей степени древнерусские авторы выписывают моральный облик воина. Особенно это касается повестей, рассказывающих о защите Родины, где перед читателем возникает образ не просто военного человека определенного иерархического положения и сословной морали, а русского воина — олицетворение общенародного этического идеала¹³.

Итак, если обратиться к истокам художественного воплощения образа военного человека, то можно увидеть, что его структура двуедина: она объединяет в себе социальный и духовный планы. При этом нравственная сущность образа базируется на христианских нормах жизни, являющихся этической основой идеологии древнерусского воина. Но в исследуемых произведениях мы сталкиваемся не с синтезом воинских и христианских норм, а с их довольно резким размежеванием. Среда профессиональных военных не требует от человека следования христианским заповедям, отдавая явный приоритет светской шкале ценностей. Единственной нравст-

¹¹ Васильев В.К. Проблемы структурно-типологического анализа текста: Сюжетная типология русской литературы XI – XX вв. – Красноярск. 2002. С. 87.

¹² Там же, с. 98.

¹³ См., например: Прокофьев Н.И. Нравственно-этические искания в литературе эпохи Куликовской битвы // Литература Древней Руси: Сб. науч. тр. – М., 1983. С. 3 – 18.

венной опорой для офицерства служит понятие чести, идущее, однако, вразрез с человеческим отношением к людям. Все три автора представляют нам ситуацию духовного обнищания офицерского мира. Ее возникновение в литературе можно объяснить с культурно-исторической точки зрения. Военная служба Зосимы, Фигуры и Касатского приходится на период 20-х — 50-х гг. XIX в. В случае с Зосимой и Касатским на это дается прямое авторское указание: дуэльная ситуация у Зосимы возникает в 1826 г., Касатский идет в отставку в 40-х гг. Что касается Фигуры, то судя по всему он служит приблизительно в первой половине 50-х гг.¹⁴ Таким образом, становление этих профессиональных военных приходится на период считающийся «мрачным» в жизни русского общества, — конец Александровской и Николаевская эпоха. Это не «люди 12-го года»¹⁵. Время формирования типа офицера, уважающего русского солдата, действительно любящего свою Родину, передового человека и храброго военного, — остается для них преданием. Ни в одном из героев мы не увидим даже частичной связи с эпохой 1812 года. Возможно, поэтому и события 1825 г. обходят их стороной. На место героико-патриотических ценностей прошедшего времени встают карьера, разгул, спесь, превратно понятая честь.

В такой оценке офицерства 20-х — 50-х гг. XIX в., похоже, сходились все три писателя. Так, Достоевский в статье 1877 г. «Лучшие люди» отмечает, что военные начиная с московских времен были носителями высоких нравственных ценностей: «“Лучший” человек обязательно должен был умереть, например, за отечество, если жертва эта от него требовалась,

¹⁴ На это указывает, в частности, графский титул генерала Д.Е. Остен-Сакена. Его генерал получает за участие в обороне Севастополя в апреле 1855 г. Вероятно, после этих событий Фигура попадает под командование Сакена. Историческую справку о Д.Е. Остен-Сакене см.: *Карнович Е.П. Родовые прозвания и титулы в России.* — Репр. — М., 1991. С. 206; *Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза — И.А. Ефрона.* — М., 1992. Т. 13. С. 334.

¹⁵ О типе офицера, формировавшегося на полях сражений Отечественной войны, см.: *Ключевский В.О. Соч.: В 9 т.* — М., 1989. Т. 5: *Курс русской истории.* — Ч. 5. С. 225 — 228; *Лотман Ю.М. Люди 1812 года // Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века).* — СПб., 2001. С. 314 — 330.

и он умирал действительно по долгу чести, “потому-де поруха роду моему будет большая”¹⁶. Однако в Николаевскую эпоху даже дворянское понятие чести перестало быть нравственным регулятором поведения офицерства: «...буква и форма правил совершенно осилили под конец искренность содержания: чести было много, ну, а честных людей под конец-то стало уж и не так много»¹⁷.

Лесков также признает факт разложения воинской среды в послевоенную эпоху. Чтобы показать образ офицера-праведника, он вынужден делать специальные оговорки. В «Кадетском монастыре» Лесков пишет о военных 20-х гг.: «Я не чужд направлений нашей литературы... и знаю, что люди, о которых буду говорить, не в фаворе обретаются. Время то обыкновенно называют “глухое”, что и справедливо, а людей, особенно военных, любят представлять сплошь “скалозубами”, что, может быть, нельзя признать вполне верным. Были люди высокие, люди тонкого ума, сердца, честности и характеров, что лучших, кажется, и искать незачем» (С. 273).

Но самую непримиримую позицию к офицерскому миру занимает Толстой. Если в «Севастопольских рассказах» и «Войне и мире» офицеры еще не целиком растратили свой нравственный потенциал, то позже они становятся воплощением нравственных уродств общества. Так, в последнем романе «Воскресение» автор, характеризуя Нехлюдова, пишет: «Военная служба вообще развращает людей, ставя поступающих в нее в условия совершенной праздности, то есть отсутствия разумного и полезного труда, и освобождая их от общих человеческих обязанностей, взамен которых выставляет только условную честь полка, мундира, знамени и, с одной стороны, безграничную власть над другими людьми, а с другой — рабскую покорность высшим себя начальникам»¹⁸. Отметим, что Нехлюдов — офицер конца 20-х гг. XIX в.

Вышеизложенное, возможно, частично объясняет причину обращения Достоевского, Лескова и Толстого к мотиву пере-

¹⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1980. Т. 23. С. 154.

¹⁷ Там же. С. 155.

¹⁸ Толстой Л.Н. Воскресение. — М., 1977. С. 54.

когда в монахи именно военного и военного именно «негероических» ситуаций. Традиционно воин на Руси олицетворял этический идеал народа. Его место в культурной мифологии русского мира рядом с мучениками и святыми. Поэтому утраты обществом должных христианских идеалов отчетливо проявляется в нравственной деградации войскаской среды. Чтобы более ясно обозначить духовное обнищание высшего сословия России, писатели обращаются как раз к примеру военных. При этом военных, не участвующих ни в защите Родины, ни в общественном движении.

Мотив перехода военного в монахи показывает, с одной стороны, исконную связь социального и духовного начал в русском воине, с другой — их расхождение в современности. Происходит как бы расслоение структуры образа воина-праведника. В трех произведениях мы видим, что два начала в военном ужиться не могут. Вместо некогда существовавшего синтеза они становятся сутью двух этапов и образов жизни героя: офицерского и праведнического.

Монашество в данном случае — наиболее адекватная форма воплощения христианских идеалов. Поэтому писатели и обращаются к теме монастыря. Однако в зависимости от специфики авторских идеалов монастырь может и не быть конечным пунктом движения героя к праведной жизни. У Толстого о. Сергей заканчивает жизненный путь странником-бродягой, у Лескова — «опрощается», становясь едва ли не крестьянином. Сам мотив перехода военного в монахи, таким образом, служит основой темы праведничества в трех представленных произведениях. На нем писатели либо останавливаются, как Достоевский в «Житии... старца Зосимы», либо от него отталкиваются, как Толстой в «Отце Сергии» и Лесков в «Фигуре».

Одновременно нельзя сказать, что писатели игнорировали «синтетическую» линию в рассказах о военном мире. Несмотря на свое критичное отношение к офицерской среде, Толстой показал целый ряд офицеров-праведников в «Войне и мире». Среди них и капитан Тушин и фельдмаршал Кутузов. Заметим, однако, что речь в романе идет о событиях героических времен.

Яркий пример синтеза христианского и социального начал представлен у Достоевского в образе унтер-офицера (т. е. не офицера и не дворянина) Фомы Данилова из «Дневника писателя» (1877). Картина гибели унтер-офицера, захваченного в плен кипчаками в ноябре 1875 г. и убитого ими, воспроизводится в полном соответствии с традицией древнерусских летописей. Смерть Данилова — смерть верноподданного царя и христианина. Достоевский прямо соотносит образ унтер-офицера с великомучениками «первых веков христианских», демонстрируя пример тождественности путей воина и монаха-подвижника.

Образы военных-праведников не раз встречаются и у Лескова. Примером этому может служить «Очарованный странник» (1873). Здесь мы сталкиваемся с инверсией мотива перехода военного в монахи¹⁹. Герой повести, несмотря на свое пребывание в монастыре, мечтает о воинском подвиге. Вместо смирения, отречения от мира, аскезы в монастыре Флягин обретает «соответственный дух» — желание умереть за народ. Это стремление к жертвенной смерти должно найти адекватную форму воплощения. Герой повести находит ее в военной службе. Монашество для Флягина — такая же «социальная одежда», как офицерство для Фигуры. Истинной формой существования души «странника» является служба. Будущее, как рисует его Флягин, представляет нам образ воина с душой христианина. Тем самым герой повести в финале начинает напрямую соотноситься с образом древнерусского воина.

Иной вариант синтеза духовного и социального дает лесковский цикл «Кадетский монастырь» (1880). Само заглавие цикла подчеркивает идею соединения христианского и военного начал. Видно, что Лесков выступает против стереотипного представления о военной жизни как исключительно греховной, пропитанной солдатчиной, невежеством и карьеризмом. Примеры Лескова из «Кадетского корпуса» показывают, что офицерский мундир и высокие душевные качества могут

¹⁹ Заметим, что и в «Очарованном страннике» мотив перехода военного в монахи заявлен. Правда, Флягин уходит в монастырь уже будучи офицером в отставке и пройдя ряд других жизненных этапов.

не противоречить друг другу. Офицерство кадетского корпуса по своим нравственным правилам жизни поднимается автоном до уровня монашеской братии и представляет своеобразный светский монастырь.

Таким образом, русские писатели XIX в. в поисках духовного идеала не раз обращались к среде военных. Истоки этого внимания видятся нам в традиции воспринимать русского воина как воплощение этических ценностей народа, идущей со времен Древней Руси. Нравственное состояние воинской среды становится своеобразным барометром духовной ситуации в обществе. Может быть, поэтому русские писатели настойчиво разрабатывали тему деградации русского офицерства и одновременно стремились отыскать типы офицеров-праведников, представив тем самым идеалы, к которым нужно стремиться обществу. Для достижения первой цели Достоевский, Лесков и Толстой используют культурно-исторический тип офицерства, порожденного эпохой «реакции», — людей послевоенного времени. Именно в русле этого направления и актуализируется мотив перехода военного в монахи. Данный мотив позволял писателям не только отразить наиболее глубокие язвы современной им жизни, но и выразить свои собственные национально-духовные идеалы, поскольку он был напрямую связан с общей для всех трех авторов темой праведничества.

А.А. Фаустов

**Пушкинское присутствие
в «Униженных и оскорбленных»
Ф.М. Достоевского**

Еще М.С. Альтман предположил¹, что рассказчик (в современной терминологии — диегенетический нарратор) «Униженных и оскорбленных» Иван Петрович унаследовал свое имя от вымышленного автора пушкинских «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина», и привел в пользу этой гипотезы ряд весьма убедительных аргументов, на два из которых сошлемся и мы. Это, во-первых, наличие в «Станционном смотрителе» и в романе Достоевского истории «блудной дочери» (соответственно, Дуни и Наташи), а во-вторых, определенная близость судьбы двух Иванов Петровичей: у Пушкина Белкин умрет на тридцатом году от роду, и часть его вполне графоманских рукописей ключница употребит на заклеивание зимою окон; у Достоевского записки пишутся рассказчиком — человеком, по всей видимости, даже более молодым (и в подзаголовке журнальной публикации романа названным неудавшимся литератором) — в тот момент, когда он засел в больнице, ожидает близкой смерти и саркастически думает о своем сочинении как о наследстве фельдшеру («...хоть окна облепит моими записками, когда будет зимние рамы вставлять» (Т. 3. С. 178)²) (добавим к этому, что приблизительно в том же возрасте, в каком скончался Белкин — почти ровесник Пушкина, сам Достоевский был приговорен к смерти). И это не единственный «пушкинский след» в «Униженных и оскорбленных». В антропонимике романа можно усмотреть, по меньшей мере, еще два — различных по генеалогии — знака такого рода. Один — имя «блудной» героини Наталья Нико-

¹ См.: Альтман М.С. Достоевский: По вехам имен. — Саратов, 1974. С. 23 — 32.

² Здесь и далее тексты Достоевского цит. по: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1972 — 1990.

лавна, совпадающее с именем жены Пушкина и для онаматикона Достоевского, насколько можно судить, раритетное. Другой — имя служанки героини Мавра, само по себе, конечно, ничем не примечательное, но у Достоевского появляющееся в трех произведениях со сходной топографической примизкой. Место действия в двух из них (и только в двух у Достоевского) — «Слабом сердце» и «Вечном муже» — Коломна, и в «Униженных и оскорбленных» — Васильевский остров, к которому ведет от района Коломны столь значимый для всех трех произведений Вознесенский проспект. Между тем единственная Мавра у Пушкина — персонаж как раз «Домика в Коломне», сама же Коломна в пушкинском мире — и для этого достаточно соотнести «Домик в Коломне» с «Медным Всадником» — во многом эквивалентна Васильевскому острову.

Еще показательнее в «Униженных и оскорбленных» «онегинские» аллюзии. Завершается роман тем же, что и «Евгений Онегин», мотивом упущенного счастья: «Мы бы могли быть навеки счастливы вместе!» (Т. 3. С. 442). Но более всего интересен — в силу его неожиданности, едва ли не кощунственной парадоксальности — эпизод «исповеди» князя Валковского перед Иваном Петровичем. Князь расскажет об одном своем прелестнейшем любовном приключении, героиней которого была некая графиня, втайне — сладострастная и развратная, а в обществе — воплощенная добродетель. И портрет видимого всем лица этого дьявола во плоти написан лексическими красками, с карикатурной точностью копирующими некоторые черты Татьяны — княгини Н. Вот ряд параллельных мест: «...держала себя величаво и недоступно. <...> Не было во всем ее круге такого нетерпимого судьи, как она» (Т. 3. С. 362) — «...величавой.../ Законодательнице зал», «неприступною богиней»³; «Она слыла холодной, как крещенская зима...» (Т. 3. С. 362) — «...окружена / Крещенским холодом она!»⁴; «...старухи почитали ее, даже заискивали в ней. <...> Молодые женщины трепетали ее взгляда... <...> ...боялись ее даже мужчины» (Т. 3. С. 363] — «Старушки улыба-

³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. — М., 1994 — 1997. Т. 6. С. 178

⁴ Там же. С. 182

лись ей;/ Мужчины кланялися ниже, / Ловили взор ее очей;
/ Девицы проходили тише / Пред ней по зале...»⁵; и др.

Весь этот разнородный «пушкинский» подтекст (разумеется, до известной степени гипотетический) вызывает двойной вопрос: можно ли, с одной стороны, привести составляющие подтекста к общему смысловому знаменателю, а с другой — уловить единый авторский жест, плодом которого они явились? Попытаемся на него ответить и начнем с комментария к имени Наталья Николаевна, «смешивающему» литературную реальность с биографической (как это нередко бывает в творчестве Достоевского, особенно в различных рукописных подготовительных материалах). Наталья Николаевна Пушкина упоминается у Достоевского только один раз (к тому же перифрастически) — в материалах к «Подростку», и в контексте крайне своеобразном. Княгиня (будущая Ахмакова) скажет, что «...выходит за Ланского» (Т. 16. С. 243)⁶. А в предыдущей фразе Достоевский уподобит отношения между одним из персонажей и Княгиней своим отношениям с Е.П. Ивановой (родственницей сестры), муж которой был много лет безнадежно болен и тиранически ревнив, которую «заранее» прочили Достоевскому и у которой тот спросил однажды сам, вышла бы она за него замуж, если бы была свободна (ср.: Т. 17. С. 417). При этом характер Княгини варьирует в рукописных текстах в предельно широком диапазоне (в печатной редакции он будет почти целиком сглажен). В ней и «нестерпимая гордость, английское упрямство... (жена Байрона)», и «проблески истинного человеколюбия»; она и «страстно идеальное создание», и «в русском прямом духе женщина (оттого и не сошла с Версиловым)», и «развратно-светская особа» (Т. 16. С. 87, 113, 232, 248), и т. д. В итоге Н.Н. Пушкина оказывается в окружении довольно причудливых виртуальных «двойников». Если же учесть те эквивалентности, которые складываются между субъектами — названными и подразумеваемыми — очерченного ассоциативного пространства,

⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. С. 171.

⁶ Ср. несколько недоуменный комментарий А.С. Долинина: Литературное наследство. — М., 1963. Т. 77. С. 496.

то картина станет еще более сомнительной. Княгиня — в сюжетном настоящем вдова — была замужем за генералом, больным от неводержанной жизни, проигравшим состояние жены и умершим, оттого что он не вынес гибели дочери и «измены жены (которой не верил)» (Т. 16. С. 197). И именно эта незавидная роль, пересекающаяся с ролью мужа Е.П. Ивановой, достается Пушкину!

Княжеский титул, генеральство, некоторые из предположенных примет характера Княгини увлекают и в другом направлении — к пушкинской Татьяне (муж которой — князь и генерал — был, помимо прочего, «в сраженьях изувечен»). В сознании Достоевского Татьяна — «родное русское создание» (Т. 19. С. 11), «тип положительной красоты», «апофеоза русской женщины» (Т. 26. С. 140). И маркированным моментом в проявлении этой идеальной натуры для Достоевского был заключительный эпизод романа, когда героиня отвергает любовные искания Онегина: «...русская женщина, сказавшая русскую правду...» (Т. 26. С. 217); причем Достоевский особо настаивал на том, что «если бы Татьяна даже стала свободною, если б умер ее старый муж и она овдовела (замечательно это плеонастическое усиление! — А.Ф.), то и тогда бы она не пошла за Онегиным» (Т. 26. С. 142). Версиров назовет этот эпизод одной из ранящих, «больных сцен» в поэмах великих художников (Т. 13. С. 382) (созвучную оценку находим в черновых набросках к речи о Пушкине: «Тут мучение, тут трогательно; тут человек!» (Т. 26. С. 217)), и комментаторы «Подростка» не без основания проводили параллель между последним свиданием Онегина с Татьяной и последним разговором Версирова с Ахмаковой (ср.: Т. 17. С. 390). Финал пушкинского романа был столь значим для Достоевского, что в «Братьях Карамазовых» писатель даже заставит Колю Красоткина рассуждать в полупародийном диалоге с Алешей не только о существовании Бога и о политических материях, но и о «Татьяне, зачем она не пошла с Онегиным...» (Т. 14. С. 501). Иначе говоря, с пушкинской Татьяной в творчестве Достоевского устойчиво, если не «навязчиво» соотносен мотив разрыва, невозможности любовного союза, в каком бы смы-

словом и экспрессивном ключе этот мотив ни подавался. Татьяна словно налагает вето на любовное счастье (как заметил Н.А. Бердяев, женская природа у Достоевского вообще «обречена на несоединение с природой мужскою»⁷). И в этом контексте небезразличным оказывается также другое «пушкинское» имя — Мавра. В «Домике в Коломне» с его переодетым в женское платье и названным Маврой героем благополучный эротический сценарий проваливается (отвлечемся от иронической неопределенности и многозначности пушкинской поэмы⁸). А у Достоевского Мавры — эти своего рода «коломенские норны» — выступают свидетельницами поражения, которое терпят в любви другие персонажи. В «Слабом сердце» трагическим образом расстраивается свадьба Васи Шумкова и Лизы; в «Униженных и оскорбленных» одна любовная неудача как будто притягивает к себе другую: рассказчику не достанется Наташа, а той — Алеша; в «Вечном муже» Вельчанинова в прошлом бросает, прогоняет возлюбленная (тоже Наталья), а в настоящем герой потеряет свою и ее дочь (Лизу), о которой узнает и которую встретит за несколько дней до того, как она умрет. И хотя роковой ход событий в этих историях мотивирован по-разному, завершаются они одинаково — крахом любви, причем жертвами в них являются по преимуществу «мужские» персонажи. Даже в «Униженных и оскорбленных» не столько у Наташи, сколько именно у Алеши отбирают любовь (впрочем, с компенсацией); не случайно наряду с Васей Шумковым он — один из тех героев Достоевского, которые наделены слабым сердцем (Т. 3. С. 390). И здесь необходимо вспомнить, что собственно фабульная линия «Домика в Коломне» выдержана под знаком «демаскулинизации»: героя переоблачают, приводят в женский мир и с позором изгоняют. (В этом смысле весьма симптоматично, что пушкинская поэма единственный раз упоминается у Достоевского — в монологе рассказчика «Белых ночей» — по соседству (пусть локально и оправданному прихотливой логикой бо-

⁷ Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. — Прага, 1923. С. 116.

⁸ Ср.: Фаустов А.А. Герменевтика личности в творчестве А.С. Пушкина. — Воронеж, 2003.

гии фантазии) с любимыми писателем «Египетскими ночами», с их «хищной» героиней: «...Клеопатра ei suoi amanti, домик в Коломне...» (Т. 2. С. 110).)

Для нас, однако, наиболее любопытным в «Униженных и оскорбленных» является то, что в отличие от пушкинского Ивана Петровича Белкина, пересказывавшего истории о других, Иван Петрович у Достоевского сам станет действующим (точнее, претерпевающим) лицом истории, причем складывающейся крайне неблагоприятно. Достоевский устроит нарративный переворот, в результате которого Белкин, можно сказать, очутится в положении Онегина. И такое совмещение не просто идет вразрез с типологией литературных характеров («смирный» и «хищный» типы), предложенной А.А. Григорьевым, подхваченной Н.Н. Страховым и разделяемой Достоевским⁹. Для последнего Белкин – воплощение совершенного Пушкиным поворота к русскому народу, к его нравственному идеалу простодушия и «смирннлюбия» (Т. 20. С. 229; Т. 22. С. 48); и в этом Белкин сродни Татьяне. Но с ним связана также особая манера письма. Как известно, работая над «Подростком», Достоевский не сразу выбрал форму повествования от первого лица¹⁰. В подготовительных материалах к роману писатель много говорит о выгодах такой формы, и в этих размышлениях регулярно возникает «пушкинско-белкинская» тема: «...как в повестях Белкина важнее всего сам Белкин, так и тут прежде всего обрисовывается Подросток...»; «...в лице Подростка выразить всю... гуманность романа, все теплые места (Ив<ан> П<етрович> Белкин), заставить читателя полюбить его» (Т. 16. С. 48, 63). Такое сфокусированное на рассказчике повествование предполагает и другое – прису-

⁹ См. об этом, например, в комментарии Г.Я. Галаган к «Подростку» (Т. 17. С. 267 – 268).

¹⁰ Ср.: Долинин А.С. Последние романы Достоевского. – М.; Л., 1963. С. 96 – 103, 188 – 190; Розинблюм Л.М. Творческая лаборатория Достоевского-романиста // Литературное наследство. – М., 1963. С. 48 – 50. В последнее время повествовательная структура «Подростка» не раз подвергалась анализу: Хансен Леве О. Дискурсивные процессы в романе «Подросток» // Автор и текст. – СПб., 1996. С. 229 – 267; Йенсен П.А. Парадоксальность авторства (у) Достоевского // Парадоксы русской литературы. – СПб., 2001. С. 228 – 232; Шмид В. Нарратологии. – М., 2003. С. 88 – 90, 102 – 105 и др.

щие пушкинскому языку краткость, сжатость, быстроту, простоту (Т. 16. С. 47, 122, 127, 156, 172, 260). (Расширив ракурс, укажем еще на набросок к «пушкинской» речи: «Это Белкин посмотрел на Капитанскую дочку. <...> ...как будто тут и нет искусства...» (Т. 26. С. 210), и на начало плана к одному из ненаписанных произведений: «Рассказ вроде пушкинского (краткий и без объяснений, психологически открытый и простодушный)» (Т. 9. С. 115).)

В подобной оглядке на Пушкина, в декларируемом стремлении учиться у него и ему подражать есть, однако, бросающаяся в глаза странность — разительное несоответствие между установкой и ее реализацией как в пределах отнюдь не отличающихся краткостью и простодушием материалов к «Подростку», так и в самом «Подростке», равно как и в творчестве Достоевского в целом (не исключая «Униженных и оскорбленных»). И этому противоречию симметрично наличие у Ивана Петровича — рассказчика «Униженных и оскорбленных» — серии по-гоголевски гротескных антропонимических «клонов». Их в произведениях Достоевского трое (если не считать наделенного фамилией Ивана Петровича Птицына из романа «Идиот»), и все они появляются в комической паре с Петрами Ивановичами. Этот карнавальный тандем промелькнет в раннем «объявлении» об альманахе «Зубоскал» и в известном памфлете «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах», оба раза — для обозначения случайных, как бы наугад выхваченных образчиков людей толпы: «Иван Петрович, например»; «какой-нибудь Петр Иванович или Иван Петрович» (Т. 18. С. 8 — 9; Т. 20. С. 119); и пр. А крупным планом эта пара предстает в предназначавшегося для того же «Зубоскала» фельетоне «Роман в девяти письмах». Его герои — зеркальные «перевертыши» не только по своим именам: один из них — обманутый кредитор, другой — уклоняющийся должник, а эпистолярный сюжет «романа» развивается за счет того, что Иван Петрович с Петром Ивановичем никак не могут встретиться (как то и подобает «зеркальным» двойникам). Под занавес же выяснится, что у их жен общий возлюбленный, и окончательно рассорившиеся герои обменяются — в

порядке взаимной мести — адресованными ему любовными письмами жен. Но дополнительное измерение и особую пикиантность фельетону придает то, что преуспевающего любовника зовут Евгением, а недавнюю супругу Ивана Петровича — Татьяной (и она, судя по ее письму, на пушкинскую героиню отчасти похожа — и судьбой, и характером: «Прощайте... нагряди вас господь и за это. Будьте счастливы, а мне доля лютия... Ваша воля была. <...> Не смейтесь же... надо мной... <...> Тетушка рада, что нашелся добрый человек и берет без приданого. <...> Он, кажется, добрый...» и т. д. (Т. 1. С. 239)). Так что на этот раз «Белкину» отводится знакомое нам уже место Татьянинаго мужа!

Одним словом, у Ивана Петровича Белкина в лице рассказчика «Униженных и оскорбленных» есть почти столь же издевательски пародийная тень, что и у Татьяны — в лице сладокрастной графини из исповеди князя Валковского (или Ахмаковой, какой она фигурирует в различных планах и заметках к роману, или, в меньшей степени, героини «Романа в девяти письмах»). Но рассказчик «Униженных и оскорбленных», кроме того, демонстративно уравниен с биографическим автором: по роману рассыпаны многочисленные и вполне прозрачные отсылки к истории издания «Бедных людей» и т. п. Поэтому дело обстоит так, как если бы Достоевский примерил повествовательную маску, придуманную для себя Пушкиным, и, больше того, выступил в качестве символического претендента на руку его вдовы. И одно, и другое, как мы уже убедились, закончилось неудачей. И, видимо, в силу этого Достоевский, как будто забыв о своем опыте, в материалах к «Подростку» с такой заклинательной настойчивостью будет повторять о преимуществах повествования от первого лица и призывать себя писать *à la* Пушкин. (В художественных произведениях Достоевского нарратор, включенный в изображаемый мир на правах героя, который, с одной стороны, не является хроникером (как в «Бесах»), а с другой — не замыкает реальности в своем кругозоре (как в «Записках из подполья»), встречается лишь в «Униженных и оскорбленных» и в «Подростке».) И тут более чем интересно свидетельство

А.Г. Достоевской, относящееся ко времени, когда после публикации «Униженных и оскорбленных» прошло всего пять лет. Анна Григорьевна признается, что была влюблена в Ивана Петровича (которого отождествляла с автором) и «отказывалась понять, как могла Наташа предпочесть этому милому человеку ничтожного Алешу». Достоевский же скажет, что не помнит имен героев, да и содержание романа вспоминает смутно¹¹. Типичное вытеснение!

Согласно концепции творчества, выдвинутой некогда Х. Блумом, поэты, одержимые «страхом влияния» других поэтов, вынуждены неверно прочитывать произведения предшественников, чтобы обрести независимость, отличить себя от других и избежать смерти (поэт — «человек, яростно протестующий против того, что с ним говорит мертвец (предшественник), более живой, чем он сам»¹²). Но тот вариант поэтического наследования, о котором мы ведем речь, имеет, как кажется, совсем другую природу и может быть объяснен в ином духе. Р. Жирар писал о «миметическом желании», вынуждающем субъекта хотеть того, на что направлено желание другого, служащего для субъекта образцом (в этом ключе Жирар истолковывал и фрейдовского Эдипа: сын, идентифицируя себя с отцом, начинает желать того, чем тот обладает)¹³. И в отношении Достоевского к Пушкину можно увидеть нечто подобное. Достоевский испытывал не «страх влияния», а желание влияния. Идентифицируя себя — прежде всего в «Униженных и оскорбленных» — с Пушкиным (у Белкина тут — роль некоего повествовательного медиума), он, однако, не мог не удостовериться в том, что тот — другой, что объекты его литературного желания присвоены быть не могут. Отсюда периодическое шаржирование этих объектов, их «порча», и вслед за подобными жестами то чувство вины человека, посягнувшего на святыню, которое в «Униженных и ос-

¹¹ Достоевская А.Г. Воспоминания. — М., 1997. С. 110.

¹² Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. — Екатеринбург, 1998. С. 150.

¹³ Жирар Р. Насилие и священное. — М., 2000. Любопытно, что теорию «миметического желания» Жирар начал разрабатывать в книге, часть которой посвящена анализу взаимоотношений героев «Вечного мужа» (ср.: Girard R. Mensonge romantique et vérité romanesque. — P., 1961).

корбленных» заставило Достоевского — в обличье Ивана Петровича — сначала с кротостью перенести любовное унижение, и затем и вовсе приговорить себя к смерти. Была у этого литературного ритуала и другая сторона (которой нужно касаться отдельно). Создав настоящий культ Пушкина (в черновиках «Подростка», к примеру, читаем: «...жизнь есть художественное произведение Творца, вроде пушкинского стихотворения» (Т. 16. С. 339)), Достоевский время от времени должен был, словно испытывая свою веру, приносить бога в жертву — умерщвлять его, дабы тот мог воскреснуть в тем вящей славе. И гротески, о которых мы говорили, рождены, в конечном счете, едва ли не тем же самым неодолимым влечением, что в музее Вазеля приковало взгляд Достоевского к «Мертвому Христу» Г. Гольбейна¹⁴.

¹⁴ Об этом эпизоде см., напр.: Достоевская А.Г. Воспоминания. С. 186; Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1990. Т. 2. С. 84.

**Цитатное слово как носитель мотива
(мотивы «Горя от ума» у А.П. Чехова)**

В пространстве нашей словесности «Горе от ума» А.С. Грибоедова образует одно из самых мощных художественно-смысловых полей. Это поле обладает и неоспоримой силой притяжения, и способностью излучать потоки смыслопорождающей энергии в виртуальное литературное пространство. Если продолжить метафору, то носителями, «единицами» художественно-смысловой энергии следует признать словесно-образные формулы (знаменитые грибоедовские афоризмы, великое будущее которым предсказал Пушкин: «О стихах я не говорю: половина — должны войти в пословицу») и «мотивы». Продуктивность мотивики «Горя от ума» многократно доказана творческим опытом русских писателей, начиная с А.С. Пушкина («Евгений Онегин»), М.Ю. Лермонтова («Странный человек», «Маскарад»), Н.В. Гоголя («Ревизор»), а далее А.Н. Островского («Доходное место», «На всякого мудреца довольно простоты», «Правда хорошо, а счастье лучше»), М.Е. Салтыкова-Щедрина («Господа Молчалины»), Ф.М. Достоевского («Идиот», «Бесы», «Подросток») и вплоть до М.А. Булгакова («Дни Турбиных», «Мастер и Маргарита»²). Синтезируя в своем сюжетно-поэтическом составе мотивы, восходящие к разножанровым источникам — от антич-

¹ См.: Гришунин А.Л. «Горе от ума» в литературно-общественном сознании XIX — XX вв. // Русская литература в историко-литературном освещении. — М., 1979. С. 182 — 238; Мацераков В.П. А.С. Грибоедов: Литературное окружение и восприятие (XIX — начало XX в.). — Л, 1983. С. 209 — 256. Библиографию по данной проблеме см. также: Борисов Ю.Н. Просеминарий по творчеству А.С. Грибоедова: Комедия «Горе от ума». — Саратов, 1998.

² Борисов Ю.Н. Грибоедов в ассоциативном контексте романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Проблемы творчества А.С. Грибоедова / Отв. ред. С.А. Фомичев. — Смоленск, 1994. С. 221 — 230.

ной мифологии, Библии и мировой драматургической традиции до романтической баллады и поэмы, — «Горе от ума» само стало источником мотивов для всей последующей русской литературы. При этом в отличие от мотивов как элементов универсального художественного языка словесного творчества (по существу, «анонимных»), мотивы «Горя от ума» последовательно и настойчиво сохраняют связь с источником и опознаются в составе чужого текста именно в качестве «интертекстуальных семантических повторов»³, утаивающих статусно значимую соотношенность содержательной целостности вобравшего их произведения с содержательной целостностью грибоедовской пьесы. В этом отношении роль «Горя от ума» в формировании смыслового единства национальной словесно-художественной культуры вполне соотносима с ролью шедевров У. Шекспира, М. Сервантеса, И.В. Гете и других великих в становлении мировой литературы как единого художественно-смыслового пространства.

Попытаемся конкретизировать сказанное, обратившись к повествовательным текстам А.П. Чехова, в которых мотивы «Горя от ума» обнаруживают свой сюжетообразующий и смыслопорождающий потенциал и неразрывную связь с словесно-поэтической материей пьесы-источника. Сразу оговоримся, что в предлагаемых аналитических опытах не удалось выдержать теоретической чистоты и достичь отчетливой дифференциации терминов. Но, как заметил Ю.Н. Чумаков, «затруднения с теоретическим определением и классификацией мотивов в рамках устойчивой и приемлемой парадигмы зависят... от неуловимости самого предмета... При всем том терминологическая расплывчатость не так уж и мешает аналитическим операциям с художественным текстом»⁴. Найдя хотя бы относительное утешение в этих словах замечательного иссле-

³ Тюпа В.И., Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: От сюжета к мотиву / Отв. ред. В.И. Тюпа. — Новосибирск, 1996. С. 5.

⁴ Чумаков Ю.Н. Фуражка Сильвио // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. — Новосибирск, 1998. Вып. 2: Сюжет и мотив в контексте традиции / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. С. 141.

дователя, начнем наше рассмотрение с рассказа «Праздничная повинность».

Рассказ был опубликован 3 января 1885 г. в юмористическом журнале «Развлечение» и по времени действия (новогодний полдень) по-журналистски соотносился с «внетекстовой реальностью»: праздничная повинность — ритуальные поздравительные визиты младших чиновников к сильным мира сего. Вдова бывшего черногоубского вице-губернатора по привычке ждет визитеров, но, кроме старика Окуркина, свято чтящего заведенный порядок и нравы старины, к ней никто не приходит. В разговоре выясняется городская новость, которая и становится источником сюжетного напряжения рассказа: третьего дня у контролера банка Перцева «все чиновники собрались и насчет сегодняшних визитов рассуждали. В один голос порешили, шуты этикие, не делать сегодня визитов... Согласились все заместо визитов собраться сегодня в клубе, поздравить друг дружку и внести по рублю в пользу бедных»⁵. Понять чиновников нетрудно: так хорошо начать новую жизнь с нового года, сбросить наконец с себя ярмо рутинных правил, почувствовать себя свободными, по-современному либеральными, цивилизованными! Но, как показывает опыт, нет и ничего более безнадёжного, чем решение жить по-новому с назначенной даты — хоть с понедельника, хоть с первого числа месяца или года. Вот и в чеховском рассказе освободительный порыв губернских вольнолюбцев гаснет столь же скоропостижно, как и рождается. Испугавшись возможных последствий своего «бунта», «чиновники переглянулись и почесали затылки» (Т. 3. С. 159). А там и с визитами к нужным людям направились. Жизнь вернулась в привычную колею.

Живая комическая зарисовка современного быта сюжетно самодостаточна и вполне может быть прочитана вне литературных ассоциаций. Однако художественный потенциал чеховского рассказа значительно возрастает, если воспринимае-

⁵ Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. — М., 1975. Соч. Т. 3. С. 156. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

мый текст, согласно авторской установке, включается в ассоциативное поле комедии Грибоедова. Обратившись к аналогии с музыкальной формой, можно сказать, что «Праздничная повинность» построена как вариации или маленькая фантазия на темы («по мотивам») «Горя от ума».

В качестве изложения исходной темы выступает эпиграф из Грибоедова:

... лукавых простаков,
Старух зловещих, стариков,
Дряхлеющих над выдумками, вздором

В рассказе Чехов последовательно развивает эту тему, сохраняя ее узнаваемость и одновременно трансформируя, переводя в иную тональность. Причем ни одно слово темы-эпиграфа не остается забытым и прорастает выразительными деталями в словесно-образной ткани повествования.

Главные «сценические» персонажи рассказа — не восставшие против праздничной повинности чиновники, а вдова бывшего черногубского вице-губернатора Лягавого-Грызлова Людмила Семеновна и старший советник губернского правления Ефим Ефимыч Окуркин. Поначалу ничего зловещего в них нет: она — «маленькая шестидесятилетняя *старушка*»⁶, он — «*дряхлый* человечек с лицом желто-лимонного цвета и с кривым ртом» (Т. 3. С. 156). Представив вице-губернаторшу «маленькой старушкой», автор затем в собственных ремарках настойчиво повторяет: «усмехнулась *старуха*», «вздохнула *старуха*», «удивилась *старуха*». Это же слово звучит и в устах самой Людмилы Семеновны: «Забыли *старуху* и пусть их», «Ежели им опротивела благодетельница... *старуха*... ежели я такая скверная, противная, то пусть...» И снова в речи автора: «Окуркин стал перед *старухой* на колени» (Т. 3. С. 158). Шестикратное повторение одного слова на весьма сжатом пространстве текста в три страницы может быть или стилистическим недосмотром или приемом. Совершенно оче-

⁶ Здесь и далее в цитатах курсив мой.

видно, что в данном случае мы имеем дело с словесным лейт-мотивом, восходящим к эпиграфу. Его развитие: «маленькая старушка» — «старуха» — «старуха... скверная, противная» — достигает кульминации в угрожающей тираде Окуркина, обращенной к незадачливым «бунтовщикам»: «Ну вот что, цивилизованные... Ежели сейчас не пойдете к *ведьме*, то горе вам... Ревма ревет! Такое на вас молит, что и татарину не пожелаю» (Т. 3. С. 159). Однако ничего столь ужасающего в ходе рассказа мы не наблюдали. Обидевшись на неблагодарных, когда-то ею облагодетельствованных чиновников, Людмила Семеновна лишь «прижала к лицу платок и захныкала» (Т. 3. С. 158). Так что зловещая старуха-ведьма в финале — фантом, плод тактического расчета Окуркина-укротителя и воображения испуганных чиновников. Кстати, в этот момент и сам Окуркин превращается из «дряхлого человечка» в «зловещего старика» (в прямом смысле слова: он вещает зло), предсказанного эпиграфом, одновременно реализуя и мотив «лукавого простака»: простодушно опечалив благодетельницу откровенным рассказом о вольнодумных затеях чиновников, он теперь явно лукавит, чтобы поправить положение, рассказывает не то, что было. На самом деле реакция Лягавой-Грызловой на диковинное решение «чинош» поначалу вполне спокойное и даже покорное: «Оно и лучше... Пусть не ездют. Нам же покойнее...» (Т. 3. С. 157). Эмоции нарастают лишь тогда, когда выясняется, что и непосредственно ею облагодетельствованные молодые люди оказались неблагодарны и непочтительны.

Заданная эпиграфом грибоедовская тема влечет за собой целый комплекс мотивов «Горя от ума», получающих разработку, варьирующихся в тексте Чехова: сравнение «века нынешнего и века минувшего», фамусовская ностальгия по прошедшим временам (воспоминания об угоднических подвигах Максима Петровича), мотивы женской власти и нужного человека («...который кормит и поит, а иногда и чином подарит» — ср. у Чехова: «Судя по количеству закусок и напитков, приготовленных в зале, число визитеров ожидалось громадное» (Т. 3. С. 156), многих из них Людмила Семеновна «к ме-

сту пристроила»), покровительства и почтения к «старшим» (читай: влиятельным), наконец, мотив обновления жизни, отказа от изживших себя нравов (Чацкий: «Нет, нынче свет уж не таков. <...> Вольнее всякий дышит»⁷). Созданное темой-эпиграфом ассоциативное поле пронизывает художественно-смысловой энергией комедии Грибоедова текст рассказа и обеспечивает как ощущение общей соотнесенности чеховского произведения с «Горем от ума», так и идентификацию «узнаваемых» слов и оборотов как грибоедовских.

Сам мотив ритуальных и отнюдь не бескорыстных визитов восходит к пьесе Грибоедова: «Не тот ли, вы к кому меня еще с пелен,/ Для замыслов каких-то непонятных,/ Дитей возили на поклон?» (II, 5); «У покровителей зевать на потолок,/ Явиться помолчать, пошаркать, пообедать,/ Подставить стул, поднять платок» (II, 2); «К Татьяне Юрьевне хоть раз бы съездить вам. <...> частенько там / Мы покровительство находим, где не метим» (III, 3). Показательно, что у Чехова вся история сюжетно концентрируется не вокруг какого-то лица из действующей бюрократии, а вокруг вдовы бывшего вице-губернатора, родившейся, кстати, если к началу 1885 г. ей шестьдесят, одновременно с появлением грибоедовской пьесы, в которой природа «женской власти» в России была раскрыта в исключительной полноте и художественной убедительности. «Действующие лица комедии, — писал Ю.Н. Тынянов, — обладающие влиянием на всю жизнь и деятельность, обладающие властью, — женщины, умелые светские женщины»⁸. И если Людмила Семеновна явно не тянет на роль, скажем, грибоедовской Марьи Алексевны, тем не менее ее именем восстанавливается поколебленный, было, миропорядок и незыблемость традиции: «“Да ведь ежели к ней идти, так придется идти ко всем...” — “Что делать, миленькие? И ко всем сходите...”» (Т. 3. С. 159).

⁷ Грибоедов А.С. Полн. собр. соч.: В 3 т. — СПб., 1995. Т. 1. С. 39. В дальнейшем цитируется это издание с указанием в тексте римской цифрой действия пьесы и арабской — явления.

⁸ Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. — М., 1969. С. 377. См. также: Фесенко Ю.П. «В превосходном стихотворении многое должно угадывать...» // А.С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. — Л., 1977. С. 55 — 58.

Людмила Семеновна — «крестная мать» целого выводка молодых черногубских чиновников. Домашний, семейный элемент свойственной российской бюрократии системы отношений живо обозначен в фамильярной воркотне обиженной покровительницы в адрес неблагодарных подопечных: «И Верхушкин, стало быть, не придет? <...> Ведь я же ему, разбойнику этакому, крестной матерью прихожусь! Я его к месту пристроила! <...> А Ванька Трухин? Неужто и он не придет? <...> И Подсилкин? Тоже? Ведь я же его, подлеца этого, из грязи за уши вытянула! А Прорехин?» (Т. 3. С. 157 — 158). Вот, оказывается, «в чины выводит кто» в губернском городе Черногубске. Параллельный текст в «Горе от ума» отыскивается сам собою в подобной же воркотне раздраженного Фамусова:

Безродного пригрел и ввел в мое семейство,
Дал чин асессора и взял в секретари;
В Москву переведен через мое содействие;
И будь не я, коптел бы ты в Твери (I, 4).

Роли между персонажами чеховского рассказа распределяются таким образом, что Людмила Семеновна выступает как «эмпирик», ее понимание диковинного события не выходит за рамки привычного житейского контекста, в ней говорит прежде всего оскорбленное женское сердце («Я вижу, что я уже больше не нужна им. И не надо...» — Т. 3. С. 158), Окуркин же дает идеологическую оценку происходящего и как герой-«идеолог» на свой страх и риск берется восстановить *status quo*, в чем и преуспевает. В исполненном ностальгии по прошлому монологе старого чиновника, достигшего «степеней известных» провинциального «молчалина» средней руки, все построено на комическом развертывании и варьировании мотивов грибоедовской пьесы: «За предрассудок почитают... Леня старшего почтить, с праздником его поздравить, вот и предрассудок. Нынче ведь старших за людей не считают... Не то, что прежде было» (Т. 3. С. 157). Иронически интонируемый «предрассудок» — слово из лексикона Чацкого («Дома

новы, но предрассудки стары./ Порадуйтесь, не истребят/ Ни годы их, ни моды, ни пожары» (II, 5). Шестьдесят лет спустя Чехов констатирует: не истребили!). Так и видится, как, произнося это словечко, «Окуркин безнадежно махнул рукой и покрывил рот в презрительную усмешку» (Т. 3. С. 157). Зато сколь прочувствованно звучит у него инверсированная фраза Фамусова: «Тогда не то, что ныне» — «Нынче <...> Не то, что прежде было».

А дальше со страстным одушевлением Фамусова во время знаменитого монолога о Максиме Петровиче, отважно жертвовавшем затылком, Окуркин вспоминает собственные подвиги почтительности и начальстволюбия, причем, как и в «Горе от ума», сопряженные с риском для собственного здоровья: «Прежде, матушка, когда либерализмы этой не было, визиты не считались за предрассудок. Ездили с визитами не то что с принуждением, а с чувством, с удовольствием (ср.: «А с чувством, с толком, с расстановкой» (II, 1). — Ю.Б.)... Бывало, исходишь все дома, остановишься на тротуаре и думаешь: “Кого бы это еще почтить?” Любили мы, матушка, старших... Страсть как любили! Помню, покойник Пантелей Степаныч (не вариант ли вошедшего в силу Молчалина? Ср. созвучие имен: Алексей Степаныч. — Ю.Б.), дай Бог ему царство небесное, любил, чтоб мы почтительны были... Храни, Бог, бывало, ежели кто визита не сделает — скрежет зубовой! (а это уже щедринский «библеизм». — Ю.Б.) В одни святки, помню, болен я был тифом! И что ж вы думаете, матушка? Встал с постели, собрал силы свои расслабленные и пошел к Пантелею Степанычу... Прихожу. От меня так и пышет, так и пышет! Хочу сказать «с новым годом», а у меня выходит «флюст бей козырем!» Хе-хе... Бред-с... А то, помню, у Змеищева оспа была. Доктора, конечно, запретили ходить к нему, а нам начхать на докторов: пошли к нему и поздравили. Не считали за предрассудок» (Т. 3. С. 157). Сатирико-комическая гиперболизация изображаемого напоминает здесь манеру Салтыкова-Щедрина, и неслучайность этого впечатления подтверждается включением в текст «щедринизма» («Скрежет зубовой» — произведение из щедринского цикла «Сатиры в

прозе»). Кстати, именно Салтыкову-Щедрину принадлежит одна из самых глубоких и художественно совершенных разработок грибоедовского тематизма — цикл «Господа Молчалины». В «Праздничной повинности» Чехов прикасается к этой традиции и оставляет нам знак, указание в виде характерной цитаты из «фразеологического словаря» сатиры Салтыкова-Щедрина.

Монолог Окуркина заставляет вспомнить и комедию «На всякого мудреца довольно простоты», в которой, казалось бы, неожиданно для Островского встречаются грибоедовское и щедринское начала. Приведем в параллель к чеховскому тексту рассказ Глумовой об удивительных «врожденных» качествах ее сына — почтительности и начальстволюбии: «Уж никогда, бывало, не забудет у отца или у матери ручку поцеловать; у всех бабушек, у всех тетюшек расцелует ручки. Даже, бывало, запрещаешь ему; подумают, что нарочно научили; так потихоньку, чтоб никто не видал, подойдет и поцелует. А то один раз, было ему пять лет, вот удивил-то он нас всех! Приходит поутру и говорит: “Какой я видел сон! Слетают ко мне, к кровати, ангелы и говорят: люби папашу и мамашу и во всем слушайся! А когда вырастешь большой, люби своих начальников. Я им сказал: ангелы! я буду всех слушаться”... Удивил он нас, уж так обрадовал, что и сказать нельзя»⁹. Окуркин словно подхватывает этот фантастический рассказ и продолжает: «Любили мы, матушка, старших... Страсть как любили!» Вряд ли в этом случае стоит говорить о непосредственной связи чеховского рассказа с пьесой Островского, тем не менее отмеченный параллелизм текстов достаточно выразителен и обуславливается их принадлежностью к общей тематической линии русской словесности, берущей начало в комедии Грибоедова.

Присутствие литературно-ассоциативного слоя в тексте рассказа Чехова ни в коей мере не свидетельствует о его «вторичности». В словесном искусстве, как и в музыке, художественная разработка чужого образно-тематического материа-

⁹ Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 16 т. — М., 1950. Т. 5. С. 121 — 122.

ла — вполне достойная творческая задача, в процессе решения которой происходит становление нового смысла. В соотнесении с художественно-смысловым полем «Горя от ума» провинциальная история, рассказанная Чеховым в «Праздничной повинности», набирает обобщающую силу и заставляет задуматься о фундаментальных процессах нашей национальной жизни, о ее косности и неподвижности, причины коих коренятся в будничном самочувствии и бытовом поведении обыкновенных, ничем не приметных людей. Чехов подчеркивает это, транспонируя традиционную сатирическую тему в иную тональность — из социально-иерархического в человеческое измерение. Сквозь маски «старух зловещих, стариков», намеченные в гневной филиппике Чацкого (эпиграф рассказа), проступают живые человеческие, пусть и не слишком симпатичные, лица. Нам понятна и человеческая обида Людмилы Семеновны, и человеческий мотив «обуздательного» мероприятия, предпринятого «идеологом» начальстволюбивым Окуркиным: пожалел расплакавшуюся женщину («Матушка, ангельчик мой... Не плачьте-с... Голубушка! Я пошутил...» — Т. 3. С. 158). И вдруг в этом обломке старой бюрократической машины оказывается больше доброты и непосредственной сердечности, чем в молодых «прогрессистах», упоенных своим порывом к свободе и новой жизни. Так высшая человеческая объективность художнического взгляда Чехова пробивает себе путь, преодолевая заданность одной из самых традиционных тем русской литературы.

Установив факт интертекстуальной связи одного чеховского произведения с комедией А.С. Грибоедова, обнаружив продуктивность самобытной художественной разработки писателем тематического материала (мотивики) классической пьесы, мы с неизбежностью должны сделать следующий шаг и поставить вопрос: был ли этот факт случайным, единичным или же присутствие «Горя от ума» в литературной памяти Чехова отличалось известным постоянством и имело более существенные последствия для его творчества. Ответ на него, естественно, требует расширения текстового поля наших наблюдений, и не только за счет художественных произведений

Чехова, но и писем, мемуарных свидетельств, литературно-критических откликов. Так, обратившись к эпистолярному наследию писателя, мы найдем до 30 случаев упоминания или цитирования Чеховым «Горя от ума», причем крылатое грибоедовское слово с естественной непреднамеренностью вспоминается ему в самых различных ситуациях и по разным поводам, органично входит в его эпистолярную речь, живет богатой смысловой и интонационно-стилистической жизнью в контексте чеховских писем¹⁰. Реминисценции «Горя от ума» мы встретим в юношеской драме «Безотцовщина» и в «Трех сестрах» («С о л е н ы й (декламируя). Я странен, не странен кто ж! Не сердись, Алеко!»). Знаменательно и то, что первые критики пьесы «Иванов» дружно и настойчиво проводили параллели с грибоедовской комедией, порою не в пользу Чехова. Например, Л.Е. Оболенский замечал, что пьеса «вызвала огромное недоумение: что такое Иванов? Подлец, негодяй или хороший человек? Психопат или *новый Чацкий*?»¹¹

Словесно-образные формулы Грибоедова, вошедшие, по пушкинскому предсказанию, в пословицы, нередко мелькают и в повествовательных текстах Чехова, но пик концептуально значимых обращений писателя к мотивам «Горя от ума» приходится на середину и вторую половину 1880-х гг. — важнейший период его творческой эволюции, время превращения Антоши Чехонте в Антона Чехова. Кроме «Праздничной повинности» (1885), здесь нужно вспомнить рассказы «Тапер» (1885), «Дамы» (1886), «Человек» (1886) и повесть «Скучная история» (1889). На трех названных рассказах остановимся подробнее.

Если в «Праздничной повинности» грибоедовская «тема» излагается сразу и открыто в эпиграфе, настраивая на соответствующие ассоциации при восприятии разворачивающегося в повествовании сюжета, то в трех других рассказах, условно

¹⁰ Об этом см.: Борисов Ю.Н. Грибоедовское слово в письмах Чехова // Мотивы и сюжеты русской литературы: От Жуковского до Чехова: К 50-летию научно-педагогической деятельности Ф.З. Кануновой / Отв. ред. А.С. Янушкевич. — Томск, 1997. С. 138 — 148.

¹¹ Русское богатство. 1889. № 3. С. 206.

говоря, «грибоедовского» цикла подключение к художественно-смысловому полю «Горя от ума» происходит не столь заметно: через беглое упоминание в тексте имени персонажа пьесы или промелькнувшую цитату, не выделенную специально, но безошибочно узнаваемую. И тогда мерцающие параллели и переключки чеховских текстов с комедией, объяснить которые можно было бы случайной общностью бытовых и психологических ситуаций, повторяющихся в самой жизни, приобретают структурно значимый статус и смыслообразующую функцию.

Персонаж рассказа «Дамы» Федор Петрович, директор народных училищ, оказывается перед дилеммой: кого принять на вакантную должность письмоводителя — потерявшего голос (выпил холодного пива) учителя Временского, для которого это единственная возможность прокормить семью, или и без того довольно обеспеченного молодого человека по фамилии Ползухин. Сам Федор Петрович отдает полное предпочтение Временскому, однако под давлением дам, жен влиятельных губернских чиновников, вынужден принять решение в пользу Ползухина. Такова сюжетная ситуация. Движение сюжета заключается в нарастании активности атак покровительниц Ползухина, которым директор пытается противостоять вплоть до появления аттестации, подписанной самим губернатором. «По всему видно было, что губернатор подписал не читая, лишь бы только отделаться от какой-нибудь навязчивой барыни» (Т. 5. С. 106 — 107).

Да, Федор Петрович чиновник, начальник, директор народных училищ. Но от этого он не перестает быть человеком. И ему не чуждо стремление к добру и справедливости. Слово «порядочность» для него, судя по всему, не пустой звук. Когда способ помочь Временскому был найден, «Федор Петрович почувствовал облегчение и даже удовольствие: перед ним уже не торчала согбенная фигура шипящего педагога, и приятно было сознавать, что, предложив Временскому свободную вакансию, он поступил справедливо и по совести, как добрый, вполне порядочный человек» (Т. 5. С. 105). В это-то счастливое мгновение и появляется супруга директора с ходатайст-

вом о Ползухине, за которого, в свою очередь, хлопотала некая Нина Сергеевна, та, что, по словам директорши, «нас как родных любит, а мы для нее до сих пор ничего хорошего не сделали. И не думай, Федя, отказывать! Своими капризами ты и ее обидишь и меня» (Т. 5. С. 105). Завязка сюжета определена: Федор Петрович поставлен перед выбором: поступить по совести или угодить дамам.

Именно в момент завязки и происходит подключение рассказа к энергетическому полю «Горя от ума». Первое, что мы узнаем о Ползухине, звучит в вопросе: «Какого Ползухина? Это того, что на Новый год в собрании Чацкого играл?» (Т. 5. С. 105). Имя грибоедовского героя как сгусток художественно-смысловой энергии пронизывает своим излучением все пространство текста и обуславливает присутствие «Горя от ума» в поэтической структуре рассказа в качестве фона, на котором разыгрывается чеховский сюжет.

Первой возникает параллель Ползухин — Молчалин, смысл ее заостряется тем фактом биографии чеховского персонажа, что в любительском спектакле он играет роль Чацкого, т. е. приобщается к высокому строю мысли и благородству устремлений героя «Горя от ума». Представляясь Чацким на сцене, Ползухин оказывается Молчалиным в жизни. Подобно своему литературному прототипу, который «молчит, когда его бранят» (III, 1), Ползухин с неотразимым смирением сносит открыто раздраженный тон Федора Петровича и с тихим упорством стоит на своем. Он хорошо усвоил уроки «умеренного и аккуратного» Алексея Степановича и знает, что «частенько там / Мы покровительство находим, где не метим» (III, 3). Вспомним, как наставляет Молчалин Чацкого:

Татьяна Юрьевна!!! Известная, — притом

Чиновные и должностные

Все ей друзья и все родные;

К Татьяне Юрьевне хоть раз бы съездить вам (III, 3).

Ползухин точно знает, куда метить, чтобы приобрести надежную опеку: устроявая свои дела, он «действует не прямо,

а через женщин» (Т. 5. С. 105). Ему покровительствуют госпожа директорша и ее приятельница Нина Сергеевна, жена городского головы и неназванная дама, нашедшая путь к сердцу губернатора. Даже после того как Федор Петрович сдался и отдал должность Ползухину, ему приходится вынести визит жены управляющего казенной палаты, пришедшей хлопотать все за того же «прекрасного молодого человека» (5, 106). Выведенный из себя Федор Петрович честит Ползухина, в одиночестве вымещая свое раздражение: «Дрянь! — шипел он, пагая из угла в угол. — Добился-таки своего, негодный *шаркун*, бабий *угодник*! Гадина! Тварь!» (Т. 5. С. 107). И в этих гневных аттестациях слышатся отголоски грибоедовского текста: «У покровителей зевать на потолок, / Явиться помолчать, *пошаркать*, пообедать, / Подставить стул, поднять платок» (II, 2); «мастер *услужить*» (III, 12); «Старушки все народ сердитый; / Не худо, чтоб при них *услужник* знаменитый / Тут был, как громовой отвод» (III, 13); «*угождать* всем людям без изъятия», «*в угодность* дочери такого человека» (IV, 12).

В формирующемся внутри текста грибоедовском ассоциативном поле отчетливо возводится к «Горю от ума» основная тема рассказа, обозначенная заглавием, — тема женской власти. При этом само по себе нейтральное слово «дамы» начинает звучать как цитата из пьесы Грибоедова. Наиболее выразителен здесь монолог Фамусова:

А дамы? — сунься кто, попробуй овладей;
Судьи всему, везде, над ними нет судей;
За картами когда *восстанут общим бунтом*,
Дай Бог терпение, ведь сам я был женат.
Скомандовать велите перед фрунтом!
Присутствовать пошлите их в Сенат!
Ирина Власьевна! Лукерья Алексевна!
Татьяна Юрьевна! Пульхерия Андревна! (II, 5)

Мы уже вспоминали в связи с рассказом «Праздничная повинность» о мотиве женской власти как одним из определяю-

ших в смысловой структуре «Горя от ума». Этот мотив, понижающий реплики и монологи действующих лиц вплоть до финального «Ах! Боже мой! что станет говорить / Княгиня Марья Алексевна!» (IV, 15), раскрывается и непосредственно в сценической игре, в том, как приручают мужчин дамы: Софья — Молчалина, Наталья Дмитриевна — Горича, — как командует мужем княгиня Тугоуховская и воцаряется во главе всего фамусовского собрания Анфиса Ниловна Хлестова. В первой редакции пьесы Молчалин говорил о муже Татьяны Юрьевны: «Потом отличный семьянин: / С женой в ладу, по службе ею дышит, / Она прикажет, он подпишет»¹². В окончательном варианте этих слов нет, но их смысловая энергия не исчезла, она перетекла в подтекст комедии. И, создавая свою вариацию на тему женской власти, Чехов словно извлекает ее из подтекста «Горя от ума» и облекает в живую плоть «сюжета для небольшого рассказа». Как и в «Праздничной повинности», чеховский бытовой эпизод, вписываясь через соотнесенность с миром комедии Грибоедова в большой контекст национальной литературы, перерастает собственные рамки и начинает говорить о том, как в будничной суете осуществляется ход истории, складываются и существуют некие константы русского бытия, влияния которых на судьбу отдельного человека и общий строй жизни мы не осознаем из-за их растворенности в быте.

В заданной Чеховым соотнесенности рассказа с «Горем от ума» кроется и историческая мера оценки персонажей. Все они оказываются «хуже» своих предшественников из пьесы Грибоедова. Те были по-своему цельными натурами, убежденными в своей правоте, не знали и не хотели знать иной системы ценностей, чем принятая в их среде. Потому так чужд и опасен был для них Чацкий с его «завиральными идеями». Внутри своего мира они были даже по-своему честны и искренни: «При мне служащие чужие очень редки; / Все больше сестрины, свояченицы детки», «Как станешь представлять к крестикшу ли, к местечку, / Ну как не порадеть род-

¹² Грибоедов А.С. Полн. Собр. соч. — Т. 1. С. 187 — 188.

ному человечку»; «Довольно счастлив я в товарищах моих, / Вакансии как раз открыты; / То старших выключат иных, / Другие, смотришь, перебиты» (II, 5); «В мои лета не должно сметь / Свое суждение иметь», «Ведь надобно зависеть от других» (III, 3) и т.п. «Сегодняшние» вслух такого не скажут, даром что ли «Горе от ума» на сцене разыгрывают. Поступки — другое дело. Ползухин, исполнитель роли Чацкого, хуже Молчалина (и фамилией своей говорящей — «ползучей» — унижен по заслугам) и потому что положением своим не вынужден «молчалинствовать», и потому что в отличие от предшественника знает иную систему ценностей, и спрос с него другой. Вот ведь и Федор Павлович страдает: не как порядочный человек поступить должен, не по совести, страдает, но: «Нечего делать, преклоняюсь... слушаю-с...» (Т. 5. С. 107).

Непритязательная, однако и не лишенная изящества миниатюра «Человек (*Немного философии*)» не привязана столь плотно к художественно-ассоциативному полю «Горя от ума», но и здесь вплетенная в монолог персонажа цитата — осколок одной из знаменитых реплик Чацкого становится важным элементом смысловой игры, на которой строится повествование. Полустраничный рассказ складывается по схеме анекдота как развернутая острота с неожиданной развязкой. В основе игровой структуры текста — сопоставление и взаимоосвещение двух значений слова «человек»: человек — это мыслящее существо, Homo sapiens, венец творения, образ и подобие Божие, но человеком в России XIX в. называли и слугу, лакея, официанта (ср. в перечне действующих лиц комедии А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты»: «Человек Мамаева», «Человек Крутицкого», «Григорий, человек Турусиной»)¹³. Персонаж, представший в начале рассказа в облике разочарованного романтического героя-мыслителя, противопоставленного бездумно веселящейся

¹³ Подобная смысловая игра разными значениями слова «человек» угадывается и в финале одноактной комедии Чехова «Свадьба». Когда старый морской офицер Ревунов-Караулов в поисках выхода из гнусного пространства дома Житаловых восклицает: «Человек, выведи меня! Человек!» (Т. 12. С. 122), — он и зовет слугу, и вызывает к Человеку, но такового в толпе гостей не находится.

светской толпе, как становится ясным в финале, лакей, что резко меняет смысл его внутреннего монолога, полного lamentаций и занимающего центральное положение в композиции чеховской юморески. «Тяжело и скучно быть человеком! – думал он. – Человек – это раб не только страстей, но и своих ближних. Да, раб! Я раб этой пестрой, веселящейся толпы, которая платит мне тем, что не замечает меня. <...> ...невыносимо!! Нет, ужасна ты, доля человека! О, как я буду счастлив, когда перестану быть человеком!» (Т. 5. С. 461). «Мировая скорбь», доходящая почти до гамлетовского «Быть или не быть?», которая наполняет эту печально-страстную медитацию, на деле оборачивается понятным стремлением переменить свою социальную роль, избавиться от должности «человека» – слуги, официанта. Только об этом и идет речь в жутковатой, по первому впечатлению, финальной фразе: «...когда перестану быть человеком!»

Литературно-ассоциативный фон составляет важный структурный элемент чеховского текста, поскольку авторская стратегия игры с читателем направлена на достижение эффекта обманутых ожиданий. Фон этот составляют романтические штампы, так что опознание конкретных источников пародируемых мотивов затруднительно и даже вряд ли возможно: Чехов ориентируется на романтическую традицию как нерасчлененное целое. «Высокий стройный брюнет, молодой, но уже поживший, в черном фраке и белоснежном галстуке, стоял у двери и не без грусти смотрел на залу, полную ослепительных огней и вальсирующих пар» (Т. 5. С. 461). Читая этот зачинок, кто-то может вспомнить Онегина («Но это кто в толпе избранной / Стоит безмолвный и туманный? / Для всех он кажется чужим. / Мелькают лица перед ним, / Как ряд докучных привидений» – 8, VII), кого-то посетит иное литературное воспоминание в зависимости от читательского опыта. Важно, что в описании есть нечто узнаваемое и явно романтическое (герой и толпа). Столь же расхожие мотивы звучат и в монологе героя. Диссонируют в этой патетической речи, предвещая комическую развязку, некоторые излишне конкретные бытовые детали («Эта вечная возня с цветами, с

шампанским, которая *сбивает меня с ног*, с дамами и их мороженым...»). В итоге же составляющие традиционной формулы романтического героя наполняются вещным, обыденно-приземленным смыслом. Забавно, например, как в финале будто бы намечается мотив «возрождения» героя к жизни под влиянием нахлынувшего любовного чувства. Сразу после достигшего вершины отчаяния монолога появляется «героиня» — «девушка замечательной красоты. Лицо молодой красавицы горело румянцем и дышало решимостью (традиционные знаки “возрождающей” полноты жизни, которую дарит героиня потерявшему интерес к земному существованию герою. — Ю.Б.). Она провела перчаткой по своему *мраморному лбу* и сказала *голосом, который прозвучал, как мелодия...*». Именно здесь, на пике «романтических» ожиданий и наступает смысловая развязка — анекдотический point: «Человек, дайте мне воды!» — произносит красавица (вот, оказывается, что крылось за ее «решимостью»), и жест героя довершает «разоблачение»: «Человек сделал почтительное лицо, рванул с места и побежал» (Т. 5. С. 461).

Так при чем же здесь «Горе от ума»? В середине монолога звучит «мужественная» фраза: «Труда я не боюсь, *служить рад, но прислуживаться тошно!*» — и сквозь наметившийся обобщенно-романтический фон мгновенно проступает ситуация грибоедовской пьесы. Во-первых, становится ясным самоотжествление персонажа («Я — Чацкий!»). Во-вторых, конкретизируется адрес ассоциативной соотнесенности пластического образа экспозиции рассказа: заключительная сцена третьего акта комедии Грибоедова, когда Чацкий после страстной инвективы по поводу французика из Бордо «оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием» (III, 22) и между ним и вальсирующей толпой вырастает незримая стена. В отличие от Чацкого, отчужденность которого определяется причинами идейно-нравственного характера, чеховский герой отъединен от праздничной толпы своим социальным положением, служебной функцией, предписывающей ему прислуживать и исполнять чужие прихоти. Отождествляя себя с Чацким, чьи черты отчетливо проступают в

обобщенном портрете непризнанного и непонятого романтика в момент цитирования его ударного афоризма («служить бы рад, прислуживаться тошно»), «человек» внутренне самоутверждается, психологически компенсирует свое социальное унижение. Осуществляющаяся в сознании героя подмена причины отчуждения (примерно так: «Я чужд этим наслаждающимся жизнью людям, потому что лучше и выше их, а не потому, что “работа” у меня такая») — исключительно психологическая процедура, не имеющая последствий в практическом поведении «человека», о чем свидетельствует заключительная ремарка рассказа: *«сделал почтительное лицо, равнулся с места и побежал»*. Побежал исполнять приказание, а не «искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок». Тем не менее отмеченный мотив составляет серьезный слой содержания «философической» шутки Чехова, включает неприязнительную миниатюру («мелочишку») в контекст одной из ведущих тем творчества писателя — «противоречие между данным и желанным» в специфически чеховском наполнении этой оппозиции, наиболее глубоко и убедительно раскрытом А.П. Скафтымовым¹⁴.

В предельно сжатом текстовом пространстве чеховского рассказа интенсифицируются все семантические потенции его компонентов. Даже едва заметная лексико-синтаксическая трансформация грибоедовского афоризма, не меняющая принципиально значения фразы, вносит существенные оттенки в ее художественно-смысловую структуру. Семантическое ядро цитируемой реплики Чацкого — оппозиция *служба / служение* — сохраняется и у Чехова, однако утрачивается ритмическая упругость звучания фразы, а вместе с ритмом уходит и энергия убежденности, наполняющая это высказывание в «Горе от ума». Ср.: у Грибоедова — «Служить бы рад, прислуживаться тошно»; у Чехова — «служить рад, но прислуживаться тошно». Формальная прозаизация, подчеркнутая введением в текст союза «но», который как будто количественно восполняет выпущенную частицу «бы», а на деле

¹⁴ Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. — М., 1972. С. 427 — 430.

окончательно ломает ритмическую формулу оригинала, обрачивается прозаизацией смысла высказывания. И этот едва заметный семантический сдвиг в смысловом поле цитируемой фразы корреспондирует с общей иронической тональностью чеховского текста. Цитируя Чацкого (и этим отождествляя себя с ним), «человек», судя по всему, стремится не от *службы* к *служению*, а от этой неприятной и унижительной для него службы к другой, более приятной, достойной и, наверное, более выгодной. На фоне Чацкого уточняется подлинный масштаб чеховского «пессимиста», причем в иронической атмосфере повествования смешное, как чаще всего и бывает у Чехова, не отменяет серьезного: его и в этой «мелочишке» интересует «самое состояние недовольства, самое переживание порыва к какой-то иной жизни, какая данному лицу кажется более счастливой. Желания могут быть самые “обыкновенные”, Чехова и в этом случае интересует горечь общего самочувствия, которое, исходя из данного момента, у переживающего как бы суммирует все его восприятие собственной жизни в целом»¹⁵.

Та же глубинная тема чеховского творчества находит свое преломление в рассказе «Тапер». Герой его Петр Рублев «ехал в Москву за две тысячи верст, метил в композиторы и пианисты, а попал в таперы... В сущности, ведь это естественно... даже смешно, — признается он, — а меня тошнит...» (Т. 4. С. 207). Неудовлетворенность жизнью, болезненное переживание несбывшихся надежд стали постоянными и привычными составляющими самочувствия почти смирившегося героя. Боль давно уже загнана внутрь, куда-то в подсознание. «Что я такое? Тапер, прислуга... официант, умеющий играть!.. У купцов тыкают и на чай дают — и несколько не обидно!» (Т. 4. С. 205). Но однажды эта глубоко спрятанная и до неощутимости привычная боль прорывается наружу, выплескивается истерикой, да еще в самых неподходящих обстоятельствах — в чужом доме, прилюдно, во время «обслуживания» свадьбы. Тапера принимают за пьяного и с позором изгоняют.

¹⁵ Скафтымов А.П. «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. — Саратов, 1998. Вып. 2. С. 174.

Рассказ героя об этой «анафемской истории» оборачивается его исповедью, попыткой осмыслить жизнь, и свою, и многих, с кем начинал когда-то, — что «кишело, копошилось, парило в поднебесье, а теперь... черт знает что!» (Т. 4. С. 208).

Грибоедовский ассоциативный ряд выстраивается с самого начала рассказа сравнением героя с Репетиловым: «Вдруг открывается дверь, и в номер совсем неожиданно входит мой сожитель, бывший ученик м-ой консерватории Петр Рублев. В цилиндре, в шубе нараспашку, он напоминает мне на первых порах Репетилова (таким персонаж изображался в большинстве театральных представлений “Горя от ума”. — Ю.Б.); потом же, когда я всматриваюсь в его бледное лицо и необыкновенно острые, словно воспаленные глаза, сходство с Репетиловым исчезает» (Т. 4. С. 204). Казалось бы, сказано и забыто. Но на всем пространстве текста Чехов возобновляет и поддерживает реминисцентный фон «Горя от ума». Нечто репетиловское (опять же из театральной традиции) вновь проглядывает в портрете героя: «Лицо у него испитое и поношенное, но во всей его внешности уцелело еще столько порядочности, барской изнеженности и приличия...» (Т. 4. С. 205). Репетиловский тон самоуничижения слышится в речи Рублева: «Я, дуррак, болван, рад, что на меня обратили внимание... осталось еще это гнусное самолюбие!.. Принимаю, знаешь, этакую позу и объясняю ей индифферентизм молодежи отсутствием в нашем обществе эстетических потребностей... Зафилософствовался!» (Т. 4. С. 206).

Кстати, «зафилософствовался» для Чехова — грибоедовское словечко, в письмах он не раз цитирует Фамусова, именно так трансформируя его «пофилософствуй»: «Зафилософствуй, ум вскружится». О «Горе от ума» заставляет вспомнить и характеристика семейств брачующихся, в чьем доме случилась с Рублевым «анафемская история»: «На Арбате живет некий Присвистов, отставной подполковник, женатый на побочной дочери графа фон Крах (ср.: барон фон Клоц, тесть Репетилова. — Ю.Б.)... Аристократ, стало быть... Выдает он дочку за купеческого сына Ескимосова... Этот Ескимосов парвеню и мовежанр, свинья в ермолке и моветон, но папаше с дочкой ман-

же и буар хочется, так что тут нечего рассуждать о мове-жанрах» (Т. 4. С. 205). Отметим, во-первых, «смешение языков: / Французского с нижегородским» (I, 7), с помощью которого Рублев пародирует речь «аристократов» Присвистовых. Во-вторых, в этот эпиграмматический пассаж влетает цитата из «Ревизора»: в письме Хлестакова Тряпичкину «свиньей в ермолке» назван Земляника, а о Ляпкине-Тяпкине сказано «в сильнейшей степени моветон» (д. V, явл. 8). Знаменательно, что напомнивший Репетилова чеховский герой цитирует Хлестакова, великого комедийного наследника персонажа «Горя от ума». Вряд ли бы Чехов завязал этот ассоциативный узел, если бы не чувствовал соприродность типов, созданных Грибоедовым и Гоголем. И хлестаковское промелькнет еще в интонационном рисунке речи чеховского героя¹⁶.

Завершая перечисление текстовых реалий, образующих реминисцентный фон «Горя от ума» в рассказе, укажем на вкрапление в речь тапера узнаваемых восклицаний Фамусова: «Что за оказия?» (дважды) и «Что за комиссия!». Но наиболее значительна, на наш взгляд, композиционная параллель: построение эпизода скандала отчетливо проецируется на сцену клеветы и финалы III и IV действий грибоедовской комедии. В многолюдном собрании увлеченный своими мыслями и разговором «о матерях важных» герой не замечает, как за его спиной нарастает ропот враждебной ему толпы гостей («Ну, а сзади-то все бормочут, бормочут...»). Гости отшатываются от него, как от прокаженного («Барышня вспыхивает, хватается за щеки и, как ужаленная, отскакивает от роля...»). Ситуация разъясняется случайно подслушанным разговором в передней. И далее — наказание по ложному обвинению. Причем символическое изгнание Чацкого в рассказе материализуется: объявленный пьяным герой вытолкан вшаей из дома. Конечно, конкретное наполнение композиционной схемы в каждом случае свое, но общность построения, думается, вполне очевидна. Ясно также, что в этой схеме тапер Рублев занимает положение Чацкого. Таким образом, к

¹⁶ О «родстве» героев Гоголя и Грибоедова см., например: Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. — М., 1976. С. 33 — 34.

репетиловским и хлестаковским ассоциациям присоединяется третья — ассоциация с Чацким. Ни одна из них не является определяющей характер чеховского героя. В приведенном выше фрагменте его речи можно заметить, как репетиловская интонация перетекает в хлестаковскую: «Я, дуррак, болван, рад, что на меня обратили внимание... осталось еще это гнусное самолюбие!.. (это Репетилов, а дальше проглядывает Хлестаков. — Ю.Б.) Принимаю, знаешь, этакую позу и объясняю ей...» Заметим, что последняя фраза, по-хлестаковски интонированная, звучит в речи героя как выражение самоиронии и вписывается в общий («репетиловский») контекст его самоуничтожения. А вслед за этим герой оказывается в ситуации Чацкого. Вступив в равноправный разговор о высоких предметах с юной гостьей, Рублев, как и Чацкий на фамусовском званом вечере, начал играть *свою* роль в *чужом* спектакле и нарушил гармонию целого. Срединное положение в указанной триаде занимает Репетилов: он пародийный двойник героического Чацкого¹⁷ и предтеча комического Хлестакова. Это тип среднего человека. За комическими гиперболами репетиловского вранья и самобичевания просматривается драма несложившейся, неудавшейся жизни, драма человеческой нереализованности. Потому, видимо, именно Репетилову выпало на долю стать интегрирующей фигурой в той ассоциативно-смысловой игре, которая осуществилась в пространстве чеховского «Тапера». Судя по всему, в понимании грибоедовского Репетилова Чехов был отчасти близок позднему Достоевскому, почувствовавшему трагический подтекст образа¹⁸. С «поправкой» на поэтику скандальных сцен Достоевского наполнена Чеховым грибоедовская композиционная схема в эпизоде истерики. В целом же многослойность литературно-ассоциативного поля в чеховском рассказе, несводимость героя ни к одному из мерцающих в тексте уподоблений, верных лишь в своей совокупности, художественно воплощают пред-

¹⁷ Об этом см.: Лебедева О.Б. Роль интермедии Репетилова в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // От Карамзина до Чехова. — Томск, 1992. С. 106 — 116.

¹⁸ См.: Королева Н.В. Достоевский и «Горе от ума» // Достоевский и театр. — Л., 1983. С. 149 — 153.

ставление об универсальности внутренней драмы тапера Рублева, обыкновенного человека.

Чехов так настойчиво насыщает текст напоминаниями о «Горе от ума», потому что именно в нем впервые наместились контуры мотива, ставшего сквозным для русской литературы: юношеские «души прекрасные порывы», высокие устремления молодости, честолюбивые мечты и их судьба во «взрослые» годы человека, при столкновении с «холодом жизни». «Горе от ума», пьеса с открытым финалом, — великий пролог этой темы, завязка некой универсальной драмы. Чехова интересует то, что бывает после пролога. И в «Тапере» страдание героя вызвано ведь не обидой и унижением, выпавшими ему на долю в этой конкретной ситуации. В нелепой публичной истерике, как мы уже говорили, прорвалась боль несбывшихся надежд, нереализованности тех перспектив, какие рисовались в юности. Кто виноват? И что виновато? И почему жизнь так печальна? Пушкин в восьмой главе «Евгения Онегина», кстати, тоже перекликающейся с «Горем от ума»¹⁹, размышлял, заглядывая за порог зрелого возраста:

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,
Что изменяли ей всечасно,
Что обманула нас она;
Что наши лучшие желанья,
Что наши свежие мечтанья
Истлели быстрой чередой,
Как листья осенью гнилой.
Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд,
Глядеть на жизнь, как на обряд,
И вслед за чинною толпою
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей (строфа XI).

¹⁹ Об этом см.: *Борисов Ю.Н.* Формула романтического героя в поэтике «Горя от ума» и «Евгения Онегина» // *Филология: Межвуз. сб. науч. тр.* — Саратов, 1999. С. 138 — 147.

Литература долго была сосредоточена на драматических перипетиях исканий молодого героя, выбирающего свой жизненный путь, на той стадии биографии человека, когда его положение в общей системе сложившихся отношений не обозначилось окончательно или сколько-нибудь определенно. Будничное течение жизни, когда все вроде бы устоялось и период «бури и натиска» завершен, давало немного для достойного художественного сюжета. Чехов же нашел здесь неисчерпаемый источник подлинно драматических коллизий и сделал повседневность главным предметом своего писательского внимания. В рассказе «Тапер» устами героя Чехов подметил в нашей ментальности черту, парадоксально корреспондирующую с предпочтениями литературы: «И что это, думаю, за черта у русского человека! Пока ты свободен, учишься или без дела шатаешься, ты можешь с ним и выпить, и по животу его похлопать, и с дочкой его полюбезничать, но как только ты стал в мало-мальски подчиненные отношения, ты уже сверчок, который должен знать свой шесток...» (Т. 4. С. 208).

Чехов, как известно, не писал литературно-критических статей и не формулировал своих историко-литературных представлений. Но как художник он ощущал себя в плотной среде отечественной (и мировой) словесной культуры, проинтерпретировал ее важнейшие смысловые потоки, глубоко постигал организующие ее пространство законы. Изучение мотивного и цитатно-реминисцентного слоя чеховских текстов позволяет обнаружить длящийся напряженный диалог писателя со своими предшественниками и современниками²⁰, среди которых автор «Горя от ума» занимает не последнее место.

²⁰ Из многочисленных работ на эту тему укажем следующие: Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. — М., 1989; Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. — Л., 1987.

Е.Ю. Куликова

**«Экскурсия» в Аид
(орфический сюжет в очерке В. Ходасевича
«Помпейский ужас»)**

Очерк В. Ходасевича «Помпейский ужас» посвящен посещению поэтом Помпеи, посещению неохотному, как будто связанному путешественнику по Италии культурными нормами: «Жить в двух часах от Помпеи¹ шесть месяцев и уехать, не повидав ее, — неприлично, невысказано»². Так начинается рассказ о нежеланной, долго откладываемой встрече с городом, от которой он с радостью бы отказался. Предчувствия, неприятные ощущения («... было 13 апреля да еще понедельник: день — дважды тяжелый»³) сопровождают путь поэта. Бессознательный страх перед поездкой не мотивирован какими-либо конкретными обстоятельствами, однако «помпейский ужас» так или иначе обозначается и создает эмоциональный фон повествования.

Дорога в Помпею описана как тягостный, мрачный путь: «День мутноватый, солнце лишь изредка, но дышится тяжело. Дорога белая, пыльная, сорная. По сторонам — огороды, канавы, какие-то буераки... Все голо, плоско, пыльно, каменно, выжжено солнцем и выедено ветрами: долина помпейская. Какая-то древняя скука носится над дорогой»⁴.

Характеристика Помпеи напоминает традиционные представления о мифологическом царстве Аида, извозчик словно воплощает образ Харона, а сам поэт — Орфея, с той лишь разницей, что смысл этого странного путешествия — не поиск умершей возлюбленной, а «долг» туриста, обязанного осмот-

¹ В. Ходасевич называет город «Помпея», используя грамматическую форму единственного числа вместо множественного. Мы будем следовать его написанию.

² Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1997. Т. 3. С. 33.

³ Там же.

⁴ Там же.

реть похороненный много веков назад город. Сюжет путешествия в подземный мир возникает не случайно. Мифологема Помпеи отражает контаминацию мотивов смерти и жизни, бытия, мгновенно превратившегося в небытие, и соотносится с семантикой Аида, воплощенного в самом существе города.

Ходасевич проводит параллель между помпейским топосом и пространством кладбища: «Hôtel de Suisse» у входа ассоциируется с торговлей крестами, венками и памятниками около кладбища, «закругленная дорожка, опрятно посыпанная песком, обсаженная густою зеленью»⁵ похожа на кладбищенскую. Но у ворот находится маленький музей, где собрана часть утвари, найденной при раскопках, и слепки людей, засыпанных пеплом. Это место видится путешественнику совсем другим, и впервые после названия очерка появляется слово «ужас», и мир Помпеи открывается как бы изнутри: «... здесь — вскрываются “тайны гроба”». Здесь — насилуется целомудрие могилы, ее единственное право — право на сокровенность»⁶.

Нисхождение в преисподнюю — это и античный сюжет об Орфее и Эвридике, и средневековые мотивы «хожений». В творчестве Ходасевича орфический сюжет является одним из центральных, поскольку для обретения нового видения поэту необходимо спуститься в царство Аида, чтобы познать существо смерти. Это способен выдержать лишь поэт, экзистенциально постигший «тайны гроба». Вместе с тем герой очерка реагирует на них как на кошмарное обнажение того, что должно быть скрыто от живых глаз. Помпейский музей не обогащает высшим знанием, а лишь демонстрирует псевдо-тайны, своего рода «секретики» для любопытных, праздно интересующихся миром смерти.

Трактовка мифа об Орфее в очерке Ходасевича не соответствует традиционному осмыслению данного сюжета. Путь в «мир иной» становится дорогой в пространство, отвратительно пародирующее таинство смерти, не приближающее поэта к познанию глубин бытия, а бессмысленно пугающее своей вдруг обнажившейся изнанкой.

⁵ Ходасевич В.Ф. Собр. соч. Т. 3. С. 33.

⁶ Там же. С. 34.

Граница между двумя мирами, двумя ликами существования, антитетичность жизни/смерти для Ходасевича не просматривается в Помпее ни в чем: ни в домах, похожих на склепы, ни в останках утвари или скелетах людей, ни в руинах прежде пышных зданий. Между тем помпейская трагедия русской культуре представлялась одновременно страшной и поэтической. Достаточно вспомнить «Последний день Помпеи» К. Брюллова, вызвавший многочисленные отклики не только современников, но и художников и писателей XX в., или «Помпеянку» В. Брюсова, увлеченного данным сюжетом. Но Ходасевич не ощущает катарсиса при виде открывшейся его взору картины. Невыразимо страшна гибель огромного количества невинных людей, — отчасти поэтому данная тема так трогала поэтов и художников. Стихийное бедствие, обрушившееся на Помпею, оставило в веках зажиточный город, подарив ему трагическую и притягательную для искусства судьбу.

Н.В. Гоголь в статье «Последний день Помпеи (Картина Брюллова)» неоднократно использовал слово «ужас», словно акцентируя сюжет полотна художника. Вместе с тем ужас, выраженный Брюлловым, имеет иное происхождение, чем ужас, описанный Ходасевичем. Гоголь подчеркнул, что художник видел «ужас всеобщего события», отличный от «дикого ужаса, наводящего содрогание, каким дышат суровые создания Микеля-Анжело»⁷. Содрогания нет и не может быть, так как «фигуры прекрасны при всем ужасе своего положения. Они заглушают его своею красотою»⁸. Обыгрывая противоположность «ужасного» и «прекрасного», Гоголь демонстрирует остроту граней художника, «осуществившего принцип единства»⁹. М.Н. Виролайнен указывает, что Гоголю дорого «единство жизни и смерти, вернее, не единство, а одновременное присутствие. Мгновение назад изображенный Брюлловым мир был напоен жизнью, в следующее мгновение

⁷ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1984. Т. 7. С.117.

⁸ Там же.

⁹ Виролайнен М.Н. «Миргород» Н.В. Гоголя: Проблемы стиля: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Л., 1980. С. 10.

извержение Везувия похоронит этот мир. Но то единственное мгновение, которое изобразил художник, освещает сразу два явления: разрушение, устремление в смерть, небытие, бесформенность — и великолепие еще живых форм. Это — взгляд с некой грани, откуда видно в обе стороны: в бытие и небытие. Подобный взгляд — не Брюллова, а Гоголя»¹⁰.

Именно эту грань осмысляет Ходасевич, но вместо образов «прекрасного» перед ним мелькают лики смерти, тем более ужасной оттого, что она опустилась почти мгновенно на целый город. Массовая гибель страшна, пишет поэт, но ведь и на поле боя умирает множество людей. Однако в данном случае пугает «не количество, а качество умираний»¹¹. В Помпее все совершилось бессмысленно (не за идею, не по приказу, не из ненависти к врагу, не из героической позы) и внезапно. Жизнь остановилась в точке, которая сразу же превратилась в смерть. Для Ходасевича страшно то, что при извержении Везувия люди гибли, не облагороженные мыслью о смерти, а в страхе, панике, безумии. «Как были, такими и умерли: не “человеками”, а — булочниками, сапожниками, проститутками, актерами. Так и “перешли за предел” — в грязных земных личинах, покрытые потом страха, корысти, страсти»¹².

Жизнь обитателей Помпеи автору очерка представляется «грубой, жирной, липкой». Когда приходит смертный час, человек преображается. Смерть всегда облагораживает, очищает. Но огненная лава и потоки пепла не оставили людям возможности снять маску, вернуть себе лицо. В помпейском сюжете Ходасевич не видит смерти, а только жизнь в ее безобразном виде, жизнь, спрятавшуюся за спину смерти, ухмыляющуюся всем, кто хочет проникнуть в подземное царство из любопытства или поэтической необходимости.

В «Некрополе», написанном Ходасевичем о своих современниках, есть статья об И. Анненском. Она построена как описание двойственной судьбы поэта, не меньше смерти бояв-

¹⁰ Виролайнен М.Н. «Миргород»... С. 10.

¹¹ Ходасевич В.Ф. Собр. соч. Т. 3. С. 36.

¹² Там же.

шегоя жизни: «... безжалостная, безучастная, безобразная жизнь, заживо разлагающаяся, — упирается в безжалостную, бессердечную смерть»¹³. Эта странная мысль, сформулированная одним поэтом о другом поэте, характеризует не только героя очерка, но и автора. На границе жизни и смерти может родиться необычайной силы вдохновение, двойное видение, дарованное Орфею, но когда обнаруживается, что границы нет, что смерть — это неподвижно замершая жизнь, просыпается древний ужас. И именно посещение Помпеи станет для Ходасевича источником такого переживания.

Принципиальный отказ от любования пластической красотой погибших жителей Помпеи — таков взгляд Ходасевича. Не прекрасная статуя застыла (подобно пушкинской «деве с урной»), не жизнь одухотворяет эту безобразную смерть, чтобы воплотиться в облике Галатеи, но сохшаяся мумия — вот то, чем стала для Ходасевича Помпея¹⁴.

В балладе Брюсова «Помпейянка», отрывок из которой приводится в очерке, сюжет о превратившихся в статую влюбленных оформлен как поэтический, где воскрешенное прошлое образует мифологическое пространство:

Когда ж без сил любовники застыли
И покорил их необорный сон,
На город пали груды серой пыли,
И город был под пеплом погребен.

Века прошли; и, как из алчной пасти,
Мы вырвали бывшее из земли.
И двое тел, как знак бессмертной страсти,
Нетленными в объятиях нашли.

¹³ Ходасевич В.Ф. Собр. соч. Т.2. С. 100.

¹⁴ Комментируя свои впечатления от «помпейского ужаса», Ходасевич описывает один случай, произошедший с ним в юности: «Придя домой из гимназии, я нашел на подоконнике небольшой круглый сверток. Газета на нем была мятая и дырявая. Я сушил палец в дыру — и отдернул с омерзением и страхом: жесткие волосы и сухая кожа. У меня на окне лежала... отрубленная человеческая голова: мумия, привезенная в подарок. Этот случай Помпеи напоминала на каждом шагу» (Там же. Т.3. С. 37).

Поставьте выше памятник священный,
Живое изваянье вечных тел,
Чтоб память не угасла во вселенной
О страсти, перешедшей за предел!¹⁵

Цитируя последние строки баллады, Ходасевич с негодованием восклицает: «Боже, какое бездушное декадентство! “Поставьте выше”!... Нет, Бога ради, спрячьте, никому не показывайте, заройте опять!»¹⁶ Брюсов любит телесной красотой погибших влюбленных, чей пластический образ становится для него воплощением вечности, остановленного мгновения, которое, безусловно, прекрасно. Но Ходасевич чувствует какой-то особый «помпейский» дух: это телесный мир заполняет духовное пространство и отнимает его истинное право — право на бессмертие.

Остановленное извержением Везувия мгновение есть лишь еще большая материализация бытия. Это не вечность, а мнимость. Жители Помпеи для Ходасевича не умерли, а лишь застыли в безобразных позах¹⁷, не преобразились, а сохранили в веках смрад, грязь и похоть. Ходасевич открывает обратную перспективу: ужас жизни, внезапно ставшей смертью. Замершее мгновение таит в себе всю возможную некрасивость и бессмысленность бытия. Может быть, это то, что увидел Орфей, оглянувшись. Может быть, это и есть отказ Орфея от воскрешения Эвридики?

В новелле Т. Готье «Аррия Марцелла (Воспоминания о Помпеях)» главный герой Октавиан влюбляется в очертания груди и бедра помпейской красавицы, глядя на кусок запекшейся лавы с вдавленным отпечатком. Любовь воскресила женщину, и Октавиан увидел предмет своих мечтаний наяву. Готье описывает встречу, состоявшуюся вопреки минувшим векам: оказывается, что изображение, хранившееся в музее, способно обрести плоть и душу, подобно Галатее, ожившей

¹⁵ Брюсов В.Я. Избранное. — М., 1984. С. 118 — 119.

¹⁶ Ходасевич В.Ф. Собр. соч. Т. 3. С. 36.

¹⁷ «Скорченный скелет в лохмотьях кажет рот, полный зубов; другой накрыл голову тогой — жест последнего отчаяния; третий — голый, лежит на спине раскорякой, в стеклянном гробу» (Там же. С. 34).

благодаря любви своего создателя, подобно Эвридике, которую Аид готов отпустить из своего мира вслед за Орфеем.

Однако этот поэтический сюжет в новелле Готье имеет и другую сторону: Октавиан-Орфей, ищущий в ночной Помпее свою давно погибшую возлюбленную, возвращает к жизни блудницу, «похоть которой стремится завладеть веками»¹⁸. Ее отец — ранний христианин, обвиняющий дочь в распутстве, подчеркнуто противопоставлен языческому миру, миру древних богов, которые «любили жизнь, юность, красоту и веселье»¹⁹. Неоднократное сравнение героини со статуей²⁰ подчеркивает ее античное происхождение. Сюжет об ожившей статуе неявно вписан в канву повествования Готье, развивая заданный изначально мотив о влечении Октавиана к искусству более, чем к любви²¹.

Финал новеллы отводит читателя от мифа о Пигмалионе и Галатее и пародирует орфический сюжет. Сначала заклинание отца возвращает проснувшийся помпейский мир в бытие, а затем Октавиан тщетно ищет утраченную возлюбленную, тщетно ждет повторения «галлюцинации» (так характеризует странную историю Готье) и, наконец, женится на «прекрасной юной англичанке»²², что выводит традиционную трактовку мифа об Орфее в плоскость прозаично-ироническую. Молодая жена видит, что Октавиан влюблен в другую, но не догадывается — в кого. «*Mais comment pourrait-elle s'aviser d'être jalouse de Marcella, fille d'Arrius Diomèdes, affranchi de Tibère?*»²³ («А могло ли ей прийти в голову, что

¹⁸ «... Tes infâmes amours empiètent sur les siècles» (*Gautier Th. Récits fantastiques*. — P., 1981. P. 268).

¹⁹ «... Anciens dieux qui aimaient la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir» (Ibid. — P. 269).

²⁰ «Son bras... était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe» (Ibid. — P. 266) — («Ее рука... была холодна, как кожа змеи или надгробный мрамор»); «Tes bras voraces attirent sur ta poitrine de marbre, vide de cœur» (Ibid. — P. 268) — («Ты алчными руками... влечешь... безумцев... к мраморной груди, в которой нет сердца»); «...ses beaux bras de statue, froids, durs et rigides comme le marbre» (Ibid. — P. 269) — («... ее прекрасные руки статуи, холодные, жесткие и твердые, как мрамор»).

²¹ «Quelquesfois aussi il aimait des statues» (Ibid. — P. 251) — («Иной раз он влюблялся в статуи»).

²² «...Une jeune et charmante Anglaise» (Ibid. — P. 271).

²³ Ibid. — P. 272.

надо ревновать мужа к Марцелле, дочери Аррия Диомеда, Тибериева вольноотпущенника?») — так заканчивается новелла Готье, печально-поэтический сюжет которой превращается в конечном итоге едва ли не в шуточный.

Посещение Помпеи как для Готье, так и для Ходасевича есть посещение мира мертвых, ставшего музеем, это не путь Орфея, а неудавшаяся игра с возможным чудом воскресения. Мир искусства у Готье, по сути, параллелен мертвому: любить прекрасную статую для героя новеллы — все равно что любить умершее тело. Таким образом, возникает контаминация двух мифов — об ожившей Галатее и об Орфее, который пытается воскресить погибшую возлюбленную. Любовь к мертвому миру, миру искусства помогает Октавиану пробудить античную красавицу, но преобразить бытие ему не под силу, поэтому возвращение в реальность и благополучная женитьба разрушают поэтический ореол, отчасти заданный в начале повествования. В новелле Готье два мифа — об Орфее и Эвридике и о Пигмалионе и Галатее — то сливаются, то расходятся. Спасение умершей героини из мира мертвых и оживление статуи — вот две линии, по которым движется сюжет новеллы.

Между тем в очерке Ходасевича возникает скрытое соприкосновение двух мифов, и мы столь подробно остановились на тексте Готье, чтобы указать на особенности трактовки образа Орфея в «Помпейском ужасе».

Поэт проникает в погибший город в качестве туриста. Он отдает дань культуре, традициям, Брюллову. Помпея существует в истории как город-музей, предназначенный для разглядывания. Трагическая судьба вдвойне привлекает к нему путешественников. Ходить по улицам города, который практически мгновенно был уничтожен, слышать за своей спиной шаги мертвых — это переживание может быть еще более ярким, чем традиционное посещение древнего города, не обремененного стихийным бедствием. Для Ходасевича облик Помпеи не стал воплощением античной красоты и, соответственно, разрушенные дома и правильные улицы не вызвали чувства благоговения, более того, само дыхание смерти пре-

вратило «экскурсию» в пытку. Не «на пороге как бы двойного бытия» ощутил себя поэт, не величие природы или ее роковую силу осознал он здесь, а лишь тленность, заполняющую собой все.

Мертвенность и древность — две черты, определяющие характер Помпеи в культурной традиции. Эти свойства с точки зрения экскурсоводов и туристов только украшают город, делая его романтически привлекательным. Однако уже П.А. Вяземский в 1857 г. в стихотворении «Приветствую тебя, в минувшем молодая..» разводит данные качества. Называя свое имение Остафьево «души моей Помпея», поэт практически сразу отказывается от сопоставления двух миров — родного, старинного, может быть, отчасти забытого, но, безусловно, живого, и — погибшего, разрушенного, погребенного под пеплом:

Нет, не Помпея ты, моя святыня, нет,
Ты не развалина, не пепел древних лет, —
Ты все еще жива, как и во время оно:
Источником живым кипит благое лоно,
В котором утолял я жажду бытия²⁴.

Остафьево для Вяземского — мир живой, где все рождает воспоминания, заставляет трепетать сердце, а Помпея — мертвый мир, закрытый для прошлого и будущего. Помпея застыла в веках, подобно древней статуе, стала памятником культуры, притягивающим туристов, отыграла миф о Галатее с противоположным значением: вдруг окаменела в своем страшном облике покойницы. Эта инверсия определяет основной сюжет очерка Ходасевича. Музей мертвецов, а не уникальная достопримечательность — вот сущность Помпеи, такой, какой ее увидел поэт.

Каждое произведение искусства таит в себе элементы статичности в той или иной форме. Это и привлекает, и отталкивает зрителя, так как позволяет и прикоснуться к вечности, и

²⁴ Вяземский П.А. Стихотворения. — Л., 1986. С. 345.

увидеть остановившееся мгновение, которое всегда напоминает о смерти²⁵. В очерке Ходасевича подчеркнута именно эта сторона — пугающее мертвое лицо города, застывшее наподобие маски. Дико «осматривать» эту маску ужаса и уж тем более невозможно ею восторгаться. За внешним фасадом города поэт видит гниющую плоть — остановленное мгновение гниения. И туристы кажутся ему похожими на воров, которые врываются в чужое жилье и с любопытством осматривают его, чтобы «украсть» как можно больше ярких впечатлений.

Не случайно Ходасевич выбирает жанр очерка: ему необходимо зафиксировать событие, «остановить», сохранить в тексте живое впечатление. Рассказ о Помпее построен как бы в разреженном пространстве, где сталкиваются реальность, мифология, литература, живопись и скульптура²⁶, где автор одновременно является творцом, поэтом, персонажем, мифологическим героем и т.д.

В финале очерка наконец названо имя Орфея, прежде не появлявшееся, хотя пейзаж и общий колорит повествования неоднократно отсылали читателя к айдесскому пространству. Отметим подчеркнутую Ходасевичем мимолетность появления Орфея: «Лишь на минуту, где-то вдали, за решеткой, мелькает мне милый образ Орфея — единственное упоминание о духе в этом городе заживо погребенных. Но мимо — и снова нечем дышать в этом античном сумраке»²⁷. Оказывается, Орфей противополжен миру кладбища, где невозможно не только увидеть тень возлюбленной, но и ощутить движение духа в городе временно погибших людей, в городе навечно застывших тел.

Путь Орфея, как и путь любого поэта, — прежде всего духовный поиск: Эвридики, новых слов и новых звуков. Прин-

²⁵ П. Валери указывал в своей статье «Проблема музеев»: «Музей делает устойчивым внимание к тому, что создают люди. Человек творящий, человек умирающий — питают его» (*Валери П.* Об искусстве: Сб. — М., 1993. С. 207).

²⁶ М. Вайскопф отмечает «пафос синтеза искусств» в упоминавшейся выше гоголевской заметке о «Последнем дне Помпей»: «В картине Брюллова Гоголь обнаружил внутреннее сходство с оперой, некое синкретическое величие: "Скульптура... перешла, наконец, в живопись и, сверх того, проникнулася какой-то тайной музыкой"» (*Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. — М., 1993. С. 147).

²⁷ *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч. Т. 3. С. 38.

ципиальна в этом смысле антитеза *духовное/телесное*. В Помпее зримо явлена античная пластика (воплощенная телесность) — и даже ее отсутствие. Так, например, в новелле Готье «une empreinte creuse» («вдавленный отпечаток» — так переводит Е. Гунст²⁸) символизирует прекрасное женское тело, несуществующий плотский образ воплощен своей негативной формой, воздействует на зрителя пустотой.

Страх Ходасевича перед телесным миром выражен во всем: в отвращении к музейным экспонатам, в неловком чувстве человека, посещающего дома, где жили помпейцы, в нежелании прикоснуться к чему-либо в этом городе — разверстой могиле. И как оппозиция разрушенному и замершему в своей тленной оболочке миру возникает пространственный образ готического острия — того духовного взлета, что принесло с собой христианство. Помпею Ходасевич видит расплывшейся, размазанной по земле («Безвзлетный, косный, приземистый куб помпейского дома — какая безвыходность, какая плотскость, какая тоска!»²⁹). Тяжесть от жаркой плоти античности давит на поэта, и высота становится символом духовного прорыва, истинного пути, необходимого для обретения бессмертия, а не «помпейской геенны». Путь из Помпеи с «милым», «веселым» извозчиком, с «живой, неископаемой» лошадкой становится движением от язычества к христианству, от темного, страшного телесного мира в свет и духовность вечной жизни, которая преодолевает смерть стремлением вверх от замкнутого пространства «приземистых» домов. Последняя фраза в очерке резко контрастирует с тональностью повествования, вырывается неожиданным всплеском радости и свободы: «И так весела, так прекрасна — где-то слева, вдали — высокая белая колокольня»³⁰. Сменяется не только интонация, преобразуется язык описания: становится поэтически размеренным, играющим паузами и звуками (ассонанса-

²⁸ Готье Т. Два актера на одну роль. — М., 1991. С. 449. Между тем прилагательное «creux» имеет также значения «полый», «пустой», «пустотелый». Таким образом, игра с призрачным, но, несомненно, пластичным миром, с вылепленной «пустотой» введена уже в самом начале новеллы.

²⁹ Ходасевич В.Ф. Собр. соч. Т. 3. С. 38.

³⁰ Там же. С. 39.

ми на «а» и «о», аллитерациями на «с», «к» и «л»), празднично завершает мрачный текст очерка.

Тяжкий мир обретает свою новую ипостась. Примечательно, что любимый Ходасевичем Орфей оказывается антитетичен древнему помпейскому ужасу, что не вместе с жителями города видится древний певец. Его путь к Эвридике выстроен по принципиально иным законам. Это не движение к телесному оживлению возлюбленной, а надежда на духовное соединение и возрождение, подобное христианскому. Не случайно в новелле Готье отец Аррии — христианин, осуждающий плотские утехы дочери и взывающий к ее душе. Это тоже своего рода вертикаль, введенная писателем в качестве контраста между мнимой поэтической судьбой Помпеи, так вдохновляющей Октавиана, и жизнью, способной победить смерть. Герой Готье мечтает остаться в мертвом городе, он видит его как пространство искусства и готов принять его законы. И образ Помпеи, и образ погибшей красавицы лишь будут воображение Октавиана и стимулируют его внутреннюю жизнь. Но ранний христианин Аррий введен в новеллу как символ противоположного миру плоти духа. Отвергая статуйный облик своей дочери, он тем самым отрицает античное искусство, отказывая ему в духовности и высоте. Аррий ощущает извержение Везувия как наказание людям за грехи³¹.

Помпея страшна своей аурой смерти, явно проповедующей распад и тление. Ходасевич представляет своего Орфея не по-этом, влюбленным в смерть³², но существом, способным преобразить лик смерти, познать «двойное бытие». Об этом будет написано в стихотворении «Ласточки»: «Имей глаза: сквозь день увидишь ночь». Именно так Ходасевич понимает сущ-

³¹ Осмысляя случившуюся с Помпеей невероятную катастрофу, многие художники приходили к мысли об эсхатологической природе этого явления. См., например, роман Э. Шюре «Жрица Изиды» или размышления А.И. Герцена в «Письмах из Франции и Италии»: «Может, усердные молитвы первых христиан много способствовали к извержению Везувия, погубившему Помпею и Геркуланум?» (Герцен А.И. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1975. Т.3. С. 105). Воздух, климат и природа Неаполя, по мнению Герцена, провоцируют счастливое и беззаботное существование грешников: человек в этом «теплом, влажном, вулканическом воздухе» растворяется в неге и наслаждении. (Там же)

³² Как трактует его в своем фильме Ж. Кокто.

ность поэта: не мертвый, но преображенный искусством мир. В Помпее не нужно двойное видение: ночь застит день, смерть и жизнь сливаются в безобразном объятии и дышат могильным холодом.

Ходасевич неоднократно подчеркивает «гнусность», «нудность», «пошлость» помпейского существования. И потому Орфей словно вырывается из мира античности и помещается в пространство христианства. Образ античного певца соединяется с представлением Ходасевича о христианском мире, это два ярких, едва ли не праздничных момента, изнутри освещающих пространство очерка, целиком посвященного смерти. Л. Силард, анализируя в своей статье «“Орфей растерзанный” и наследие орфизма» философу Орфея в творчестве Вяч. Иванова, отмечает: «Ядро мифологемы Орфея в религии орфиков включает символику очищения и восхождения. Выбор фигуры Орфея, таким образом, позволяет Вяч. Иванову акцентировать смысл орфической теологемы, извлечь ее зерно из массы мифологического материала и преобразить антиномию аполлинического и дионисийского начал, воспринятую от Ницше, в зеркале орфизма, оцениваемого в перспективе христианства»³³.

У Ходасевича образ Орфея оторван от присущей ему античной атмосферы и рассмотрен в рамках христианского осмысления бытия. Он выводит поэта из подземного пространства мертвых, уподобляясь уже дантовскому Вергилию (которого не найдет Ходасевич потом, в Париже, когда напишет: «И Вергилия нет за плечами»). После упоминания имени Орфея открывается новое пространство, в которое ворвется вертикаль: воспоминание о готическом храме окажется сплетенным с образом дымящегося прямо перед глазами Везувия — адской бездны, но сама идея существования высоких белых колоколен повернет Харона вспять, оживит лошадку и вынесет поэта в чистый мир Италии, живой и веселый.

³³ Силард Л. Герметизм и герменевтика. — СПб., 2002. С. 68.

Н.В. Барковская

**«Итальянский текст»
как этап творческой саморефлексии
в русской литературе 1910-х годов**

Для постструктуралистского литературоведения характерно преобладание контекстуального рассмотрения произведения над имманентным его анализом. Художественное произведение понимается как динамический процесс коммуникации между автором и читателем, разворачивающийся при посредстве текста. Референтная сторона (читатель) оказывается не менее важной, чем креативная (автор). Соответственно возрастает роль субъективного фактора при интерпретации произведения, в том числе, в методиках, стремящихся «ускользнуть» от жесткой системности, таких как интертекстуальный или мифопоэтический анализ, распутывающий «клубок» мотивов. В. Руднев даже утверждает, что сюжет – не элемент структуры, а функция пересказа произведения, т.е. разговорной или филологической рефлексии над текстом¹. При всей произвольности подобных методик они оказываются весьма продуктивными и для интерпретации отдельных произведений, и для выявления тенденций историко-литературного процесса.

Исследователей давно привлекает взаимодействие художественных систем, столь характерное для литературы начала XX в. Сложные, «диффузные» образования активно изучаются в масштабах творчества писателя или отдельного произведения. Популярны также концепции «метасимволизма», «постсимволизма», «постреализма», дающие представление об эволюции и трансформации художественных систем.

Однако в историко-литературном процессе можно заметить явления, общие многим произведениям, не зависимо от их

¹ Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. – М., 2000. С. 167.

системной принадлежности. Например, в 1904 – 1905 гг. и реалисты, и символисты, и будущие акмеисты прошли через увлечение русской демонологией. Отчасти такие факты можно объяснить литературной модой или эпигонством. Но, наверное, причины глубже: в существовании неких «идей времени», которые реализуются в соответствующих «формах времени». Разумеется, такие «надсистемные» явления реализуются через взаимодействие художественных систем, ибо субстратом их становятся произведения, которые относятся к каким-то направлениям и течениям. Однако суть подобных явлений – не во взаимодействии систем, а в формировании некоего «сюжета», «текста» (В. Топоров), «метатекста» (М. Штерн), «гипертекста» (В. Руднев) поверх границ художественных систем. В данном случае термин «текст» используется в культурологическом понимании как обозначающий динамичную, подвижно структурированную систему, «кросс-жанровую» и «кросс-персональную» (В. Топоров), для образования которой важна читательская интенция («презумпция текстуальности», по Б. Гаспарову).

Если сделать как бы моментальный срез литературного процесса, по возможности широкий, то обнаружатся переклички, соответствия, оппозиции, соединяющие произведения разных авторов в «эпизоды» сюжета некоего «метатекста», в какой-то степени выявляющие вектор развития литературы. Уровень художественного совершенства отдельных произведений не выступает при этом важнейшим критерием, так как для эволюционных процессов характерна, как показал еще Ю. Тынянов, актуализация именно периферийных феноменов.

«Надсистемные» явления «отрабатывают» некую культурную модель, реализующуюся в архетипических мотивах, но личностно, экзистенциально проживаемых. Так, в литературе 1906 – 1909 гг. оказался востребованным мистериальный хронотоп, позволяющий увидеть какой-то высший смысл в многочисленных страданиях и жертвах времен русско-японской войны, революции 1905 г., наступившей реакции. Придавая телеологичность вроде бы хаотичному, бессмысленному

настоящему, литературный сюжет заострил проблему времени: его нельзя остановить или перепрыгнуть в будущее, игнорируя настоящее; нужно пройти трудными дорогами своего времени, как крестным путем, причем пройти со смыслом и надеждой. Это был важный момент, корректирующий метаисторизм символистского мышления. Однако после 1910 г. новых перспектив не открылось, воскресение не наступило, мрак сгустился. Для внутренней жертвы (мистерии) нужны душевные силы. У многих представителей творческой интеллигенции, напротив, наступил период депрессии. А. Блок писал 13 апреля 1909 г.: «Или надо совсем не жить в России, плюнуть в ее пьяную харю, или — изолироваться от унижения — политики, да и “общественности” (партийности)... Пусть вешают, подлецы, и околевают в своих помоях... Я считаю теперь себя в праве умыть руки и заняться искусством»². О том же — в июне 1909: «Только бы всякая политика осталась в стороне»; Италии Блок благодарен за то, что «разучился смеяться» (тем «бесовским», а не «карнавальным» смехом)³.

Итак, у художников возникла потребность в психологической передышке — отстраниться, уехать. Еще Н.В. Гоголь писал о спасительной силе дороги: «Боже! Как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз как погибающий и тонущий я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала!»⁴ Активизируется жанр путевого очерка и сюжет путешествия: Балаклава в «Листригонах» А.И. Куприна, Ближний Восток в «Тени птицы» И.А. Бунина, «Муза Дальних Странствий» Н.С. Гумилева. Но особый интерес вызвала Италия, чему способствовала публикация книг Я. Буркгардта «Культура Италии в эпоху Возрождения» (СПб., 1904 — 1906), У. Патера «Ренессанс: Очерки искусства и поэзии» (М., 1912), И. Тэна «Путешествие по Италии» (М., 1913 — 1916), П. Муратова «Образы Италии» (М., 1911 — 1912). Об Италии в это время писали В. Розанов, А. Блок, И. Бунин, Вяч. Ива-

² Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1963. Т. 8. С. 281 — 282.

³ Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. — Л., 1982. Т. 5. С. 131.

⁴ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1949. С. 223.

нов, М. Горький, В. Брюсов, Н. Гумилев, ранее — Д. Мережковский, позднее — М. Осоргин и М. Кузмин.

Попытаемся ответить на два вопроса. Во-первых, чем именно привлекала русских писателей Италия и, во-вторых, почему после «итальянских» произведений многие писатели обратились к теме родины? Так, после мистериального сюжета в «Снежной маске» и отчасти в «Страшном мире» Блок создает «Итальянские стихи», а потом — цикл «Родина». У Горького мистерия, разыгранная в романе «Мать», сменяется «Сказками об Италии», а затем — «Русскими сказками» и циклом «По Руси». Ранее, в первой трилогии Мережковского, та же последовательность: «Юлиан Отступник (Смерть богов)» — «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» — «Антихрист (Петр и Алексей)». А еще раньше — у Гоголя: после «Ревизора» и «Мертвых душ» — «Рим» и «Выбранные места из переписки с друзьями».

Художниками начала XX в. (Бунин, Блок, Кузмин) Италия воспринималась как вторая родина (в отличие, например, от Америки с ее машинной цивилизацией: Бунин «Господин из Сан-Франциско», Горький «Город желтого дьявола»). В Италии, стране высокой культуры, привлекали прежде всего северные и центральные регионы — Тоскана, Умбрия. Почему? Вероятно, потому, что здесь готика меньше проявилась, это области раннего Возрождения (кватроченто), бывшего предметом внимания прерафаэлитов, весьма популярных в русской художественной среде начала XX в. Кроме того, Флоренция и Равенна знаменуют жизненный путь Данте (П. Муратов: «Свет любви Данте, божественный, как все, что связано с этим человеком, навсегда остался над Флоренцией, подобно прекрасной немеркнувшей заре. Благодаря этому, быть может, Флоренция стала местом веры и радости. Она заставляет верить каждого... в новый день»)⁵. Наконец, города Северной Италии — это города-индивидуалисты, каждый — со своими легендами и своим духом, обликом и местным колоритом. Стихи наших поэтов посвящены Флоренции, Пизе,

⁵ Цит. по: Кара-Мурза А. Знаменитые русские о Флоренции. — М., 2001. С. 346.

Перуджии, Сиене, Равенне, а также Риму и Венеции. Н. Бердяев так объяснял тягу русских к Италии: «Русская тоска по Италии — творческая тоска, тоска по вольной избыточности сил, по солнечной радости, по самоценной красоте... Италией лечим мы раны нашей души. <...> Италия обладает таинственной и магической силой возрождать душу»⁶. По словам А. Блока, «туда, в холод воспоминаний невозвратных зовет русского современника северная и средняя Италия»⁷.

Разумеется, русские писатели не реставрировали реальное историческое прошлое этой страны, а создавали свой миф, свою легенду, свои «сказки» об Италии. Русские авторы акцентировали идею *возрождения* (в отличие от мистериального *воскресения*), восстановления духовных основ человека и нации. Тема реинкарнации, нового рождения, связывается в стихотворении Блока «Слабеет жизни гул упорный» с Венецией:

И неужель в грядущем веке
Младенцу мне — велит судьба
Впервые дрогнувшие веки
Открыть у львиного столба?⁸

Бунин в стихотворении «Венеция» восклицает:

Восемь лет в Венеции я не был
.....
радостно все это было видеть!⁹ —

словно он «вновь посетил» милый сердцу «уголок земли».

М. Кузмин пишет об Ассизи (родине св. Франциска): «Родина всем умиленным вторая», о Равенне: «К тебе, о золотая мать, прилбну в минуту воскресенья!», восклицает: «Италия, о мать вторая»¹⁰.

⁶ Бердяев Н. Чувство Италии // Биржевые ведомости. — СПб. 1915. № 14039. С. 2.

⁷ Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 27.

⁸ Блок А.А. Поля. собр. стихотворений: В 2 т. — Л., 1946. Т. 1. С. 418.

⁹ Бунин И.А. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1956. Т. 3. С. 331.

¹⁰ Кузмин М. Стихи и проза. — М., 1989. С. 109 — 111.

Приглядимся внимательнее к тем реалиям (и сквозным образам), которые входят в «итальянский текст». Часто описываются *руины и гробницы*, своеобразный символ победы над временем. Очень тонко выразил эту идею Н. Бердяев в «Самопознании»: «...я знаю обаяние красоты прошлого... Красота прошлого не есть красота эмпирически бывшего, это есть красота настоящего, преображенного прошлого, вошедшего в настоящее. Красота развалин не есть красота прошлого, это красота настоящего, в прошлом развалин не было...»¹¹

Смерть, если смотреть из настоящего в прошлое, является конструктивным фактором, так как придает явлениям завершенность, неизменность — панхронность, делает их фактом искусства. Н. Гумилев пишет в стихотворении «На палатине»:

Измучен огненной жарой,
Я лег за камнем на горе,
И солнце плыло надо мной,
И небо стало в серебре.
Цветы склонялись с высоты
На мрамор брошенной плиты,
Дышали нежно, и была
Плита горячая бела.

.....

Ах, если б умер я в тот миг,
Я твердо знаю, я б проник
К богам, в Элизиум святой,
И пил бы нектар золотой...¹²

Е.Г. Эткинд, анализируя стихотворение Блока «Равенна» (первое в цикле «Итальянских стихов»), показывает, что в нем время — главный образ; слово «века» (прошлые и грядущие) обрамляет текст, открывая две бесконечные перспекти-

¹¹ Бердяев Н. Самосознание. — М., 1990. С. 274.

¹² Гумилев Н.С. Стихотворения. Поэмы. Проза. — Владивосток, 1991. С. 413.

вы, между которыми дан миг настоящего. Жизнь — в движении времени и в бессмертии поэзии. Не случайно завершает стихотворение упоминание о «Vita Nuova» — книге молодого Данте (1291), считающейся первым в мировой литературе лирическим циклом¹³. Мысль А. Блока повторит в 1921 г. М. Кузмин в стихотворении «Равенна»:

Меж сосен сонная Равенна
О, черный, золоченый сон!
Ты и блаженна, и нетленна,
Как византийский небосклон.
С вечерних гор далекий звон
Благовестит: «Благословенна».
Зарница отшумевшей мощи,
Еле колеблемая медь,
Ты бережешь святые мощи,
Чтоб дольше, дольше не мертветь,
И ветер медлит прошуметь
В раздолиях прибрежной рощи.
Изгнанница, открыла двери,
Дала изгнанникам приют,
И строфы Данте Алигьери
О славном времени поют,
Когда вились поверх кают
Аллегорические звери...¹⁴

Напротив, прямое вторжение современности (туристы, автомобили, высотные дома), т.е. продление эмпирического существования, рассматривается Блоком как явление негативное: «Умри, Флоренция, иуда!» — подлаживаясь к суете сегоднешнего дня, Флоренция изменила себе и предала Данте.

Итак, формируется синхроническая модель истории (культуры): сосуществование, рядоположенность культурных эпох, т.е., по существу, акмеистическая концепция истории.

¹³ Эттингс Е.Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974. С. 115 — 119.

¹⁴ Кузьмин М. Стихи и проза. С. 109 — 110.

По наблюдению П. Муратова, у скульптур на саркофагах «чуть заметная гордая улыбка на их тонких губах знаменует счастливейшую победу человечества, победу над смертью»¹⁵. Кватроченто сделало искусством все – любовь, просвещение, торговлю, даже политику и войну. «Содержание кватроченто исчерпывается таким простым понятием, как жизнь в мире», вот почему здесь бессмертны не только дух, но и его телесное воплощение, сохранившее голос, улыбку, теплоту тела¹⁶.

Как следствие, вторая составляющая «итальянского текста» в поэзии 1910-х гг., наряду с руинами и гробницами, это произведение искусства, прежде всего *архитектура и живопись*. Очень часто стихи посвящены знаменитым соборам и фрескам, тяготея к жанрам экфразиса и ведуты. Аполлоническая концепция искусства заметно теснит увлечение дионисийством (как отмечает З.Г. Минц, в символизме начала 1910-х гг. апология хаоса сменяется пафосом гармонии¹⁷). Этот перенос акцента характерен не только для символистов. И.А. Бунин говорил, что, путешествуя по Италии, он почему-то вспоминал А.С. Пушкина и испытывал «желание написать что-нибудь прекрасное, свободное, стройное»¹⁸. «Архитектурность» акмеистов (Н. Гумилева, О. Мандельштама) наиболее явно обнаруживает следы символистского влияния¹⁹. Отметим, например, переключку знаменитых строк Мандельштама «Я ненавижу свет / Однообразных звезд, / Здравствуй, мой давний бред, – / Башни стрельчатый рост!» со стихами Блока о Сиене, которая «вся – колчан упругих стрел», «острия церквей и башен... вонзила в небосклон» (см. также в «Молниях искусства»: «...острые башни... тонкие, легкие... тонкие до дерзости и такие высокие, будто метят в самое сердце бога»)²⁰.

¹⁵ Муратов П.П. Образы Италии. – М., 1911 – 1912. С. 107.

¹⁶ Там же. С. 108.

¹⁷ Минц З.Г. Блок и русский символизм // Блок А.А.: Новые материалы и исследования. – М., 1980. Т. 1. С. 384.

¹⁸ Бунин И.А. Собр. соч. Т. 3. С. 384.

¹⁹ Об этом см.: Даинятина Т.М. Поэзия И. Бунина и акмеизм // Бунин И.А.: Рго et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. – СПб., 2001. С. 537.

²⁰ Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 31.

Идею равновесия, гармонии мистического и земного, человеческого и божественного, эстетического и физического подсказывало само искусство Возрождения. Подобно художникам той эпохи, русские поэты взирают на мир как свидетели, созерцатели:

Лишь, как художник, смотрю за оградой,
Где ты срываешь цветы, — и люблю²¹.

Жизнь входит в поэзию в ее малых, частных проявлениях (как у М. Кузмина: «Дух мелочей, прелестных и воздушных»²²). Слегка иронично пишет об этом Блок:

...Зато, как мы, поэты, ценим
Жизнь в мимолетных мелочах!
Как радостно предаться лени,
Почувствовать, как в жилах кровь
Переливается певуче,
Бросающую в жар любовь
Поймать за тучкою летучей,
И грезить, будто жизнь сама
Встает во всем шампанском блеске,
В мурлыкающем нежно треске
Мигающего Cinema!²³

Что-то близкое «кларизму» как моменту прозрения, ясно-видения, предельно отчетливого созерцания звучит в словах Блока:

Молчи, душа. Не мучь, не трогай,
Не понуждай и не зови:
Когда-нибудь придет он, строгий,
Кристально-ясный час любви²⁴.

²¹ Блок А.А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 417.

²² Кузмин М. Арена: Избр. стихи. — СПб., 1994. С. 97.

²³ Блок А.А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 425.

²⁴ Там же.

С вниманием к искусству Возрождения связана идея *мастерства и ученичества*, еще одна из сквозных идей «итальянского текста», также предвосхищающая акмеистскую трактовку поэзии как святого ремесла; в духе итальянских средневековых республик звучит само название «Цех поэтов». Брюсовское стремление ограничить символизм рамками литературной школы близко в начале 1910-х гг. и Блоку; по мнению О. Лекманова, акмеизм являлся прежде всего школой, хотя и особого, «домашнего» типа²⁵.

Итак, горы, долины, море, соборы, виноградники, простые итальянцы — все это рисуется ясно, отчетливо и пластично, нередко в голубых тонах, напоминающих колорит картин Фра Беато.

Возникает вопрос: неужели мятежность и тоска совсем ушли из стихотворений русских поэтов? Разумеется, нет. «Итальянский текст» — не альбом нарядных туристских фотографий, это отражение *духовного* странствия, попытка почерпнуть силы через обращение к гуманизму Ренессанса в совсем другую эпоху, эпоху «крушения гуманизма», если вспомнить определение Блока.

Отблески русского «страшного мира» ложатся и на картины Италии. Так, например, П. Муратов рисует однозначно светлый образ Сиены, а Блоку этот город кажется иным:

О лукавая Сиена,
Вся — колчан упругих стрел!
Вероломство и измена —
Твой таинственный удел!²⁶

Мадонны в храмах Сиены представляются Блоку «коварными»:

Глаза, опущенные скромно,
Плечо, закрытое фатой...

²⁵ Лекманов О. Книга об акмеизме и другие работы. — Томск, 2000. С. 15.

²⁶ Блок А.А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 424.

Ты многим кажешься святой,
Но ты, Мария — вероломна²⁷.

Еще С. Соловьев почувствовал в «Итальянских стихах» Блока мотивы пушкинской «Гавриилиады», наиболее отчетливые в стихотворении «Благовещение», описывающем одну из картин, где над Марией и Гавриилом

... символ своеволя —
Перуджийский гриф когтит тельца²⁸.

С этим стихотворением перекликается эпизод из очерков «Молнии искусства»: «Отчего так *красны* одежды у *темноликого* ангела, который возник из *темно-золотого* фона перед *темноликой* Марией на фресках Джиганикола Манни? — Отчего плащи играющих ангелов Дуччио на портале оратории св. Бернарда закручены таким *демоническим* ветром? — Отчего *безумная* семья Бальони, правителей Перуджии, буквально заливала город *кровью*... И отчего, наконец, в феодальном гербе Перуджии возник *остервенелый гриф*, терзающий тельца?»²⁹ И далее Блок пишет: «Светлейший из итальянских городов стоит под знаком кровожадного грифа. Если бы здесь повторилась история — она бы опять потекла *кровью*»³⁰. Таким образом, не только голубой зной и голубая нега, но и молнии, огонь, вихрь, кровь перед глазами лирического героя Блока.

Грозная геральдика, безумие и кровь не редко возникают и в стихах Гумилева. Так, в стихотворении «Пиза» рисуется идиллическая картина: «все спокойно под небом ясным», «янтарный мрамор Сиены и молочно-белый Каррары», дети возвращаются от обедни, дремлют в гробах «гибеллины и гвельфы рядом». Однако финал стихотворения вдруг обнаруживает кривизну, неправильность и злобность мира:

²⁷ Блок А.А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 425.

²⁸ См.: Там же. С. 655.

²⁹ Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 28. Курсив мой.

³⁰ Там же. С. 30 — 31.

...Все проходит, как тень, но время
Остается, как прежде, мстящим,
И былое, темное бремя
Продолжает жить в настоящем.

Сатана в нестерпимом блеске,
Оторвавшись от старой фрески,
Наклонился с тоской всегдашней
Над кривою пизанской башней³¹.

И во «Флоренции» Гумилева светлый пейзаж (розовый миндаль, запах трав, горы над Арно) сменяется картиной тревожного и мятежного времени, когда горели костры инквизиции, гибли творения Леонардо, а Данте оказался в изгнании. Мотивы самоубийства, кошмаров звучат в стихотворении «Вилла Боргезе». Вполне по-декадентски соединяет Гумилев святость и соблазн, кровь и страсть, Эрос и Танатос в «Падуанском соборе», акцентируя готический стиль (в целом, не очень характерный для Италии):

Да, этот храм и дивен, и печален,
Он — искушение, радость и гроза.
Горят в окошечках исповедален
Желанием истомленные глаза.

Растет и падает напев органа
И вновь растет, полнее и страшней,
Как будто кровь, бунтующая пьяно
В гранитных венах сумрачных церквей.

От пурпура, от мучеников томных,
От белизны их обнаженных тел
Бежать бы из-под этих сводов темных,
Пока соблазн душой не овладел.

³¹ Гумилев Н.С. Стихотворения. Поэмы. Проза. С. 252.

В глухой таверне старого квартала
Сесть на террасе и спросить вина,
Там от воды приморского канала
Совсем зеленой кажется стена.

Скорей! Одно последнее усилие!
Но вдруг слабеешь, выходя на двор:
Готические башни, словно крылья,
Католицизм в лазури распростер³².

Огонь и кровь — сквозные образы в итальянских стихах Гумилева: трагическая дисгармония и в мире, и в душе человека станет потом темой книг «Костер» и «Огненный столп». Возможно, «огненные» мотивы возникли в какой-то степени под символистским воздействием, достаточно влиятельным в «итальянском тексте» 1910-х гг.

То, что трагические ноты в «итальянском тексте» обусловлены не предметом изображения, а мироощущением поэтов, доказывает цикл М. Кузмина «Путешествие по Италии», созданный позже, в 1921 г. В этих стихах, напротив, все предельно беззаботно, светло и мило. Герои путешествуют с Баджером, посещая Флоренцию, Мантую, Ассизи, Колизей, Венецию. Глаголы настоящего времени, импрессионизм подробностей порождают эффект сиюминутного восприятия окружающего. Например:

Утро во Флоренции

Or san Michele,
Мимоз гора!
К беспечной цели
Ведет игра.
Веточку, только веточку
В петлицу вдень,
Проходишь весело

³² Гумилев Н.С. Стихотворения. Поэмы. Проза. С. 260 — 261.

С ней целый день.
В большой столовой
Звенит хрусталь,
Улыбки новой
Сладка печаль!
Какой-то особенный,
Легкий миг:
Блестят соломенно
Обложки книг.
В каком Апреле
Проснулись мы?
На самом деле
Нет тюрьмы?
Свежо и приторно...
Одеколон?
Тележка подана,
Открой балкон!³³

Однако, как указывают Н.А. Богомолов и Д.Э. Малмстад, в 1921 г. Кузмин безвыездно жил в Петрограде³⁴. Тяжелое настроение усугубляли смерти А. Блока, Н. Гумилева, А. Чеботаревской. Кузмин испытывает крайнюю бедность. Кроме того, еще в январе Ю. Юркун влюбился в Ольгу Арбенину. И вот по контрасту, из России («ад воочию мы видели»), Италия видится абсолютной идиллией («На самом деле нет тюрьмы?»).

Таким образом, общий конфликт, развиваемый «итальянским текстом», — конфликт между прекрасным, гармоничным, панхронным миром искусства и дисгармоничным, конкретно-историческим и социальным миром человеческих страстей. Можно наметить узловые точки, организующие «итальянский текст»:

1. В качестве «первотекста» (претекста) можно рассматривать произведения Д. Мережковского, прежде всего, роман «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1902).

³³ Кузьмин М. Арена: Избр. стихотворения. — СПб., 1994. С. 221 — 222.

³⁴ Богомолов Н.А., Малмстад Д.Э. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. — М., 1996. — С. 230 — 232.

2. Кульминацию (фокусирующий центр) представляет цикл Блока «Итальянские стихи» (1909 – 1914), первоначально снабженный эпиграфом из Мережковского («Слабеет моря гул прощальный»).

3. Своего рода эпилог – «Путешествие по Италии» (1921) М. Кузмина. Блоковские мотивы звучат на другом фоне (большевистской России), совсем в иной – ностальгической – тональности, как эпитафия и Италии, и Блоку, и Серебряному веку.

Если мистериальный сюжет в литературе 1906 – 1909 гг. заострил проблему исторического времени (на фоне метаисторизма символистов) и выразил идею «крестного пути» истории, то итальянский сюжет в поэзии 1910-х гг. обнажил конфликт между искусством и действительностью, создав «проблемное поле» для постсимволистских течений (акмеизма и неореализма).

В.В. Мароши

**Полет авиатора
как сюжет русской литературы
Серебряного века**

Временные границы сюжета заданы актуальностью полетов иностранных и русских авиаторов в публицистике и прозе «знаньевцев», а также в модернистской поэзии с 1909 по 1914 г. Полеты становятся значимым и публичным зрелищем, привлекавшим различные слои русского общества на первые городские аэродромы, за ними наблюдают самые разные писатели и поэты (А.А. Блок, В.Я. Брюсов, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус и др.), некоторые принимают участие в полетах (см. «Мой полет» А.И. Куприна) и даже становятся летчиками (авиатор-поэт В.В. Каменский).

Всеми без исключения литераторами первые полеты мифологизируются различным образом, в зависимости от того, в какую персональную или групповую мифопоэтическую систему вписывается их семантика («падший ангел» — искатель горного мира у символистов, «дети солнца» — героический сверхчеловек у «знаньевцев», человек будущего — человек-машина у футуристов).

Как бы демонстрируя победу символизма в искусстве мистической интерпретации современного материала, А.И. Куприн, общепризнанный продолжатель реализма, не может удержаться в очерке «Люди-птицы» (1917) от панегирика самому модному символу эпохи: «Но авиация никогда не перестает занимать, восхищать и всегда снова удивлять свободные умы. Вот они высоко в воздухе проплывают над нами с поражающим гулом, волшебные плащи Мерлина, сундуки-самолеты, летающие ковры, воздушные корабли, ручные орлы, огромные, сверкающие чешуей драконы — самая смелая сказка человечества, многотысячелетняя его греза, символ свободы духа и победы над темной тягостью

земли!»¹ Куприн идет дальше, чем самые смелые символисты, распространяя семантику авиаторских полетов не только на мифы («грезы»), но и на легенды, сказки (волшебные средства и волшебные помощники), сюжетную фантастику баллад («Волшебный корабль»). Однако мифотворческий пафос очерка перемещен в сферу нового антропологического измерения авиаторов, «людей-птиц», полубожественных героев новой эры: «И как прекрасна в этих сверхъестественных людях-птицах, дерзко попирающих всемирные законы самосохранения и земного тяготения, как живописна в них... какая-то солнечная и воздушная любовь к жизни!»² Сюжетное разворачивание признака-этимона («авиатор» — буквально переводится как «человек-птица») уравнивается динамичным описанием реального полета — «опьянения», а витальный оптимизм начала очерка сбалансирован финальным мотивом смерти «убившегося летчика» и эпитафией в прозе «погибшим героям».

Подобным же оптимизмом в трактовке сюжета отмечен рассказ бывшего «знаниеца» Л. Андреева «Полет» (1914). Хотя герой погибает, его смерть становится победой человеческого духа, «фабулярная» концовка нейтрализована как ложная сюжетная развязка: «На землю он больше не вернулся. То, что, крутясь, низверглось с высоты и тяжестью раздробленных костей и мяса вдавилось в землю, уже не было ни он, ни человек — никто. Тяготение земное, мертвый закон тяжести сдернул его с неба, сорвал и бросил оземь, но то, что упало, свернулось маленьким комочком, разбилось, легло тихо и мертвенно-плоско, — то уже не было Юрием Михайловичем Пушкаревым. На землю он больше не вернулся»³.

Словно в диалоге Платона, душа и тело героя отделяются друг от друга: брэнная оболочка падает на землю, душа продолжает движение ввысь и вдаль, оставаясь в вечности, небе: «На небе не виделось ни единого облака, и там, где грохотал ночью гром и откуда падал дождь на землю, теперь раскидалась ясная и бездонная синева. По книгам это называлось

¹ Куприн А.И. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1964. Т. 9. С. 263.

² Там же. С. 265 — 266.

³ Л. Андреев. Избранное. — Л., 1984. С. 332.

воздухом, атмосферой, но по чувству человеческому это было и вечно оставалось небом — извечною целью всех стремлений, всех поисков и надежд»⁴; «Еи глаза, расширенные зрением вечности, неотступно смотрели ввысь, туда где за синими аркадами неба сияла даль — воистину безбрежная»; «Я буду подниматься все выше. Тело мое отлетит от меня и упадет, а я пойду выше, дорогой мой мальчик, любимое дитя мое, — я пойду выше. Я иду выше. Я иду. Волнуется моя душа, стремится из тела, стремится к горнему и дальнему полету, — я иду выше и без конца»⁵.

Сверхчеловеческий статус героя подтверждается его превращением в огненную звезду, чистую энергию: «...теперь он снова стал звездой, сгустком яростного огня, несущимся в пространстве, отвевающим назад искры и голубое пламя. Вдруг ему почудилось, что волосы его горят огненными прядями, волнуясь стекают вниз к земле; и вдруг понял он, что это есть прямая дорога из одной бесконечности в другую, увидел ясно, что так и влетит он, стремящийся из этой вечности в другую, где широко открытыми стоят и ждут его высокие двери его святого тайного жилища»⁶. Эта метаморфоза превращения в постоянным присутствием солнца и света в интерьере или пейзаже, окружающих героя. Сюжетика полета к солнцу в рассказе может быть встроена в известный мифопоэтический сюжет Серебряного века («Золото в лазури» А. Белого, «Будем как солнце» К. Бальмонта, «Дети солнца» М. Горького). Мотив превращения героя в волну, равно как и метафора полета — плавания в водной стихии отодвинуты на периферию сюжета. Всего один раз упоминается в рассказе «чувство Рока», у Андреева обычно локализующееся в зоне между устойчивым мотивом и метаперсонажем.

В символистской поэзии акцентируется не прорыв в трансцендентное, а падение и смерть летчика. Для нее характерна номинация «летуна» с народно-демонической окраской. Впервые это слово использовано в стихотворении

⁴ Л. Андреев. Избранное. С. 319.

⁵ Там же. С. 332.

⁶ Там же.

З.Н. Гиппиус «Zeppelin III» (1890) в контексте восприятия полета дирижабля:

Еще мы здесь, в юдоли дольной...
Как странен звон воздушных струн!
То серо-блещущий летун
Жужжит над старой колокольной.

Его туманные винты,
Как две медузы, дымноструйны.
И мнится – вот он, юный, буйный,
Заденет древние кресты⁷.

Очевидно, противопоставление горного/дольного, общесимволистский символ музыки («звон воздушных струн»), света (блеск, луч), храма и его сакральных элементов, духа («на нем и в нем все что-то дышит»), полета для Гиппиус более значимы, чем образная связь воздуха и воды (на это указывает сравнение винтов дирижабля с медузами). В полете обозначена лишь фаза взлета, на первый план выходит синхронизация движения вверх дирижабля и обобщенного лирического субъекта-наблюдателя:

Дрожит волнистая черта,
На нем и в нем все что-то дышит...
И ласково его колышет,
Смирясь, злая пустота.

Нет, мы не здесь, в юдоли дольной,
Мы с ним, летим, к завесе туч!
И серый луч скользит, колюч,
Над удивленной колокольной⁸.

А.А. Блок не столь восторженно отнесся к первым авиаторским полетам: ведь поэт стал свидетелем гибели по край-

⁷ Гиппиус З.Н. Стихотворения. – СПб., 1999.

⁸ Там же.

ней мере одного из дерзких покорителей неба. Затем в предисловии к поэме «Возмездие» он упомянет «падения и смерти талантливых и бездарных авиаторов» как один из символических фактов «музыкального смысла»⁹.

Блока интересуют фигура авиатора и «полет вниз головой», т.е. фаза падения, а не взлета. Оба стихотворения, в которых тема полета доминирует, были помещены поэтом в цикл «Страшный мир» — самый демонический, inferнальный, трагический из блоковских поэтических миров, где сквозным лейтмотивом становится нисхождение в ад или падение получеловека-полудемона. В его интерпретации сюжета («В неуверенном, зыбком полете... (1910)» небо оборачивается бездной, полет — неизбежным падением в inferno, птица-самолет лишена романтической ауры, бездушна, сама музыка — лишь часть внешнего пространства:

В неуверенном, зыбком полете
Ты над бездной взвился и повис.
Что-то древнее есть в повороте
Мертвых крыльев, подогнутых вниз.

Как ты можешь летать и кружиться
Без любви, без души, без лица?
О, стальная, бесстрастная птица,
Чем ты можешь прославить творца?

В серых сферах летай и скитайся,
Пусть оркестр на трибуне гремит,
Но под легкую музыку вальса¹⁰
Остановится сердце — и винт¹⁰.

В более объемном «Авиаторе» (1912) мы сталкиваемся с системой мотивов и тропов, близких как «Полету» Л. Андреева, так и «Zorrelaine» З. Гиппиус. Тут и полет новоявленного Икара к солнцу («К слепому солнцу над трибуной / Стре-

⁹ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. — М.;Л., 1960. Т. 3. С. 297.

¹⁰ Там же. С. 197.

мит свой винтовой полет»)¹¹, и музыка взлета («Его винты поют, как струны»; «Как будто — неземной силы аккорд»; «Пропеллер продолжает петь»)¹², и сопоставление стихий воздуха и воды («Как чудище морское в воду, / Скользнул в воздушные струи»; «Лишь воздух — ясный, как вода»)¹³, и противопоставление земли и воздуха как «там» и «здесь», и свобода демонического «летуна» («Летун отпущен на свободу»), и стремление к мировому рекорду высоты (именно он является внешней мотивацией полета андреевского Пушкирева). Однако ровно половина стихотворения посвящена моменту падения авиатора, его результатам и разным объяснениям.

Летун превращается в зверя, «золотой туман» — в пустоту, рука летчика — в элемент мертвой и изломанной машины, само падение — «нелепый, безобразный в однообразьи перерыв». Блок намечает (вот он, символистский профетизм!) трансформацию сюжета в милитаристском контексте будущей войны («Ночной летун, во мгле ненастной / Земле несущий динамит»), что реализуется, например, в стихотворении В. Брюсова «Аэропланы над Варшавой» (1914).

Эпигонской по отношению к А. Блоку и Л. Андрееву следует признать трактовку сюжета В.Ф. Ходасевичем в стихотворении «Авиатору» (1914). Тут и особый статус авиатора как «героя», «небожителя», и «паруса» крыльев (все те же вариации «воздушного корабля»), и обреченно-мертвая рука авиатора как часть машины («костенеет рука»), и падение. Новым является откровенное злое пожелание гибели и мотив падения как успокоения, приобщения к Матери-Земле:

Над полями, лесами, болотами,
Над извилами северных рек
Ты проносишься плавными взлетами,
Небожитель — герой — человек.

¹¹ Зенкевич М. Сказочная эра. — М., 1994. С. 137.

¹² Там же. С. 151.

¹³ Там же. С. 152.

Напрягаются крылья, как парусы,
На руле костенеет рука,
А кругом — взгроможденные ярусы:
Облака — облака — облака.

И, смотря на тебя недоверчиво,
Я качаю слегка головой:
Выше, выше спирали очерчивай,
Но припомни — подумай — постой.

Что тебе до надоблачной ясности?
На земной, материнской груди
Отдохни от высот и опасностей, —
Упади — упади — упади!

Ах, сорвись, и большими зигзагами
Упади, раздробивши хребет, —
Где трибуны расцветены флагами,
Где народ — и оркестр — и буфет...¹⁴

Довольно необычную трактовку сюжета полета находим у В. Брюсова: начиная с привычно-банального сравнения самолетов с птицами, он вводит затем либо мотив встречи в толпе публики с тайной возлюбленной («На полетах» (1914)), либо мотив бродящих под самолетами городских проституток («Моноплавы» (1918)). Именно этот поэт позднее обозначит контуры нового постреволюционного варианта сюжета («Штурм неба» (1924)), где самолет и летчик не падают, а прорываются в «междупланетное» пространство — этакие будущие «сталинские соколы».

Несмотря на то что акмеисты не были чужды современности, сюжет полета авиатора в их поэзии оказался востребован в наиболее авангардистском крыле — «адамизме» (В. Нарбут, М. Зенкевич, С. Городецкий). С 1915 по 1918 г. М. Зенкевич создал своего рода цикл авиаторских стихотворений («Мерт-

¹⁴ Ходасевич В.Ф. Стихотворения. — Л., 1989. С. 121 — 122.

вая петля», «Авиареквием», «Альтиметр», «Смерть авиатора»). Уже из заглавий явствует, что в фокусе внимания поэта были смерть авиатора, близость к смерти — метафора, обыгрывающая смертельно опасный трюк мертвой петли, перечень погибших авиаторов («Авиареквием»), неустанное стремление ввысь (альтиметр — прибор для измерения высоты подъема). Мы встречаем в этих стихотворениях все те же метафоры — орнитоморфные («соколы», «коршуны», «стальные птеродактили», «орел») и воздухоплавательные («воздушные дредноуты», «пловец»). Но есть и существенные отличия. Так, Зенкевич два раза упоминает имя Шарля Пегу, легендарного поэта-авиатора, а главное, смерть летчика у него предельно натуралистична, телесна, ужасна, но и прекрасна, превращается в преодоление смерти, воскресение, символами которого становятся отрывок из тропаря и крест — пропеллер на могилах летчиков:

Что ж, падаем, если нужно пасть!
Но не больные иль дряхлые мощи —
Каннибалам стихиям бросим в пасть
Тело, полное алой мощи!
В одеянии пламенном и золотом,
Как он, прорежем лазурную пропасть,
Чтоб на могиле сложил крестом
Разбитый пропеллер бурную лопасть.

Зато

В твердь ввинтим спиралей бурав,
Пронзим полета алмазною вышкой
Воздушных струй голубой затор,
Мотора и сердца последнюю вспышкой,
Смертию смерть поправ¹⁵.

И только с лопастей могильного креста

¹⁵ Зенкевич М. Сказочная эра. С. 137.

Воздушным дредноутам сияет красота¹⁶
В величии алых державных держаний...

С переломленным позвоночником мертвый Нестеров...
Вечно за жизнь свою с испугу
Дрожащие, смотрите! Смотрите!
Истлев и воскреснув в мертвой петле,
На экране неба в сумасшедшем прицеле
Снарядом летящего цилиндра
Обстреливая солнечные недра,
Экспроприируя вечность, производит Пегу
Амортизацию смерти...
Кровью и мозгом истекая,
Падали один за другим, презирая
В поставленных мировых рекордах призы
За цирковую небесную эквилибристику,
Презирая
И призрачной славы призывы,
И жизни и смерти фантастику.
Спите же, загонявшие кубарем винта
Пространств прострацию,
Захлестнувшие в мертвых петлях в ремни
Сидений мнимость седеющего времени!
Спите павшие! Спите, испившие¹⁷
В смерти бессмертье!

Очевидно, что «адамистский» вариант сюжета был продолжением символистского (авиатор как погибший и воскресший Христос), но с акцентом на зрелищность, живописность, телесность — с соблюдением всех канонов «парнасской школы».

Установки футуризма требовали от поэта не просто быть «певцом цивилизации», но и по возможности претворять это в практике, художественном поведении. Первым футурист-

¹⁶ Зенкевич М. Сказочная эра. С. 151.

¹⁷ Там же. С. 152.

ским прорывом в осмыслении сюжета стала житнетворческая роль поэта-авиатора В.В. Каменского. Человек будущего для него — это человек-птица, слившийся воедино с самолетом, метеором:

Что стихи, романы?

Аэроплан — вот истинное достижение современности.

Авиатор — вот человек, достойный высоты.

Уж если мы действительно футуристы (теперь назывались футуристами), если мы — люди моторной современности, поэты всемирного динамизма, пришельцы-вестники из будущего, мастера дела и действия, энтузиасты-строители новых форм жизни, — мы должны, мы обязаны уметь быть авиаторами. <...>

Отныне петербургский аэродром стал местом моего «вдохновения». И новые друзья, первые авиаторы: Ефимов, Васильев, Росинский, Уточкин, Лебедев.

После первых полетов на «фармане» с В.А. Лебедевым я так окрылился, что земным больше не считал себя — весь ушел на воздух, всем существом слился с аэропланом.

И песней моей была жужжащая работа авиационных моторов¹⁸.

Хорошо известно, чем это закончилось — падение на глазах многочисленной публики, тяжелейшие травмы, «воскресение из мертвых»:

Этот же механик дал прочитать мне некролог из местных газет... где крупно было написано: «Погиб знаменитый летчик и талантливейший поэт Василий Каменский».

В статьях меня возносили до гениальности, явно рассчитывая, что и я не воскресну¹⁹.

Словно выполняя совет Ходасевича, Каменский идет на родину: «Вообще меня, действительно — “потрясенного”, нестерпимо магнетически потянуло к земле, к здоровью...»²⁰

¹⁸ Каменский В.В. Соч. — М., 1990. С. 450 — 451.

¹⁹ Там же. С. 144.

²⁰ Там же. С. 8.

Однако в стихах Каменского мы встречаемся со всеми знакомыми мотивами и тропами авиаторского сюжета (полет к солнцу Икара, превращение в звезду, самолет — птица — корабль, особый статус авиатора как небожителя, Бога, Героя, с большим акцентом на единство поэта и летчика, мотив музыки, сопутствующий полету). Но в футуристской версии, карнавализирующей ключевые образы символизма, солнце становилось искусственным, музыкальная гармония — какофонией, само новое слово «авиация» и родственные ему обрастали неологизмами и ониматопеями:

Стали устами
Из крыльев мостами
Стаи цветистые
Птиц — Корабли.
(«Полет на Аэроплане»)

Сколько есть на земле — все Поэты
Звездной стайей взлетим в звездный край —
Ждут давно нас Христы — Магометы —
Моисеи — Конфуции — Рай;

Эй Колумбы — Друзья — Открыватели
Футуристы Искусственных Солнц
Анархисты — Поэты — Взрыватели
Воспоем Карнавал Аэронц;

Что нам люди — когда только боги
Будут рыцарски с нами дружить
Славить наши поэмы — дороги
Футуристически жить.
Что земное — когда Революция
Откровений Духовных идет —
Когда рай Магомета — Конфуция
К воплощенью зовет.
Что земное — когда поднебесные
Футуристы Искусственных Солнц

Создают острова безтелесные
Крыловой Карнавал Аэронц²¹.
(«Карнавал Аэронц»)

Какофонию душ
Ффррррррр
Моторов симфонию
Это Я – это Я –
Футурист-песнебоец
И пилот-авиатор
Василий Каменский²².
(«Вызов авиатора»)

Таким образом, несмотря на наличие общих метафор, мотивов, развертывание общей поэтической этимологии (птичьи образы), разные литературные группировки Серебряного века создали различные групповые и даже индивидуальные версии «модного» сюжета. Это произошло на протяжении весьма короткого промежутка времени. Первая мировая война и тем более последовавшая за ней революция принципиально изменили контекст сюжета и даже сам сюжет. Например, в утопической поэме В. Маяковского «Летающий пролетарий» «летунами» будут названы летательные аппараты грядущего человечества, а мотив падения самолета и гибели летчика появится лишь в концовке поэмы на правах отсылки к несовершенному настоящему.

В наиболее близком с мотивной точки зрения к Серебряному веку стихотворении В. Кальпиди «Авиаторы – 1913» уже сам взлет с земли является падением, а семантика смерти явно доминирует. Его название, где точно обозначен последний предвоенный год, указывает на завершение коллективного поэтического интертекста современным поэтом.

²¹ Каменский В.В. Соч. С. 7 – 8.

²² Поэзия русского футуризма. – СПб., 1999. С. 252.

Вячеслав Иванов и орфический сюжет в культуре Серебряного века

Недавно один исследователь обратил внимание на слова В. Брюсова: «Если поэзия станет сознательной и мыслящей, то образ слепца Гомера придется заменить образом провидца Орфея»¹. Эти слова прозвучали в ту пору, когда художественная интеллигенция Серебряного века была занята, по преимуществу «символами иного» (А. Белый) и когда философия Вл. Соловьева все еще воспринималась как «философия жизненного пути». Его программное стихотворение, опубликованное в 1883 г. под названием «Три подвига», первоначально именовалось «Орфей». В нем звучит вера в окончательное одоление смерти, или, как сказал бы философ, в «истинный образ будущего»²:

Волны песни всепобедной
Потрясли Аида свод,
И владыка смерти бледной
Эвридику отдает³.

Стихи замечательны не только манифестацией *profession de foi* Соловьева, но и эмпатическим переживанием греческого мифа. Спасение Эвридики, или преодоление Времени, мыслилось автором актом теургии, определяемой им как «реализация человеком божественного начала во всей эмпирической, природной действительности»⁴. Так миф об Орфее проецировался на мечту о богочеловечестве.

¹ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. Т. 6. С. 171.

² Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. — СПб., 1911 — 1914. Т. 8. С. 210.

³ Соловьев В.С. «Неподвижно лишь солнце любви...»: Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. — М., 1990. С. 33.

⁴ Соловьев В.С. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1989. Т. 1. С. 743.

Вяч. Иванов вослед В. Соловьеву, которого он считал не только «образователем религиозных стремлений Серебряного века», но и «Орфеем, несущим начало зиждительного строя», в статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» (1911 г.) писал: «Орфей — движущее мир творческое Слово. <...> Призвать имя Орфея — значит воззвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей осознать собственное бытие: *fiat Lux*»⁵.

Иванов был верен своему представлению о том, что в мифе важно не *что*, а *как* и переживал нисхождение Орфея в Аид как несостоявшийся брак Логоса и плененной Души Мира, которая страдает от «незавершенности освободительного подвига», ибо на пути к богочеловечеству искусство освободительно не в равной мере и глубине. На первом этапе художественного творчества религиозная идея владеет художником, и его творения способны дать лишь образ, призрак вечной красоты. На втором — он сам будет владеть ею и управлять ее земными воплощениями⁶.

Второй этап означает антропогоническую и космогоническую зрелость мира, когда человек сможет актуализовать в себе божественную природу и претворит искусство в священнодействие, теургию. Естественно, что она возможна лишь при безусловной вере, исключаящей какую-либо рефлексию. «Только открытость духа, — полагал Иванов, — сделает художника носителем божественного откровения»⁷: для него «спасительнее младенческое неведение о себе самом, чем прозрение в существо и смысл своего подвига; если бы Орфей не знал, что изводит из темного царства Эвридику, он не оглянулся бы на излюбленную тень и, оглянувшись, ее не утратил»⁸. Так полагали и другие соловьевцы. «Чтобы спасти Эвридику, — утверждал В. Эрн, — нужно идти вперед, т.е. двигаться и созидать. Возможность этого движения — сверхразумное...»⁹.

⁵ Иванов Вяч. Орфей // Труды и дни. 1912. № 1. С. 63.

⁶ Иванов Вяч. Лик и личности России: Эстетика и литературная теория. — М., 1995. С. 183.

⁷ Иванов Вяч. Родное и вселенское. — М., 1994. С. 144.

⁸ Иванов Вяч. Лик и личности России... С. 176.

⁹ Эрн Вл. Соч. — М., 1991. С. 451.

В ином, не религиозном контексте толковал казус Орфея Л. Шестов. «Наше мышление, — писал русский экзистенциалист, — по самому существу своему — оглядка, по-немецки *Besinnung*. Оно родилось из страха, что за нами, под нами, над нами есть что-то, что нам угрожает. И в самом деле, как только человек начинает оглядываться, он “видит” страшное, опасное, грозящее гибелью... Голова Медузы ничего не может сделать человеку, который идет вперед и не оглядывается, и превращает в камень всякого, кто повернется к ней лицом»¹⁰.

В экзистенциальном ракурсе высказывание Шестова корреспондирует с цитированными «орфическими» размышлениями Иванова. Однако в оглядке Орфея Иванову виделась еще одна проблема, которую не предполагал ни Шестов, ни Эрн: он усматривал некий контрапункт искусства и косной действительности, выявляющий трагедию высокого художника. «Орфей, — заявлял Иванов, — символ искусства не просто свободного, но и освобождающего, — свободного настолько, что оно освобождает пленный мир»¹¹. Это значило, что природа художественного творения одновременно тварная и самотворческая — *natura naturata* и *natura naturans*. Вложенную в него жизнь творение множит в себе и, приумножив, излучает в мир действительную силой. Вот тогда на значительной высоте восхождения к вершинам теургии, писал Иванов, перед глазами художника разоблачается тайна его пути, и внезапно его пронзает «воскресшая память о той Единой, которую Орфей звал Эвридикой»¹². С трепетом художник «обращает взор назад, к бездне небытия, откуда подымалась» за ним «изводимая из тьмы красота-Жизнь», но волшебная власть покидает его, и он остается по сю сторону теургического порога¹³.

Сопротивление косной действительности требует от художника дальнейших усилий, и суть их, как полагал Иванов, за-

¹⁰ Шестов Л. Соч.: В 2 т. — М., 1993. Т. 1. С. 660.

¹¹ Иванов Вяч. Лик и личины России... С. 176.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 177.

ключается в преображении преемственными силами поколений «всей культуры — и с нею природы — в Церковь мистическую»¹⁴. Такая Церковь — вселенский анамнесис во Христе, который знаменует воскрешение в человеке Божьего Сына и окончательное освобождение из чувственно-материального плена Мировой Души.

Таким образом, миф об Орфее и Эвридике оказывается *punctum saliens* основных тем Вяч. Иванова как христианского философа, в числе которых можно назвать символизм и религиозное творчество, богочеловечество, теургию, границы искусства и органическую культуру, наконец, жизнь мифа в культуре, поскольку он трактуется Ивановым как «коренная интуиция сверхчувственных реальностей».

Другие аспекты философии и эстетики поэта коннотируют с мифом об Орфее прежде всего как феноменом древнегреческой культуры.

Современники Иванова обращались к античному мифу в основном для того, чтобы найти соответствующую форму субъективному переживанию. Для Иванова он на всех уровнях человеческого опыта сохраняет свое онтологическое содержание: миф — это «образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения, народного и вселенского»¹⁵, а значит «мифическая летопись мира и человека более истинна, чем сама история»¹⁶.

На фоне подобных суждений «орфическая» тема в лирике, например, Брюсова, предстает атрибутом мифориторики, «келейного, по определению Иванова, искусства». Правда, первая реплика героя брюсовского стихотворения «Орфей и Эвридика» (1904 г.) звучит намеком на мифологему «вечного возвращения»:

Орфей:

Слышу, слышу шаг твой нежный,

Шаг твой слышу за собой.

¹⁴ Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 280.

¹⁵ Иванов Вяч. Лик и личины России... С. 304.

¹⁶ Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. — Брюссель, 1971 — 1986. Т. 3. С. 113.

Мы идем тропой мятежной,
К жизни мертвенной стопой¹⁷.

Обычное течение бытия: от жизни к смерти. Орфей надеется осуществить иное движение: от смерти к жизни, но эта надежда лирического героя Брюсова связана не столько с мифом о вечном возвращении, сколько с неоромантическим убеждением поэта, что жало смерти придает жизненному мгновению особое, тлетворное очарование. В пору декадентских экспериментов Брюсов и себе, и Эвридике, Нине Петровской, внушал склонность к некрофильским соблазнам. Он писал:

Я бы умер с тайной радостью
В час, когда взойдет луна.
Овекает странной сладостью¹⁸
Тень таинственного сна¹⁸.

Вместе с тем, мортальные интенции Брюсова имели и более глубокую подоплеку. В черновом варианте стихотворения «Орфей» (1903) он восклицал: «Бог песни – бог живых и мертвых, / Что зимний ветер, сияет май!»¹⁹. Эти строки провоцируют обращение к И. Анненскому. В его художническом самоопределении очевидна принадлежность лирического сознания к амбивалентным смыслам, лежащим в основе архетипов античной культуры, где, действительно, песня изначально является «музыкой жизни» и «музыкой смерти» и где дельфийский оракул, посвященный Аполлону, был местом рождения живого голоса во мраке тления²⁰. Вероятно, поэтому поэзия для Анненского «дитя смерти и отчаяния»²¹. В статье «Что

¹⁷ Брюсов В. Собр. соч. Т. 1. С. 385.

¹⁸ Там же. С. 121.

¹⁹ Брюсов В. Собр. соч. Т. 3. С. 601.

²⁰ Акимова Л.И., Кифишин А.Г. Аполлон и сирены: (О ритуальной специфике Дельф) // Жертвоприношение: Ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней. – М., 2000. С. 146. Ср.: «...поэт влюблен в жизнь, и таким образом смерть для него лишь одна из форм этой многообразной жизни» (Анненский И. Книги отражений. – М., 1979. С. 129).

²¹ Анненский И. Книги отражений. С. 207.

такое поэзия?» он иронически замечал: «Кажется, в “Солнце мертвых” (К. Моклера. — А.А.) я читал что-то прекрасные слова, что последним из поэтов был Орфей. <...> Отчего же был? Разве черное весло Орфея красивее в золотистом тумане утра, чем в алых сумерках?»²²

Анненский был убежден, что эволюция совершается в поэзии «столь же неизменным образом, как во всех других областях человеческого духа», что современные ему лирики хранят преемственность с Орфеем, что поэзия — это «отзвук души поэта на ту печаль бытия», которая открывает в его явлениях другую, «созвучную себе мистическую печаль». Вот почему «поэзии приходится говорить словами, т.е. символами психических актов, а между теми и другими может быть установлено лишь весьма приблизительное и притом чисто условное отношение»²³.

Для Анненского катэбазис Орфея — символ психического акта, который предполагает прикосновение к царству мертвых, потому что смерть — это не только ужас, но одновременно — озарение. Ради него художник нисходит в ад, чтобы смертельной тоской излиться в роковой песне. В итоге музой поэта становится Незримая, которая, словно по обычаю архаической тавтологии, где наблюдается дублирование одного и того же образа в нескольких разноморфных метафорах²⁴, предстает царицей Аида Персефой. В одном из стихотворений «Тихих песен» он писал:

Дыханье дав моим устам,
Она на факел свой дохнула,
И целый мир на Здесь и Там
В тот миг безумья разомкнула,
Ушла, — и холодом пахнуло
По древожизненным листьям²⁵.

²² Анненский И. Книги отражений. С. 201.

²³ Там же. С. 202.

²⁴ Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. — М., 1976. С. 35.

²⁵ Анненский И. Стихотворения и трагедии. — М., 1990. С. 57 — 58.

В статье «Что такое поэзия?» Анненский не только высказал свое художественное кредо, но и приподнял завесу над собственными сокровенными жизнеощущениями. Завершая статью, он писал: «...хотя Полифем уже давно ослеп, но его вкусы не изменились, а у его эфемерных гостей болят зубы от одной мысли о том камне, которым он задвигается на ночь»²⁶. Вот почему, несмотря на «эволюцию», Эвридикой у Анненского стала гробовая муза²⁷; недаром в эпиграфе к «Тихим песням» фигурирует фиал, который использовался древними греками для жертвенных возлияний подземным богам. Субститутом же Орфея, героя перехода из одного мира в другой, латентно мерцает двуликий Янус, «одновременно обращенный в жизнь и смерть»²⁸. В отличие от спекулятивного Хроноса, провоцирующего благодаря своей абстрактности иллюзию «вечного возврата», «привратник» Янус, персонаж антропологического времени, постоянно дает почувствовать контрапункт прошлого и будущего, бытия и небытия, что в лирике Анненского обнаруживает себя, с одной стороны, в пристрастии поэта к языковым формам, контрастным по смыслу, но звуча-

²⁶ Анненский И. Книги отражений. С. 205 – 206.

²⁷ «Идея смерти тоже всегда привлекала внимание поэтов. И на это есть, по-моему, серьезная психологическая причина, даже две причины, – писал Анненский. – Дело в том, что страх человека перед смертью глубоко эгоистичен, и уже этим одним он *интимно близок поэзии*. С другой стороны, идея смерти привлекательна для поэта просто-ром, который она дает фантазии. Реми де Гурмон давно уже заметил, что наш интеллект никак не может привыкнуть к обобщению идеи смерти с той, которая, казалось бы, ей близка, т.е. с идеей небытия (*du néant*). Здесь поэзия является именно одною из сил, которые властно поддерживают эту разобщенность... тем самым ничто из ничто обрывается уже в *ничто*: у него оказывается власть, красота и свой таинственный смысл» (Анненский И. Книги отражений. С. 129). Любопытно сравнить рассуждения Анненского со статьей В.Н. Топорова о хтоническом происхождении греческих муз, где автор отмечает, что в представлении древних греков поэту присуща «прикосновенность к иррациональному, к *тому* царству, к смерти» (Топоров В.Н. «Музы»: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Из работ московского семиотического круга. – М., 1997. С. 262). Весьма интересно также указание Е. Доддса на мнение большинства исследователей о связи слова «муза» с горами: «музы первоначально восприимчивались как горные нимфы», и «в древности было распространено убеждение, что встреча с нимфами чревата смертельной опасностью» (Доддс Е.А. Греки и иррациональное. – М.; СПб., 2000. С. 107).

²⁸ Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. С. 85. См. также: Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. – М., 1996. С. 734.

щим вполне или почти одинаково²⁹, а с другой — в неуловимо-призрачном абрисе целого, несмотря на предметность и вещьность частного³⁰. Эта особенность поэтического мира Анненского предопределяет *status quo* лирического героя, который предстает «высоко-юмористическим (в философском смысле), — как сказал бы сам Анненский, — и логически непримиримым соединением»³¹ антиномичных миров. Символом этого соединения оказывается «тоска маятника»:

Да по стенке ночь и день
В душевной клетке человеческой,
Ходит-машет сумасшедший,
Волоча немую тень³².

«Тоска маятника», поскольку она коннотирует с древним Янусом и коренится в недрах архаического мировосприятия, связана с «тоской припоминания», которая влечет за собой признание поэта:

Все живые так стали далеки,
Все небытное стало так внятно...³³

Стихи о маятнике, как и вся лирика Анненского, предстают выражением той драмы, которая, как пронизательно отметил В. Ходасевич, сосредоточилась «на ужасе перед бессмысленным кривлянием жизни и бессмысленным смрадом смерти. Это ужас, — добавлял он, — двух зеркал, отражающих пустоту друг друга»³⁴.

Источник тоски Анненского Вяч. Иванов видел в религиозном бессилии поэта, в его «предустановленной» *дисгармо-*

²⁹ Об этом см.: Верхейл К. Трагизм в лирике Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. — СПб., 1998. С. 43.

³⁰ Об этом см: Гинзбург Л. О лирике. — Л., 1974. С. 292 — 330.

³¹ Анненский И. Книжки отражений. С. 217.

³² Анненский И. Стихотворения и трагедия. С. 123.

³³ Там же. С. 107.

³⁴ Ходасевич Вл. Колеблемый тревожник. — М., 1991. С. 458.

нии»³⁵. То, что для автора «Тихих песен» и «Кипарисового Ларца» представлялось «логически непримиримым», поскольку замыкалось в границах «психического акта», для религиозного сознания Иванова открывалось в своей «единораздельности», не в антиномии, а в органическом переходе одного в другое, в акте «зизидительного умирания», которое мыслилось коррелятом эллинской религии страдающего бога, где зеркало Диониса — образ его становления в инобытии³⁶. Психологическая особенность дионисийского культа посредствовала, как отмечал Иванов, между жизнью и смертью³⁷. Иллюстрируя дионисийский экстазис, он писал:

Бог кивнул мне, смутлоликий,
Змеекудрой головой.
Взор обжег и разум вынул,
Ночью света ослепил
И с души-рабыни вынул,
Все, чем мир ее купил.
И в обличье безусловном
Обнажая бытие,
Слил с отторгнутым и кровным³⁸
Сердце смертное мое³⁹.

Дионис почной, Дионис-Никтелий, о котором здесь идет речь, не мог существовать без «своего другого», своего дневного восполнителя, «бога восхождения» Аполлона³⁹. Союз дельфийских братьев означал синтез жизни и смерти как другой жизни, связанной с первой палингенесией⁴⁰. Двуликим, таинственным воплощением обоих Вяч. Иванов считал Орфея. Для эллинов, говорил он, «Орфей был пророком Диони-

³⁵ Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 179.

³⁶ Об этом см.: Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. С. 199.

³⁷ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Эсхил. Трагедии. — М., 1989. С. 318.

³⁸ Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. — СПб., 1995. Кн. 1. С. 447.

³⁹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. — СПб., 1994. С. 166.

⁴⁰ Там же. С. 32.

са и Аполлона, и больше пророка: их ипостась на земле. Лирник, как Феб, и устроитель ритма... сам ночное Солнце, как Дионис, и страстотерпец, как он»⁴¹. Таким образом, союз Диониса и Аполлона манифестировался единым вещим Словом, «началом Слова в Хаосе»⁴².

Представление о природе онтологического Слова стало меж-
жевым знаком между символизмом и акмеизмом, который
начинался с дистанцирования от «женственно-пассивного»,
если воспользоваться выражением О. Мандельштама, миро-
восприятия младших символистов. Для них «вещное Слово»
находилось в лоне христианской мистики, для акмеистов оно
было отголоском мировой культуры, и аполлонизм — свето-
носное нисхождение в недра сознания — непреложным усло-
вием творчества. Так, в «летейском» стихотворении Мандель-
штама «Я слово позабыл, что я хотел сказать...», где в мифо-
логическом пространстве Аида появляется «неназванный Ор-
фей, пришедший за возлюбленной — Психеей»⁴³, трагический
исход предрепен неявленностью аполлоновской интенции:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется⁴⁴.

«Ночная песнь» — дионисийская, самозабвенная, где лич-
ность растворяется в музыкальной стихии бессознательного,
но Психея алчет «дневной» песни.

Культурные истоки аполлоновского, «дневного» творчест-
ва Мандельштам указал в статье «О природе слова», где он
писал об И. Анненском: «Мне кажется, когда европейцы его
узнают, смиренно воспитают свои поколения на изучении рус-
ского языка, подобно тому, как прежние воспитывались на

⁴¹ Иванов Вяч. Орфей. С. 63.

⁴² Там же.

⁴³ Ошеров С. «Tristia» Мандельштама и античная культура // Мандельштам и ан-
тичность. — М., 1995. С. 188 — 201.

⁴⁴ Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. — СПб., 1995. С. 160.

древних языках и классической поэзии, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов...»⁴⁵.

«Орфическая» аллюзия и поклонение Анненскому объясняются тем, что «урок творчества Анненского для русской поэзии, — как утверждал Мандельштам, — не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка»⁴⁶, который сообщил русской речи «тайну свободного воплощения», тайну бытийственности, поскольку слово «в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие»⁴⁷. В итоге забвение слова кажется Мандельштаму Орфею катастрофой:

А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется!
Но я забыл, что я хочу сказать, —
И мысль бесплотная в чертог теней вернется⁴⁸.

Мандельштам считал, что «ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному значению»⁴⁹, в нем слово — плоть мысли, и именно поэтому «онемение» («забвение слова») двух, трех поколений приведет Россию к исторической смерти⁵⁰. Это убеждение диссонирует с представлением Иванова о русском уме:

Он здраво мыслит о земле,
В мистической купаясь мгле⁵¹.

⁴⁵ Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. С. 63 — 64.

⁴⁶ Там же. С. 64.

⁴⁷ Там же. С. 59.

⁴⁸ Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. С. 153.

⁴⁹ Мандельштам О. Слово и культура. С. 59. Ср. с замечаниями О. Фрейденберг об акте «речения» в древней Греции: «Акт «речения» есть акт осиленной смерти, победленного мряка... «Говорит» космос-тотем, поздней говорит божество, а там и его жрец-прорицатель, всцающий за него. Слово не просто произносится, а изрекается, вещается; оно полно высокого значения и доступно не всем, а только владыкам жизни, «царям — врачам — ведунам»» (Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. С. 121 — 122).

⁵⁰ Мандельштам О. Слово и культура. С. 60.

⁵¹ Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. С. 94.

Тем важнее замечание Мандельштама: «Не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственны для символизма. Идеи оказались отчасти перенятыми у символистов, и сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории»⁵².

Возможно, эти слова включают в спектр своих референций и орфическую тему. Иванову больше, чем кому-либо другому, Серебряный век обязан тем, что поэзия начинает мыслиться иерофанией, где сферы бытия и небытия оказываются сообщаемыми и медиатором между ними видится сам поэт. Ех consensu с этим Иванов уже в первой «Книге лирики», рассуждая о дихотомии природы, заявлял:

Она чуждается любви,
Себя в разделе не довлеет,
Своей же плоти вождедеет,
И сеет в глени, и жнет в крови.
Лишь я хочу весь мир подвигнуть
Ко всеобъятию; лишь я
Хочу в союзе бытия
Богосознания достигнуть⁵³.

Одним из ориентиров на пути к богосознанию поэт мыслил Орфея⁵⁴. В статье о Новалисе, который цел об Орфее, «пришедшем взглянуть на Христа», а затем понесшем «благовестие в далекую Индию»⁵⁵, Иванов писал: «Разлука, помещающая влюбленных в разные планы бытия, служит целям все-

⁵² Мандельштам О. Слово и культура. С. 261 – 262.

⁵³ Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн.1. С. 77 – 78.

⁵⁴ См., например, обращение поэта к Богу в стихотворении «Лицо»:

Ты, Сущий, – не всегда ль и, Тайный, – не везде ли, –
И в гроздьях жертвенных, и в белом сне лилей?
Ты – глас улыбочивый младенческой свирели;
Ты – скалы движущий Орфей.

(Иванов Вяч. Лик и личины России... С. 596).

⁵⁵ Иванов В.И. О Новалисе // Мировое древо: Международный журнал по теории и истории мировой культуры. – М. 1994. № 3. С. 190.

ленского сочетания этих планов. Если теургическое томление направлено на внутреннюю природу, нужно, чтобы объект личной любви, служащий его живым центром, был дан не во внешнем мире, а в темных глубинах бытия, под покровами таинственной богини, в ее лоне»⁵⁶. В этом тексте орфическая тема снова была заявлена в том специфическом для Иванова аспекте, который в эпоху Серебряного века привлек особое внимание к античному мифу и стал чрезвычайно актуален для самоопределения Поэта.

⁵⁶ Иванов В.И. О Новалисе... С. 188.

У.К. Абишева

**Житийные традиции и мотивы
в повести И.С. Шмелева «Неупиваемая чаша»**

Философские и идейные искания Серебряного века отмечены закономерным интересом художников к древнерусской литературе. Известны стилизации разных ее жанров в творчестве А.М. Ремизова («Бесовское действие над неким мужем», «Слово о гибели Русской земли» и др.), И.А. Бунина («Иоанн Рыдалец»), Л. Андреева («Жизнь Василия Фивейского»), Б. Зайцева («Аграфена»), использование образов и мотивов литературы Древней Руси в циклах и отдельных стихотворениях В.Я. Брюсова, Вяч. Иванова, А.А. Блока, Н.А. Клюева, С.А. Есенина, С.А. Клычкова, П.В. Орепина, В. Хлебникова, В.В. Маяковского. Ориентируясь на отечественную классику, «оживляя» архаические жанры древнерусской литературы, художники стремились обратиться к национальным духовным истокам, осмысливая через древний пласт русской художественной культуры нравственно-философские проблемы современности. Знаменательно, что в поисках новых форм художественного выражения действительности, способных отобразить мир во всей его полноте и противоречивости, И.С. Шмелев в своем творчестве также обращается к древнерусским сюжетам и мотивам. Показательна в этом плане повесть «Неупиваемая Чаша», созданная автором в 1919 г. и ставшая заметным явлением прозы того времени. Художник написал ее, когда находился вместе с семьей в Крыму, охваченном Гражданской войной. Здесь он стал очевидцем трагических событий пореволюционного времени, отраженных позднее в таких произведениях, как «Солнце мертвых», «Два Ивана», «Про одну старуху», «Куликово поле» и др. Наверно, не случайно, суть творческого замысла «Неупиваемой чаши» связана с судьбами художника, народа, страны в историческом прошлом России.

По мнению Е.А. Осминой¹, в основу повести легло предание о чудотворной иконе Пресвятой Богородицы, обретенной Серпуховским женским монастырем в 1878 г. Вслед за Осминой эту же мысль утверждает В. Лепахин². Мнение исследователей кажется нам справедливым, но требующим дополнений и уточнений. Предание об иконе типологически восходит к фольклорной традиции, к народным рассказам о чудотворных иконах. Были, наверное, и другие источники, на которые Шмелев опирался при работе над повестью. В современном литературоведении до настоящего времени они не назывались. Вероятно, их следует искать в древнерусской литературе. Одним из таких источников, с нашей точки зрения, может быть «Житие преподобного Алипия-иконописца», вошедшее в Киево-Печерский патерик, содержащее, как и другие включенные в него жития, рассказ об одном из монахов Печерского монастыря. Это произведение содержит интересный и редкий в традиционной житийной литературе сюжет о жизни монаха-иконописца Алипия³, в котором отчетливо прослеживается мотив христианского подвижничества и самоотречения героя. Шмелев своеобразно использует жанровую форму жития.

В основе повести рассказ о судьбе крепостного художника Ильи Шаронова, сына маляра Терешки и тягловой девки Луши Тихой. Творческие импульсы, идущие от древнерусского источника, порожденные им ассоциации, играют в повести значительную роль. Автор отталкивается от главной идеи жития — подвижничества монаха-иконописца и углубляет намеченные в нем мотивы. В целом же фабула «Неупиваемой Чашы» отличается от основы патерикового жития. И.С. Шмелев использует в повести только то, что в традиционном

¹ Осминая Е.А. Письма И.С. Шмелева к А.Б. Дерману (1917 – 1919): К истории литературы белого Крыма // И.С. Шмелев и русская литература XX века. 111-е крымские шмелевские чтения: Тез. докл. науч. конф. – Алушта. 1995. С. 24 – 25.

² Лепахин В. Икона в русской художественной литературе. – М., 2002. С. 425 – 427.

³ Искаженное от Олимпия. Киево-Печерский патерик, как известно, первый оригинальный русский патерик, в имени житийного персонажа нашли отражение традиции переводных патериков.

житийном тексте кажется ему существенным, и объединяет его мотивы с преданием о приобретении Серпуховским монастырем чудотворной иконы. Автор не ограничивается обращением только к названному источнику древнерусской литературы. В «Неупиваемой Чаше» наблюдается сложное переплетение общих житийных мотивов. Созвучие древнерусских житий и повести Шмелева обнаруживается в идейном содержании и в образной системе. Но автор «Неупиваемой Чаши» творчески использует их структуру и художественную образность. Он отходит от житийных канонов, хотя традиция, на которую опирается писатель, в целом остается структурообразующей.

И.С. Шмелев использует устойчивую композицию жития, обладающего особенностями «высокого» жанра, сдержанно и лаконично передает события детства героя, предшествующие его становлению как художника. В житийную традицию вводит уже начало повести, изображающее суровую долю маленького Ильи: «Матери он не знал: померла она до году его жизни. Приняла его на уход тетка, убогая скотница Агафья Косая, и жил он на скотном дворе, с телятами, без всякого досмотра, — у божья глаза. Топтали его свиньи и лягали телята; бык раз поддел под рубаху рогом и метнул в крапиву, но божий глаз сохранял, и в детских годах Илья стал помогать отцу: растирал краски и даже наводил свиль орешную по фанерам»⁴. Наиболее ясно сходство между художественными системами шмелевской повести и житий проявляется в трактовке характера главных персонажей. Сложившаяся в древнерусской литературе концепция человека, героя жития связана с представлениями о его идеале. В житийных произведениях значимым является образ святого, воплощающего христианские нравственно-этические начала. Шмелев стремится к созданию характера, близкого к житийному типу, в повести сохранен принцип идеализации в изображении героя. Автор следует важнейшей агиографической традиции —

⁴ Шмелев И.С. Соч.: В 2 т. — М., 1989. Т. 1. С. 403. Далее страницы этого издания указываются в тексте в скобках.

воплощению в образе главного персонажа личного благочестия. Детство героя проходит весьма неприметно в несправедливой атмосфере барской усадьбы, но с ранних лет он устремлен к идеалу праведничества. С юного возраста Илье нравятся тишина монастырей, он любит смотреть на лики святых на стенах соборов, и, научившись читать, часто уединяется с псалтырем. Особенность шмелевского повествования состоит в том, что его персонажи обрисованы скугими средствами, портреты являются скорее лаконичными набросками, нежели развернутыми характеристиками. В этом также находят отражение черты житийной поэтики. Соответственно принципам и приемам изображения человека в средневековой русской литературе глубина чувств связывается в ней со сдержанностью их проявления. Но тем не менее стиль повести отличается удивительной четкостью, а образы реалистически многомерны.

Для композиции жития характерно построение сюжета от новеллы к новелле. В изображении детства и отрочества главного персонажа Шмелев придерживается этой агиографической схемы. В повести развивается весьма значительный в структуре жития *мотив искушений* героя, имеющий древнее происхождение. Находясь в усадьбе, юный Илья терпит обиды от нечестивого барина. Испытанием моральной стойкости героя является то, что барин принуждает его к участию в своих плотских потехах с крепостными девушками. В агиографических памятниках часто встречается мотив искушения святого Змеем, восходящий к дохристианскому мифу о змеборчестве, например, он содержится в «Повести о Петре и Февронии». В «Неупиваемой Чаше» отголоски этого мотива обнаруживаются во внешнем сходстве любовницы барина, пытающейся соблазнить красивого юношу, со змеей (у нее «глаза-змеи», змеей называет ее старая Фефелиха). Еще одна художественная деталь связана с названным мотивом: на росписи стены старого монастыря, выполненной Ильей Шароновым, светлый рыцарь поражает копьём змея с человеческой головой, удивительно похожей на ляпуновского барина. К житийной литературе восходит и

традиционный мотив противопоставления духовного и плотского начал в жизни человека. Олицетворением этих двух полюсов в повести Шмелева являются главный персонаж и старый барин, которого за похотливый нрав, любовь к плотским утехам и тиранство окрестили Жеребцом. Создавая образ Ильи Шаронова в традициях житийной поэтики, автор представляет фигуру, наделенную нравственной чистотой, духовной стойкостью, и твердую в своей праведности. Под влиянием агиографической традиции в сюжет повести привносится мотив «внутреннего движения» от заблуждения к прозрению. Этот мотив, когда человек проживает часть своей жизни в грехе, неожиданно получает Божье откровение и становится праведным, имеет множество вариаций в древнерусской литературе. В повести он соотносится с молодым барином Дмитрием Сергеевичем Ляпуновым, впадшим в соблазны плоти, а затем по собственной воле надевшим во искупление своих грехов власяницу: «Стал после того барин тихий. Даже на охоту перестал ездить, а приказал открыть большой шкаф с книгами — не помнил Илья, когда его открывали, — и стал читать с утра до вечера. И узнал много нового о жизни и людях. И вдруг барин совсем переменялся. Призвал Гришку Патлатого, портного, и велел шить на него власяницу. <...> Сказал Илье: “Надо спасать душу”. Тогда попросил Илья, чтобы дозволил барин и ему надеть власяницу. И стали они вести жизнь подвижническую. Будил барин по ночам Илью и наказывал читать псалтырь. А сам становился на колени, на горку крупы с солью, и стоял до утра» (С. 414).

Первая часть повести содержит много параллелей и отсылок к агиографической новелле. Так, например, в ряде деталей писатель повторяет житийный текст. Алипий был отдан родителями на обучение к греческим иконописцам, расписывавшим святую Печерскую церковь. Илья Шаронов учится у мастеров артели, прибывшей в соседнее село для росписи храма, а затем совершенствуется в Германии и Италии. Алипий, согласно житийному повествованию, «ночью занимался... бдением, молитвою и поклонами; когда же наступал день, то со смирением,

бескорыстием, чистотою, терпением, в посте, Богомыслии прилежал рукоделию». ⁵ Крепостной иконописец Илья трудился по ночам, выполняя днем положенную работу.

В тексте Жития отмечается мастерство персонажа, Алипий, умевший хорошо писать лики, старается передать внутренних, духовный облик святых: «И стал он таким искусным художником в своем деле, что через работу свою над вещественными иконами, *благодатию Божию* ⁶ тем самым уже являл образ духовной добродетели...» ⁷. Талантлив и Илья Шаронов, его умение вызывает одобрение и похвалу Арефия. Видя искусную работу юного иконописца, мастер восклицает: «Да это же другой Рублев будет!» — а монахи, посмотрев на его работу, говорят: «*Благодать божия* на нем... произволение!» Признает его высокое мастерство и Терминелли. Близость между житийным персонажем и героем повести ощущается еще в одной их общей черте. Алипий писал иконы «не ради богатства, а ради доброго употребления своего дара» ⁸, раздавая их, не брал ничего за свой труд, не случайно его называют блаженным Алипием. Герой Шмелева также бескорыстен, не заботится о материальной стороне дела, отказывается от предложения остаться в Италии, возвратясь домой, расписывает церковь в родной деревне.

Сюжетообразующим компонентом повествования в агиографической литературе является мотив встречи героя с человеком праведным, который вызывает переворот в его духовном мире. В неявно выраженном виде содержится он и в повести. Так, знаменательной в судьбе юного Ильи является встреча с мастером-иконописцем Арефием, обучившим его секретам мастерства. По характеру и духовному облику, значению в судьбе главного персонажа Арефий соответствует житийному старцу, повлиявшему на становление будущего святого.

⁵ *Киево-Печерский патерик или Сказания о житии и подвигах святых угодников Киево-Печерской лавры*. Пер. Е. Поселянина. — М., 1999. С. 221.

⁶ Здесь и далее в цитатах курсив мой.

⁷ Там же. С. 220.

⁸ Там же.

В повести Шмелева легко прослеживаются сюжетные ситуации, представляющие как бы «общие места» агиографических памятников. Прямая ориентация на житийную традицию ощущается в *мотиве видений и провидческих снов*. В поисках утешения измученный буйным и неукротимым нравом барина герой встречается в Высоко-Владычном монастыре монахиню, обучившую его простой молитве. Смерть барина-мучителя воспринимается Ильей как помощь и знак внешних сил. Видение случается на восходе солнца во время молитвы, в начале духовного становления героя, когда он был помощником в артели иконописцев. Юный Илья видит глаза, смотрящие на него с неба, смущенный и встревоженный, он не может объяснить смысл привидевшегося. Видение это вещее, предвосхищающее судьбу героя. Шмелев прибегает к тому же приему, что авторы житий, — смысл увиденного остается герою неясным, но он принимает для себя важное решение: «...Илья весь день ходил, как во сне, и боялся и радовался, что было ему видение: слышал, как читали монахини в трапезной Жития, что бывают видения к смерти и послушанию. С этого утра положил Илья на сердце своем — служить богу. Только не уразумел как» (С. 411).

Сновидения в житийном жанре в символах или образах, близких к ним, объясняют смысл событий или помогают герою найти верное решение при сомнениях и душевных колебаниях. В шмелевской повести они также насыщены символическим содержанием и случаются в переломные моменты жизни. Так, значимым в жизни Ильи Шаронова является сон, в котором ему на чужбине привиделся родной край с обветшалым монастырем, пребывающим в полном запустении. Незнакомый старец с кистью говорит ему, что в монастыре собираются делать новую роспись. Этот сон помогает талантливому художнику уберечься от соблазна остаться в Италии, где ему были бы обеспечены богатые заказы и свобода от крепостного рабства. Ориентация писателя на принципы житийной поэтики не просто дань канону, она помогает выявить в душе героя смутное, но определившееся в глубине сознания и выразившееся во сне желание послужить искусством своему

народу. Следующий эпизод, содержащий мотив сновидений, предваряет встречу Ильи Шаронова на пути домой с земляком Памфилом, уговаривающим его остаться в свободной стране. Герой видит во сне себя, плывущего на большом корабле мимо зеленого острова, от которого к его судну движутся лодки с машущими ему людьми, он признает крестьян из родной деревни: «Стало Илье грустно от этой неожиданной встречи. Все думал: в турках живет Памфил — и доволен. И стало ему горько: совсем черной показалась ему жизнь, на которую добровольно едет. И еще подумал: нет, это все искушение мне, вот и буря пугала. Вечером помолился Илья на западающее солнце и укрепился. Не было больше искушений» (С. 424). В томительные минуты мучений и сомнений герой, подобно житийному персонажу, «укреплен» сном-видением, приоткрывающим высшие тайны бытия, ему дано понять, что он «неистоимо богат, имеет силу», и придет к нему то, что «опалает душу».

Агиографические традиции придают повести емкую художественную форму, а также влияют на ее стилистический план. В «Неупиваемой чаше» отчетливо видно влияние литературных норм, разработанных в агиографии. Отдельные ее части отличаются почти строгим соблюдением стиля житийной прозы. Автор использует характерные для агиографической традиции устойчивые стилистические конструкции, завершая описание определенного периода жизни главного персонажа. Так, рассказ о детстве и первом постижении тайн иконописи у вязниковских мастеров автор заканчивает фразой: «Было тогда Илье двенадцать лет». Повествование об отрочестве и ранней юности завершается словами: «Минуло в ту осень Илье шестнадцать лет». Знаменательный период в судьбе героя, включающий описание его пребывания в Италии и возвращения в Россию, заключает следующая фраза: «Двадцать два года исполнилось Илье, когда он вернулся». Максимально приближены к житиям и другие стилистические конструкции: «Понял тогда Илья, что послано ему искушение, помолился Страстям Господним и укрепился» (С. 414); «Слышал, просыпаясь, как цел со слезами. И мокры были глаза

его. Сказал твердо: домой поеду, было это мне вразумление» (С. 422). Эти сжатые, предельно четкие фразы свидетельствуют о близости повести к «высокой» стилистике агиографического жанра. Естественно, житийные композиции и стиль ограничивали автора. Но писатель сознательно выдерживает в своем произведении жанровый канон жития, потому что он выполняет определенную идейно-художественную функцию.

«Неупиваемая Чаша» сложна по своему стилистическому рисунку, в повести «уживаются» архаический стиль древнерусской повести и авторская манера, ярко проявляющаяся в пейзажных зарисовках, окрашивающих повествование в лирические тона, описаниях ярмарки, речевой характеристике персонажей. Художественное мастерство писателя не допускает диссонанса между разными стилистическими пластами произведения. Критик начала века Ю. Соболев отмечал, что «Неупиваемая Чаша» написана подлинным художником-мастером, «искусство которого, хоть и имеет свои истоки в литературной школе... сохраняет в себе живительную яркость и подлинную крепость. В этих образах, эпитетах, сравнениях, описаниях нет ни одного слова, ни одной детали, ни одного штриха, нарушающих *тон и ритм* жития. И, вместе с тем, ни один эпитет не кажется нарочитым, ради стилизаторского приема введенным»⁹.

Сложная, многослойная система мотивов является органической частью повести и играет важную роль в ее идейном содержании. Как правило, мотивы всегда обусловлены художественным целым, своеобразно преломляют и отражают его в себе. Опираясь на древнерусскую традицию, автор в то же время стремится преодолеть ее ограничивающую природу. Так, в повесть включены *мотивы тишины и радости*, оттеняющие идейный замысел художника. *Мотив тишины* выступает условием восприятия тонкого, незримого мира. Он звучит в грустном очаровании пруда возле старинного имения Ляпуновых. *Тишина* царит внутри самой усадьбы, описание

⁹ Соболев Ю. Иван Шмелев. Неупиваемая чаша // Печать и революция. — М., 1923. Кн. 1. С. 224 — 225. Здесь курсив автора.

которой включает цепочку развивающих мотив образов: тускнеющая бронза, запыленные портреты и зеркала на стенах. Благолепна *тишина* склепа и монастыря с ликами святых на стенах, *тихим* говором его обитателей, *тихо* теплеют огоньки лампад, слышится колокольный звон «Свете *тихий*». Развивает названный мотив *тихий нрав* самого Ильи, *тихий голос* Анастасии, «как самая нежная музыка».

Весьма важным в поэтике повести является *мотив радости*: много лишений было в детстве маленького Ильи, тягостно его существование в барском доме, но радость присутствует в его ощущениях жизни — от пригоршни сладких жамков, имбирных пряников, от ярмарочного медведя, гулевых песен деревенских парней и девок. С ранних лет героя влечет красота природы, порождающая поэтическое видение мира, подкрепляемое воздействием псалтыря и других церковных книг. Этот мотив реализуется также в искреннем простодушии, сердечности Арефия, его умении радоваться жизни, в той отраде, которую чувствует иконописец, когда видит, как талантлив Илья: «Ласково жили в монастыре: ласку любил Арефий. Всех называл — братики да голубчики, подбадривал нерадивых смешком да шуткой. Много знал он ласково-радостных сказочек про святых, чего не было ни в одной книге: почему у Миколы глаза строгие, как октябрь месяц, почему Касьян — редкий именинник, а Ипатия пишут с тремя морщинками. Обвевало все это *благодатной* теплотой мягкое Ильино сердце» (С. 411). Мотив радости присутствует в ощущениях юного Ильи-подмастерья, пишущего лики и одеяния святых, в его радостном труде: «Стыдливо смотрел Илья, думал: так, жалеет его Арефий. *Радостно* давалась ему работа. За что же хвалит? Сказал Арефию:

— Мне и труда нисколько нету, одна *радость*» (С. 410).

Содержится этот мотив и в молитве «Красуйся, ликуй и *радуйся*, Иерусалиме!», кроткой, *радостной* песне церкви» и в ласково-радостных рассказах мастера Арефия про святых.

На страницах повести художник передает радостно-ликующее мироощущение, источником которого является окружающая природа. Все в ней: весенний яблоневый цвет, аромат

цветов и трав, тихий шелест листьев, пение птиц — переполняет сердце героя радостью. Пейзаж в повести сливается с настроением и душевным состоянием персонажа: «Весь белый был сад, в слабом свете просыпающегося солнца, и хорошо пели птицы. Так хорошо было, что переполнилось сердце, и заплакал Илья от *радости*» (С. 410); «*Радостным*, несказанным раскинулся ему перед ним мир божий — простор бескрайний» (С. 417); «Все *радостное* и светлое было в теплом краю, где он жил» (С. 420). Мотив радости звучит в описании путешествия Ильи в чужую землю, куда барин направил его постигать секреты живописи: «Пошли чужие села и деревни, и леса, и города, большие и малые. Ново и *радостно* было Илье все это» (С. 417). Далее он развивается в отображении пребывания Ильи в Италии, веселых лиц итальянцев, их *радостных* песен. Присутствует мотив радости и в описании ярмарки, яркие краски которой, сливаясь, передают пестроту жизни и вечный ее праздник: художник живописует сахарные ярославские апельсины, сладкую ядрепую антоновку, вазы с желтой и синей репой, алой морковью, лесным орехом, вымолоченным горохом, китайку и кумач, цветастые платки, кушаки, бусы, мед, имбирь, всякий «сладкий» товар. Троекратное появление этого устойчивого образа в повести символизирует разные этапы жизни главного персонажа: детство, отрочество и зрелые годы. Содержится мотив радости и в описании путешествия героя на корабле по возвращении домой: «Во многие гавани заходил корабль, чтобы взять товары: коринку, миндаль, бочки вина и пузатые шерсти. *Радовался* Илья и думал: сколько всего на свете! Сколько всяких людей и товаров — как звезд на земле. Сколько *радости* на земле!» (С. 422 — 423).

Если в первой части повести много параллелей и отсылок к агиографическим текстам, то во второй Шмелев отходит от житийной традиции, вводя любовную линию. Значения отдельных мотивов в повести органически сопрягаются с ее философским содержанием. Так, мотив радости соединяется с темой любви, перерастая в *радость-любовь* Ильи Шаронова к Анастасии Павловне Ляпуновой. Герой пьет заказанный

ему портрет Анастасии Павловны, а затем икону Богоматери. С появлением этой линии сюжета в повести преодолевается моноцентризм, характерный для жития, и обозначается второй композиционный центр. Воплощение характера героини также согласуется с житийной традицией: персонажи древнерусской литературы являются носителями, как правило, одной, положительной или отрицательной черты. В Анастасие Павловне автором психологически тонко отображен образ прекрасной по своему духовному содержанию и нравственной чистоте героини. Тема любви обогащает сюжет, придает повести живые краски, делает образ главного персонажа более объемным. Эта линия в «Неупиваемой чаше» определяется также традициями сентиментализма, проявляющимися в самой фабуле произведения, — судьбе талантливого художника, обреченного на рабство и безвестность. Они обнаруживаются в идее внесловной ценности личности, образе героя, находящегося на более низкой ступени социальной лестницы, чем героиня. Следование традициям сентиментализма в повести выражается также в отказе от дополнительных боковых сюжетных ходов, последовательном сосредоточении внимания на жизни главного персонажа. Именно они определяют и поэтику «лирических» глав, их возвышенно-чувствительную тональность, передающую чувство героя к «госпоже светлой». Эти два начала, житийное и традиции сентиментализма, гармонично сосуществуют в структуре повести. Шмелев соединяет строгий рационализм в архитектонике повести с выразительными средствами поэтики сентиментализма.

Углубление житийного канона в повести заключается также в том, что автор избирает структуру, опирающуюся не столько на хронологически-биографический выстроенный сюжет, передающий внешнюю линию жизни, сколько на историю духовного становления Художника. Весь жизненный путь Ильи Шаронова проходит под знаком отрешения от себя во имя служения искусству. В повести Шмелева чрезвычайно точно определены моральные качества художника, желающего подарить людям радость своим искусством, не случайно еще в отрочестве герой задумывался о том, почему лики свя-

тых на иконах изображаются строгими, когда в священных книгах сказано, что «все они радовались о Господе». На стенах собора, расписанных им, кроме привычных канонизированных святых – Алексея, человека Божьего, Михаила Архангела, Георгия Победоносца, благоверных Александра Невского, Кирилла и Мефодия, Иоанна Златоуста, Григория Богослова, Василия Великого, Сергия Радонежского и Саввы – можно увидеть лики простых деревенских крестьян, страдания и муки которых были источником горьких и трагических размышлений художника: «Шли в цепях сильные мира – к Смерти, а со светильниками-свечами, под золотым виноградом, радостно грядущие в Жизнь Вечную. Шли – голы и боссы – блаженные, страстотерпцы, нищие духом, плакавшие и смиренные. Шли они в разноязычной толпе несметной, и, потерявшиеся в веренице светлой, ведомые Илье: и маляр Терешка, и Спиридоша-повар, и утонувший в выгребной яме Архипка-плотник, и кривая Любка, и глупенькая Сафо-Сонька, и живописный мастер Арефий... многое множество» (С. 429). Это изображение простых, грубых крестьянских лиц рядом с образами, являющимися символами благочестия и христианской любви, значимо в повести. Оно свидетельствует о сохранившемся духе, облике нации, о том, что прошлое не утрачено, не лишено смысла. Изображая бесправных, подвергающихся угнетению крестьян рядом с мучениками-святыми, Илья Шаронов возвышает их до канонизированных идеалов, проводит аналогию между муками, которые они претерпели, и тяжелой жизнью народа. Шмелев отображает становление самосознания героя в попытках образно воссоздать свое видение мира, судеб нищей родины и ее народа. Драматические переживания главного персонажа повести в гнетущее время крепостничества сливаются с размышлениями самого писателя.

Икона «Неупиваемая Чаша», давшая название произведению, становится ее ключевым смысловым образом. Специалисты по иконописи отмечают, что в отличие от Спасителя, мучеников-святых, изображение которых жестко регламентировалось, при создании образа Богоматери художник имел большую свободу, мог отступать от иконографического канона:

«Если христианская иконопись долго держалась подлинных образов Спасителя, Богоматери Ев. Луки, апостолов, мучеников и святых, отцов церкви и ее учителей, то она не признала портретных черт Богоматери. Благочестивые христианские предания издревле разрешали украшать образ Божьей Матери всеми чертами женской красоты, почти не обязывая никакими типическими признаками. Отсюда личное искусство прилепилось издавна с особенным рвением к изображению Богоматери, которое художнику представлялось не повторением типа и определенной темы, но задачей свободного искусства»¹⁰.

Отступив от канонов христианской иконографии, Илья Шаронов сумел передать идеальные черты Богородицы, ее неземную красоту, духовность, бессмертие души. Вместо привычного уставного образа, изображающего печаль и милосердие, он создал непривычный, поражающий и притягивающий чудесный радостный лик: «Все, что когда-то узнал Илья: радости и страдания, земля и небо и что на них; жизнь в потемках и та, далекая, за морями; все вливалось в душу, — творило в Илье этот второй образ. <...> Озаряющие зарницы, что открылись ему в тиши рассвета и радостно опалили душу: силой этой творился ее неземной облик» (С. 444). Отступив от привычной композиционной схемы, признанного иконографического изображения, художник стремится дать многим обделенным спасительную надежду на радость и счастье, выразить в этом образе свое понимание истинной сущности жизни, будущих судеб народа. Поэтому в лике на иконе, во взгляде, обращенном к людям, отображается не глубокая скорбь, а радость.

В написанном Ильей Шароновым лике соединяются воссозданы три женских образа, воплотивших его представление о небесной красоте и святости: Богородицы, святой Цецилии, почитаемой католиками, и горячо любимой Анастасии Павловны. Любящему сердцу удастся передать просветленность черт, во взгляде, наполненном светлой радостью, отражается

¹⁰ Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. — М., 1998. Т. 1. С. 1 — 2 (репринтное издание текста 1911 г.)

большая духовная сила. Художник пишет Богоматерь с поднятой в руке золотой чашей. Емкий художественный образ Чаши, насыщенный библейским смыслом, органично входит в структуру повести¹¹. Он символизирует не только страдания и горе, которые предстоит испытать человечеству, но и будущие радость, счастье. Это образ, представляющий метафизическую суть бытия. Икона оказывает огромное эмоциональное воздействие на всех, кто на нее смотрит, освященная и перенесенная в храм, она почитается как чудотворная.

Следование житийному канону вновь актуализируется в финале повести, где автор выдерживает еще один жанровый принцип, – изображение жизни героя от начала жизненного пути до перехода его в вечный мир. Связанный с иконой *мотив посмертных чудес* также является жанровой константой жития, согласно канону, его место в конце повествования. В повести соблюдена и эта композиционная особенность. Но, сохраняя устойчивый элемент житийной поэтики, автор воспроизводит его схему формально, чудо практически теряет мистический смысл. Если в классических житийных текстах акцент делается на его религиозно-мистическом толковании, то в повести он смещен в плоскость психологии восприятия талантливо написанного произведения. Образ, к которому обращены чувства молящихся, исцеляет больных, помогает слабым, давая им утешение в скорби и горе. Икона в повести часто приобретает эпитет «радостная»: не может отвести взгляда от *радостного* лика архиереев, приехавший в монастырь для освидетельствования иконы; убогий скотник Степашка ее именует «Радостная»; отставной служивый Мартын Кораблев, рассказывая о своем исцелении с помощью образа, называет его «Радостная с Золотой Чашей». Всем, смотрящим на икону, невестам, молодым бабам, принесшим своих первенцев, больным, является радостный лик Пречистой, радостное нисходит в душу, она «радостно и маяюще взирает на всех».

¹¹ Семантика этого образа, его значение в творчестве художников начала века исследована в статье: *Иезуитова Л. А. Семантика «чаши» в русской прозе начала XX века: Борис Зайцев. Иван Бунин. Леонид Андреев. Иван Шмелев* // Библия и возрождение духовной культуры русского и других славянских народов. – СПб., 1996. С. 56 – 63.

В «Неупиваемой Чаше» мы видим не стилизацию отжившей жанровой формы и не простое перенесение ее в систему реализма начала XX в. с сохранением структурных признаков. Древнерусские традиции органично вошли в художественный мир повести. Возникает вопрос: почему в своем произведении И.С. Шмелев отталкивается от жанра древнерусской литературы, характеризующегося, как известно, большой регламентированностью и стереотипичностью своих черт? Вероятно, в период создания «Неупиваемой Чаши» ориентация на жанр жития являлась для художника не просто литературным приемом, а имела глубокий смысл. Для писателя была особенно важна опора на прочный этический фундамент, лежащий в основе агиографических памятников, их идейный пафос, воплощение «эйдоса» святости. Как отмечают исследователи древнерусской литературы, «...агиография не столько искусство, сколько “искусство спасения”, стремящееся обрисовать... образец спасительной, т. е. святой жизни и предполагающее подражание. <...> Житие ищет в отображаемой им жизни не интересное в том или другом отношении, а должное и священное, нуждающееся в прославлении и требующее неограниченного повторения. Смысл такого постоянного напоминания, для которого другие системы массового поучения предпочитали использовать скульптурно-монументальные формы, никак не может быть сведен к пропаганде идей и догм православия: Жития рассчитаны на аудиторию, которой нужны не идеи, а *нормы*, сами же по себе догматические утверждения принимаются априорно. Цель агиографии... заключается в установлении определенной эмоционально-нравственной *атмосферы*, особого “православного” мирочувствования. <...> Духовное “присутствие” означает не столько запечатление отдельного святого, сколько воссоздание *идеала святости*, ее *мыслимого образа* в том или другом облики»¹². Функция житийного жанра в повести Шмелева заключается в том, что он отражает нравственный идеал, являет норму поведения

¹² Берман Б.И. Читатель жития: (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия) // Художественный язык средневековья. – М., 1982. С. 162. Здесь курсив автора.

человека, думающего о судьбах своей родины. Обращение к нему придает повести философское измерение, служит более глубокому выражению идейных замыслов произведения. Использование законов жанра, выявляющего и предельно концентрирующего исключительные черты и поступки идеального героя, позволяют четко обрисовать образ Художника, резко противопоставить должное (высокое, идеальное) реально существующему.

Выбор сюжета и типа героя, близких к житийному жанру, был, вероятно, мотивирован стремлением писателя в кризисный момент российской истории дать нравственные ориентиры. И в жанре жития, наиболее точно воплотившем нравственно-этические представления народа, цельную концепцию святости и идеал праведничества, художник обрел опору для своих размышлений над судьбами России. И.С. Шмелев стремился не только изобразить события времен крепостничества, но и четко выразить свое видение современной ему действительности, осмыслить настоящее через опыт прошедшего, наконец, облечь свои мысли и наблюдения в соответствующую материалу форму.

Е.Н. Проскурина, Н.П. Хрящева

**Рецептивный план сюжета А. Платонова
«восстание на вселенную»**

Часть 1

Научно-фантастические произведения А. Платонова порождены восприятием революции как эпохи, в которую перестраивается сам статус человека во Вселенной. Он становится носителем нового знания и нового сознания, ощущает себя способным к мировому переделу, пересотворению мира, т. е. берет на себя демиургическую функцию. Открывая платоновские фантазии, мы попадаем в поле художественно-философского экспериментирования, замешанного на искренней вере автора в немедленное практическое расширение жизни до пределов космоса. Все совершающееся выглядит насущной необходимостью настоящего момента, что и находит выражение в сквозном сюжете «восстания на вселенную». Этот сюжет объединяет все «фантастические» произведения писателя в единое целое и вместе с тем предлагает варианты «восстания» в пределах каждого произведения.

Вместе с тем, у Платонова наряду с горячей верой автора в возможность немедленного пересотворения мира параллельно проходит мотив сомнения, все более усиливающийся как в рамках одного произведения, так и от текста к тексту. Подобная двойственность – родовое свойство платоновского творчества, отчетливо проявляющееся уже в ранней прозе. При этом одним из способов проверки авторской идеи на жизнеспособность является ее просвечивание через множество литературных призм.

Так, сквозным, но не единственным, литературным кодом для всех произведений, объединенных сюжетом «восстания на вселенную», служит «Фауст» Гете. О значении этого текста для платоновского творчества 30-х гг. убедительно пишет

Л. Дебюзер¹. Однако, на наш взгляд, «Платонов заново ставит вечные проблемы гетевской трагедии»² уже на материале жизни советского общества начала 20-х гг., проводя своих героев-мыслителей через сложные нравственные испытания всечеловеческого масштаба. В границах творчества названного периода эти испытания проходят как бы в два этапа: первый – ранние «утопии-фантазии» «В звездной пустыне», «Маркун» (1921), «Сатана мысли», «Потомки солнца» (1922); второй – рассказ «Лунная бомба» (1926) и повесть «Эфирный тракт» (1926 – 1928) – произведения зрелого Платонова.

Говоря в этой части статьи о первом этапе, мы остановимся на двух рассказах 1922 г. В центре сюжета «Сатаны мысли» – практическое пересотворение вселенной в масштабах ее материально-природной основы. Конкретным поводом для этого является любовь, ставшая «невозможностью», о чем говорится в финале рассказа, где и объясняется завязка действия. Оказывается, герой произведения Вогулов двадцатидвухлетним юношей был влюблен в девушку, которая умерла через неделю после их знакомства. И эта личная драма становится движительной силой в осуществлении его страстного желания: «руками... сделать невозможное... возможным» – победить смерть.

А в элегически звучащем зачине речь идет о любви мальчика к отцу, матери, родным плетням, полю, небу, людям – ко всему миру; о том, как в этой любви «вырастала и цвела его душа», призванная, казалось бы, очеловечить мир. Но вчитаемся внимательно в описание детства героя:

Ночью душа вырастала в мальчике, и томились в нем глубокие сонные силы, которые когда-нибудь *взорвутся и вновь сотворят мир*. В нем цвела душа, как во всяком ребенке, *в него входили тем-*

¹ Дебюзер Л. Некоторые координаты фаустовской проблематики в повестях «Котлован» и «Джан» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – М., 1994. Вып. 1. С. 320 – 329; Она же. Тайнопись Андрея Платонова // Там же. – М., 2000. Вып. 4. С. 630 – 639.

² Дебюзер Л. Тайнопись Андрея Платонова. С. 632.

ные, неуправляемые, страстные силы мира и превращались в человека. <...> Никто не мог видеть, кем будет этот мальчик. И он — рос, и все неуправляемее, страшнее клокотали в нем сжатые, сгорбленные силы. Чистые, голубые, радостные сны видел он, и ни одного не мог вспомнить утром, — ранний спокойный свет солнца встречал его, и все внутри затихало, забывалось и падало...³

Как видим, наряду с мотивом открытости жизни, автором параллельно вводится в текст мотив тревоги за судьбу ребенка, ибо душа его подвержена воздействию не только светлых сил, но и темных, «страстных сил мира». В своих фантазиях Платонов не персонифицирует это темное мировое начало, но представляет его как одну из составляющих мирового целого, пронизывающую вселенную на всех уровнях. Пока темная иррациональная стихия находится по отношению к герою в пассивном, сонном состоянии, но, по логике автора, она непременно проснется и станет движущей энергией пересоздания мира. То есть уже в экспозиции произведения Платонов маркирует существо этой пересоздающей энергии как «темное, неуправляемое, страстное», взрывоопасное. Тем самым в рассказе с самого его начала возникает мотив опасения, тревоги по поводу, так сказать, «конечного продукта» намечающегося акта пересотворения.

К моменту завязки основного действия платоновский герой вырастает:

Он вырос в великую эпоху электричества и перестройки земного шара. Гром труда сотрясал землю, и давно никто не смотрел на небо — все взгляды опустились в землю, все руки были заняты.

Электромагнитные волны радио шептали в атмосфере и межзвездном эфире грозные слова работающего человека. Упорнее и нестерпимее вонзались мысль и машины в неведомую, непокоренную, бунтующую материю и лепили из нее раба человеку.

Главным руководителем работ по перестройке земного шара был инженер Вогулов, *седой согнутый человек с блестящими ненавидя-*

³ Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1984. Т. 1. С. 32. Далее цитируем рассказ по этому изданию с указанием страниц в скобках. Курсив во всех цитатах наш.

щими глазами, — тот самый нежный мальчик. Он руководил миллионными армиями рабочих, которые вгрызались машинами в землю и меняли ее образ, делали из нее дом человечеству.

Вогулов работал бессменно, бессонно, *с горящей в сердце ненавистью, с бешенством, с безумием и беспокойной неистощимой гениальностью* (С. 32 — 33).

То есть трагически оборвавшаяся к моменту мирового предела «невозможная» любовь Вогулова перешла в такой же силы ненависть. Именно с ненавистью, которая подчинила себе работу мысли, приступает герой к перестройке земли. Первая стадия этой метаморфозы проявляется в онтологической деформации героя: после трехлетних страданий, тоски и безумия бушующая, но не находящая себе выхода «сила любви, энергия сердца хлынула в мозг, расперла череп и обрала мозг невиданной, невозможной, неимоверной мощи» (С. 40). Мутационные муки души завершились духовно-нравственной ущербностью героя, «органической катастрофой».

Для уяснения запечатленной здесь художественной логики сделаем одно сопоставление. В сходной с героем Платонова ситуации оказывается лирический герой поэмы В. Маяковского «Облако в штанах»:

Мама!
Ваш сын *прекрасно болен!*
У него *пожар сердца.*
Скажите сестрам, Люде и Оле, —
Ему уже некуда деться.
.....
Я сам.
Глаза наслезенные бочками выкачу.
Дайте о ребра опереться.
Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу!
*Не выскочишь из сердца!*⁴

⁴ Маяковский В. Стихотворения. Поэмы. Статьи. — М., 2000. С. 156.

Здесь душевно-эмоциональная интенсивность переживания героем любви так велика, что она переходит границы: случился «пожар сердца». И все же лирическому герою Маяковского при всем желании и неимоверных физических усилиях («дайте о ребра опереться») не удастся «выскочить из сердца». Платоновскому персонажу этот футуристический жест оказывается по силам: «выскакивание из сердца» происходит у Вогулова через его сублимационное умерщвление.

Коллизионной основой рассказа становится онтологический эксперимент: на что способна человеческая мысль гениального масштаба, не ограниченная сердцем. По существу в «Сатане мысли» Платонов устраивает творческую проверку на истинность сразу двух фаустовских тезисов: «В начале была Мысль» и «В начале было Дело», которыми герой Гете пытается уточнить смысл первого стиха Евангелия от Иоанна «В начале было Слово» (С. 328)⁵. В момент перестройки земного шара «...гром труда сотрясал землю, и давно никто не смотрел на небо... — все руки были заняты» (т. е. делалось в первую очередь «дело»), и чуть ниже: «Упорнее и нестерпимее вонзались *мысль и машины* в неведомую, непокоренную, бунтующую материю» (С. 32). Таким образом, «восстание на вселенную» осуществляется сразу двумя способами: мыслью и делом («мысль и машины»). Но делом прагматически-заземленным («никто не смотрел в небо») и мыслью, исключаящей непознаваемость мира. Какова же конечная точка такой инверсированной телеологии? «План Вогулова был прост»: обустроенную землю, подвергающуюся засухам и ливням, сменам времен года, выстуживаемую морозом и ветрами либо истребляемую огнем, нужно «переделать руками человека, как нужно человеку» (С. 33). И Вогулов разрабатывает проект изменения рельефа земли и искусственного регулирования силы и направления ветров. Казалось бы, благая идея. Но для ее реализации потребовалось изобрести особое взрывчатое вещество неимоверной мощи, которая «могла бы пус-

⁵ Текст трагедии Гете «Фауст» цитируется по изданию: *Гете И. В. Стихотворения. Фауст.* — М., 1997. Страницы указаны в скобках.

тить в атмосферу Гималаи» (С. 34). И после того как «Вогулов раскалил свой мозг», вещество — «перенапряженный свет» — было найдено.

Ультрасвет попробовали на Карпатах.

В маленький тоннель вкатили вагончик с зарядом концентрированного ультрасвета и отпустили электрический тормоз, удерживающий ультрасвет в его ненормальном состоянии, — и пламя завывало над Европой, ураган сметал страны, молнии свирепели в атмосфере... От Карпат не осталось и песчинки на память... Материя мыслью Вогулова превращалась почти в ничто.

Через месяц то же самое сделали в Азии с некоторыми участками Хингана и Саян» (С. 33 — 34).

При игнорировании сердечного знания как регулирующего духовного начала мысль становится слепым манипулятором действий героя. Однако Платонов выстраивает логику своего повествования таким образом, что главный акцент падает не на цену эксперимента, а на его результат:

А еще через месяц в тундрах Сибири уже зацветали робкие цветы и лились теплые ласковые дожди, а вслед за теплом гнались люди, летели аэропланы, двигались тяжелые поезда и глубоко в землю вонзались фундаментами тяжкие корпуса заводов (С. 34).

В этом «затирании» самого процесса, демонстрирующего цену победы над планетой, Платонов очень точно отображает логику своего времени, ориентированного на конечный итог по формуле «цель оправдывает средства». Дальше в ход всепоглощающего мыслетворчества Вогулова постепенно — в качестве исполнителя — подключается все человечество:

В бешенстве и неистовстве человечество билось с природой. *Зубы сознания и железа* вгрызались в материю и пережевывали ее. *Безумие работы* охватило человечество. *Температура труда* была доведена до предела — дальше уже шло разрушение тела, разрыв мускулов и сумасшествие... Вогулов гнулся над чертежами и цифрами ...

И все беспредельней и бездонней перед ним открывался океан труда, и он без сна и почти без сознания, *покоряясь ритмическим взрывам мысли, погибал в этом океане работы и не видел спасения и не хотел его* (С. 35).

Как видим, замкнувшиеся друг на друге мысль и действие оказываются чреватые дурной бесконечностью:

Море работы выходило из берегов и грозило катастрофой, если перестать его опустошать мозгом и машинами хоть на секунду, — и Вогулов садился опять к столу и аппаратам, связывающим его со всем миром... и мысль Вогулова четко стучала, освещала и регулировала великую героическую работу — битву далеких миллионов людей (С. 35).

Поистине бесовская подмена понятия «полнота жизни». У Гете Мефистофель обещает Фаусту в канун Пасхальной недели помочь «изведать после долгого поста, / Что означает жизни полнота» (С. 340), и весь сюжет трагедии является, по существу, реализацией бесовского представления «полноты жизни», на что попадаете доверчивый Фауст. Его договор с Мефистофелем изначально основывается на благих намерениях:

Я людям руки распростер.
Я грудь печалю их открою
И радостям — всему, всему,
И все их бремя роковое,
Все беды на себя возьму (С. 347 — 348).

Берясь пересотворить планету, платоновский герой также руководствуется, кажется, исключительно человеколюбием — тем, чтобы на ней, новой, уже не могла умереть ни одна живая душа. Однако, как известно, залогом договора является в трагедии Гете не более и не менее как душа Фауста. Реализовать идею человеческого бессмертия платоновскому герою также оказалось возможным только при условии утраты и

своего сердца, и «теплокровного, божественного сердца» всего человечества — в полном соответствии с пословицей о благих намерениях, коими вымощена дорога в ад. Мотив ада возникает в платоновском тексте, когда Вогулов обдумывает события пересоздания человеческой природы — как этапа пересотворения Вселенной:

Тут нужна свирепая, скрипящая, прокаленная мысль, тверже и материальнее материи, чтобы постигнуть мир, спуститься в самые бездны его, не испугаться ничего, пройти весь ад знания и работы до конца и пересоздать вселенную (С. 36).

Надо отметить, что в литературе пролетарского направления этого времени мотивы адской работы, игры темных сил являются сквозными. У Маяковского сказано по сходному поводу: «Товарищ Ленин, работа адовая будет сделана и делается уже»⁶, сторожевым псом «темных углов» жизни «родного народа» провозглашает себя Демьян Бедный⁷, «так вот и завертело» всего. Нет сна. Нет покоя», — признается один из персонажей В. Зазубрина⁸, да и у М. Горького символом революционной бури оказывается Буревестник, «черной молнии подобный». То есть платоновские «темные силы мира» попадают в довольно широкий литературный контекст; тем самым название рассказа «Сатана мысли» начинает все меньше напоминать смелую метафору и все больше превращается в символ, скрывающий суть происходящего. «Все, Александр Герцевич, заверчено давно», — словно подытожит эти знаковые явления О. Мандельштам в 1930-е гг.⁹ На губительные последствия для всего окружающего мира бессердечной адовой работы также указывается в трагедии Гете, в той ее части, которая связана с историей Филимона и Бавкиды и где речь

⁶ Маяковский В. Разговор с товарищем Лениным // Страницы русской поэзии. 20-е — 30-е гг. — Томск, 1988. С. 24.

⁷ Бедный Д. Мой стих // Русская поэзия серебряного века. 1890 — 1917 гг.: Антология. — М., 1993. С. 656.

⁸ Зазубрин В. Вледная правда // Зазубрин В. Общежитие. — Новосибирск, 1990. С. 105.

⁹ Мандельштам О. Полн. Собр. стихотворений. — СПб., 1995. С. 198.

идет о строительстве канала, т. е., казалось бы, о благом начинании. Однако в результате оказывается, что

Бедной братии батрацкой
Сколько погубил канал!
Злой он, *твой строитель адский,*
И какую силу взял!

.....

Он без сердца, из железа,
Скажет – и *хоть в гроб ложись* (С. 733)¹⁰.

Акт утраты человечеством сердца становится в рассказе Платонова пороговым моментом следующего этапа – восстания «земного человечества» «на мир и на все миры» и победы над ними. Однако, прежде чем приступить к созданию новой вселенной, Вогулов пытается постичь законы старой. Для этого он строит в своей лаборатории копию вселенной «со всеми ее функциями, и опыт оправдал все расчеты, Вогулов даже не обрадовался, а только замер у своего механизма... и мысль у него застыла на миг... Вселенная была познана до дня и воспроизведена человеком» (с. 38). Однако при всем при том вместе таинственной живой вселенной-организма вогуловская вселенная-механизм как «голая схема вертящихся шаров» выглядит лишь жалким подобием. По сути, образ новой вселенной оказывается подобен самому герою-творцу. Его духовно-нравственная неполноценность влечет за собой усеченность, деформированность сотворенной им модели мироздания:

И Вогулов... был воплощением того сознания... которое одно способно взорвать вселенную в хаос и из хаоса сотворить иную вселенную – без звезд и солнц, – одно ликующее, ослепительное всемогущее сознание, освобождающее все формы (С. 36).

Вогуловская вселенная-чертеж вновь отсылает нас к «Фасту», к той его сцене, где герой Гете в своих мечтаниях по-

¹⁰ Отдельной проблемой представляется прочтение в контексте этой части гетевской трагедии платоновской повести «Епифанские шлюзы».

знать тайну бытия обращается к помощи духов. И здесь он «открывает книгу и видит знак макрокосма»:

Какой восторг и сил какой напор
Во мне рождает это начертанье!
Я оживаю, глядя на узор,
И вновь бужу уснувшие желанья.
Кто из богов придумал этот знак?
Какое исцеленье от унынья
Дает мне сочетание этих линий!
Расходится томивший душу мрак.
Все проясняется, как на картине.
И вот мне кажется, что сам я — бог
И вижу, символ мира разбирая,
Вселенную от края и до края... (С. 302).

Эзотерический символ вселенной у Гете оказывается тождественным ей самой, знак здесь отражает всю полноту бытия, ибо его творцами являются наделенные божественным знанием духи-создатели:

Теперь понятно, что мудрец изрек:
«Мир духов рядом, дверь не на запоре,
Но сам ты слеп, и все в тебе мертво.
Умойся в утренней заре, как в море,
Очнись, вот этот мир, войди в него»... (С. 302).

Но в то же время гетевский герой понимает, что «Их [духов] знаки, сколько ни грызи, / Не пища для сухих умов» (С. 302). Именно таким «сухим умом» и обладает платоновский Вогулов, потому и его чертеж Вселенной — не более чем система вертящихся шаров, оголенный скелет, а не живой организм.

Принципиальная разность «умного» и «сердечного» путей познания будет детально изложена Е.И. Рерих всего несколькими годами позднее в фундаментальном «Учении живой этики», одна из книг которого под названием «Сердце» была

опубликована в 1932 г. В ней, в частности, говорится: «Можно осознавать миры в сердце, но не в уме... Не может творить рассудок, если не дать зерно сердца»¹¹. Можно сказать, что огонь сердца героя Платонова, трансмутируясь в чистый разум, теряет свою теплокровно-согревающую, очищающую и истинно творящую силу. Здесь любопытно сравнить этого гиганта холодной, рациональной мысли с лирическим героем одного из стихотворений В. Хлебникова:

Я вышел юношей один
.....
Я волосы зажег,
Бросался доскутами, кольцами
И зажигал кругом себя
Зажег поля, деревья –
И стало веселей.
Горело Хлебниково поле,
И огненное Я пылало в темноте.
Теперь я ухожу...¹²

Хлебниковское «огненное Я» оказывается семантически тождественным высшему «Я» человека, сущность которого в том, что оно наделено «огненным», божественным знанием. Поэтому огонь Хлебникова не разрушителен, а созидательно-весел. Это не пожирающий огонь, а огонь истинного творчества, когда проявляется высшая природа вещей: они тоже возгораются духовным пламенем. Вогуловский же свет разума из силы созидательной все больше превращается в силу разрушительную.

Если вернуться к аналогиям из «Фауста», то, как известно, деятельность героя трагедии не подтвердила ни его собственного тезиса «В начале было Дело» (именно на примате Дела, а не Силы и не Мысли останавливается в конечном итоге Фауст), ни благих намерений: все его деяния оказались профанированы вмешательством дьявольской силы. Вспомним ту

¹¹ Учение живой этики: В 3 т. – СПб., 1994. Т. 2. С. 502.

¹² Хлебников В. Творения. – М., 1987. С. 181.

часть трагедии Гете, где Фауст заражен идеей строительства плотины на месте, ежегодно затопляемом морским приливом, лишаящим землю плодородия. Мысль героя Гете *«любой ценою у пучины / кусок земли отвоевать»* (С. 697) оказывается очень близкой платоновскому персонажу. Ведь в ее основе — та же идея пересоздания земли и безраздельного господства.

Я сам на тот участок зарюсь.
Я там устроил бы помост
И созерцал бы с этой вышки
Простор прирезанных борозд,
Земли охваченной излишки.
Там наблюдал бы я разбег
Растущих в ширину владений,
Которыми венчал свой гений
Вдаль заглянувший человек.

.....

Неужто в жертву я отдам
Свой план препятствиям невольным? (С. 737).

«Невольным» же «препятствием» для реализации идеи Фауста оказываются двое «постылых»: старик Филимон и старуха Бавкида, покои веку живущие на месте строительства плотины. И Фауст дает распоряжение Мефистофелю избавиться от «старичья». Мефистофель истинно дьявольскими методами расправляется с упрямыми, не желающими покинуть свой кров: он устраивает пожар, в котором сгорают не только старики, но и их неожиданный гость. Ценой торжества проекта становятся три человеческие жизни. Но если Мефистофеля такая жертва не трогает, то Фауст испытывает чувство раскаяния и проклиная злого духа с его исполнителями. Как верно отмечает Л. Дебюзер, будучи неотделимы друг от друга, Фауст и Мефистофель «все-таки отделимы в своем направляющем стремлении»¹³. В отличие от гетевского героя, осознающего ценность человеческой жизни, герой Пла-

¹³ Дебюзер Л. Тайнопись Андрея Платонова. С. 630.

тонова не испытывает горечи от иницилируемых его мыслительным гением многочисленных земных катастроф. Для него это естественный, закономерный путь к победе над планетой. В данном смысле он пополняет персонажный ряд тех «русских фаустов», которые методикой своих деяний все более приближаются к Мефистофелю¹⁴. Живая душа Фауста при нем до тех пор, пока он в горячке жизненных впечатлений не захочет остановить мгновение. Таково главное условие его договора с Мефистофелем. До тех пор персонифицированная темная сила является внешним искушителем героя Гете. Поддаваясь на искушения, Фауст в то же время может вернуться к самому себе. Свет и тьма неустанно борются внутри его сознания, но это осознанная борьба и осознанное сопротивление тьме. Положение платоновского героя гораздо труднее, ибо «темные страстные силы» являются недистанцированной частью его существа, потому и процессы, происходящие внутри него, не становятся предметом рефлексии. Время, историческая ситуация высвобождает, активизирует именно эти спавшие темные силы, герой же оказывается всецело подвластен им, пленен ими.

В конце гетевской трагедии Фауст слепнет. Его объемлет ночная тьма, но при этом не оставляет радость от сознания того, что заветная цель — возведение плотины — близка. Он слышит стук лопат, голоса, движение. Фауст начинает отдавать энергичные команды:

Вставайте на работу дружным скопом!
Рассыпьте цепью, где я укажу.
Кирки, лопаты, тачки землекопам!
Выравнивайте вал *по чертежу!* (С. 747).

Здесь важен сам мотив чертежа, объединяющий трагедию Гете с платоновским текстом, а точнее, мотив подмены реальности чертежом. Ведь вокруг Фауста давно уже суетятся лемуры, злые духи, а не строители — Мефистофель вновь сыг-

¹⁴ Дебюзер Л. Тайнопись Андрея Платонова. С. 631.

рал с ним злую шутку. И по указке дьявола они роют Фаусту могилу. В платоновском тексте такими исполнителями-«недо-человеками» оказывается все новое бездушное, ослепленное ложной идеей человечество. И оно тоже занято не чем иным, как рытьем собственной могилы, если экстраполировать рассказ «Сатана мысли» на творчество писателя 1930-х гг. и вспомнить повесть «Котлован», где на месте предполагаемого дома, по ходу действия отодвигающегося в план мнимой реальности, все больше увеличиваются размеры котлована — всеобщей могилы.

Ослепнув, герой Гете оказывается в царстве «изменчивых теней» (С. 750), хотя ему самому кажется, что он остается ведом внутренним светом. В этом состоянии самообмана Фауст провозглашает гимн общему деянию. Лишь в нем, по итоговому мнению героя Гете, заключена высшая полнота жизни. Грандиозная картина «народа свободного на земле свободной» оказывается для него настолько захватывающей, что он готов остановить это мгновение. Здесь-то и поджидает его лукавый дух, также готовый по праву договора завладеть душой Фауста. Осуществленная дьяволом подмена истинного ложным, реального иллюзорным как раз и ставит под вопрос тезис «В начале было Дело». Трактовка общего пересоздающего реальность деяния как дьявольской подмены («лишь видимость мелькала» (С. 750), — подводит итог фаустовским «делам» Мефистофель) придает платоновскому сюжету «восстания на вселенную» вполне определенный богоборческий смысл:

На мельницу мою ты воду льешь.

Плотиной думая сковать буруны,

Морскому черту, старику Нептуну,

Заранее готовишь ты кутеж.

В союзе с нами против вас стихии,

И ты узнаешь силы роковые,

И в разрушенье сам, как все, придешь (С. 748).

Легендарного Фауста, как известно, пожирает преисподняя, Фаусту Гете даровано спасение Божией милостью, что

же касается фаустовского типа героя Платонова, то его действительно ожидает духовное саморазрушение, об итогах которого речь идет в другом платоновском рассказе – «Потомках солнца». Вот как выглядит здесь новая, рукотворная планета:

Дуют ровные теплые ветры, по указанным человеком путям курсируют в океанах теплые течения. Прорваны галереи для воздушных потоков в горных цепях. Горячий туркестанский вихрь с песком несется к Северному полюсу. Давно разморожены льды обоих северных океанов и совершены все великие работы, осуществлены все глубокие мечты.

На земле стало тихо, и ночью мне слышен ход звезд и трепет влаги в стволах деревьев.

Нет больше катастроф, спазм и бешенства в природе¹⁵.

Но вместе с тем «нет в человеке горя, радости, восторга – есть тихий свет сознания. Человек теперь не живет, а сознает» (С. 399). Однако когда наступает такая сомнительная земная идиллия, человечество неожиданно переселяется на другую планету. Почему? На этот вопрос отвечает герой рассказа, энтузиаст и идеолог Сознания, единственный оставшийся на земле житель, ее «сторож и летописец». У него нет имени, но можно предположить, что это и есть Вогулов, «сатана мысли». Шаг за шагом он припоминает историю переоборудования земли. В отличие от рассказа «Сатана мысли», где причиной стала борьба со смертью, в «Потомках солнца» «великий передел» начинается с природной катастрофы, которую и пытается победить человечество через совершение социальной революции. Ее итогом стало истребление «всего бессильного и ошибочного», «гнилых мистических верхов человечества». В живых остались лишь люди *«без чувств, без сердца, но с точным сознанием, с числовым разумом... не нуждающиеся долго ни в женщинах, ни в пище и питье и видящие в природе тяжелую свисшую необтесанную глыбу, а не бога, не чудо и*

¹⁵ Платонов А. Потомки солнца // Платонов А. Чевенгур. – М., 1991. С. 399. Далее цитируем по этому изданию с указанием страниц в скобках.

не судьбу» (С. 409). Здесь платоновское новое человечество, по существу, реализует фаустовскую идею «богоравности», которая представляется герою Гете как освобождение от этических притяжений:

Я, названный подобьем божества,
Возмнил себя и вправду богоравным.
Насколько в этом ослепление явном
Я переоценил свои права!

.....
Мы часто мыслью воспаряем вширь
И падаем от тяжести привеска,
От груза наших добровольных гирь.

.....
*Нам служит ширмой состраданья бремя,
И совесть, и любая дребедень.*
Тогда все отговорки, все предлог,
Чтоб произвести в душе переполох.
То это дом, то дети, то жен ... (С. 308 – 309).

В литературу нового века эта фаустовская рефлексия входит обогащенной философским опытом Ф. Ницше с его центральной идеей формирования сверхчеловека, из которой русская революционная мысль восприняла наиболее легкий для исполнения тезис: «падающего подтолкни».

Дальше в платоновском рассказе новое, духовно стерилизованное человечество совершает и убийство природы, ибо, по мысли летописца, «чем меньше природы среди людей, тем человек человечнее и имя его осмысленней» (С. 403). Следующим этапом становится уничтожение Вещи, а в качестве главного деяния в летописи записано уничтожение Любви, чтобы семя человека способствовало росту мозгов, а не детей. В результате новый человек, став исключительно сознающим, теряет все черты индивидуальности, и женщина, лишившись своей основной природной функции, оказывается приравненной к мужчине. Но для того чтобы быть готовому к подобным «свершениям», человечеству пришлось вначале потерять сер-

дечно-нравственный ограничитель — в виде восторгов, страданий и боли. В пережившем великую эпоху преобразований человеке ничего, кроме ясновидящего сознания, не остается. Его сердце уже ничего не чувствует, а «только качает кровь».

Далее герой-летописец пишет:

Все-таки мне смешно глядеть на прошлые века: как они были сердечны, сентиментальны, литературны и невежественны. Это потому, что людей долго не касалась шершавая спина природы и они не слышали рычания в ее желудке. Люди любили, потели, размножались, и каждый десятый из них был поэт. У нас теперь — ни одного поэта, ни одного любовника и ни одного не понимающего — в этом величие нашей эпохи... Мы полны уважения друг к другу, но не любви: любовь ведет к падению, и сознание при любви мутится... Время наше раздавило любовь и не велит родиться ей впредь никогда. Это хорошо, мы живем в важном и строгом месте и делаем трудное дело. Нам некогда улыбаться и касаться друг друга... (С. 402).

Помимо несомненного наличия фаустовского кода, следует отметить, что «Потомки солнца», как и рассказ «Сатана мысли», на наш взгляд, представляют собой художественную рецепцию одной из работ А.В. Луначарского, а именно вышедшей в 1903 г. брошюры под названием «Основы позитивной эстетики»¹⁶. Главная мысль этой работы — провозглашение борьбы всего человечества за идеал в образе «величественного храма жизни» (ср. «общепролетарский дом» в повести «Котлован») «во имя интересов вида». Таким образом, основой «позитивной эстетики» Луначарского является все та же идея нового человека и нового человечества, формируемого, как и у Платонова, в процессе общей борьбы «с природой». В этой борьбе, считает Луначарский, «о мирной солидарной работе всечеловечества... не могло быть и речи, самый страст-

¹⁶ О знакомстве Платонова с трудами А.В. Луначарского свидетельствует его публицистика, в частности, статья «Пушкин — наш товарищ». С большой долей вероятности можно предположить, что он был знаком и с «Основами позитивной эстетики» — одной из самых популярных и во многом основополагающих работ пролетарского идеолога, однако прямых указаний по этому поводу нам найти не удалось.

ный поклонник счастья “дальнего” (одно из любимых словечек Платонова! — Е.П., Н.Х.), провидец и палладин отдаленного будущего, должны вступить в борьбу с косностью, ленью, себялюбием других людей и классов... в этой борьбе они должны быть *тверды и даже жестоки*, они должны напрягать все свои силы, чтобы вести человечество *своей дорогой во что бы то ни стало... Не в любви ко всякому ближнему, а в стойкой и неуклонной борьбе за интересы вида* находит самое яркое проявление гений вида»¹⁷.

«Любовь» — одно из самых редких слов в статье Луначарского, и если оно появляется здесь, то с явным оттенком ущербности, неполноценности. В новой эстетической системе, по мнению автора, всесозидающую функцию вместо любви должна выполнить ненависть (ср. «сатану мысли» Вогулова): «... мы можем представить себе, да и видим на каждом шагу людей, у которых альтруистические инстинкты, по-видимому, вполне развиты: они говорят о терпимости, они никого не обижают, они... всякого готовы утешить, со всяким поговорить о том, что надо довольствоваться малым, и прибавят, пожалуй, — любить друг друга, но, в конечном счете, это самые хилые эгоисты, ищущие спокойствия, ведущего к постепенному отмиранию... сил человеческого рода» (С. 55).

Сверхзадача общества видится Луначарскому как «повышение типа человека», который именуется в «Основах позитивной эстетики» то «всечеловеком», то «человекобогом», то «сверхчеловеком», но во всех случаях имеется в виду некий «законченный организм, в котором жизнь и разум отпразднуют победу над стихиями» (С. 99). При такой инверсированной телеологической установке неэстетичным видится «все, что требует чрезмерной и нецелесообразной траты сил... Все, что связано со страданиями, болезнью и слабостью и т.п., воспринимается как безобразное по содержанию...» (С. 73). Прекрасным же провозглашается все, что помогает победить «в совместной борьбе» с неким несравненно сильнейшим противником» (ср. у Платонова: «...мы живем в важ-

¹⁷ Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1967. Т. 7. С. 33. Далее цитируем по этому изданию с указанием страниц в скобках.

ном и строгом месте и делаем трудное дело» (С. 402)). Особое место здесь занимает «свобода от слезливого сострадания», которая достигается «лишь ценою привычки к зрелищам страдания» (С. 79). «Какой же серой, дряблой, неподвижной должна быть жизнь, — недоумевает автор, — чтобы человеку приятно было проливать слезы перед зрелищем горя будничных людей, чтобы его интересовали даже перипетии жизни чеховских трех сестер и им подобных» (С. 79). Первая фраза цитированного платоновского фрагмента («Все-таки мне смешно глядеть на прошлые века: как они были сердечны, сентиментальны, литературны и невежественны ...») не только в мотивном, но и в интонационном плане представляется литературной перифразой этой части работы Луначарского.

Чрезвычайно близким платоновскому является и образ нового человечества Луначарского — как некоего единого биологически сильного организма, ведомого «гением вида». На роль такого «гения вида», по существу, и примеряет Платонов своего «сатану мысли». Но в художественных фантазиях начала 1920-х гг. писатель идет дальше автора «Основ позитивной эстетики»: его человечество, «сбитое катастрофой в *один сверкающий металлический кусок*, после годов точной дисциплины... единой волны сознания» вдруг «почувствовало одиночество и зов тоски и, влюбленное в мир, ушло искать единство с ним» (С. 404), для чего была сконструирована световая летательная машина. «Но эта человеческая любовь к миру не есть чувство, — объясняет далее герой, — а раскаленное сознание, видение недоделанного, мятущегося, беспельного, нечеловеческого космоса» (С. 404). Однако именно в тот момент пути человечества и летописца разошлись: у них, как представляется последнему, разные цели. Для него главное — работа над бессмертием, для человечества — покорение вселенной. По существу же, это одна цель, но достигаемая разными средствами, ибо результатом покорения вселенной предполагается бессмертие, всякая иная цель оказывается промежуточной и неудовлетворительной, а достижение бессмертия какими-то техническими, рукотворными средствами — в итоге то же покорение вселенной. Как видим, проис-

ходит полная инверсия представлений о телеологии мира и человека. Десакрализация тайны бытия по формуле «мы рождены, чтоб сказку сделать былью» приводит к перерождению внутренней структуры человека и человечества. И жуткой в своей бесстрашии предстает созданная Платоновым картина антропоцентристского похода на вселенную, похода, чреватого вечной неудовлетворенностью, а значит, превращающегося в тотальную неостановимую агрессию. Самое печальное здесь то, что платоновский герой с его измененным сознанием, лишенным духовной коррекции, теряет способность видеть произошедшее как вселенскую катастрофу, действительный апокалипсис. Образ *сознающего* человека, превратившего живую жизнь в мертвую пустыню, вызывает у него исключительно прилив гордых чувств.

Любопытно, что в финале платоновского текста самоуверенная интонация летописца внезапно меняется: в повествовании вдруг возникает фигура вопрошания: «Чем мы будем? Не знаю. Безымянная сила растет в нас. Томит и мучается и взрывается то любовью, то сознанием, то воем черного хаоса и истребления, и страшно, и душно мне, я чувствую в силах тесноту» (С. 404). Это уже не столько голос героя, сколько автора, сознание которого мечется между уверенностью и сомнением.

Таким образом, если в «Сатане мысли» Платонов показал, как ничем не ограниченная мысль превращает человека в тотального разрушителя, то в «Потомках солнца» тот же самый герой предстает уже в постапофеозной стадии как «глас, вопиющий» в рукотворной пустыне. Тем самым этот рассказ Платонова в жанровом плане представляет собой антиутопию, тяготеющую к постановке диагноза.

Художественное открытие первых произведений Платонова связано с выявлением еще одного онтологического парадокса: чем больше преуспевает человечество в пересоздании вселенной посредством творческой мысли, тем дальше оно отодвигается от первоначальной цели — счастья конкретного человека. То есть любовь к общему, дальнему заслоняет любовь к единичному, ближнему.

Здесь, однако, следует иметь в виду, что идеи платоновских героев — это собственные мысли писателя, его надежды, а также и инженерные разработки, которым он устраивает в своих художественных текстах особую, эстетическую проверку. Все герои Платонова близки и дороги ему как сколки его собственного сознания, в данном случае сознания юного, настроенного на немедленный, «здесь и сейчас» осуществляющийся великий мировой переворот. Но чаще всего однозначность личностной умозрительной установки в художественном варианте оборачивается двуголосозвучающим словом, внутренне напряженным диалогом противоположных идей, что придает ранним платоновским текстам тот неповторимый драматизм, который столь характерен для зрелых произведений писателя. Вместе с тем уже в текстах раннего этапа можно обнаружить сложно организованную, многослойную систему художественных проекций, свидетельствующую о рецептивном характере творческого мышления Платонова. Для него это один из главных и авторитетных способов проверки на доброкачественность как собственных мыслей, идей, научных проектов, так и ведущих концепций современной писателю эпохи.

Н.П. Хрящева, Ф.И. Хрящев

Пространство «первоначального города» Роман А. Платонова «Чевенгур»

Пространственные образы и мотивы в романе А. Платонова «Чевенгур» не раз привлекали внимание исследователей¹. Интересные наблюдения сделаны Е.А. Яблоковым. Анализируя соотношение реальных и вымышленных топонимов в романе, ученый указывает на характер обращения писателя с географией: «Пространство “Чевенгура” лишь на первый взгляд похоже на реальное»². Развивает данный аспект Д.Н. Замятин: «Среда», образуемая взаимодействием «пространственно-географических представлений героев или автора романа... с реально существующим в настоящей действительности географическим пространством... выступает как самостоятельный “герой”, поведение которого в итоге определяет весь строй и сюжетную траекторию произведения»³. Особо значимы для нас замечания ученого об «экстерриториальности», «сверхгеографичности» Чевенгура, что позволяет его пространству как бы идеально соответствовать разнохарактерным устремлениям героев⁴.

Наша попытка рецепции пространственных категорий осуществляется на основе «лейбницевского» понимания про-

¹ См.: *Подорога В. Евнух души. Позиция чтения и мир Платонова* // Параллели (Россия – Восток – Запад): Альмавах философской компаративистики. – М., 1991. Вып. 2. С. 33 – 82; *Муценко Е.Г. Художественное время в романе А.Платонова «Чевенгур»* // Андрей Платонов: Исследования и материалы. – Воронеж, 1993. С. 28 – 39; *Дмитровская М.А. Пространственные оппозиции в романе А. Платонова «Чевенгур» и их экзистенциальная значимость* // Прагматика. Семантика. Грамматика. – М., 1993. С. 28 – 39 и др.

² *Яблоков Е.А. На берегу неба: Роман А. Платонова «Чевенгур»*. – СПб., 2001. С. 197 – 198.

³ *Замятин Д.Н. Моделирование географических образов: Пространство гуманитарной географии*. – Смоленск, 1999. С. 111.

⁴ Там же. С. 114.

странства в трактовке В.Н. Топорова⁵. Е.С. Яковлева комментирует его так: «...у Лейбница пространство “одушевляется” человеческим присутствием, оно трактуется, прочитывается человеком... относится скорее к области человеческих представлений о мире, так сказать, “наивной философии” мира. “Постулат” этой философии лежит в основании картины мира»⁶.

Как же платоновские герои и автор-повествователь⁷ воспринимают мир? Что лежит в основе их пространственных представлений? Начнем со второго вопроса. Чевенгурский коммунизм есть по сути осуществляемый на глазах читателя «процесс творения народом истины существования как себя-сотворение». Поэтому в фокусе художнического видения оказываются не столько «происходящие события», сколько «разворачивающиеся состояния»⁸, духовная работа.

В чем же кардинальное отличие состояния от деяния? Состояние, представляющее собой различные модусы экзистенции⁹: «ожидание» бобыля, «нетерпение» смерти рыбака Дмитрия Ивановича (как и «нетерпение» коммунизма Чепурного), терпеливое «исполнение» жизни хлебопашца Прохора Абрамовича Дванова, «хотение» «точности» истины Гошнера и т.д. — есть, прежде всего, отрешенность от сознания, опре-

⁵ Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М., 1983. С. 228.

⁶ Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). — М., 1994. С. 18 — 19.

⁷ Е.А. Подшивалова показала, что «платоновский текст преодолевает многосубъектность. Она по сути является формальной, ибо точка зрения субъекта речи прорастает точками зрения объектов изображения — героев. Последние фактически эксплицируют внутреннее “я” субъекта повествования...». См.: Подшивалова Е.А. Человек, явленный в слове. — Ижевск, 2002. С. 299 — 301.

⁸ Об этом см.: Хряцева Н.П., Хряцев Ф.И. Антропологическая инверсия как принцип построения художественного образа в романе А. Платонова «Чевенгур» // Русская литература XX — XXI вв.: Направления и течения. — Екатеринбург, 2002. Вып. 6. С. 43 — 44.

⁹ Определеннее всего экзистенциальное мироощущение Платонова показал Ю.И. Левин: «Безысходность, тоска по иному типу существования, попытка прорваться к нему (даже через самоубийство, как в “Происхождении мастера”) или хотя бы понять его — постоянная, и может быть, главная тема всех вершинных произведений Платонова» (Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. — М., 1999. С. 412).

деляющего целевую векторность и уводящего человечество от главного вопроса: как преодолеть смертный закон бытия. Так, бытийственный вопрос о смерти становится для рыбака Дмитрия Ивановича бытностью, смыслом повседневного существования. «Он показывал глаза мертвых рыб Захару Павловичу и говорил: “Гляди – премудрость. Рыба между жизнью и смертью стоит, оттого она и немая и глядит без выражения; телок ведь и тот думает, а рыба нет – она все уже знает”»¹⁰. Сознание препятствует истинному знанию о бытии, ибо разъединяет человека с ним: «думающий», наделенный «градусом» сознания «телок», уже противостоит «недумающей» и потому «все знающей» «рыбе»¹¹. Дух платоновских героев полностью определен осязающим Телом: они думают «одним нагревом впечатлительных чувств».

Семантическое пространство Чевенгура (преимущественно мы ведем речь о третьей части романа) разворачивается перед читателем чередой пульсирующих – возникающих и уходящих – «состояний», отражающих смену понимания этого места как историко-географического и метафизического локусов. Сразу оговоримся, сколько-нибудь жесткое деление данных «состояний» невозможно, ибо все они – грани одного состояния: некоей исторической разрешенности, связывающей разные группы персонажей в Чевенгуре идеей изменения прошлой жизни через отрицание ее изначальных (онтологических) категорий. «...А у нас всему конец» (С. 186), – говорит Чепурный, подчеркивая исключительность явления, налагающего отпечаток на восприятие пространственно-временных категорий¹².

¹⁰ Платонов А. Чевенгур. – М., 1991. С. 28. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

¹¹ М.А. Дмитриовская отмечает: «Платонов увидит в наличии сознания корень и причину отпадения человека от универсума и неизбежного одиночества во вселенной» (Дмитриовская М.А. Проблема человеческого сознания в романе А. Платонова «Чевенгур» // Творчество А. Платонова. – СПб., 1995. С. 39).

¹² Д.Н. Замятин отмечает, что «все социальные и общественные идеи, которые ставят перед собой герои романа, имеют перед собой своеобразный пространственный эквивалент или географическую самоидентификацию» (Замятин Д.Н. Моделирование... – С. 112).

Феномен «состояния» как некоей разрешенности обнаруживает себя через нетерпеливое и напряженное ожидание чевенгурцами чего-то небывалого, через особую духовную собранность и настороженность, погруженность в «межвременье», в покой неопределенной и странной длительности¹³. Так, «остаточная сволочь» нетерпеливо ожидала Бога как некоего логического завершения удивительных и до того небывалых вещей: «сроду этого не было!» (С. 204); «живем ради Бога, а не самих себя» (С. 205), и «не понимали, как же им жить, когда ежеминутно может наступить второе пришествие, и люди будут разбиты на два отряда и обращены в голые, неимущие души» (С. 204). Такова же была и вера большевиков, ожидавших чуда после изгнания «полубуржуев». Каждое последующее «состояние» Платонов достраивает качественно новыми приращениями, самовытекающими из происходящего. Так осуществляется «рост» Чевенгура, его развитие через прохождение «фактических» ступеней, представляющих сферу бытийных преобразований. В свою очередь, парадигма «состояний» является как бы вторым, «сакральным» планом построения действительности, подобно тому как в первобытных обществах «всякая территория, используемая в качестве “жизненного пространства”, предварительно превращается из Хаоса в Космос, т. е. посредством ритуала ей придается некая “форма”, благодаря которой она становится реальной». «Сакрализация» пространства происходит как результат стремления к «реальности», ибо «только сакральное есть в абсолютном смысле»¹⁴. «Сакрализация» пространства Чевенгура осуществляется через «ритуал» художественного преобразования исторического материала:

¹³ «Состояния», одно за другим «выливающиеся» из-под пера писателя, можно сравнить с длинным кадром Андрея Тарковского, где изображение среды действия становится преимущественным средством выражения содержания, т.е. семантическая сторона произведения отходит на второй план, становясь «фоном» для своего же панорамно-чувственного восприятия, которое обычно является фоном для описываемых событий. Событие и его фон меняются местами, ибо описать «состояние», указывая непосредственно на его «материальную» выраженность, невозможно; его можно лишь ощутить, почувствовать (Тарковский А. Юбилейный сборник. — М., 2002. С. 100).

¹⁴ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. — М., 2000. С. 30.

«состояния» как раз и есть та «форма», в которую этот материал отливается и в которой перерабатывается в некое светосное вещество истины.

«Рост» Чевенгура как процесс отчетливо проявляет себя в понимании сущности коммунизма, «проговариваемой» почти всеми основными персонажами в ходе их деятельности в нем. Вначале коммунизм предполагается Копенкиным как «трогательная, но твердая и правоучительная красота среди природы, где могла бы родиться вторая Роза Люксембург, либо научно воскреснуть первая, погибшая в германской буржуазной земле» (С. 209). Перед нами не просто мечта о райско-утопическом бытии, строящемся на основании идиллических черт и непреложности нравственного закона, а иной тип существования, в котором будет побеждена смерть. Ведь для Копенкина восприятие коммунизма напрямую связано с идеей воскрешения (приобретения наново) Розы Люксембург. Эта идея и есть его экзистенция: «...маленькая женщина снова представилась ему как безвозвратное сожаление. Где-то одиноко лежала она сейчас — под темным волнением весенней ночи, а в чулане валялись ее пустые башмаки, в которых она ходила, когда была теплой и живой» (С. 195). Поэтому «германское кладбище» — «лучшая земля Копенкина» (С. 195). Но пространство таким образом не упорядочивается: умирает ребенок у случайной нищенки. И теперь уже не только Копенкин откровенно не видит коммунизма в Чевенгуре, но сомневается в нем и Чепурный. Гопнер же осуждает город за отсутствие ремесла и смысла жизни для рабочего человека.

Пришедший в Чевенгур Саша Дванов открывает новое качество коммунизма, указывая на его зависимость от внутреннего состояния человека. Герой обнаруживает прямое соответствие между коммунизмом и «качеством» человеческого существа. Он убеждает в этом даже Копенкина: «Где же ты ищешь его, товарищ Копенкин, когда в себе бережешь?» (С. 335) Но «туловище как было, так и мучается...» (С. 337). Яков Титыч болеет — и чевенгурцы не в силах помочь ему; существующий в этом «состоянии» коммунизм есть «коммунизм-в-себе», явление, не годное для общественной пользы.

На этом этапе люди нисколько не соединены, поэтому-то и Копенкин, и Гопнер не могли заметить коммунизма.

Следующее «состояние» связано с Гопнером. Наладив крышу Якову Титычу, он положил начало образованию «промежуточного вещества» между «туловищами пролетариев», т. е. себя-для-другого; труду не ради «выработки имущества», но ради блага ближнего. Эта наивысшая для Чевенгура стадия развития, о которой вполне можно говорить как о феномене свершившегося коммунизма, не как социально-исторического факта, а как экзистенциального акта — обрывается резко, отступив под натиском внешней реальности, обнажая тем самым свою реальность как несвоевременную, невызревшую исторически идею и уступая место следующему «состоянию», проявленному символическим «уходом» Саши Дванова, — состоянию «после сделанного».

В плане сюжетно-событийного движения повествование о Чевенгуре также распадается на несколько периодов, определяющихся и качественным составом действующих лиц: бытие с «буржуями»; после их уничтожения — с «остаточной сволочью»; после изгнания и расстрела последней — бытие двенадцати «апостолов» коммунизма, считая Клавдюшу (этот период можно разделить на два подпериода: до «прочих» и с «прочими»); после последнего боя.

Единство происходящего процесса подчеркивается целокупностью, органичностью пространства Чевенгура. Оставаясь внешне неизменным, город постоянно меняется изнутри. Чевенгур, как и все остальные «места под солнцем», подчиняется общим для всех пространств природно-космическим законам, но, будучи одновременно местом рукотворным, он испытывает на себе проявления активно-преобразующей воли человека, которая выливается в странные, неестественные для человеческого поселения деяния: передвигаются дома, пересаживаются сады, невольно трансформирующие и само пространство.

Чевенгур имеет свое формально-историческое происхождение: голая степь и люди, идущие по ней, не имеющие ничего, кроме тела. Они-то и образовали город, оставшийся по-

сле их ухода. Новое рукотворное рождение Чевенгура есть не что иное, как попытка воплощения внутренней идеи человека, ищущего счастья и смысла существования. «Превращения» Чевенгура подчинены самореализации этой идеи. Если изначально город возник как бы самопроизвольно, вследствие действия «природных законов», а именно, «смертельной необходимости есть», то повторно он возникает, подчиняясь могуществу человеческой воли,двигающей дома и деревья во имя неясной, но жгучей мечты об ином существовании. Космос «заданный» сменяется космосом «данным», уже «индивидуальным», отграниченным от остального мира для собственного существования. Однако остальной мир продолжает быть и пронизывает рукотворное пространство Чевенгура множеством человеко-природных соотношений. Природа словно обволакивает умозрительное пространство человеческой деятельности неясным, но надежным покровом своего могущественного бытия: оставаясь на периферии повествования (фон), она как бы позволяет «реализоваться» происходящему, образуя некие границы допустимого, в пределах которого совершаются полуфантастические события. Ведь природа вокруг и внутри Чевенгура, его онтологическая составляющая — это и «деревья», отдающие «свои ветки на посохи странникам, бредущим сквозь Чевенгур без ночевки» (С. 203), и «трава», дающая «приют, пищу и смысл жизни целым пучинам насекомых в низинах атмосферы» (С. 203 — 204), и «растения», организовавшие за пределами Чевенгура целый свой «интернационал» и рождающие потомство уже без участия человека.

Пристальное внимание автора к подробным описаниям, их самодовлеющая значимость в структуре повествования создает в романе удивительный эффект «реальности чуда», подобно тому как в сновидении самые невозможные вещи кажутся реально существующими.

Чем же создается единство чевенгурского пространства? В его основе универсальность солнечной деятельности. Пространство организуется «солнечной системой жизни» в Чевенгуре: «...из солнечной середины неба сочилось питание

всем людям, как кровь из материнской пуповины» (С. 203). Таким образом, Чевенгур изображается автором чудесным плодом, выросшим в степи на живом стебле солнечного питания, и потому он обладает присущими всему живому функциями и способностями, главная среди которых — способность к эволюции. Иными словами, в основу изображения пространственного образа Чевенгура художником положен принцип антропоморфизма¹⁵. Соответственно, город — живое существо преобразовывается в город — подобие человека; он как бы «собирается» по принципу «тесноты» и «дружбы» органов человеческого тела. Скорее, это был революционный скачок, смявший элементарные инстинкты самосохранения (нормальные функции человеческого поселения) и открывший дорогу «неизвестной силе человеческого разума». Вглядимся несколько пристальнее в мотив перемещения домов и садов. «Старый город, несмотря на ранний час, уже находился в беспокойстве... в городе шевелились дома — их, наверно, волокли куда-то невидимые отсюда люди. Небольшой сад... вдруг наклонился и стройно пошел вдаль — его тоже переселяли с корнем в лучшее место» (С. 202). «Старый город» оказался во власти человеческой идеи о «лучшем месте», потому люди и подхватывают на руки сады, будто продолжаясь в них сами.

Далее читаем:

— Почему это нынче в городе дома передвигают и сады на руках носят? — разглядывал Копенкин.

— А сегодня субботник, — объяснил Чепурный. — Люди... усердствуют, чтоб жить в товарищеской тесноте (С. 208).

Этот диалог проясняет смысл странных действий. Складывающаяся веками форма человеческого поселения разрушает-

¹⁵ В.Н. Топоров приводит множество примеров «очеловечивания» «вселенского пространства через его связь с членами тела» (подножье горы, горный хребет, устье реки, горловина) и указывает на первичность антропологического кода в мифопоэтическом сознании, в связи с чем и отражение пространственных категорий в языке собирается как антропоморфная система (Топоров В.Н. Пространство и текст. — С. 244).

ся во имя воплощения нового жизнеустройства, суть которого в «товарищеской тесноте», т.е. в ликвидации пространственно-вещного зазора между «голыми» чевенгурцами.

К чему же приводит «добровольная порча мелкобуржуазного наследства» (С. 217). «От передвижки домов улицы в Чевенгуре исчезли», превратившись в «ущелья смешанного города»; «все постройки стояли не на месте, а на ходу», как «перекошенный, заблудившийся амбар», возле которого «лежали под одним тулупом юноша и девушка» (С. 220). «Посреди дороги и на пустых местах печально стояли увядшие сады: их уже несколько раз пересаживали, таская на плечах, и они обессилили, несмотря на солнце и дожди» (С. 226). «Люди сидели рядами в переулках, между сдвинутыми домами... и от людей тоже шло тепло и дыхание — не только от лучей солнца... Теснота домов, солнечный жар и человеческий волнующий запах делали жизнь похожей на сон под ватным одеялом» (С. 225). Возникает до абсурдности странный, двойственный в своей сущности образ. С одной стороны, и дома, и сады, и люди чуть живы, донельзя затомлены самопереустройством — всем «дремлется»; с другой — перед нами не разрушенный, а скорее «первоначальный» город, в котором, как в сонном тепле «ватного одеяла», тщится возникнуть, зазеленеть, проклюнуться новая форма человеческого существования.

Чевенгур, разумеется, не «доходит» до стадии «разумного города», что вообще трудно себе представить, но иррациональными элементами своего произведения Платонов стремится преодолеть «врожденную», привычную структуру человеческого существования.

Именно наличие неявного параллелизма города и человека является самым сокровенным и удивительным в романе. Чевенгур воплощается как форма со-противопоставления и взаимодействия исконно человеческих категорий. Этим, возможно, Платонов указывает на понимание коммунизма как внутреннего человеческого свойства, а не чего-то внешнего по отношению к человеку; т. е. коммунизм в Чевенгуре возможен лишь постольку, поскольку возможен в человеке; он

устанавливается вне зависимости от «объективных условий», но внутренней возможностью и свободой самого человека. Именно таким образом автор выходит из «узкого места» утопичности: коммунизм становится возможным на какое-то короткое время, как человек лишь на короткое время способен ощутить коснувшуюся его благодать движения свободного духа.

Утопией коммунизм принимается как некая «система» вне человека, «где благо жизни», и «точность истины», и «скорбь существования» возникали бы сами собой по мере надобности. В известных подобных «системах», вроде «города солнца», пространство также целокупно и естественно, но человек не является органичной частью этой системы: он лишь механически существует по законам системы и таким образом получает свое удовольствие. Отсюда сомнения Гопнера, Захара Павловича и других героев в возможности коммунизма. Они изначально видят нереальность такой системы и допускают ее существование только после установления спаянности с людьми, сделавшими коммунизм в Чевенгуре. Возможность коммунизма представляется им равносильной чуду полета аэропланов, которые тяжелее воздуха; осуществленное Платоновым, впрочем, вполне похожее на чудо, но не в том только смысле, что в обычных условиях трудно организовать в одном месте такое количество отрешенных от нормальной жизни «голых товарищей». «Чудесным» был сам процесс преобразования человека, коррелирующий с идеей общего дела.

Коммунизм достигается Платоновым экспериментально, вне всей реальной сложности конкретно-исторического процесса, представленной «объективными условиями» (достаточно вспомнить плачущего от невостребованности таланта одинокого комсомольца за стенкой Захара Павловича). «Коммунизм» в Чевенгуре походит на нечто нечаянно сотворенное. Экспериментальный характер создаваемого подчеркивается Гопнером, предлагающим сделать коммунизм в России по чертежу Чевенгура: «...тогда уже будет легко сделать коммунизм на всей шестой части земного круга, раз в

Чевенгуре дадут шаблон в руки» (С. 238). Однако такое «чудо» имеет под собой реальные, четко осознаваемые Платоновым основания: коммунизм начинается в голове, и если он возможен в человеке, значит он возможен вообще; остается доказать его существование в человеке и показать, каким образом это происходит; т.е. чудо как таковое заключается в том, что в человеке, хотя бы временно, может образоваться коммунизм. Основное сомнение исходит от Захара Павловича: «...рабочий человек — очень слабый дурак, а коммунизм далеко не пустяк. В вашем Чевенгуре целое отношение людей нужно — неужели там враз с этим справились?» (С. 238). И после отказа от ожидания чудесного осуществления всех «возможностей», на котором настаивает Гопнер — вдруг возникнет «нечаянно что-нибудь умное» (С. 238), — Захар Павлович указывает причину сомнения: «Из железа я тебе что хочешь сделаю, а из человека коммуниста — никак!» (С. 239). И совсем другое дело, если они «сами сделались». Здесь наиболее ярко воплощена сокровеннейшая идея Платонова о том, что человек, будучи пустым и свободным «местом», способен родить из себя любое чудо. Так, коммунизм в Чевенгуре рождается не из внешнего пространства, не в результате борьбы с обстоятельствами, а из «чудотворного пространства» самого человека. Наиболее выпукло эта чудотворность внутреннего «пространства» человека представлена автором в образе Мишки Луя, «чевенгурского пешехода», посланного с письмом Копенкина Дванову в губернию. В письме Копенкин сообщает о существовании в Чевенгуре «коммунизма, и обратно» (С. 213).

Луй даже не человек-город, а человек-мир, отражающий собою всю полноту платоновского миропостроения в ее наличном, непосредственном и динамичном варианте и несущий ее по миру заключенной в малость своего человеческого существа. Для его ног, «едких на дорогу», не существует границ и расстояний. Не жалея нисколько времени и сил, он способен оказаться где угодно, обладая поистине планетарной вездесущностью, и, таким образом, имеет столь же планетарное значение для писателя, так как может сеять возникшую в од-

ном месте идею в пределах целого мира. Луй несет идею коммунизма, являясь живым и самостоятельным его воплощением: «Коммунизм ведь теперь в теле у меня, от него не денешься» (С. 236). Существование Луя полностью вовлечено в движение в пространстве и времени; причем движение лишено цели: оно является выражением «любви к дороге», «жадности» ходака к новым пространствам, постоянную новизну и бесконечность которых он воспринимает привычно, как свою «жилплощадь», нечто для себя естественное и жизненно необходимое. Так, «после губернии Луй решил не возвращаться в Чевенгур и добраться до самого Петрограда, а там — поступить во флот и отправиться в плавание, всюду наблюдая землю, моря и людей как сплошное питание своей братской души» (С. 220).

В архетипе Мишка Луй абсолютизирует собою древнюю традицию человечества — традицию странничества, паломничества к святым местам. «Не зная букв и книг, Луй убедился, что коммунизм должен быть непрерывным движением людей в даль земли» (С. 218). Будущее человечество лишается оседлости, наситенности места, оставаясь, таким образом, без всего того, что образует узкий и привычный круг человеческой жизни, что формирует человека как такового. «Надо, чтобы человека ветром поливало, — убеждал Луй, — иначе он тебе опять угнетением слабосильного займется, либо само собою все усохнет, затоскует, знаешь как? А в дороге дружбы никому не миновать — и коммунизму делов хватит» (С. 219). «Странствуя», человек временно отрывается от привычного ему существования и, таким образом, освобождается от присущих ему страстей и потребностей, «очищается», временно превращаясь в сгусток «ожидания чуда» — тех святых мест, к которым он стремится. Природа человека «сакрализуется», возвышаясь до религиозных истин, со временем трансформировавшихся в идеи коммунизма. В первобытных культурах существовал обряд инициации, согласно которому юноша для того, чтобы официально сделаться мужчиной, на время покидал племя, проводя определенный срок в полном одиночестве и лишениях тела, — здесь также подразумевается «са-

квалификация» человека для совершения качественно нового, невозможного в обычном состоянии и вместе с тем жизненно важного «перехода». В обоих случаях «сакрализация» достигается путем длительных и тяжелых испытаний, к которым человек, тем не менее, относится с воодушевлением, не испытывая страха; в обоих случаях процесс конечен, после его завершения возобновляется привычный для человека ход жизни, вместе с тем он становится на уровень выше по сравнению с предшествующим состоянием (Христос до и после искушения; юноша до и после обряда посвящения; мусульманин до совершения хаджа и после). Мишка Луй является гиперболизированным представлением автора о такого рода процессах и предельным их выражением. Жизнь оседлая (нормальная) и жизнь странническая (временная, «сакральный скачок») меняются в нем местами, отчего Луй становится олицетворением непрерывного процесса духовного возвышения, который перестает даже восприниматься как таковой по причине непрерывности и естественности, как обычная человеческая жизнь не воспринимается чем-то экстраординарным; в любом случае он — «место», где «коммунизм» может возникнуть с наибольшей легкостью. Эту свою «участь» Луй воспринимает как «радость»: «Еще в юности он... додумался — отчего летит камень: потому что он от радости движения делается легче воздуха» (С. 218). Движение непосредственно связано с радостью, и связь эта кажется почти физическим соответствием.

«На кого похож человек — на коня или на дерево?» (С. 218) — этим удивительным вопросом членам ревкома Луй определяет самого себя как диалектическое сочетание, во-первых, самосуществующей оседлости (дерево) и столь же явного движения (конь — само олицетворение движения); во-вторых, «вывернутости» в мир дерева и, наоборот, «ввернутой», сконцентрированной в себе жизни коня. Все это герой сочетает в себе: конь — в самодовлеющей стихии движения и собственно биологической, животной своей природе («У коня есть грудь с сердцем и благородное лицо с глазами» (С. 218), по замечанию Прошки); дерево — в узловатых, размашистых

формах собственного тела: «Гопнер решил вслед пешеходу, что тот похож на садовое дерево; в теле Луя, действительно, не было единства строя и организованности — была какая-то неувязка членов и конечностей, которые вырастали изнутри его с распушенностью ветвей и вязкой крепостью древесины» (С. 237).

Такова полная всесторонне достроенная природа Луя, сочетающего в себе одновременно максимально широкий спектр человеческих проявлений. «Луй уже привык быстро расставаться с людьми, потому что постоянно встречал других — и лучших; всюду он замечал над собой свет солнцестояния, от которого земля накапливала растения для пищи и людей для товарищества» (С. 237) — таков сверх-человеческий в своей бессердечной свободе, почти космический образ, завершающий Луя и ставящий его над остальными жителями Чевенгура. Чевенгур не готов следовать истине максимальными темпами вслед за Луем. Чепурный, чуя коренную правду Луя, прекрасно понимает это, потому предложение «стронуть Чевенгур с места» было отклонено и Луя отпустили одного «вместо целого Чевенгура».

Таким образом, Луй отождествляется писателем с миром, и процессы, происходящие в мире, через общность солнечного света представляются ближайшим окружением его существования, по отношению к которому Луй занимает, как уже было сказано, сверх-человеческую, созерцательно-покровительственную позицию Демиурга.

Подведем итоги. Большевики во главе с Чепурным создают основу, концентрат идеи как необходимости содружества. Для этого они последовательно, в несколько этапов очищают пространство Чевенгура от всех элементов «Жизни». Прочие, нуждающиеся в товариществе, попадают в Чевенгур — голое пространство Идеи — и привносят туда Жизнь, ибо последняя имеет более глубокие корни, чем Идея, оказывающаяся проявлением сознания — самой молодой и «неопытной» части человеческого существа.

Содружество, в принципе, было у «прочих» и до Чевенгура. Идея же призвана лишь организовывать его, претворив в

«солнечную систему жизни» в Чевенгуре. Однако Идея сама хочет сделаться таким содружеством... и сливается с ним. После установления Жизни Идея призвана отойти на второй план и постепенно исчезнуть, однако, слившись с Жизнью и являясь тем, что изначально не приспособлено для жизни, губит последнюю вместе с собой. Казалось бы, в «Чевенгуре» постепенно нарождаются новые формы жизни: Луй, Курей со своей возлюбленной Грушей, и они возобладали бы; Чевенгур стремительно развивается как жизнеспособное государство. Однако на городе клеймо Идеи как инакости Жизни, и он гибнет под давлением жизни настоящей, выраженной «машинальной силой победы». Таким образом, Идея всегда призвана обеспечивать Жизнь и всегда не постигает своей цели, стремясь доминировать над Жизнью.

Л.П. Якимова

**Повесть Леонида Леонова «Записи Ковякина»:
образ времени как фактор циклообразования**

Что вы все жизнь переделываете?

Ее не надо переделывать.

Она сама себя переделывает.

Е. Пастернак «Доктор Живаго»

После недолгого периода бурных творческих исканий, отмеченных поражающими «зигзагами творческой фантазии, уносящей то в средневековую Монголию, то на былинный русский Север, то к библейским истокам человечества, то в мир книжной Персии, с ее безусловно поэтичной и одновременно сомнительной достоверностью»¹, молодой Л. Леонов уверенно и уже бесповоротно вышел на тропу изображения «живой современности»², ставшей главным героем его повестей, появившихся одна за другой на протяжении 20-х гг.: «Петушихинский пролом» (1923), «Конец мелкого человека» (1924), «Записи Ковякина» (1924), «Провинциальная история» (1928), «Белая ночь» (1928). Уже тогда стало ясно, что в новую, постреволюционную литературу вошел писатель, что называется, «волей Божией», несмотря на молодость, не нуждающийся в литературном ученичестве, обладающий неоспоримой зрелостью художественного мастерства и духовного развития. Своим острым и незаемным видением жизни, определившим способность противостоять соблазну скоропалительных рецептов перестройки мира, а в хаосе развороченной революцией и гражданской войной действительности

¹ Михайлов О. Комментарии к собр. соч. Леонида Леонова в 10 т. — М., 1981. Т. 1. С. 484 — 485.

² Лежнев А. // Правда. 1926. 12 сент. Цит. по: Михайлов О. Комментарии... С. 496.

прозреть вечные и нетленные начала бытия, он вселял надежду, что пришел надолго, скорее всего, навсегда, каждому историческому времени открываясь новыми неожиданными гранями.

Многое предрасполагает к тому, чтобы рассматривать повесть Л. Леонова 20-х гг. как своего рода цельный и единый цикл, что и предполагается сделать впоследствии, однако и в локальном анализе каждой повести³ есть свой смысл и своя филологическая необходимость.

Повесть, полное название которой «Записи некоторых эпизодов, сделанные в городе Гогулеве Андреем Петровичем Ковякиным», появилась в том же 1924 г., что и «Конец мелкого человека», — на следующий год после «Петушихинского пролома». Эти повести близки или даже совпадают и по отраженному в них времени, и по отношению к нему: четко просматривается единый метафорический фон изображенных событий. Катастрофо-апокалиптический характер тропов не оставляет сомнений в оценке наступившей реальности: это время «пролома», «перекувырка», «смуты». От «Белой ночи» повести отделяет значительная по революционному счету временная дистанция — целое пятилетие! — но сближает изображенное в них время и опять же отношение к нему, как к «сумятице» и «катавасии». «Белая ночь» и «Провинциальная история» близки по времени создания, кстати, совпадающем с работой и изданием цикла «Необыкновенные рассказы о мужиках», но достаточно отстоят друг от друга по времени действия: в повести «Провинциальная история» пафос революционного «пролома» уступает место пафосу социалистического строительства, но опять-таки на безоглядно-проломный манер.

Примечательно, что устойчивость авторского видения нового времени раскрывает сквозной — от «Конца мелкого чело-

³ См.: Якимова Л.П. Жизнестроительная метафора как основа подтекста в повести Леонида Леонова «Конец мелкого человека» // Сибирский филологический журнал. — Барнаул; Кемерово; Новосибирск; Томск. 2002. № 1. С. 51 — 61; Она же. Повесть Леонида Леонова «Провинциальная история»: опыт рекурсивного чтения // Slavica orientalis. 2003. № 1. С. 47 — 61; Она же. Повесть Леонида Леонова «Белая ночь»: текст против сюжета // Гуманитарные науки в Сибири. 2003. — № 4.

века» до «Белой ночи» — троп «огнедышащая новь», смысловое содержание которого конкретизируется в мрачных красках библейских пророчеств. Образ Апокалипсиса, отчетливо проступивший в тексте «Соти», в повестях 20-х гг. еще не получил прямого лексического выражения, но органическая закономерность его появления обозначилась уже с достаточной очевидностью. Сложная темпоральная игра, обнаружившаяся в этих повестях при несомненной устойчивости авторской оценки наступившего времени, безусловно, входит в понятие циклообразующего фактора, учет которого важен для адекватного восприятия и каждой повести, и всего цикла.

Ощущение цикла возникает по причине не только единого времени, но и общего места действия. Взор писателя прицельно обращен к уездной Руси, главным образом к историям провинциальной жизни; события в основном происходят в маленьких городках глубинной России. В повести «Конец мелкого человека» мелькнуло название Пензы. В «Записях Ковякина» — это Гоголев, «город тихий, заштатный, обделенный», в «Провинциальной истории» — «городишечка захудалый» Воцанск, в «Белой ночи» — «непорочная российская щель» Няндорск. В этом отношении, несмотря на то что леоновские повести ориентированы на время настоящее, текущее, «живое», т. е. уже послереволюционное, все они без исключения оказались связаны с тем безбрежным мотивно-тематическим пространством русской дореволюционной литературы, где в соответствии со всем строем национальной жизни проблематика провинциального бытия, уездной глухомани, мещанско-обывательского существования была доминирующей. И здесь следует отметить, что хотя мир простого человека, близкий к естественно-природному, знал в творчестве писателей и другой ракурс художественного освещения, неразрывного, скажем, с традицией сентиментализма с его стремлением осознать ценность «всякого» человеческого бытия, пробудить интерес к «каждому» человеку, «человеку как таковому», «просто человеку», в русской литературе воспреобладала тенденция обличения, осуждения, неприятия мира мещан и обывателей, всего жизненного уклада и психологии провинциала,

кстати сказать, изрядно гипертрофированная критикой и публицистикой, иногда просто приписанная творчеству отдельных писателей.

Устойчивостью своего бытия, обеспеченного собственностью и церковной обрядностью, этот мир противостоял социальному нетерпению разного рода мироподжигателей, как мог противился насильственному ускорению естественного хода жизни, разрушению от века сложившегося порядка вещей. В глазах революционных идеологов он стал главным препятствием к желанно немедленному обновлению общества, коренной перенастройке человеческих отношений. Именно то, что, по выражению М. Зощенко, «накапливалось столетиями», уходило корнями в самую глубину национально-народного обитания и вызывало особую неприязнь ревнителей революционного обновления. С течением времени в литературе все более усиливался пафос неприемлемости «мещанского счастья», нарастал обличительный накал изображения «свинцовых мерзостей жизни», силу видимой неопровержимости приобретало убеждение, что «дальше так жить невозможно».

В пристрастном отношении ко всему укладу мещанско-обывательской жизни из поля восприятия исключались и неотменимые ценности человеческого бытия — покой и стабильность домашнего очага, святость религиозного чувства, уважение к сословно-иерархическому устройству общества, зато неизменно акцентировались косность, застой, рутинность мещанского существования, узость культурных и интеллектуальных запросов, духовная бедность, засилие собственнических интересов, злостный индивидуализм мещан. Ключевыми мотивами изображения этой социально-культурной среды стали скука, пустота, бесплодная тоска по иной жизни. В ругательные символы обратились такие невинные атрибуты обывательского благополучия, как самовар, фикус, герань, канарейка, даже крыжовник.

Такая негативная подача прошлого вполне импонировала духу «нового времени» с воцарившимся хаосом, разрухой, голодом, полной сдвинутостью всех привычных норм и отноше-

ний, бездомностью и бесприютностью человека, его трагической непринадлежностью самому себе. Справедливо отмечено, что намеренно создавалась «гиперболизированная картина катастрофического прошлого»⁴, служившая теоретическим оправданием неизбежности революции, насильственности общественных перемен. Душевно-психологические состояния скуки, покоя, тишины постарались возвести в масштаб неразрешимой мирным путем социальной проблемы, ощущению самодостаточности семейного, домашнего, бытового обитания придать характер мировой катастрофы: «Страшнее Врангеля обывательский быт»! Из объективно значимого сословно-иерархического понятие «мещанин» перешло в разряд культурологических, идеологических, политических, приобрело ругательно-оскорбительный смысл, стало обидной кличкой, опасным клеймом. После революции целое сословие российского общества, составляющее основную массу населения страны, подверглось социальной обструкции, оказалось в западне ложного социально-политического имиджа, в результате чего подверглось тотальному истреблению, стало главным объектом классового геноцида, попало в разряд людей мелких, неполноценных, лишенных всех прав гражданского и человеческого состояния.

Разумеется, обличительный пафос был во многом оправдан: и рутинность, и бездуховность, и жуткие издержки общественнических отношений, и т.д. — все это имело место быть в реальности уездной глухомани. Но почему альтернативой жизненных перемен в России была избрана революция, беспредельный волюнтаризм и безоглядное экспериментаторство? В новой постреволюционной литературе, революционистской по определению, немного нашлось писателей, взявших на себя смелость искать ответ на роковой для российской истории вопрос.

Л. Леонов был из числа именно этих немногих. К сожалению, признав бесспорность творческого таланта молодого писателя, современные ему критики прочитали «Записи Ковя-

⁴ Винтгенберг Б.М. История и историки 1917: прежняя жизнь, другая жизнь // Новое литературное обозрение. 2001. № 52 (6). С. 334.

кина», как и другие его повести 20-х гг., в заранее заданном регистре, точно отвечавшем целям оправдания революционного пути. В повести увидели главным образом «изображение изнурительной и оупляющей вконец рутинной, застойной среды» (А. Воронский)⁵, показ «сонной и нелепой жизни маленького городка с его идиотизмом» (А. Лежнев)⁶, «подлинную сатиру на дореволюционную Россию» (А. Придорогин)⁷, а в герое — «сумасбродного писака»... Если бы эти утверждения соответствовали действительности, то пришедшая на смену «гогулевской старине» новь должна была предстать как подлинная, реальная, неоспоримая, а не ложная альтернатива прошлому, как время обретения социальной истины. Но так ли это? Доморощенный «исторический писатель», доброхотный хроникер и летописец Гоголева Андрей Петрович Ковякин наступившее время воспринимает однозначно, но иначе.

Вслед за отцом, оставившим свои летописные тетради сыну, Андрей Петрович тоже «молчать на события текущей жизни не хотел»⁸ и, подхватив семейную эстафету, с дотошной скрупулезностью ведет свое бесхитрое повествование о делах и людях, буднях и праздниках родного города. Его записи — это одновременно и хроника городских событий, и исповедь. неизбежно возникает аллюзия на многие произведения русской литературы о провинциальной жизни, а если учесть еще и художественное воспроизведение в леоновской повести традиции доброхотного городского летописания, то не останется сомнений в том, что прежде всего это аллюзия на Окуровский цикл М. Горького, куда входят повести «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», «Исповедь». Сопоставление леоновской и горьковских повестей убеждает, что она далеко не случайна: Л. Леонов сознательно и откры-

⁵ Цит. по: Михайлов О. Комментарии... С. 498.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Леонов Л. Записи некоторых эпизодов, сделанные в городе Гоголеве Андреем Петровичем Ковякиным // Собр. соч.: В 10 т. — М., 1981. Т. 1. С. 293. Далее страницы этого издания указываются в тексте, в скобках.

то идет на творческое сближение со знаменитым писателем, вступает с ним в развернутый диалог, и этот факт принципиально важен для уяснения его художественного замысла при создании «Записей Ковякина». Помимо общего для обоих писателей интереса к уездно-провинциальной Руси причины особой притягательности произведений Окуровского цикла для Леонова следует видеть в философской насыщенности их содержания, глубине внимания к теологической и антропологической проблематике, самым насущным вопросам времени — сути национального характера русского человека, путям развития России.

Конечно, уездно-провинциальная топка горьковских повестей и «Записей Ковякина» сама по себе определяла множество идейно-тематических и мотивных пересечений, но особенно интересно выявить внутреннюю логику совпадений внешнего рисунки судьбы и характера их главных героев. Нельзя не задаваться вопросом, в чем смысл такого обилия совпадений, если есть основание воспринимать образ Андрея Петровича Ковякина как своего рода художественную кальку образа Матвея Кожемякина?

Как и Матвей Кожемякин, леоновский герой тоже рано познал сиротскую долю. Биография обоих неразрывно связана с судьбой купеческого сословия: Кожемякин наследует канатную фабрику отца; Ковякин, с детства облагодетельствованный гоголятинским купцом Зворыкиным, со временем становится главным доверенным лицом его мануфактурного предприятия. У обоих одинаково не сложилась личная жизнь: хотя их любовь не вызвала ответного чувства, каждый из них навсегда сохранил верность любимой женщине: Кожемякин — ссыльной революционерке Евгении Мансуровой, Ковякин — «чудной блондинке с замечательными волосами и от хороших родителей» (С. 293) Наташе Суроповой, отдавшей предпочтение ходатаю Фиглеву из Барнаула. В каждом особо отмечено душевное одиночество, подталкивающее к обдумыванию и записыванию сторонней жизни. Особенно много общего оказывается в психологическом складе характера героев: их отличает нетронутая простота, наивность и непосредст-

венность мысли, своего рода природная целинность чувств, неискушенность культурно-духовным опытом, душевная незлобивость и отзывчивость, покорность сложившимся обстоятельствам. Оба обнаруживают склонность к «самоучному» литературному творчеству, воспринимаются как местная достопримечательность, слывут городскими чудаками.

Самое же интересное заключается в том, что изначально любивший в литературе тайну, загадку, игру, ценивший многозначность и многогоризонтальность текста, смысловую глубину слова, Л. Леонов и на сей раз не устоял перед соблазном детективного хода, связанного с использованием секретного шифра, но при этом подал читателю рецептивный сигнал относительно хитрости своего творческого замысла, разгадать который оказывается невозможно без учета его соотносительности с горьковским текстом. Таким сигналом является само имя главного героя: *Ковякин* прочитывается как анаграмма горьковского *Кожемякин*. Кстати, это весьма характерный для Л. Леонова способ выбора имени: анаграммированы *Ах-мазики* в «Провинциальной истории», *Увадьев* (что восходит к «*наваждению*») в романе «Соть». И еще: имя горьковского Кожемякина позднее отзовется у Л. Леонова в «Пирамиде», главный герой которой — бывший священник о. Матвей Лоскутов, а имя его сына *Вадима* тоже анаграммически сквозит «*наваждением*».

Логика творческого взаимодействия имеет множество аспектов своего выявления. В данном случае можно утверждать, что это максимальное сближение внешнего рисунка судьбы героев, похожее на способ художественного калькирования, необходимо было Л. Леонову для того, чтобы резче, острее, нагляднее проступила внутренняя полемичность «Записей Ковякина» по отношению к идейно-эстетической позиции Горького в оценке как революционного потенциала уездной России, так и в целом революции как якобы безальтернативного пути ее развития. Чем полнее выглядело внешнее сходство героев, тем полнее выявлялось и внутреннее несовпадение их отношения к воспроизводимой в летописях действительности.

Ко времени написания леоновской повести силу непогрешимой истины успело приобрести убеждение в том, что особую заслугу русской литературы Горький видел в ее «прогрессивности», т.е. неугасающей вере в революцию как единственно верный путь обновления жизни и совершенствования человека. «В России, — утверждал он уже в 1925 г., — не было и почти нет ни одного писателя, который в той или иной мере не послужил бы целям революции, посредством жесточайшей критики действительности»⁹. В соответствии с мнением, что «лейтмотивной у Горького была давняя для русской и зарубежной литературы тема мещанства»¹⁰, в советском горьковедении за ним прочно закрепилась роль непримиримого обличителя мещанской среды, как силы, противостоящей революции, тормозящей общественный прогресс. «Заметки о мещанстве» явились знаковым в этом смысле публицистическим произведением, а понятие «окуровщина» стало символическим обозначением идиотизма провинциальной жизни, пассивности, консерватизма, «зоологического индивидуализма» обывательской психологии.

Важно отметить, что как художник Горький во многом преодолевал социологическую категоричность своей публицистики. В свете рецептивной эстетики сегодня отчетливо видно, как неисчислимое разнообразие человеческих типов, вольная широта картин национальной жизни, текстуальное богатство, возникающее в результате использования диалогической и монологической речи героев, наконец, выбор повествовательной манеры «от первого лица», в форме сказа в том же Окуровском цикле часто вступает в противоречие с головной идеей произведения, в связи с чем объективный смысл его оказывается значительно глубже первоначального замысла. Тем не менее есть своя неопровержимая правда в том, что стяжавший имя пролетарского писатель не избежал опасного нетерпения: «Пусть скорее грянет буря!» — этих слов из литературной истории не выбросишь.

⁹ Статьи о Горьком. — М., 1957. С. 101. Цит. по: История русской литературы. — Л., 1983. Т. 4. С. 311.

¹⁰ Там же. — С. 310.

Глубоко симптоматичен финал жизненного пути Матвея Кожемякина — осознание «зря прожитой жизни», итоговая оценка ее как жалостливой и постыдной». Отсюда глубокое сожаление о том, что, предаваясь изнуряющей скуке, тоске, унынию, не нашел в себе силы преодолеть свою созерцательность, не использовал шансов присоединиться к людям решительным, смелым, волевым, отдающим себя борьбе за общее благо: «Но не понял я вовремя наставительных и любовных усилий жизни и сопротивлялся им, ленивый раб, когда же благодатная сила эта все-таки незаметно овладела мною — поздно было»¹¹. Только то и дает утешение умирающему Матвею, что наконец и окуривцы избавляются от пассивности, что «жизнь возмущается все глубже, волнение людей растет все шире»¹².

Разумеется, социальная пассивность относится к разряду национальных пороков, и проповедь ее в любом случае вредна, однако и вера в самодостаточную силу революции нуждалась в проверке: с ней была связана иллюзия мгновенного наступления счастливой эры. Вместо терпеливого, эволюционным путем, обретения опыта социальной и духовной работы человеку внушалась мысль об автоматическом разрешении всех проблем — достижении равенства, свободы, материальной обеспеченности в результате простого передела собственности, смены власти... С победой революции связывались большие спонтанные, виртуальные ожидания.

И вот революция произошла. Пришел тот долгожданный момент, когда горьковский герой мог воскликнуть: «С праздником, великий русский народ! С воскресением... милый!». Если бы Матвей Кожемякин был жив, он бы очутился в желанном мире реализованной мечты о «другой жизни». Только вот на месте Кожемякина оказался Ковякин, почти двойник, alter ego горьковского героя, и именно ему выпала на долю эта «другая жизнь», довелось воочию ощутить и оценить наступившую новь. Реальность оказалась разорванной на

¹¹ Горький М. Жизнь Матвея Кожемякина // Собр. соч.: В 18 т. — М., 1961. Т. 6. С. 100.

¹² Там же.

«до» и «после», причем то, что было «до», Андрей Петрович переписал заново, так что его «Записи» предстали как акт единого и цельного восприятия разломившегося надвое мира. В сознании Андрея Петровича четко обозначилась граница, отделившая прошлое от нови, но читателю необходимо произвести некоторые расчеты, чтобы определить ее. Герой родился в 1860 г., восьми лет остался сиротой и «тут пригласнулся местному мануфактурщику Зворыкину». «У Козьмы Григорьевича прожил 49 лет», когда «подошла смута, которая подорвала течение судьбы» (С. 293). Путем простого арифметического действия ($1860 + 8 + 49 = 1917$) нехитрый шифр оказывается разгадан, и читатель догадывается, что в сознании героя прошлое от нови отгородил 1917 г., т.е. революция. И если метатекстовый для русской литературы мотив уездной *скуки* в повестях М. Горького потенцирован столь высокой степенью повторяемости, которая превращает его в повествовательный лейтмотив, делает доминирующим среди других мотивных признаков провинциального существования, оправдывающих революционное нетерпение, то лейтмотивом «Записей Ковякина» в той их части, где речь идет о уже событиях нового времени, является *смута*¹³. Излагая планы совершенствования гогулевского бытия, не лишённые, правда, некоторого привкуса маниловщины, Андрей Петрович сокрушается: «Многое и другое можно бы делать, если бы не смута» (С. 309).

Если «до» смуты в записях Ковякина, изобилующих дорогими его сердцу подробностями, преобладали бесхитростные рассказы о городских жителях («разве же гогулятник не человек?») и описание событий, отражающих естественно-природный ход жизни («все главнейшие события жизни у нас приходились как-то на лето большей частью...»), —

¹³ Мотивный росток «скуки», обозначившийся в ранних повестях Л. Леонова, позднее перерастет в экзистенциальную проблему человеческого бытия, чреватую неискоренимой жадью социальных «перекувырков». Свое последнее воплощение этот мотив получает в романе «Пирамида» — в драматической судьбе блудного сына Вадима Лоскутова: «Юноше нравились разные хрестоматийные завоеватели, бунтари, пророки, которые вторгались к нам, чтоб подстегнуть жирную людскую скуку, чтобы веселее крутился шар земной» (Леонов Л. Пирамида. — М., 1994. Т. 2. С. 157).

свадьбы, крестины, юбилеи, встречи гостей, и т.д., то «последнее» — внимание летописца переключилось на осмысление времени, которое стало главным объектом, предметом, темой его повествования: «И вдруг пришла пора... Что это было за времечко! При одном только воспоминании мутить начинает» (С. 324).

Образ «смуты» как метафоры наступившего времени кажется Андрею Петровичу слишком общим, абстрактным, он ищет способы сделать его более конкретным, наглядным и осязаемым. Повествование полнится тропами, усиливающими и без того метафоризированный образ времени. Время приобретает зловещий, глубоко враждебный человеку вид катастрофы, уничтожения и разрушения того, чем жил человек, что было ему дорого и близко, что было связано с нормой, порядком, естественным законом бытия: «Представьте: в пруд бросают камень. От этого рыба, конечно, разбегается, ища себе другого приюту. Потом долго не умолкают круги. Что есть Гоголев? Тот же пруд без никаких сомнений. И вдруг камень. Именно: кто есть мы? Мы есть рыбы... Вышло, будто выловили нас всех и посадили в ведро. Время же то, как мы из Гоголева смотрим, подобно вполне кручению ведра на палке» (С. 324). Со свойственной ему наивной скрупулезностью Андрей Петрович поясняет: «...камень, то есть переворот» (С. 325). После этого «все притихли и чего-то ждали» (С. 326). «Потом было у нас убийство: брат брата убил, и даже не в пьяном виде, а затрезво. Пошел кругооборот» (С. 326). «Ну я так и понял: труба» (С. 326). «Драма и переполох» (С. 333) нарастают по мере обострения революционных событий, но в связи с этим близится и конец ковякиных записей. В заключительной части они появляются все реже, т.е. с возрастающим между ними интервалом, зато становятся все безысходнее, отчаяннее, надрывнее, деррастая в конце концов в плач о гибели земли родной: «Не могу удержаться, льюсь слезами без истока. И сладки мне были горше полныни глупые слезы мои по уходящей гоголевской старине!..» (С. 343).

Итак, наступившая «смута» — это «переворот», «драма и переполох», «занзитар» какой-то и вообще «чертогон» сложившегося порядка вещей, но какова действительная, скрывающаяся за этими «авторскими» метафорами Ковякина картина событий, происходящих в Гоголеве? Автор «Записей» воспринимается как человек природно чистый, естественный и наивный, абсолютно не искушенный в сложностях классовой, политической, идеологической борьбы, не имеющий какой-либо и литературной выучки, а потому все его повествование носит сказовый характер, предстает как единая, широко развернутая фигура остранения, т.е., выражаясь языком В. Шкловского, герою дано «ощущение вещи как видение, а не как узнавание»¹⁴. Будучи непосредственным свидетелем вершащихся событий, воочию наблюдая за сменой картин действительности, он тем не менее не воспринимает их реального смысла, в связи с чем в такого рода произведениях функция внутреннего распознавания событий, фактов, человеческих характеров возлагается на читателя. Рецептивная роль его существенно усложняется: ему предстоит разобраться в сложном хитросплетении наивно-простодушного воспроизведения явлений жизни и их подлинной сути.

Следует заметить, что в молодой советской литературе, обращенной к действительности, где волею революции к социальному творчеству были приобщены огромные массы людей, не искушенных ни в культуре, ни в политике, приемы стилизации сказа и остранения оказались широко востребованными и в рецептивном аспекте приводили иногда к поистине анекдотическим ситуациям, что и случилось с «Записями Ковякина», принятыми даже профессиональным критиком за литературную обработку писателем реальных записей провинциального чудака¹⁵.

¹⁴ Шкловский В. Воскрешение слова. — СПб., 1914. С. 11.

¹⁵ «В прежние времена провинция знала таких сумасбродных писак, которые вели несуразные хроники событий, жестоко выразительные в самой своей мелочности и литературной безграмотности» — размышляет критик 1920-х гг., видя в повести Л. Леонова не мастерскую стилизацию, а литературную обработку одной из такого рода «несуразных хроник». (Придорогов А. Леонид Леонов. Рассказы // Книгоноша. 1925. № 31/32. С. 19. Цит. по: Михайлов О. Комментарии... — С. 498).

И хотя в восприятии событий Ковякин лишен культурологически опосредованной ориентации, не понимает социально-политического смысла происходящего, не различает ни красных, ни белых, тем не менее он дает читателю необходимый для «узнавания» культурно-исторический материал; представленная им картина так или иначе открывает свой внутренний смысл, за внешними контурами проступает ее объективная суть как разрушение исконных опор, изначальных основ жизни. Будто в предзнаменование грядущих бед в Гоголеве «анархист завелся», «это такие люди, — разъяснили Андрею Петровичу, — которые хотят, чтоб круглым счетом ничего не было» (С. 326). «Матросы потом какие-то приезжали производить муть» (С. 327). С властями чехарда началась. Вместо Матвея Матвейча городским старостой какой-то Кутулинер стал, ознаменовавший свое правление закрытием семейного собрания и бань, на что Андрей Петрович оперативно откликнулся куплетами:

Нету дров и нету мыла,
Нету денег ни черта
А не житье теперь — могила
Одним словом, тру-ля-ля! (Два раза) (С. 328).

Но «настоящий занзибар» наступил, когда у городка комендант объявился — полковник Барков: этот в азарте политической бдительности старого учителя с лестницы спустил за то, что тот в качестве распорядителя учительского бала красный бантик себе на руку надел, но через короткое время и сам полковник погиб, шарахнутый «камнем в лоб» взбунтовавшимися солдатами. «Зажмурившись, я ахнул, — повествует Андрей Петрович о своих непривычных для эпохи классовых битв чувствах. — Охватила меня страшная тоска»... (С. 333). Аллюзивно-реминисцентные детали, восходящие к образу гражданской войны в советской литературе, как бы корректируя наивное сознание героя, помогают читателю видеть действительность в конкретно-исторических реалиях революционного времени — накалом классовых страстей, агита-

ционной шумихой, калейдоскопической сменой властей, мгновенным обвалом давно обжитого, любовно обустроенного, домовито-уютного мира, воцарившимся хаосом: «На углу 1-ой Навозной стол вытащили от Самыкина, на столе живой человек кричит и зубы таращит, кулаками же тычет прямо в небо.

Вообразите момент! Каменное помещение благодетеля моего разбито в полнейший дрызг... Внутри же солдаты и оттуда пулемет» (С. 333). Не перенеся «Помпеевых трясений» смутного времени скончался купец К.Г. Зворыкин, и «Оду на смерть»... своего благодетеля Андрей Петрович завершает такими — не без намека — куплетами:

От него бегла зараза,
Не болел почти ни раза,
И погиб, пожалуй, зря,
В день 6-го ноября... (С. 335).

До самого конца повести писатель ведет игру в числовой шифр: за датой смерти купца кроется определенный смысл, тем более что в изображении Ковякина с наступлением смуты Гоголев несет большие человеческие потери: «И потом все смерти, смерти...» (С. 285), — сетует он в письме своему возможному издателю.

Однако «хуже это Помпеевых трясений — переполох людской души!» (С. 341). Хуже телесных страданий, пришедших с разрухой, голодом, несвободой, оказываются душевные муки гоголевского жителя, когда стараются внушить ему, что произошел от обезьяны, и лишают веры в то, что «начало всему есть Вышний» (С. 340). Тогда все окончательно теряет смысл, лишается опоры, превращается в беспросветную «чушь»: «...стишки мои — это чушь! — в полном отчаянии, впадая в умопомрачение, кричит Ковякин. — Я даже понял, что и все чушь! И я чушь, и братец чушь!.. Дивлюсь я только, как это над чушью такое небо голубое висит, как не стыдно! Должно быть, я стал сходить с ума...» (С. 339). Место Бога в новом времени занял «Великий человек». «Тут, — при-

знается герой, — я и пожалел о тех временах, когда ни одна личность великая Гоголева не посещала, ни сном ни духом. По-моему, как я дошел, чем больше личностей, тем хуже. Всякая личность такая крови требует. А мне так кажется, что больше капля крови человеческой стоит, чем вся личность с потрохами целиком. Ох, славно на земле жить будет, когда личности переведутся: тихо и безмятежно!..» (С. 341).

Как видим, доморощенно-обывательская философия Ковякина заметно отдает тем самым квиетизмом, что так ненавистен был Горькому, но одновременно улавливается в этой тираде и мысль Достоевского о неоплатной цене социальных планов, вынашиваемых «всякими личностями великими», и «капля крови человеческой» вполне соотносима здесь со «слезинкой ребенка», «кровинкой ребеночка».

Симптоматично, что окурковский текст мерцает и сквозит в «Записях Ковякина» постоянно, так что читатель пребывает в полном неведении, где, как и в чем он может еще обозначиться. «Изобретатель одноглазый» Терлюков, к которому за разъяснением слухов о происхождении человека от обезьяны помчался Ковякин, конечно же, интертекстуален по отношению к кривому Тиуну, окурковскому философу и правдоискателю; даже отсутствие героя, аналогичного окурковскому самоучному поэту Симе Девушкину, наглядно компенсировано стихотворчеством Андрея Петровича. Да и сам внешний рисунок текста «Записей Ковякина» подобен горьковскому, восходя к манере перемежать прозу стихами.

Все вышесказанное дает основание утверждать: «Записи Ковякина» при внимательном чтении открывают полноту своего внутреннего смысла как интертекстуальный диалог с горьковским пониманием российской провинции и путей ее преобразования. При этом принципиально важным является осознание того, что Леонов ориентируется даже не столько на текст Горького, сколько на традицию прочтения его советскими критиками, как ранними, так и поздними горьковедомы, однозначно видевшими в писателе певца революционных сил, который якобы вот даже таким своеобразным путем — через обличение «уездной звериной глуши» — проливал свет «на

кардинальнейший вопрос о классе — гегемоне революции, подтверждая вывод Ленина, что в русских условиях им не может быть буржуазия»¹⁶.

Проблема диалогичности отношений Леонова с Горьким с особой актуальностью обозначилась сегодня, когда с полной очевидностью обнаружилась необходимость в перепрочтении и переосмыслении обоих писателей, тяготевших к созданию текстов, отмеченных семантико-эстетической глубиной и неоднозначностью. При этом смысловая многослойность горьковских произведений находится даже в еще большей зависимости от временных сдвигов. Поучительность творчества Горького особенно зрима в свете той социально-исторической чересполосицы, которой оказалась отмечена российская действительность на рубеже последних веков, вкусив сначала плоды молодого капитализма, пережив затем семидесятилетие социализма — от закладки фундамента до стадии развития, вернувшись снова в мир торжествующей собственности, а вместе с тем и к новым надеждам на реставрацию социализма, т.е. опять и снова к мыслям о «поголовном, — как говорил Тиунов, — уравнивании в правах и поголовной разверстке всех имуществ и всей земли...». Если Горькому довелось жить в атмосфере революционных ожиданий, подогреваемых интеллигенцией, печатью, литературой, то Леонов постигал уже реальный опыт свершившейся революции. Особый акцент в диалогические отношения Леонова с Горьким, придавая им поистине неизмеримую глубину и противоречивость, вносит различие их взглядов на творчество Достоевского с его неприятием всякого рода социальной бесовщины.

В отличие от обоих великих предшественников Леонова уже плотно окружал мир тех самых «личностей великих», что предпочитали идти «напролом», бестрепетно реализовывать свои идеи с «требованием крови», осуществлять социальные эксперименты «любой ценой». Из глубины творческой работы в 20-е гг., и прежде всего над повестями о революции и гражданской войне, нарастал у Леонова пафос сбережения

¹⁶ Емельянов В. Окуровский цикл повестей Горького // Горький М. Собр. соч.: В 18 т. — М., 1961. Т. 6. С. 533.

природных начал жизни, осуждения насильственных путей разрушения тишины, покоя и безмятежности бытия. В наивном, но питающемся народной мудростью, слове Ковякина скрывался богатый и житейски неопровержимый опыт: «Никогда не спеши, дай отстояться правде» (С. 326). И по-человечески бесценна его способность в любых обстоятельствах не терять из виду вечную и невозмутимую синеву неба. Под прикрытием душевной незамутненности и духовной нетронутости героя горячо и отважно билась в повести мысль об особой опасности людей (и тут Леонов был полностью на стороне «сомнительного» героя Горького, промышленного предпринимателя Сухобаева), которые «забегают вперед, нарушая порядок жизни»¹⁷. Проницательный читатель не мог не постичь глубинного смысла повести: революция не только не разрешила проклятых вопросов русской жизни, она их еще более обострила: российская *скука* обернулась *смутой*. «Конец ли это и где исход» (С. 342) — в потоке таких мыслей движутся к завершению «Записи Ковякина». В финале повести герой видит Россию на пороге разбитого дома, размытых дорог, тревожной неизвестности: «Я сижу у окна на своей голубятне. На душе спокойно и холодно. Впереди меня стоит дом, окна разбиты в нем, а из окон несется бурно ко мне ихняя музыка.

Вертятся в голове моей стишки:

Прощай же, голулевская сторонка,
Сижу на голубятне, у окна,
Гляжу и вижу: зелень, жеребенки
А над Гоголевым небо синее без дна». (С. 344)

В духе поэтического языка плачей и природа отзывалась на сумятицу человеческих отношений замедлением своих естественных циклов: «Весна идет, а вот скворцы все еще не прилетели... Ждет душа скворцов на Благовещение, а дождется ли — кому весть?» (С. 344). Это последние слова записей Ковякина. Сквозь плач о гибели милой сторонки надрывно

¹⁷ Горький М. Жизнь Матвея Кожемякина. С. 479.

рвутся вопросы, обращенные к местному провидцу — «юродивцу» Феофану: «...просвет где? ...Которы же дороги правильны?» (С. 343).

Некогда милый душе городок, вдохновлявший иногда и на поэтические восторги, стал чужим, враждебным, опасным для жизни, и герой покидает его. Ковякин как бы нигилируется, растворяется в тревожной неизвестности России, предрекая своей судьбой и жизненный исход о. Матвея Лоскутова, главного героя «последней книги» писателя — романа «Пирамида».

Леонов всегда избегал универсально-спасительных рецептов общественного переустройства, с самых первых шагов творчества предостерегая от гибельных путей, сопряженных с проломным экспериментаторством и, как следствием этого, безрепетной беспощадностью к людям.

Отмечено, что одну из важнейших сторон художественного новаторства Горького составляло его стремление предельно объективировать повествование, устранившись от видимого проявления авторской воли, переключить все повествовательные права и полномочия на героя. В «Исповеди» как части Окуровского цикла повествование идет не просто от имени и как бы изнутри внутреннего мира героя, а вообще передано ему: «Позвольте рассказать жизнь мою... Я — ...подкидыш...» и т.д. Однако, у каждого талантливой писателя своя манера выявления таланта, и Горький, великолепный мастер лепки человеческих характеров, индивидуально-исповедальное «я» своего героя передает открыто литературными средствами, не делая попыток стилизации языка человека из числа «людей, которые не ученые, вообще “никто”»¹⁸. Другое дело — Леонов, изначально обнаруживший редкий дар стилизации, непревзойденное мастерство сказа, виртуозное владение фигурой острашения.

Обратившись к сказу в форме развернутого во всю ширь острашения, Леонов разбивал автоматизм восприятия революции, вынуждал взглянуть в ее настоящий облик без шор на глазах, постичь незамутненным социально-политическими

¹⁸ Аверинцев С. Попытки объясниться. — М., 1988. С. 6.

триумфами разумом. Одновременно достигалась и другая цель — остаться неуязвимым для цензуры и официальной критики. Если взятый молодой советской литературой курс склонял читателя к убеждению о полном, окончательном и бесповоротном решении вопроса о путях развития страны, то леоновские повести обращали к высказанной еще в ранней притче о Калафате крамольной мысли о том, что «туда и другие дороги есть». В разных лексических проявлениях эта мысль внедрялась, укоренялась и различными способами замаскированной жила во всех повестях Леонова 20-х гг., служа их подтекстовым основанием. Здесь важно отметить, что если каждое произведение писателя о революции и гражданской войне «работает» на восприятие их как цикла, то и поэтико-смысловое содержание отдельной повести открывается с наибольшей полнотой именно в контексте всего цикла.

К «Записям Ковякина» наряду с другой повестью Л. Леонова 20-х гг. — «Петушихинским проломом», литературоведение вернулось в связи с актуализировавшейся в 1970-х гг. проблемой стиливых поисков советской литературы и той ролью, которую сыграли в них разные формы сказового повествования¹⁹. Именно тогда, с возникновением временной дистанции от 20-х до 70-х гг., была предпринята попытка понять причины небывалого всплеска сказовой стихии в молодой советской литературе, увидев их «в стремлении писателей воссоздать строй мыслей и чувств самых разных представителей народа, приносящих с собой комплекс оценок и представлений своей среды»; тогда же были отмечены закономерность и очевидность такого процесса, как «свертывание авторского голоса, продиктованное желанием воспроизвести разные оттенки сознания народа»²⁰. Однако естественно возникшие трудности вы-

¹⁹ См.: *Белая Г.* Ранний Леонов: (Эволюция метода) // Вопросы литературы. 1970. № 7; *Кожевникова Н.* О типах повествования в советской прозе: Отражение функциональных стилей в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. — М., 1971; *Химич В.* Сказ в творчестве раннего Л. Леонова // Проблема стиля и жанра в советской литературе. — Свердловск, 1974; *Белая Г.А.* Закономерности стиливого развития советской прозы. — М., 1977.

²⁰ *Белая Г.* Ранний Леонов: (Эволюция метода) // Вопросы литературы. 1970. № 7. С. 55.

явления авторской позиции в случае предоставления герою неограниченной свободы самовыражения и тогда не были преодолены, что не могло не сказаться на восприятии подлинного смысла произведений Л. Леонова 20-х гг. о революции и гражданской войне: «...грусть Ковякина. Леонов, — читаем в статье 70-х гг., — вовсе не переживает с ним, как это нередко утверждают критики, “боль пролома”, он показывает в форме слова героя гогулятинскую мельтешню, показывает, как разваливается жизнь провинциальной России»²¹. «Показывает, как разваливается жизнь провинциальной России» — это, конечно, верно, но равнодушен ли автор к подобному «развалу» и переживаниям героя? Как видим, и в 70-х гг. оказалось еще невозможным ответить на вопрос, принципиально важный для понимания творчества Л. Леонова 20-х гг., тем более произведений, написанных в форме сказа: где пролегает граница между голосом героя и авторской позицией, что определяет и как обнаружить величину зазора между ними? К осознанию особой роли подтекста, «второй композиции» как определяющих начал поэтической системы Л. Леонова и позволяющих не только развести позиции автора и героя, но и выявить глубину авторского пафоса, исследователи приблизились позднее, следуя непреложным законам рецептивной эстетики и опираясь на творческую рефлексию писателя. Безусловно, что в повести «Записи Ковякина» подтекст возникает благодаря интертекстуальной игре в пространстве произведений Горького, создаваясь, в частности, подменной мотивной ситуации уездно-обывательской «скуки» в Окуровском цикле мотивной ситуацией «смуты», представленной на богатом метафорическом фоне «драмы и переполоха», «чертогона» и даже «занзибара» какого-то. Являясь семантико-поэтическим ключом к раскрытию сказовой ситуации в данной повести, подтекст как таковой превращается в реальное основание для объединения повестей Л. Леонова 20-х гг. о революции и гражданской войне в единый цикл как качественно новое жанровое образование.

²¹ Химич В. Сказ...

**«Aestas sacra»:
реминисценции, мотивы, сюжет**

В знаменитой работе Л.С. Выготского о «Легком дыхании» И.А. Бунина показано, как фабула, содержащая «низменный» материал («житейская муть»), превращается художником в поэтичный сюжет посредством расположения событий не в их временной и логической последовательности. Преобразование сюжета благодаря прочтению скрытых цитат и аллюзий, обращению к литературной памяти того или иного мотива рассматривается во многих современных работах по поэтике межтекстовых связей. Попытаемся и мы увидеть, как изменяется при перечтении «низменная» фабула о не менее легкомысленной, чем Оля Менцерская, героине и в какой сюжет она вырастает.

«Бытовая» фабула выглядит так: девчонка из предместий, поздно возвращаясь домой из города, встречает четырех подростков, с которыми вступает в интимные отношения к обоюдному удовольствию, однако заканчивается ночь для нее зверским изнасилованием взрослым. «Бытийный» сюжет нам предстоит прочитать.

«Aestas sacra» — произведение, завершающее книгу А. Эпеля из двух циклов рассказов и соединяющее в себе избранные мотивы практически каждого из них: эротический восторг «муравья», попавшего в блаженную страну («Бутерброды с красной икрой»); грехопадение первых людей на новой земле («Одинокая душа Семен»); ночное возвращение домой по пустынным улицам («Темной теплой ночью»); страсти из-за мяса, неоправданная ярость, влекущая жертвы («Два Товита»); жертвоприношение¹ («Леонидова победа»); откровения о

¹ Девушка заменена козой «всех времен и народов», что характерно для древних культов. У А. Карпентьера: «Церемония посвящения в абакуа — след, по-видимому,

женской красоте и эротике («Шампиньон моей жизни», «Чулки со стрелкой»); отсутствующий транспорт («Неотвозжа»); главное преступное действие происходит в сарае («Сладкий воздух», «Сидящие во тьме на венских стульях», с последним роднит трагический финал, соприкосновение с темной стороной истории — лагеря); жизнь, ее зарождение связаны с позором («Разрушить пирамиду»); главная героиня — молодая девушка, которой открываются тайнства жизни и смерти («Помазанник и Вера»); летняя жажда плоти, ее постоянная неудовлетворенность («На траве двора»); лето и смерть девушки («Июль»); крылатый мальчик, печальный Бог — ангелы и бессенята («Не убоишься страха ночного»; чудеса культуры быта («Пока и поскольку») — чудо сытой мясной жизни; жестокие детские шалости и пакости («Худо тут») — проделки четверых; скотское отношение к женщине («Вы у меня второй»).

Это симфоническое соединение порхающих и парящих тем и мотивов предшествующих текстов (финальная «увертюра», открывающая мир смыслов перечтения всей книги — для музыкального произведения «единожды равно никогда», от повторных прослушиваний эстетическое удовольствие возрастает) выражено и в буквальном «звучании» текста.

Рассказ насквозь пронизывает музыка, что достигается самыми разными художественными средствами. Здесь и ритмизованная рифмованная проза, и лейтмотивные повторы, и звукопись. Для примера приведем фрагмент с первой страницы, вступление к песне.

очень древней африканской традиции — это пантомима, изображающая возникновение секты; в ней действуют три Великих Вождя и Колдун; главное в пантомиме — жертвоприношение: женщину, называемую Касика-некуа, убивают, ибо она знает тайну, которая никому не должна быть открыта... Впрочем, женщине удается вовремя улизнуть... вместо нее приносят в жертву белую козочку». Я читал книгу о вождистах Гаити, там рассказывается о весьма сходных обрядах: унси-консо, то есть Избранница, одетая в белое, участвует в ритуале в качестве жертвы, и ее тоже заменяют в конце белой козочкой <...> так ведь случилось и с Ифигенией, Агамемнон принес ее в жертву богам, а в последний момент Артемиды ее похитила, и Агамемнон зарезал вместо нее козюлю (там была козюля, а не коза)» (все цитаты приводятся по изданию: *Карпентьер А.* Весна священная. — Гавана, 1982. С. 251-252; год создания романа — 1978). Вместе с козой Леонид убивает свою женскую сущность, ибо с ее помощью он надеялся стать гермафродитом. Взрослым он женится, хотя подростком хотел избежать общения с девочками из-за ненависти ко всем и к ним.

Из непомерной тучи лила вся вода небес. Громадный воды мириад.

И все колотилось и kloкотало, лилось, грохотало, плыло, мокло, стекало по стеклам, пыль брызг, водный вздрызг, перехлесты, всхлипы, хлюпанье, мгла, влага, влажность, зверские озарения – и как тепло! – текло, истекало, рушило и орошало, сокрушительный, оглушительный, хлеща, полоща, воя, моя, омывая – но тепло! – томный, истемна-темный, истомный, допотопный, тотемический, томительный, рокоча, kloкоча, лужи, хляби, глуби, ужас – и тепло! – и громадный воды мириад. Не проливень. ПРА-ЛИВЕНЬ. Единственный в жизни твоей и в жизни земли...

Столпотворенье...

Дождь творенья².

Появляются и различные упоминания о профессионально исполняемой и создаваемой музыке:

...где вокруг большого пальца правой руки вертел барабанную палочку Лаци Олах, не то венгр, не то словак, добродушный лицом и мастер единственного на всю державу барабанного брека, а на саксофоне играл Василий Пестравкин, русский человек, самозабвенно дувший в саксофон, точно в сопелку или жалейку (С. 438).

...простушка пастушка внимала игравшему на жалейке пастушку Васе Пестравкину... быстро обезоружившей ее Васиной дудки... (С. 451).

Появляется «живьем» композитор Д. Шостакович, как «очкарик», собиравшийся позвонить «поэту, с которым как раз писал ораторию “Песнь о лесах”. Помните: “Тополи, тополи, скорей идите во поле!” и “Желуди, желуди...”, а дальше “стра- не помогут в голоде” или еще как-то...» (С. 440). На танцах играл аккордеонист. Природный оркестр создает гроза: «лило, грохотало, шумело» (С. 450), «но тут грохнул решающий гром» (С. 442). Звенит стрела, выпущенная купидоном: «какой-то поворачивающийся звон сходил на нее откуда-то сверху

² Эптель А. Шампиньон моей жизни. – М., 2000. С. 434. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте в скобках.

как бы сужающимися кругами» (С. 446); «ибо звон, о котором никто не знал где он, вмиг заполнил им головы, и зазвенела даже вся их кровь» (С. 448); «звон над головами их стал тоньше» (С. 452) и т.д.. «Запевал на эолийский лад» сам амур. Орет песни мальчишка и сквернословят подростки, плачет младенец. Вступает и оркестр животных — эму («единственный претендент на канун священной весны южного полушария»), шакал, львица, тигр, кобыла — после кукареканья мальчишки. Появляется и призрак бывшего звериного оркестра: «тратя многошумные растения, превращало многоголосых, блеющих, ржущих, мычавших и радовавшихся всякий раз, когда наступала *ver sacrum*, Божьих тварей в еду» (С. 459). В поезде («чрево червя, набитое шевелящимися во тьме внутренностями»)

...у самой крыши — совершалось что-то похожее на объятия, здешний темничный отголосок священного лета, и, когда на крышу грохнул булыжник, брошенный с моста мальчишкой, — когда, значит, камень грохнул в крышу одного из вагонов, везущих в небытие отчаянье с Красной Пресни, неразмыкаемые, казалось объятия двоих мужчин разом разомкнулись...а по коридору затопали и заорали... Заголосили тормоза, ползучий гад, скрежеща, замер. <...> Четверо мчались, колотя ботинками в тротуарный асфальт, а она едва поспевала за ними и всхлипывала от смеха (С. 461 — 462).

Название рассказа расшифровывается самим автором.

Среди на удивление теплой ночи, казавшейся какой-то намеренной уловкой природы, когда все, произросшее из весенних завязей и семян, все твари земные переживали запасное волнение на случай, если весны почему-либо никогда больше не будет.

Эту августовскую вспышку, это второе пришествие священной весны, которое верней бы наречь *aestas sacra* — священным летом... <...> А в южном полушарии, между прочим, дело шло к весне — *ver sacrum*... (С. 451 — 452)³.

³ Латынь вместо французского усиливает «сакральность» (язык богослужений) и уводит от балета И. Стравинского к мифу.

В священности всего происходящего нельзя усомниться — «но если кощунственно не счесть дальнейшее Волею Создателя...» (С. 434). Правда, горько ироничный тон повествования о богоугодности происходящего⁴ в финале исчезает: «...ибо Слава Творенья — жизнь — пресеклась. Создавался сатанинский пашлык. На сатанинских вертелах. Сотворялось мясо» (С. 475). И это прямое объяснение, помещенное в конце первой части, выстраивает все эпизоды произведения в соответствии с сюжетом «Весны священной», причем в двух вариантах. Главный, конечно же, — балет И. Стравинского (1913, 1947), побочный — роман, варьирующий на все лады тот же сюжет, кубинского писателя А. Карпентьера⁵. Либретто «Картин языческой Руси» (патриархальной жизни московских предместий — у А. Эппеля) соблюдено точно, причем если в первой части сходство более тематическое, то во второй скорее напоминает о музыке Стравинского⁶.

⁴ Весьма характерный пассаж: «Правда, боговдохновенные создания не хотели уступать поля даже сейчас, даже будучи ободраны, расчленены, разрублены и промыты. Дух Божий, пребывавший в каждой их клеточке, преосуществлялся — хотя на местном слободском уровне в благовонный дым всеожожения и вскоре распространился... и так опшеломил... ближних, никогда прежде такого благоухания не боявшихся, что поверг всех в молитвенное настроение и, порождая равнодушие к насущному продмаговскому хлебу, полз дальше и дальше» (С. 459).

⁵ Как в романе А. Карпентьера о предвоенных, военных и послевоенных годах и их жертвоприношениях, так и на заднем фоне книги А. Эппеля о том же времени начинает звучать: «Идет война священная, священная война».

⁶ Приведем для сравнения выдержку музыковедческой аннотации с обложки пластинки: «В музыке первой части постепенно утверждаются буйные стихийные силы, кроющиеся в мужских плясках. Задорная затейливость “Плясок щеголих” и мягкая пластичность “Вешних хороводов” сменяются то порывистыми стремительными играми “Игры умыкания”, то буйной удалью борьбы (“Игра двух городов”). Кульминацию всей части составляет эпизод “Выплясывание земли”, которое Б. В. Асафьев метко назвал “Оргией земледельческого культа”, “весенним плясом надежды”.

Вторая часть балета рисует мрачные сцены жертвоприношения — гибель девушки, принесенной в жертву богам. Ни нежная хрупкость “Тайных игр девушек”, ни задумчивая лирика “Хождения по кругам” не могут развеять гнетущую атмосферу ночи, которая должна стать свидетельницей искупительной жертвы. Импульсивный, полный огромного напряжения танец “Величания избранной” сменяет торжественно-медлительное “Действо старцев”, постепенно перерастающее в искупительный танец. Подобно “Выплясыванию земли”, венчающему первую часть произведения, заключительная “Великая священная пляска” дает выход накопленному эмоциональному напряжению. Но, в отличие от слепой стихии “Выплясывания земли”, в иступленной экспрессии финала слышится скорбный человеческий голос».

«Часть первая. Поцелуй земли» — ливень оплодотворивший землю, породившую жизнь: «скорлупка на яичной кризисе стены отковыривалась осторожно» (С. 435), «вылупились из парадного и выскользнули из влагиалища подворотни» (С. 437). Мужские особи и женская встретились и устремились к соединению, которое произойдет во второй части.

«Вступление. Весенние гадания. Пляски щеголих» — четверо «излили себя в убывающий у порога поток, заявив этим, что живут, что пусть во второстепенной, но функции, опробовали устройства, приданные им для продолжения жизни» (С. 436), выдержали «проверку на блядословие» (С. 437). «Оно прошлепало босиком по кромке потока... и задрал платице, присело над убывающей водой, тоже проверяя свой организм, тоже соединяя свою влагу с влагой Бытия... и первостихия все приняла... Опало короткое платице, дабы облеганием своим уберечь организм, обреченный впредь на беспечность и сладостность» (С. 436).

«Игра умыкания. Вешние хороводы» — «трое недоюношей и отрок» искали приключений, дразнили девок, испакостили телефон-автомат (стимулировав невроз и гений Шостаковича) и выдавили лампочку, горевшую в парадном с 20-х годов. «Она шла с танцев» (С. 441). «То и дело она под какой-то мотивчик совершала какие-то плавные движения... казалась танцующей, оттого, наверно, что переулочные липы затеивали вокруг нее экосез» (С. 444).

«Игра двух городов. Шествие Старейшего-Мудрейшего» — четверо видят одну (она идет в Ростokino, они — в Останкино), начинается разговор с ритуальными дразнящими фразами: «“Эй! Как дела?” — “Как легла, так и дала!” — засмеявшись, отозвалась она, и ознакомление таким образом состоялось» (С. 447) и т.д.

«Поцелуй земли (Старейший-Мудрейший)» — звериный концерт и первое эротическое сближение. Старейший-Мудрейший в данном случае — мясник, тот кто убивает жертву. (У А. Карпентьера то же самое. Рядом с Веймаром расположен Бухенвальд, что дает городу-музею экономическое процветание. «Рюккерт назвал Гете, Виланда и Гердера “тремя

мясниками". Теперь можно говорить о тысяче, двух тысячах, трех тысячах мясников. Целый город мясников...» (С. 115). Эти мясники убивают возлюбленную главного героя, сгинувшую без следа. Убежав от бойни в Европе, герои могут каждодневно наблюдать действия кубинских мясников — диктаторов и их приверженцев, бросающих трупы прямо на улице для наглядности.)

«Выплясывание земли» — семь страниц длится мясная симфония.

Мясо... является окончательным продуктом, в каковой, при известных обстоятельствах, превращается Божье творение, кем бы оно ни было и как бы себя ни выражало: молчало бы как рыба, ревело бы белугой, скулило бы, как шакал, мычало бы чьей-то коровой или сочиняло бы оратории а *carpella* (последнее, кстати, какая-никакая, а гарантия от преждевременной и против воли мясопереработки) (С. 454).

...и — хрясь! — отсекает плоть от плоти твоей или моей, или овечьей — не важно (С. 455).

...Мясо — окончательный продукт веры (даже в мясника!), искусства (даже Песни Песней!) и божественной любви (С. 456).

«Часть вторая. Великая жертва» — переход между частями плавный. В повествование о мясе входят эпизоды о развитии эротического действия.

«Вступление. Тайные игры девушек» и «Хождение по кругам» сливаются — «таяние» героини от нарастания ласк провожатых и демонстрация потаенного перебивается громом булыжника о крышу поезда — предвестие действия мясника, «бешеного хромца».

«Величание Избранной. Взывание к праотцам» — ритмичным разухабисто-веселым вкраплениям в музыкальную ткань Стравинского соответствует «величание» — четыре последовательных половых акта, протекающие на фоне нескончаемого монолога героини (абсолютно непонятого партнерам), где говоримое ею по смыслу сливается со словами автора-повествователя, содержит откровения о жизни, смерти и воскресении

и мольбу о внимании и любви. Героиня настойчиво просит у них яблок жизни, растущих в саду мясника.

«Действо старцев — человечьих праотцов» — после «величания» «задремала их случайная подруга, которую скоро надо будить и, под видом угощения яблоками, спровадить, а то все про сарайные дела узнают» (С. 470). Четверо начинают тихую работу, требующую осторожности, неспешности и терпения — шестом с консервной банкой воруют яблоки через высокий забор. Одно неловкое движение разом заканчивает это действо грохотом ударных —

овчарка ... бросилась громадной своей массой на забор. Топая невероятными ногами, умчались в темноту... Мясник... взметнулся на шум, и глаза его были красными... Он... запрыгал, заскакал, вышвыривая вперед ногу на деревяшке... кидалась удвоившаяся при хозяине рвение собака. <...> В темноте мясник сразу наступил бесчувственной деревяшкой на грабли, они саданули его черенком, и черенок разлетелся надвое. А он... уже месил ее тело и, втиснув для упора в эту обомлевшую плоть кулаки...стал взгромождаться на верстак. И громоздившаяся гора эта от поспешности зверства уперлась деревяшкой на чем пришлось, то есть на откинутах бедре, и деревяшка разможила самое даже кость... (С. 472 — 475).

«Великая священная пляска (Избранница)» — к ней, собственно, относится описанное выше грохотание (у Стравинского в концертном исполнении нет пауз между эпизодами). Мясник уничтожает юную плоть — «обдирать и жрать теплую плоть... глотать полусырой» (С. 474). Перед финальной точкой у Стравинского в тишине возникает короткая трель. У Эппеля этому есть очень точное ритмическое соответствие.

И стихии не грохотали, и листья не рукоплескали... И никто больше не всхлипывал. Никто-никто больше не всхлипывал, и было ровно без двадцати четыре, а в эту пору в августе подает голос первая птица. Она и чирикнула. Кто-то вслед ей пискнул, кто-то чивикнул, и по всей Божьей окрестности отозвались каждая на свой голос птицы. И на бульваре под тополиным листом тоже проснулась птич-

ка. Она была *малиновка*... *расправив затекшее крыло, капризно сказала ему [амуру]*...

– *Стрелок весной малиновку убил...*⁷ – Но под крылом никого не было, и было лето, а не весна, и никто никого не убивал, а что сказано, то сказано, и я умолкаю, набравши в рот воды творения (475).

Отказ от тождества с сюжетом Стравинского и значит, воплощение какого-то своего замысла, позволяет нам обратиться к роману А. Карпентьера, где даны различные интерпретации пьесы композитора.

Вот что думает Вера о музыке:

...Необычайная музыка вела к финальной «Великой священной пляске», и тут оркестр как бы разрушал самого себя... он создавал новый ритм; презрев всякую периодичность акцентов, звуки вновь обрели свою первородность – инструменты звучат как *дерево, медь, бычий пузырь, натянутая кожа*, исконное это звучание в ладу с исконной ролью музыки как части обряда (С. 189).

...Из аккордов, неровных, как содроганья (С. 361).

Сама идея священного лета перекликается с первым продолжением-интерпретацией Верой балета Стравинского.

...Но вот – финальный хроматический аккорд, странно звенят флейты, и тогда я думаю: сейчас можно было бы начать еще один балет, никто его не писал, и, наверное, никогда не напишет: боги не удовлетворились жертвой. <...> Небо становится угрожающе синим от горизонта до горизонта, начинается засуха... земля взлетает тучами пыли, жгучий жестокий ветер вздымает их, вселяет ненависть и вражду в души... Старейший-Мудрейший... говорит, что так уже случалось не раз, а в те годы, когда не было засухи, начиналось наводнение, ибо Великие Дарители Дожда насылают и великие беды тоже. И все... забыли об Избраннице, принесенной в жертву весне, они говорят: надо снова пролить кровь, дабы умиловить богов лета, которые, может быть, завидуют богам Весны... А для этого нужна

⁷ Здесь и далее в цитатах курсив мой. – М.Б.

новая Избранница. Начинаются осенние танцы, а за ними – долгие зимние сны... надо помочь рождению Весны, решают люди, надо вновь принести жертву (С. 190 – 191).

Рассказ А. Эппеля именно о второй Избраннице.

Вера хочет переделать жуткий финал в духе адамитов 10-х годов или Брюсова (чей «Огненный ангел» вдохновил Прокофьева на прекрасную оперу), которые хотели излечиться от влияний конца века... кидаясь к самому простому, первобытному, доисторическому <...> рериховское заклятие превратится у меня в блистательное па-де-де, Танец Смерти станет Танцем Жизни. <...> [о партитуре:] Тут нет ни любовных мечтаний, ни возвышенного обожания, ни нарастания чувств, ни душераздирающей страсти. И все же она ведет к мощному финалу, когда избранная пара, победно пройдя испытания, встанет перед «кругом юношей и девушек», и, по велению Старейшего, союз их станет данью жизненной силе земли, насытившейся кровью и костями их предков (С. 293).

Рассказ Эппеля строится как «Танец Жизни», правда, вместо Избранника – четверо юношей, однако в силу закона мифа жертва не может быть отменена, несмотря на то что при чтении без учета «Священной весны» финал выглядит как типичный новеллистический *pointe* – неожиданная трагедия. Здесь же и загадочное «никто никого не убивал» (С. 475), хотя «жизнь – пресеклась».

Между романами много случайных сходств, которые начинают обретать значимость только при осмыслении финального рассказа. Главная героиня Вера – балерина, т. е. «птица»: «Вечно и всегда – танец, летать, как птица, – мое ремесло» (С. 23). «...истинная балерина кажется крылатой, как птица, мне же ни разу не удалось добиться этого впечатления свободного полета...» (С. 185). Танцоры из Гуанабокоа «парили, в буквальном смысле парили в воздухе, не опускаясь на землю» (С. 250); «если бы у Нижинского были такие танцовщицы, когда он впервые поставил “Весну священную”, он бы не провалился. Музыка Стравинского требует именно этого...»

(С. 251). «Анну Павлову, легким лебедем, гордым альбатросом, неуловимой птицей Алкион летящую над нашим низменным миром...» (С. 301).

«Бита российской истории» выбила Веру из страны еще в революцию. В 30-е гг. (война в Испании) она едет на поиски возлюбленного в поезде.

И вдруг в наступившей тишине что-то ударяет в крышу словно молния. Жуткий сухой треск, грохот в висках... Шум постепенно удаляется, затихает, будто топот отступающей конницы... запах гари кажется плотным, ощутимым, облепляет тела. «Бомбят», — говорит девушка спокойно. <...> Еще немного постояли, и поезд тронулся снова (С. 28).

Вере страшно в ночном городе.

Снова тьма обступает меня со всех сторон. Если бы опять попалась скамейка, вроде той, на которой я сидела на площади, можно было бы подождать какого-нибудь прохожего или просто просидеть до рассвета, хоть это и долго, очень долго, бесконечно много томительно тянущихся часов. Не знаю, что делать. И тут меня охватывает полное безразличие, я сдаюсь, колени мои подгибаются, я устала, страшно устала. <...> а вдруг стоит пройти чуть-чуть, и кто-то откроет окошко как раз на уровне моего роста... (С. 32).

Именно такой вариант мысленно предлагает рассказчик «Темной теплой ночью» своей жертве с больными ногами — подождать до рассвета на остановке, обратиться к чьей-то помощи в спящих домах. Как и рассказчик этого произведения, Энрике будет накачиваться снотворным и возвращаться к «жизни, невыносимой, бессмысленной».

Лозунг анархистов: «Танец — предвестник проституции. Покончим с ним» (С. 37). «Фуэте» в варианте стриптиза устраивает героиня четверым.

...По-прежнему с задранном подолом повернулась, пляшущая на мысках, один раз и другой, как бы возникая из витков ракушки. Но

это было уже слишком, ибо ей вдруг почудилось, что вот-вот, вот сейчас, вот сию минуту сверкнут в воздухе ножи, захрипит прирезанный Влажноруки Сухолодонный, сам Влажнорукий ахнет на стилете Красивого, а беспомощный мальчишка, сперва разmozжив голову Красивого булыжником, бросится к мосту и кинется, точно булыжник, на крышу ползущего поезда... (С. 463).

«...Но все же удалось... одним прыжком перескочить тысячелетия – fly, как выражаются игроки в бейсбол, – и приземлиться в своем родном доме в тот самый день» (С. 44), – говорит Энрике. Такова же мечта рассказчика – на крыльях перемахнуть в родные места детства. Чудо образования огромного ледяного пространства в жарком тропическом климате вспоминает тот же Энрике. Но в отличие от московской глыбы, которая держится все лето («Пока и поскольку»), кубинский лед не продержался и до конца вечеринки. Герой рассказа стартует из Баку, как и Вера для дальнейших странствий. Калипсо – латиноамериканский танец, и своя Калипсо («Бутерброды с красной икрой») у Энрике в Венесуэле, и симфонии Брамса диктуют ритм их объятиям (С. 431, 437). «Ударными инструментами», в «Весне священной» и кубинской музыке, которые становятся неотделимыми друг от друга, увлекаются обе его возлюбленные.

Как и повествователь «*Aestas sacra*», Энрике привязан к Венере Каллипиге. У Эппеля он настойчиво подчеркивает: «Афродиты Каллипиги – сиречь Прекраснозадой» (С. 446). Если безымянная героиня – это Афродита, то она же и Ника Самофракийская (спутница Зевса и Афины Паллады). «Что-то... рстевявшись на бегу, как, скажем, Самофракийская богиня, потевявшее голову и потому не могущее оглянуться и понять, где находится... – только крылья шуршат и растирают мраморную пылицу... Но давно уже обезглавлена Ника, давно, чтобы не царпалась и не кусалась, а отдавала бедра и груди для прямого использования, отбили руки и голову Афродите» (С. 473). Совершенно неожиданно рассказ Эппеля перекликается с интерпретацией Ники как «толстозадой Венеры» в произведении В. Пелевина «Ника», предложенной С.М. Козловой:

В образе героини особо отмечено ее имя... указано и полное имя – Вероника. Усечение полного имени скрывает коннотации, связанные с семей *вера*⁸ и через нее с именами библейских персонажей. *Вереника* – иудейский вариант египетской царицы Клеопатры⁹ – прямо соотносится с ветреной красавицей метасюжета. Другой персонаж – *святая Вероника* – иерусалимская женщина, подавшая Христу, всходявшему на Голгофу, свой головной платок, чтобы он могтереть пот и кровь со своего лица, после чего на покрывале остались запечатленными черты его лица¹⁰. <...> Пелевин переадресует имя Ники с предания о богине победы на ее обезглавленное изображение (Ника Самофракийская в Лувре), получившее, благодаря массовому тиражированию копий, вид законченного образа: «тезка – богиня, безголовая и крылатая». <...> *Безголовость* Ники становится метафорой духовной пустоты героини, а ее *крылатость* – синонимом ветрености. Кроме того, безголовый торс Ники определяет ценность в женщине *тела* вопреки *голове*...¹¹.

Сюжет многих произведений русской литературы – роковое влечение высокодуховного мужчины к примитивной женщине, воплощением которого среди прочих являются и «Легкое дыхание» И. Бунина, и «Лолита» В. Набокова (на мысли о них наводит чтение Эппеля). Оно получает отражение на уровне авторских интенций (герой отнюдь не духовен), повествователь, очевидно, влюблен в свою легкомысленную геро-

⁸ Эта сема важна и для Эппеля. Вера у него – часто повторяющееся имя. Это главная героиня рассказа «Помазанный и Вера». Первый ребенок Вальки – Верка. Дядя Буля, «человек примерки», все время поминает «Верочку», рифмующуюся с «примерочкой» («Чулки со стрелкой»). Вера в «Кентавре» Дж. Алдайка – Венера. С Венерой у Эппеля связано имя Валентина: «Худо тут» – она учительница физкультуры, как героиня Алдайка, всеобщий предмет вожделения; в «На траве двора» о выкройке ее «бухалтера» сказано: «возбуждающего средства сильнее люди тогда не знали» (С. 264). Вера приходит и из других произведений, в частности из цитирующегося романа А. Карпентера.

⁹ Другой «иудейский вариант египетского» – «Песня песней» как литературный памятник – важнейший текст в структуре анализируемого рассказа. Ветхий Завет и его апокрифы – основа многих сюжетов А. Эппеля.

¹⁰ Для Веры, принесшей нож для снятия Помазанника с веревки, в воздухе навсегда остается «брызнувшая после удара ножом по веревке – кровь» (С. 433).

¹¹ Козлова С.М. Загадка толстозадых Венер: пародия в рассказе В. Пелевина «Ника» // Пародия в русской литературе XX в.: Сб. статей. – Барнаул, 2002. С. 158 – 159.

ию, и в духе классических традиций убивает ее, хотя и руками героя-мясника. В отличие от прочих, в произведении Эппеля отсутствует «суицидальный комплекс русского интеллигента, выраженный в его влечении к пошлой женщине»¹², связанный с культом «маленьких голых баб с очень толстым задом»¹³. Корень различия и жажда жизни, видимо, все-таки в том, что зад не толстый, а «прекрасный».

В «Весне священной» есть пассаж о радости плотской любви:

Величайшая победа любви – победа над разумом... Минерва отталкивает прочь сову, сбрасывает каску, кидает копье и начинает стриптиз на глазах потрясенного логоса, который не знает, что ему делать: то ли обрушить на преступницу гнев богов, то ли заняться ремеслом сводника (С. 104).

Как балет И. Стравинского задуман великолепным зрелищем¹⁴, так и у Эппеля важную роль играют реминисценции нескольких картин Боттичелли. Начинаются они с «Покинутой»¹⁵ – на ступенях у закрытых ворот (заколоченного парадного) задремала девушка (впрочем, судя по сну, героине Эппеля явился инкуб; с воспоминанием об этой картине возникает любовь героя «Огненного ангела» к Ренате, страдавшей от подобных явлений).

В конце кончиты – как у зеленого моря называется по-испански¹⁶ ракушка. Молодцы все же испанцы! Тут превзошли они даже того, кто декадентским черным абрисом очертил венецейские волосы Афродиты Каллипини – сиречь Прекраснозодой, Афродиты Анадиомены – или Вынырывающей, и оставив нам волосы эти златые и

¹² Козлова С.М. Загадка... С. 171.

¹³ Там же. С. 160.

¹⁴ Сочавтор – Н. Рерих, именно его обвиняет Вера в замысле «жуткого финала», который на самом деле был зерном замысла Стравинского.

¹⁵ Сюжет взят из Библии – Фамарь, изгнанная Аммоном.

¹⁶ В Испании происходит действие первой части романа, испанскую литературу изучает первый возлюбленный Веры (язык Кубы также испанский). Испанские словечки любопытным образом совпадают с просторечием московских окраин. «Брунете» – обращаются друг к другу воюющие в Испании, «брунет» – зовет мальчика младший лейтенант («Вы у меня второй»).

золотоволосых этих женщин нам оставив, итальянец тот ошеломился и остерегся изобразить правильную ракушку, убоявшись написать ее невидимый и невиданный перламутр, а изобразил раковину-створку, раковину-пепельницу, куда потом начнут совать окурки, раковину-плошку, чей знак сужающегося головокругления всего-то в загадочном наименовании – конхоида Никомеда. <...> Этакая липкая ладонь жизни, на которой нагая, беззащитная и золотоволосая Афродита-Кончита от века готовая к возгласу «эй!» (С. 447).

Через вереницу улетающих Венер (несмотря на тяжесть бронзы, копирующей мрамор), в конце концов возникает и остается парить в дуновении зефиров Венера «пюдика» (Афродита Урания, небесная) – стыдливая флорентийца Боттичелли («Рождение Венеры» (ок. 1485))¹⁷. Венера (Пандемос), парящая рядом с танцующими Грациями, появляется и на картине «Весна» (ок. 1478)¹⁸. Картина «Венера и Марс» (ок. 1485) по теме близка «Паллада и кентавр» (ок. 1488) – аллегория насилия, укрощенного мудростью. «В работе Боттичелли вдохновлялся, как принято считать, тем же античным саркофагом со сценой Вакха и Ариадны, который был использован в “Палладе и Кентавре”. <...> Подчинение Марса Венере выражало идею триумфа любви, торжества мира над разрушительными силами войны»¹⁹.

¹⁷ «...Образ Лолиты с маленькой головкой и огромным брюхом, немедленно вызвавший у نابокковского героя ассоциацию с рыжеватой Венерой Боттичелли, архетип которой все та же каменная баба эпохи Триполи» (Козлова С.М. Загадка... С. 174). Действие Венер Боттичелли неотразимо всегда: вопреки собственным представлениям о привлекательности в Одетту-куртизанку аллюбуется Сван Пруста.

¹⁸ «...Общий ритм, произывающий картину, как бы порыв ветра, ворвавшийся извне. И все фигуры подчиняются этому ритму; безвольные и легкие, они похожи на сухие листья, которые гонит ветер. Самым ярким выражением этого может служить фигура Венеры, плывущей по морю. Она стоит на краю легкой раковины, едва касаясь ее ногами, и ветер несет ее к земле» (Боттичелли. – М., 1993. С. 24 – 25). «Весна» была заказана для «Лорендо ди Пьерфранческо Медичи, которому была подарена вилла Кастелло в окрестностях Флоренции. “Весна” находилась там в соседстве с “Рождением Венеры” и “Палладой и кентавром” и была объединена с ними общим замыслом» (Там же. С. 101).

¹⁹ Там же. С. 109 – 110. Ариадна покинута Тезеем во время сна, проснувшись, она видит Вакха, с которым вступает в брак. Для проснувшейся героини Эппея финал более трагичен – изнасилование.

Героиня Эппеля думает: «Насильничать же — связываться не захотят. Она умела визжать, как никто на свете, сказать дядьке такое, чего никто не скажет, и тот отвалится, а если снасильничает — подумаешь! — надо просто обнять, он и душить не будет, а сразу станет по-человечески, даже если попросить, побережет» (С. 443 — 444)²⁰, — вариант «психоматхии». Однако в поединке с реальным чудовищем («кентавромахии») она раздавлена:

...Зажал горячий рот, так что теперь уже не могло донестись ничего, что походило бы на слово «дядя»... <...> Тогда, вспомнив свою уловку — обнять насильника, и тот прекратит насильничать, — она попыталась обвить его плечи мягкими своими руками, но ничего не вышло — гора мышц была необъятной, а значит, неспособной внять смыслу объятия... (С. 474 — 475).

И превращается Паллада (Минерва) Боттичелли (если бы не атрибуты — алебарда и оливковые ветви, — неотличимая от Венеры, жалостно треплет она за вихор страдальца-кентавра, здесь уже входит Апдайк — разговор в раздевалке Веры Гаммел с Хироном) снова в статуи, причем уже в греческом оригинале — без головы («Афродита лишилась головы и голова запропастилась в веках» (С. 474)), рук («рук не было, откололись они невесть когда» (С. 475)). (Впрочем, для современного эстетического сознания Венера-безручка²¹ прекраснее, чем с руками, так же как в мраморе она прекрасней, чем раскрашенная в краски жизни по замыслу греков. Насилие, учиненное временем, всегда в ореоле святости.) Ни сводником, ни призывающим гнев богов не выступает автор, он рисует Великое Жертвоприношение.

²⁰ Наивность героини основана на множестве мифов, где слабая женственность побеждает силу: Геракл совершил множество подвигов, но попал в услужение царице Омфале и носил женскую одежду; Самсон перебил ослиной челюстью тысячу филистимлян, но выдал тайну своей силы Далиле; звероподобный бессмертный человек Энкиду превратился в земного слабого человека из-за ночи с вавилонской блудницей (шумерский эпос), правда, он стал умнее.

²¹ В сюжете сказки о Безручке добродетельная героиня подвергается насилию «мясников» — отца, мужа (паря).

Постоянно вспоминают герои и

муки Касьяна, наставника из Имолы, отданного на растерзание своим ученикам... кошмарный рассказ о том, как учитель, загнанный в угол класса, смотрит на приближающуюся толпу разъяренных детей с острыми палочками для письма в руках... Одни царапают ему лицо и бьют по щекам тонкими дощечками для письма... Другие колют его острыми палочек <...> Ребенок, лишь царапающий кожу, – палач более жестокий, нежели тот, кто пронзает глубоко, до самых внутренних, ибо ранящий слегка знает, что, оттягивая смерть мученика, увеличивает его страдания. «Ты чего стонешь, учитель? – кричит один из учеников, – <...> Сегодня ты получаешь сполна за те тысячи букв, что писали мы, стоя в слезах перед тобою, под твою диктовку. Не сердись же за то, что мы пишем теперь на твоей коже. <...> Теперь мы практикуемся в каллиграфии на твоём теле...» (С. 135 – 136).

Так обычный для современной литературы мотив «ужасных детей» получает возводится к поэме Аврелия Пруденция Клемента (348 – ок. 405). И все пытки, устраиваемые учениками учителям, у А. Эппеля («Худо тут»), пожалуй, не превосходят одну из первых. Сам рассказчик ссылается на Я.А. Коменского, К.Д. Ушинского, А.С. Макаренко и «Республику Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева.

Эприке восхищается деревом на родной земле, сопоставляя его с Древом Жизни и Мировым Древом: «...голос древней мудрости, изначально объединявшей понятие “Женщина” с понятием “Дерево”, ибо в первооснове всех религий Земля и Мать обозначаются как ствол и как побег, как символ начала жизни» (С. 213). При этом «золотится закат, то полыхает огненными языками, то заволакивается черной тьмой, и дремлют внизу быки, освобожденные от ярма... чуют, как Ночь сходит на землю... И туман, и дым из труб крестьянских домов, как в сказке, и запах очага...» (С. 213 – 214). Это же откровение посещает героиню Эппеля. Весь день коптилось мясо и ночью чудесные ароматы напоминают об этом, и девушка ложится на верстак:

На столе все всегда мертвое <...> здесь – верстак, а на нем погибшее – ибо тоже мертвое – дерево возрождают для новой жизни живые быстрые рубанки... долота здесь помучают доску, но сделают в ней отверстие, куда туго войдет плоть другой доски... они так сладко соединятся, что породят табуретку или скамеечку... Они воскреснут, ибо что от плотника, тому воскреснуть, а что на столе, тому пропасть... (С. 465 – 466).

Эврике становится архитектором, хотя на семь лет бросал учение. Страсть к архитектуре не может преодолеть архитектор, ставший сапожником («Не убоишься страха ночного»). Эврике работает в «планктоне Третьего Дня Творенья» (383) – герои «Aestas sacra» живут в синтезе первого (вода) и шестого (человек). В США к концу войны усиленно играют Д. Шостаковича (С. 260).

Помимо «языческих» мифов сюжет рассказа определяют и мифы Ветхого Завета, а помимо реминисценций из классической мифологии в книге А. Эппеля присутствуют и моменты, относящиеся к культуре Египта. Это не только Нефертити с «мозгами кубиком» (С. 96), но и, например, символ рабства и тоталитарной системы – пирамида²², что возводится чудовищными усилиями, но для продолжения жизни должна быть

²² В русской литературе XX в. этот символ сталинского времени весьма распространен (прежде всего это роман Л. Леонова «Пирамида», см.: Якимова Л.Л. Мотив пирамиды и котлована в романе Л. Леонова «Пирамида» // Гуманитарные науки в Сибири. 1996. № 4). В современной русской прозе отождествление Россия – Египет красной нитью проходит сквозь роман М. Шишкина «Взятие Измаила». Приведем несколько выдержек: «То, что вы видите в календаре. Володя, – говорила Мария Дмитриевна, штопая на яйце носок мужа, – это типографская опечатка. На самом деле мы живем в Египте. Проводим каналы, строим пирамиды, мумифицируем фараонов. Рабы обожают своих тиранов, обожествляют их. Каждый отдельный сам по себе не существует, не положено, не дадут, а если существует, то по недоразумению – мычащая песчинка в пустыне. Мир еще безжалостен и ближнего еще не любят. Так и сгинем все бесследно – от безлюбья. Останутся только фараоновы мошны с кишками, упакованными отдельно, в мешочек. Его-то любили искренно, беззаветно» (Знамя. 1999. № 11. С. 65); «Проснулся Мотте в Египте. <...> Мотте оглянулся. Кругом стояли какие-то люди в передниках с головами шакалов, львов, крокодилов, еще каких-то зверей. Один из них, с головой быка, подошел и протянул что-то в кулаке. <...> Мотте дал руку. По ладони что-то цекотно поползало. Жук. К Мотте подошел еще один, с головой ибиса, и протянул папирусный свиток» (Там же. С. 73). Русская и египетская жизни перемешиваются: «Тут Мотте снова увидел Ра, тот пересаживался на другую барку, чтобы грести всю ночь обратно по подземному Нилу и утром опять проплыть мимо Владимирского спуска» (Там же. С. 75); начинают реализовываться и библейские сюжеты – казни египетские (С. 76 – 78).

разрушена («Разрушить пирамиду»). В «Aestas sacra» ветхозаветные мотивы вступают в воздушный бой с египетскими и выполняют сложные фигуры пилотажа, чтобы победить их.

Известно, что иудейский народ спасся от «рабства египетского», однако долгое сосуществование не только породило увлекательные сюжеты, но и трансформировало мифы и литературу. Египетское враждебно иудейскому и, по другим источникам, чревато его гибелью²³. Например, «в тот час, когда Соломон взял в жены дочь фараона, с неба сошел Гавриил и посадил в море стебелек, вокруг которого с течением времени вырос огромный полуостров и на нем — город Рим, чьи войска впоследствии разрушили Иерусалим («Шаббат», 56)»²⁴.

Начало рассказа соединяет два ветхозаветных мифа: о сотворении мира и о потопе, т.е. уничтожении жизни для ее продолжения от избранных. «...и Жизнь возникла, когда, как все на свете, кончился и он — благословенный Дождь Творенья» (С. 435). Впрочем, ситуация с «первенцами Творенья» и «первотворильней» больше напоминает не об Адаме и Еве, а о зачатии: к одной женской особи выпущено несколько резвых мужских, совершающих свой путь к соединению, — «научно-популярно» это излагает просветившаяся к родам Люда-Руфь своему Ромео («Разрушить пирамиду»). Тем самым миф Ветхого Завета, приземляясь, преобразуется в языческий — оплодотворение Небом Земли, в египетском варианте богиня неба Нут изгибается над землей — Гебом (рисунок на папирусе).

Образ Бога лишен однозначности. Город

допотопный и замызганный... препоручал... руины церквей ни в чем не повинному, но изгнанному с позором Богу, украдкой приходяв-

²³ «...Либеральное немецкое протестантское богословие, видевшее повсюду заимствования из Вавилонии и Египта и в своем гиперкритицизме браншее под сомнение подлинность чуть ли не каждой фразы в Библии (не говоря уж об ее оригинальности), допускало сильные преувеличения. Конечно, есть сходжения формально-жанрового характера с... египетской литературой ("Песнь песней") ... но все это лучше объясняется не заимствованиями, а тем, что и... древнееврейская, и древнеегипетская литературы черпали из одного общего фонда народной мудрости — фольклора народов древнего Ближнего Востока». Дьяконов И. Древнееврейская литература // Поэзия и проза Древнего Востока. — М., 1973. С. 547.

²⁴ Мифы народов мира. — М., 1994. Т. 2. С. 461.

шему в такие ночи проводить прежние дома молитвы, но не явно, а в виде слабых неслышных букашек, тщательно перебиравших лапками, трогавших ножками и усиками каждую трещинку... или, та-ясь, шмыгавшему в облик серых мышей, шуршавших по отдушникам и лазам и причащавшихся нетленными крошками когдатошних просфорок (С. 442 – 443).

Господь же сердито и неодобрительно поглядывал из церковных развалин на вольноперую стрелу, но, воплощенный в мелкие и шевелящие усиками тихие существа ночи, не прибегал к великому своему и суровому завету, не прекращал полета языческой тростинки и, хотя оставался хмур, в доброй душе радовался, что хоть что-то, хоть что-то не разбазарили его творения первенцы и возлюбленные чада (С. 454).

Превращение богов в насекомых и мышей (Аполлон) – характерный мотив античной мифологии, фольклора. В Библии же преобладают демонические насекомые (саранча, блохи, мухи), хотя в христианской традиции возможны «аллегоризирующие образы» насекомых: ангелы – пчелы, кузнечик, божья коровка – атрибуты Богоматери, но они единичны²⁵. В целом же, и мыши, и насекомые, как хтонические животные, в любой культуре более связаны со злом, смертью, распадом, кроме египетской, где сближены «полярные аспекты бытия», навозный жук-скарабей²⁶ – двигатель солнца. Бог «Великого»

²⁵ Мифы народов мира. – М., 1994. Т. 2. С. 201 – 202.

²⁶ Впрямую появляется египетский жук-скарабей в рассказе А. Эппеля «Чужой тогда в пейзаже»: «Жучок-то его, конечно, заметил и, полагая, что видит прибыток местного скарабея, прикатывавшего коровье дерьмо с Ново-Останкинских улиц (хотя на здешней мостовой было сколько хочешь лошажьего), подумал было...» (Знамя. 1999. № 11. С. 133). Этот жучок не Господь: «Однако на домисливание этой ахиейе у него не хватило устройства нервного узла, плюс к тому он обречено влекся на женский запах полшней ему навстречу от Рижского вокзала самки, каковая после спаривания его умертвит и съест» (Там же. С. 134). В древнеегипетской любовной лирике девушки гадают по движениям привязанного скарабея о судьбе: «Бормоча магические заклинания, она напряженно следит, как черный жук, которого в Египте считали вестником судьбы, а также приметой счастья, медленно ползет по круту, как все короче и короче становится нить – пусть также сократится расстояние от нее до возлюбленного» (Вардижан Е. Женщина в древнем мире. – М., 1990. С. 144). «Египтяне особенно почитали каменные изображения жуков-скарабеев, одно время использовали их в качестве печатей. Позднее они стали необычайно цениться также как магические амулеты» (Там же. С. 229).

Завета, воплощенный в букашку — совершенно нетипичный выверт в сторону Египта.

По своему интересу к размножению человеческого Господь Эппеля близок Господу Книги Бытия (главы 6-8 [Потоп]), причем более «литературному» варианту, где Господь проще и человечнее, чем каноническому, где он величественнее за счет большей архаичности языка.

И увидел Господь, что велико развращение человеков на земле и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время. И раскаялся Господь, что создал человека на земле, и воскорбел в сердце Своем. И сказал Господь: истреблю с лица земли человеков, которых Я сотворил, от человека до скотов, и гадов, и птиц небесных истреблю; ибо Я раскаялся, что создал их. Ной же обрел благодать пред очами Господа (Быт. 6: 5 — 8).

И вот, увидев, как много на земле зла человеческого и что все помыслы человеческие — одно лишь каждодневное зло, Господь пожалел, что сотворил на земле человека, и опечалился в сердце своем, и сказал: Сотру Я с лица земли человека, которого сотворил, всех сотру, от людей до скотов, до гадов ползучих и птиц небесных, потому что Мне жаль, что Я сотворил их. А Ной нашел милость у Господа²⁷.

В отличие от Господа Книги Бытия Господь Эппеля менее презрительно дает разрешение на размножение.

«Пусть летает, пусть плодятся и размножаются... какие глупые, какие глупые!..» — бормотал он, снова принимаясь ощупывать кирпичики» (С. 454) (благословение дают букашки).

«Выйди из ковчега — ты, и твоя жена ... и всяческих гадов, что ползают по земле, выведи вместе с собою, и пусть кишат по земле, и пусть плодятся и размножаются»²⁸ (Быт. 8: 15 — 16).

Роль Ноя выполняет мясник:

²⁷ Поэзия и проза Древнего Востока. — М., 1973. С. 551.

²⁸ Там же. С. 554.

...Обломки какого-то пресветлого храма, которые после разорения Господь по кирпичику припрятал по разным тихим дворам и положил под водосточные трубы, дабы омывать своими слезами – чистой водой небес, ибо полагал, что придет время и кирпичики соберут, сложат, и воздвигнется храм, и будут в нем принесены жертвы все-сожжения, и агнцы заколоты будут, и запахнет жертвенным дымом на всю Московскую землю... и жертвенный сладкий дым единственно праведной копильни поползет по всему свету (С. 458).

А Ной построил жертвенник Господу, взял по толике от всякого чистого скота и от всех чистых птиц и сотворил все-сожжение на жертвеннике. И Господь почуял приятный запах, и сказал Господь про себя: Не буду Я больше проклинать землю из-за человека, потому что помыслы человека с юности его злы. Не стану Я больше поражать все живое, что Я сотворил. Покуда земля стоит, не прекратятся посев и жатва, холод и зной, лето и зима, день и ночь (Быт. 8: 20 – 22)²⁹.

Ной-мясник – жрец-зверь, «хищник», и здесь не обошлось без Египта.

Деятельность мясника подана достаточно странно:

...Стоит колода – обрубок громадного дерева, хорошо если не *теревинфа* или *мамерийского дуба*, но тоже огромного, когда-то живого, а теперь предоставившего свою мертвую плоть для расположения на ней другой мертвой плоти... Подставляет себя колода, чтобы топор разделит эту пока еще форму в куски, которые потом даже в мертвый облик не собрать, потому что каких-то кусков не досчитаемся (С. 454 – 455).

...Широкая спина мясника целиком загораживает колоду от уютливого мужичонки, привезшего тушу, а тот радуется, что удалось поладить с царем и богом – мясником рыночным... а мужичонка... станет взвешивать бывшую жизнь на гнусных весах <...> за колоду... скидывает при разрубе и разделе туш килограмма три лучшего мяса громадный мясник. <...>

Оттого и не собрать потом бывшую тушу (С. 455 – 456).

²⁹ Поэзия и проза Древнего Востока. С. 554.

Дух животных при этом не отделяется от разрубленного и промытого тела, а пресуществляется в «благовонный дым все-сожжения», причем печь сложена руками мясника из «обломков какого-то пресветлого храма», а дымовод приведен к собачьей будке, где и копытятся бараньи кишки с мясным фаршем. «Недовольная отторжением будки, но целый день жвавшая коровьи мозги собака улеглась сторожить добро своей норы, хотя из щелей... полз... дым, от которого она воротила морду» (С. 458 – 459). Припелся и объелся мяса до клинической смерти котенок. Понять эту ситуацию и то, зачем нужно собирать воедино разрубленное тело, помогают ассоциации с египетской мифологией.

Большую роль в Е. м. играли представления о загробной жизни как непосредственном продолжении земной, но только в могиле. Ее необходимые условия – сохранение тела умершего (отсюда обычай мумифицировать трупы), обеспечение жилища для него (гробницы). <...> Над покойным Осирис вместе с другими богами вершит загробный суд... перед лицом Осириса происходит психостасия: взвешивание сердца умершего на весах... Грешника пожирало страшное чудовище Амт. <...> Характернейшей чертой Е. м. является обожествление животных, возникшее в древнейшие времена и особенно усилившееся в поздние периоды истории Египта. <...> К числу наиболее почитаемых животных относились бык (Апис, Мневис, Бухис, Бата) и корова (Хатор, Исида), баран (Амон и Хнум)... кошка (Баст), лев (воплощение многих богов: Тефнут, Сехмет, Хатор и др.), шакал (Анубис), сокол (Гор), ибис (Тот...) ³⁰.

При этом названным животным не только поклонялись, но и устраивали их заклание (особенно быков), хотя умершего быка Аписа бальзамировали и хоронили в склепе. Сет

разрубил тело Осириса на 14 частей и разбросал эти части по всему Египту; Исида, собрав их воедино [кроме фаллоса], погребла ³¹.

³⁰ Мифы народов мира. – М., 1994. Т. 1. С. 421.

³¹ Там же. Т. 2. С. 267.

...Умершие отождествляются с Осирисом. Фараон благодаря магическому погребальному обряду так же оживает после смерти, как ожил Осирис. Начиная с эпохи Среднего царства с Осирисом отождествляется... каждый умерший египтянин. <...> Считалось, что каждый египтянин, подобно Осирису, возродится для вечной загробной жизни, если будет соблюден весь погребальный ритуал³².

Под влиянием мифа об Осирисе была создана сказка о двух братьях Бате и Анубисе, в которых ложно обвиненный Бата погибает, а затем оживает вновь при помощи Анубиса (в образе Баты сохранились также черты бога – быка Баты)³³.

В эллинистический период культ Осириса сливается с культом священного быка Аписа, и новый сложный образ бога, получивший имя Сераписа, получает широкую известность...³⁴ Он отождествляется с Зевсом и Аидом, повелитель стихий и владыка наводнений, спаситель от несчастий и целитель больных³⁵.

Мясник выступает в роли льва – он чудовищно и зверски силен, быки – Осирис (вариант Сераписа вообще приближается к Яхве и Христу) – человек, также обреченный на заклание и мясопереработку (С. 454). Счастливой загробной жизни и возрождения быть не может, поскольку вместо мумий выходит копченая колбаса, да и тело в отличие от тела Осириса собрать невозможно³⁶. Анубис не помогает возрождению, но сторожит мертвое. Птицы проснутся только утром.

Если Яхве заключает с Ноем «завет», то Господь Эппеля не принимает жертвы и, выполнив петлю, от потопа снова переходит ко дню сотворения человека. При этом «рай» (храм) теряет Господь, а Ева изо всех сил старается выпол-

³² Мифы народов мира. Т. 1. С. 426.

³³ Там же. Т. 1. С. 427.

³⁴ Там же. Т. 2. С. 268.

³⁵ Там же. Т. 2. С. 427.

³⁶ Ср. у Г. Аполлинера: «Вот херувим, рожденный бездной: / Друзья, он славит рай небесный, / Где мы сойдемся наконец, / Когда позволит нам Творец» (Бык // *Аполлинер* Г. Мост Мирабо. – СПб., 2000. С. 143). Примечание Аполлинера: «В небесной иерархии существуют те, кто обречен служить божеству и восславлять его, а среди них встречаются создания невиданных форм и удивительной красоты. Херувимы – это крылатые быки, но вовсе не чудовища» (Там же. С. 151)). Мечта такая в рассказе есть.

нить свою роль, но Адамы несостоятельны – не вкусив яблок, они убегают, не поняв смысла происшедшего, т.е. не ведая добра и зла:

...Изгоя Бога, который сейчас бродил, обследуя труху когда-то бесчисленных... московских своих алтарей; росли тихие яблоки жизни, опровергая запах поваляющейся смерти коптильни (С. 464).

«А то без яблоков не годится... – сказала она тихо и странно. – Будь у меня яблоки, я бы всем по яблочку дала, – продолжала она тихо и странно. <...> я бы дала яблоко, хотя тебе его не откусить» (С. 465).

Яблоки, однако, тоже принадлежат мяснику и именно он «наказывает», «обкусывает прямо на весу» яблоко с ветки, уничтожает «Божье Творенье», жизнь (=Ева). Таким образом, все фиксированные в известном сюжете роли сорвались со своих мест и основательно перемешались в авторском жонглировании, оставшись в этом хаосе полета, а сам автор в финале присваивает функции Творца себе: «...и я умолкаю, набравши в рот воды творения» (С. 475).

Другой библейский текст, который обыгрывается в рассказе, – «Песнь песней», очень похожая на египетскую любовную лирику.

...Это, по-видимому, сборник песен, исполнявшихся на свадьбах <...> жених называется «царем»... Вероятно, такое величание брачующихся – это результат переноса на свадебную обрядность особенностей древнего ритуального «священного брака» между... царем и богиней, которую олицетворяла жрица. Обряд «священного брака» был связан с возрождением плодоносящих сил природы весной... следы весенней обрядности явственно замечаются в «Песни песней» <...> На... свадьбах дружки и подружки, гости, а иной раз сами жених и невеста не отличались особой скромностью языка, и свадебные песни содержат немало намеков на земную любовь во всех ее проявлениях, в том числе и на вовсе не освященную узами брака; любовные песни, по своему происхождению вовсе не свадебного характера, вполне бывали уместны на старинной свадьбе. <...> Сами песни

мыслятся как исполняемые четырьмя партиями — сольными партиями девушки и юноши и хоровыми партиями друзей и подруг³⁷.

В таком толковании «Песнь песней» сближается с «Весной священной». Весь рассказ строится как смена партий: о юношах, девушке (преобладающие, в них юноши и девушки восхищаются друг другом), Боге, мяснике (хор, как в античной трагедии; собственно определяющие повороты сюжета и сюжетную организацию любовной лирики-игры «первенцев творчества»). После любовной радости Суламифь ждет смерть. Прямо цитирует-пародирует «Песнь песней» топор мясника:

«Положи мя, яко печать, на мышце своей!» — цитирует глумливый топор окоченелой и ободранной туше, лишенной уже прочей своей съедобности... «Положи мя, яко печать, наложенную рыночным контролером, лиловую на малиновом, положи мя, яко печать, на мышце своей!» — глумливо переиначивает мясницкий топор трепетные стихи, сочиненные пылким царем для возлюбленных, для любовников, для любви их неумной и великой... только и хватит дыхания, чтобы в дурмане... прикосновений воскликнуть: «Ибо я изнемогаю от любви! Ну положи меня, яко печать...» (С. 455).

Но нет любви (пусть чувственной), которой жаждет героиня. Есть ритуал, исполняемый над ней. Хотя «Песнь песней» — «собрание эротических напевов, между которыми не больше связи, чем между жемчужинами, нанизанными на нить»³⁸, сама «нить» сюжета все же прослеживается. Этот сюжет — смерть, рождаемая любовью. Возможность такой смерти появляется у героини «Песни песней», когда ее покинул возлюбленный:

Отперла я возлюбленному моему, а возлюбленный мой повернулся и ушел... <...> Встретили меня стражники, обходящие город, избили меня, изранили меня, сняли с меня покрывало стерегущие стены (5: 6 — 7).

³⁷ Поэзия и проза Древнего Востока. С. 721.

³⁸ Вардиман Е. Женщина в древнем мире. С. 149.

«Изнемогающая от любви» героиня все же находит возлюбленного, приводит его к себе «под яблоню», под яблоней она сама засыпает и просыпается. Встреча со «стражниками» (охранниками) чревата изнасилованием в «Amores novi» (1999) М. Харитонова — произведении, пронизанном соответствующими реминисценциями «Песни песней», где тоже все кончается хорошо — героиню спасает возлюбленный, которого она когда-то потеряла. Е. Вардиман, удивленный отсутствием отца в «Песне песней» при упоминании матери, сестры и брата, высказывает предположение, что «отец подразумевается под стражником, который охраняет “замок любви” (не дает вступить в него. — М.Б.)»³⁹. У Эппеля героиню, оставленную юными возлюбленными, находит «стражник», по возрасту годящийся ей в отцы, т. е. мясник, охраняющий свои яблони, и «песня песней» на этом кончается: избиение и позор (сняли покрывало) не близкий подступ к смерти, от которой спасает любовь, но она сама.

Таким образом, в кружащихся в прихотливом полете реминисценциях и мотивах: мифологических, музыкальных, изобразительных, литературных — постепенно возникает и застывает в своей неизбежности траектория сюжета. Это извечное жертвоприношение божественного людьми, заблуждающимися в жажде жизни и любви и сеющими зло и смерть (и, следовательно, «прости им, Господи, ибо не ведают, что творят»).

Рассказ А. Эппеля ставит великолепную точку в его книге, бумерангом пролетев сквозь остальные и подвигнув на их перечтение.

³⁹ Вардиман Е. Женщина... С. 151.

Мифопоэтика романа Дмитрия Липскерова «Сорок лет Чанчжоз»

В романе Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоз» в качестве исходных для постмодернистского обыгрывания семиосистем выступают мифологемы и представления индуистской, буддийской и христианской религий. И именно эти воззрения выступают в романе как основания философских и религиозных представлений жителей Чанчжоз. Во второй главе романа говорится о чтении Генрихом Шаллером книжки про Индию, с чего начинается один из его мыслительных процессов, в третьей главе реакция жителей Чанчжоз на нашествие кур описывается так: «Все религиозные объединения – от буддийских до православных – не усматривали в нашествии кур равным счетом ничего хорошего»¹. Исходные культурные мифологемы индуизма, буддизма и христианства в романе контаминируются и переозначаются, сочетаясь таким образом, что возникает художественная структура, аналогичная структуре любой мифологии, где могут сочетаться несколько несовпадающих или даже противоречащих друг другу мифологем, которые тем не менее оказываются не взаимоисключающими, а взаимодополняющими.

По такому же принципу выстроена и пространственно-временная организация романа. Чанчжоз называется «старинным русским городком» (С. 10), а согласно летописи Елены Белецкой, городу «чуть более сорока лет» (С. 220). В начале его основания пространство описывается как «голая степь, безветренная и сухая» (С. 221), а при нашествии кур город уже расположен на холмистой местности над рекой (С. 7), и недалеко от дома Генриха Шаллера есть китайский бас-

¹ Липскеров Д. Сорок лет Чанчжоз. – М., 2000. С. 28. В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте в скобках. Курсив в цитатах наш.

сейн, сделанный буддийскими монахами *шестьсот лет назад* (С. 81). События в романе не укладываются в обычные или указанные временные рамки, при этом еще время течет с неодинаковой скоростью для разных событий или персонажей. Например, в начале романа полковнику Шаллеру сорок пять лет (С. 18), а к концу пятьдесят (С. 350), а возраст Джерома Ренатова, с которым он проводит много времени вместе, не изменяется (тринадцать лет). Евдокия Андреевна, в замужестве Ренатова, чья сюжетная линия включает события от девичества до зрелых лет, в то же время оказывается мадемуазелью Бибигон, родившей одиннадцать детей от пятерых мужчин из числа основателей города в первые годы истории Чанчжоз. Такая пространственно-временная модель соплагается как с мифологической моделью мира, так и с общими для индуизма и буддизма эзотерическими представлениями о множестве единомоментно существующих миров.

Не трудно заметить, что пространство города и изначально организуется именно по модели мифологического «центра мира», являющегося, по определению М. Элиаде, «точкой соединения Неба, Земли и Подземного царства»², а точкой в которой «реально осуществляется взаимодействие между земным и небесным уровнями бытия»³, что в мифологическом восприятии выступает аналогом сакральному акту творения, космоизации хаоса. Первый житель города – отец-пустынник Мохамед Абали, впоследствии святой Лазорихий – поселяется в *землянке*. До прихода других людей он все время «проводил в чтении Ветхого Завета и размышлениях о бытии *земном*. Его душа была покойна и постоянно глядела своим острым концом в небеса, готовая сорваться к облакам по любому мистическому знаку природы» (С. 221). А позже происходит космическое уподобление жилища святого «священной горе»: его местом обитания оказывается самый высокий дом в городе, который его неожиданно появившаяся матушка превращает в гостиницу.

² Элиаде М. Трактат по истории религий: В 2 т. – СПб., 1999. Т. 2. С. 264.

³ Там же. С. 262.

Структуру мифологического времени М. Элиаде описывает как соотнесенность того или иного события с великим перво-событием, т. е. Вечное возвращение к его актуализации, равнозначное в мифологизированном сознании обновлению космоса. Начало истории Чанчжоэ (поселение в землянке Моха-меда Абади) приходится на «осенний день, когда луна стояла против солнца» (С. 220 – 221). Рождение Елены Белецкой, а впоследствии нашествие кур происходит 18 сентября (С. 14, 218), рождение Протубераной вихря сопровождается запахом осеннего дождя. Нашествие кур становится точкой отсчета для современных событий (С. 254), которым посвящена большая часть романа. Их соотнесенность с сакральными событиями возникновением города и нашествием кур) абсолютна: все происходит только осенью.

Вынесенное в заглавие романа число (сорок лет) актуализирует ветхозаветную мифологему сорокалетнего странствования народа Израиля в пустыне, «доколе не кончился весь род, сделавший зло в очах Господних» (Числа, 32: 13). Похоже, нашествие кур происходит как раз через сорок лет после основания города, так как Елена Белецкая начинает писать летопись спустя два с лишним года после нашествия кур, указывая, что городу «чуть более сорока лет». Вынесение в заглавие романа этого временного промежутка задает несколько смыслов: с одной стороны, нивелируется значимость событий «современной» части романа, а с другой – напротив, в свете указанной мифологемы они предстают аналогичными пребыванию в земле обетованной. Кроме того, задается семантика начала и конца исторических периодов, которая проецируется на оба временных пласта романа. Название города, также вынесенное в заглавие, славист Теплый и Елена Белецкая расшифровывают как «куриный город». В свете мифологемы сорокалетнего странствования до обретения земли обетованной нашествие кур на Чанчжоэ можно рассматривать как исполнение свыше некоего обета. Действительно, куры приносят городу благоденствие и богатство. Однако через пять лет у 95% жителей появляются куриные перья на затылках. Большинство населения расценивает это как переро-

ждение в кур, вследствие чего происходит куриный погром, и все уцелевшие куры улетают из города. На следующий день случается катастрофа, стирающая Чанчжоз с лица земли. Таким образом, название города оказывается сакральным и кармическим, ибо наличие/отсутствие кур в нем равнозначно наличию/отсутствию самого города.

В романе в связи с курами возникает тема оплодотворенных/неоплодотворенных яиц. В летописи Белецкой говорится, что после Мохамеда Абали и доктора Струве в город «вошли еще пять жителей с черным цветом кожи. Это была семья африканских поселенцев, состоящая из двух взрослых и троих детей. Негры принесли с собой пятерых кур-несушек и одного худого петуха, который без усталости снабжал стол переселенцев свежими *оплодотворенными яйцами*» (С. 221 – 222). При нашествии кур капитан Ренатов замечает, что «среди них нет ни одного петуха» (С. 13). Но благодаря наличию петухов в городе они начинают «размножаться в геометрической прогрессии» (С. 37). Оплодотворенность/неоплодотворенность яйца тождественна возможности/невозможности рождения из него нового существа. На наш взгляд, эта тематика в романе актуализирует индуистско-буддийский комплекс представлений об обычном человеке и дваждырожденном. В основе представления о дваждырожденном (йогине или будде) лежит сравнение с появлением на свет пернатых и земноводных из яйца, где первое рождение (материальное, телесное) аналогично откладыванию яйца, а второе (духовное) – разбиванию скорлупы, в мистическом смысле – разбиванию скорлупы иллюзорного мира, освобождению от майи. На такую интерпретацию наводит и звуковое оформление названия города в китайском духе. А китайцы в романе упоминаются как монахи-буддисты, выстроившие шестьсот лет назад бассейн, в котором теперь купаются Генрих Шаллер и Джером Ренатов. Перерождения (символические вторые рождения) претерпевают как раз эти два центральных героя, а также Мохамед Абали, мадемуазель Бибигон, Ван Ким Ген и Андрей Степлер. В случае четырех последних обыгрывается христианский обряд крещения. Стоит отметить, что любые отсылки в романе к

той или иной тематике, символике, представлениям индуизма, буддизма или христианства даются и в серьезном, и в комическом плане (например, размышления в буддийском духе Шаллера и Лазорихия; история чанчжозйского храма; метрополитство православного Ловохишвили, освященное Папой Римским; превращение «корейского Дон-Жуана» Ван Ким Гена в скопца, крещенного перед кончиной Вахтисием Плаксыным и превращенного после смерти в «графа Оплаксона, павшего в боях за собственную совесть», и др.) В рамках данной работы мы не будем подробно рассматривать комический план смыслов в романе.

Мохамед Абали и мадемуазель Бибигон по настоянию митрополита Ловохишвили берут себе новые имена (Лазорихий, Евдокия Андреевна). При этом Мохамед Абали сам «сочиняет себе имя в русском духе» (С. 230). В тексте о результатах данного события сообщается так: «Таким образом и произошел Лазорихий, а землянка отца-пустынника *переродилась* в гостиницу» (С. 230). Неожиданное появление в землянке матери с братьями и сестрами и последующее отъединение от них Лазорихия создают аллюзию на семью Христа. А спасение города от голода во время монгольской осады урожаем с двух фасолин, проросших в ушах Лазорихия, напоминает евангельский сюжет о насыщении Христом пятью хлебами и двумя рыбами пяти тысяч человек. Само же имя Лазорихий отсылает читателя к контексту русского символизма, где лазурность, лазоревость являются знаком надмирного, идеального, сверхчувственного.

Еще одно перерождение происходит с Абали-Лазорихием, когда его казнят за убийство матери, которая, сойдя с ума от шпиономании, отравила всех своих постояльцев вместе с собственными детьми. После отсечения головы Лазорихия «из горла вместо ожидаемой крови выскочило что-то розового цвета и, колеблясь в атмосфере, потянулось к синему небу. <...> Таким образом “куриный город” распрощался со своим первым жителем, со своим первым героем, со своим первым философом, а взамен всего этого приобрел Лазорихиево небо...» (С. 308). Впоследствии Лазорихиево небо будет прояв-

латься по преимуществу в огненно-красной гамме, питая откровения Елены Белецкой, пишущей зашифрованную летопись Чанчжоэ, и Гаврилы Васильевича Теплого, который то ли расшифровывает, то ли сам пишет ее. Последний раз оно будет полыхать, уничтожая безлюдный город. Как отмечает М. Элиаде, часто «Святой Дух изображается в виде пламени; освящение выражается образами огня и полыхания»⁴. Таким образом в поэтике этого романа Лазорихий предстает как достигший духовного рождения.

Для других персонажей перерождения даются в иных смысловых проекциях. Имя и события жизни мадемуазель Бибигон отсылают, на наш взгляд, не столько к одноименному тексту К. Чуковского, сколько к мифологеме Вавилона — великой блудницы. Вавилон в европейской традиции произносится как Вавилон, что созвучно имени Бибигон. Митрополит Ловохишвили увещевает мадемуазель Бибигон, «стремясь сдержать ее плодовитое чрево в рамках одного семени» (С. 223), а потом огорчается ее иностранному имени и тому, что она в замужестве называется мадемуазелью (С. 338). Мадемуазель Бибигон, как и вавилонская «жена» в «Откровении святого Иоанна Богослова», является олицетворением города, его символической проекцией. Но в отличие от «великой блудницы», с которой «блудодействовали цари земные» (Откр. 17: 1-2), в отношении «самой великой жены всех времен» (С. 413) акцентируется не блуд, а материнство. Она оказывается своеобразной матерью города. Мадемуазель Бибигон рождает первых двенадцать детей а, может быть, и больше, поскольку в летописи перечисляются только имена и фамилии позже рожденных детей, но не говорится, кто их мать. Также с доктором Струве она принимает роды у Протубераны, когда та рождает вихрь.

Вихрь и Лазорихиево небо — последовательно возникающие в городе соединения земного и небесного планов бытия — появляются по мере увеличения населения и размеров города. И именно они вместе в конце романа уничтожают Чан-

⁴ Элиаде М. Мефистофель и андрогин. — СПб., 1998. С. 80.

чжоэ, под стенами которого гибнет единственный оставшийся в нем житель — Евдокия Андреевна, бывшая в летописной части романа мадемуазелью Бибигон. Незадолго до катастрофы она вспоминает это свое прежнее имя. Как в «Откровении святого Иоанна Богослова» Вавилон и Иерусалим предстают образами земного и небесного городов, так и в романе мадемуазель Бибигон и Протуберана являются физической и духовной матерями города Чанчжоэ. Кроме них двоих в летописной части романа не упоминается больше ни одна мать, а в «современной» — нет ни одного новорожденного.

Превращение многодетной мадемуазель Бибигон в бездетную Евдокию Андреевну и знаменует начало конца города. Эта семантика выражается в «современной» части романа и в обезвоживании китайского бассейна, и в актуализации мифологии Вавилонской башни, когда купец Ягудин начинает строительство Башни Счастья. Как в Библии, так и в романе башня является профанной попыткой соединить земной и небесный уровни бытия. Об этом перед самоубийством говорит народу и сам купец, называя верящих в то, что «по башне можно перейти в райские кущи», «идиотами, кретинами и быдлом» (С. 183).

После катастрофы в живых остаются Генрих Шаллер, потерявший память и теперь считающий себя Мохамедом Абали, юный лось, в которого, по-видимому, превратился Джером Ренатов, так как на протяжении всего романа он высказывал желание стать именно этим животным, и физик Гоголь, после смерти Ягудина улетевший искать счастье на воздушном шаре. Воздушный шар — еще одна профанная попытка соединить земное и небесное, аналогичная Башне Счастья. Характерно, что шар сделан из кожи диких голубей. Как известно, в христианстве голубь часто выступает символом Святого Духа. В конце существования Чанчжоэ сбывается предсказание прадеда Лизочки Мировой, дважды повторенное в романе: «Те, кто полз по земле, взлетят, те, кто летал в поднебесье, будут ползать, как гады. Все перевернется, и часовая стрелка пойдет назад» (С. 133, 393). Осуществление предсказания знаменует не тотальный конец и регресс, а начало но-

вого жизненного цикла. Стрелка часов идет назад, но останавливается на некой точке начала времен (Мохамед Абали в безлюдной степи) и начинает отсчет опять в будущее. Куры улетают (первая часть предсказания), в поднебесье появляется физик Гоголь, который неизбежно должен спуститься на землю (вторая часть предсказания), Шаллер и Джером перерождаются в нового отца-пустынника и лося.

Существенно, что оба эти персонажа не были вписаны в летописную историю города, убедительное объяснение чему относительно себя Шаллер так и не смог найти. В отношении Джерома это объясняется тем, что благодаря ветру забвения родители просто забыли о нем. Таким образом, перерождением в финале романа Шаллеру и Джерому дается возможность создать новую историю и вписать себя в нее. Существенно и то, что оба они сироты, Геврих Иванович – с тринадцати лет, Джером – с рождения. Как отмечает М. Элиаде, «...трагедия брошенного младенца компенсируется мифологическим величием “сироты”, “перворебенка”, в его полном и неуязвимом вселенском одиночестве и абсолютной единственности. Появление подобного “дитяти” совпадает с неким изначальным моментом – творением космоса, созданием нового мира, началом новой исторической эпохи или “новой жизни” на каком-то уровне действительности. <...> Именно поэтому героями и святыми становятся чаще всего брошенные дети»⁵.

Однако в комической проекции романа значимость смыслов, заданных мифологическим контекстом, профанируется. Под воздействием Лазорихиева неба не только Елена Белецкая пишет зашифрованную летопись города, но и учитель Теплый убивает детей, черная силы и вдохновение для ее расшифровки или написания. Таким образом, в их действиях проявляются разные ипостаси Лазорихия: философа, святого, героя и убийцы. При этом у Белецкой одной из первых начинают расти на затылке куриные перья. Не болеют куриной болезнью только Струве, Теплый, отец Гаврон (бывший в миру Андреем Степлером), Франсуаз Коти, Шаллер и Дже-

⁵ Элиаде М. Трактат по истории религий. Т. 2. С. 62 – 63.

ром. Джером перерождается хоть и в красивое, но все же животное, а не человека, как и большинство жителей города начинают превращаться в кур. И хотя оказывается, что синие яблоки Андрея Степлера (отца Гаврона) излечивают людей от куриной болезни (мифологема золотых или молодильных яблок), люди не пользуются этим. Жители города дублируют и передвижение кур в романе: сначала единичное, а затем массовое заселение города извне и внезапный уход из него перед катастрофой. Покидая в панике город, они не слушают излечившихся отцов города и опрокидывают котел с компотом из яблок отца Гаврона, сваренных для всех. Необычные яблоки (в мифах и сказках знак тайного знания или силы, эликсир жизни) оказываются невостребованными жителями «куриного города». Полковник Шаллер при жизни «реинкарнируется» в Мохамеда Абали, тем самым прерывая собственную биографию. Новый отец-пустынник повторяет действия предыдущего: ставит кружку с песком, «ожидая чудесного появления воды», и уединяется надолго в землянку, «чтобы обдумывать проблемы бытия» (С. 415). Однако в отличие от первого Мохамеда Абали он не организует собою ось «центра мира», и она задается уже не «глядением души в небеса» (С. 221), а движением в противоположном направлении. Последняя фраза текста: «Юный лось безразлично задрал к небу голову (на крик Гоголя. — *О.Р.*), а потом вновь опустил ее к земле» (С. 415).

Е.В. Капинос

**Цветное небо Италии.
Лирический код эссе
Т. Толстой «Смотри на обороте»**

Эссе Татьяны Толстой «Смотри на обороте» входит в число «путевых очерков» книги «День». Всего в книге таких очерков три: «Туристы и паломники» рисует картины Святой земли, «Нехоженная Греция» посвящен, как видно уже по названию, Греции, «Смотри на обороте» – итальянской Равенне. Элементы документализма и публицистичность отличают «День» от двух других книг Т. Толстой, романа «Кысь» и собрания рассказов «Ночь». Как и вообще все в «Дне», очерки о странствиях изобилуют «живыми» подробностями и даже «практическими советами» («Надо купить самую обычную туристическую карту... долларов за пять. А еще лучше не поспешить и на подробный путеводитель...»). Можно попытаться поразмышлять о том, почему частные, документальные факты и жанр очерка, эссе, фельетона играют немало важную роль в творчестве Т. Толстой.

В итальянском эссе нет четко очерченного сюжета, описаны лишь впечатления от путешествия по Равенне, причем намеренно разговорная интонация отличает стилистику повествования с самого начала. И если в «Нехоженной Греции», в «Туристах и паломниках» внимание сосредоточено на неведомых уголках Греции и Иерусалима (долина Амфиарая, черно-зеленый остров Санторин, протестантская Голгофа), то в «Смотри на обороте» речь идет о местах известных – о равеннском мавзолее Галлы Плачидии, непременно посещаемом всяким, кто приезжает в Равенну.

Экспозиция очерка задает совсем не идиллическую тональность рассказу о той местности, которую принято считать прекрасной: пыльный, жаркий день как будто объясняется местоположением города, от которого отступило море: «Горя-

чий майский день в Равенне, в маленьком итальянском городке, где похоронен Данте. Когда-то — в самом начале пятого века Р.Х. — император Гонорий перенес сюда столицу Западной Римской империи. Когда-то здесь был порт, но море давно и далеко отступило, и его место заняли болота, розы, пыль и виноград. Равенна знаменита своими мозаиками...» (С. 80)¹. За подчеркнуто прозаическим изложением нельзя не обнаружить известные поэтические строки, «Равенну» А. Блока:

Далеко отступило море,
И розы оцепили вал,
Чтоб спящий в гробе Теодорих
О буре жизни не мечтал².

Реминисценция из Блока не завуалирована, повторено очень много блоковских деталей: отступившее море, мозаики, судьба Данте... Не скрытая, но переведенная на прозаический язык, цитата порождает острый диссонанс между разговорной публицистичностью очерка и его лирическим подтекстом.

Далее в тексте Толстой связь с блоковской «Равенной» прерывается воспоминаниями героини об отце, но уже на следующей странице стихотворение Блока, его новые детали (кладбище, Галла Плачидия) возникают опять: «Мертвый, суетный, жаркий город, где негде присесть. Могила Данте, изгнанного из родной Флоренции. Могила Теодориха. Мавзолей Галлы Плачидии, жены Гонория, того самого, что сделал Равенну столицей Империи» (С. 82). И снова равеннский пейзаж перемежается с размышлениями об отце, после чего следует новое возвращение к Равенне, описанной сквозь призму блоковских стихов («То, что некогда было морским дном, теперь лежит вокруг городка широкими плодородными полями; там, где ползали крабы, теперь ходят ослы, на месте водорослей разрослись розы. Все умерло и заглохоло...» (С. 83)). Не догадаться о блоковском подтексте невозможно, поскольку

¹ Эссе цитируется по изданию: Толстая Т.Н. День: личное. — М., 2001.

² Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. — М.;Л., 1960. Т. 3. С. 90.

ку в этом случае остается немотивированным пояснение: «Гонория, *того самого, что...*». Конечно, предполагается, что Равенна хорошо всем известна, если не по личному туристическому, то по читательскому опыту.

Вместе с реминисценциями из Блока в текст входит элегическая тема, закрепившая за Италией мотивы смерти и возрождения. Отчасти реализованная Блоком итальянская элегическая модель сложилась, как известно, в XIX в.: смерть, разрушение, исчезновение в противопоставлении бессмертию, возрождению, свершающемуся в памяти и в любви, составляет стержневую антитезу классической элегии и эпиграммы о итальянских руинах. Одним из образцов итальянской элегической матрицы может служить неоднократно подвергавшаяся подробному анализу³ эпиграмма К.Н. Батюшкова «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы». Основы итальянской элегической сюжетной матрицы определяются, во-первых, коллизией жизни и смерти, сна и пробуждения, встречи и расставания, поэтому всякий раз в эпиграмме Батюшкова внимание исследователей притягивала игра мотивов смерти (гробница, сон, тьма) и жизни (пробуждение, свет, сияние); во-вторых, олицетворением города в женском образе. Традиция превращения итальянского города в героиню необычайно устойчива⁴, она выявляется и у Батюшкова, и — с предельной силой — в известных пастернаковских строчках «Венеция венецианкой / Бросалась с набережной вплавь». А в «Итальянских стихах» Блока наблюдается куда более «мягкий» вариант: городские картины и пейзажи то и дело сменяются женскими портретами, за которыми стоит ренессансный образ Мадонны. И, что особенно важно для проведения параллелей с очерком Т. Толстой, в «Итальянских стихах» Мадонна изо-

³ См. подробный анализ стихотворения Батюшкова у Ю.М. Лотмана (*Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. — СПб, 1996. С. 136 — 142*) и анализ этого анализа в книге В. Вейдле (*Вейдле В. Эмбриология поэзии. — М., 2002. С. 211 — 220*).

⁴ Русская поэтическая традиция олицетворения итальянских городов в женском образе восходит к еще более широкой традиции соотнесения города с героиней, о чем см.: *Топоров В.Н. Текст Города-Девы и Города-Блудницы в мифологическом аспекте // Структура текста — 81: Тез. симпозиум. — М., 1981. С. 53 — 58.*

бражается с младенцем на руках или внимает вести о будущем рождении сына. В цикле есть стихотворение «Благовещение», постоянно упоминаются «белые цветы», лилии — благовещенские цветы Девы Марии. Лилии сопутствуют Богородице даже в венчающем «Итальянские стихи» «Успении», а модернистский вариант лилии — ирис символизирует Флоренцию⁵. В открывающей итальянский цикл «Равенне» младенец у матери на руках — это город на руках у вечности («Ты, как младенец, спишь Равенна / У сонной вечности в руках»). Образ матери с младенцем отзывается в очерке Т. Толстой темой детства, размышлениями об отце. Отец и дочь становятся главными героями эссе, таким образом, высокая библейская реминисценция, традиционно укорененная в русской элегии на итальянскую тему, как будто заменяется конкретной документально-жизненной ситуацией, разворачивающейся, как положено, на фоне борьбы мотивов смерти и возрождения, забвения и памяти.

Интрига лирического эссе строится вокруг открытки, «лет сорок назад» полученной героиней от отца, путешествовавшего тогда по Равенне. Через много лет после его смерти она едет в Равенну и пытается «представить себе его, молодого, заворачивающего за угол, поднимающегося по ступеням...» (С. 82), торопливо пишущего ей открытку. Этимологический образ слова «открытка» в равной мере определяется идеей открытости (открытку посылают открыто, без конверта) и закрытости (открытку надо открыть, прочитать); значение открытки тоже двойственно. С одной стороны, она являет собой несостоятельную претензию в дешевом глянце и разноцветии запечатлеть то, что невозможно запечатлеть, а надо увидеть своими глазами, с другой — открыточные изображения и не должны рисовать прекрасные места в их непередаваемой красоте, а должны лишь условно воссоздавать эти места для того, кто пишет, и для того, кто читает послание. Только пишущий и читающий знают что-то такое, что позволяет напол-

⁵ Ирис и лилия в «Итальянских стихах» у Блока актуализируют не только благовещенские, но и имперские смыслы, поскольку являются и геральдическими цветами, а ирис — традиционной эмблемой Флоренции.

нить бесхитростное изображение и подпись на обороте смыслом, который, по сути, сводится к обозначению связи между разделенными расстоянием адресатом и адресантом. Если эта связь утрачивается, то открытка выглядит как простая и дешевая пошлость; если она существует, то открытка становится воплощением уникального, только двоим понятного языка, подобного божественному обращению. Вся прелесть открытки состоит в мимолетности ее содержания и в доверчивой обращенности пишущего к своему адресату, в его надежде на существование уникальной пресуппозиционной связи между ним и собеседником.

У Толстой зафиксирован тот момент, когда время уже несколько стерло те связи между дочерью и отцом, которые позволили бы ей понять открытку. Пара торопливых предложений, написанных отцом для дочери, дважды цитируется в эссе («Дочка! Ничего прекраснее (смотри на обороте) я в жизни своей не видел! Плакать хочется! Ах, если бы ты была здесь! Твой отец!» (С. 81)), а героиня недоумевает, стараясь разгадать их смысл («Каждая фраза заканчивается дурацким восклицательным знаком...», «Что его здесь так поразило?», «Смотрю на обороте. Обычный рай. Что же он видел такого, чего я не вижу» (С. 81)). Ее недоумение объясняется тем, что она прочитывает открытку как поэт, пытаюсь извлечь смысл из самих слов и их сочетаний. Ничего не получается, потому что с художественной точки зрения слова бесхитростны, смысл лежит за гранью слов, не в поэтической области. Отец обращается не к поэту, а к дочери.

На открытке, присланной отцом из Равенны, изображена мозаика Мавзолея Галлы Плачидии, картина символична: Добрый пастырь пасет своих овец. Естественно, читательские ожидания предполагают кульминацию повествования в тот момент, когда путешествующая по Равенне дочь въяве увидит мозаику с Добрым пастырем. Кажется, тогда давно пережитое отцом восхищение Равенной воскреснет для дочери, и она получит весть из изображенного на открытке райского сада и весть от отца, с которым в земной жизни уже навсегда разлучена. Однако читательские догадки не оправдываются.

«Тьма», «пыль», «темнота» мешают героине рассмотреть мозаику. В какой-то момент она поднимает глаза, и ожидание описания мозаики достигает высшей точки напряжения. И, действительно, читатель видит Доброго пастыря, но не глазами героини, а глазами П. Муратова, потому что в текст лирического эссе вклинивается обширная цитата из его «Образов Италии»⁶. Намеренно прозаизированное, лишенное светлых красок повествование Т. Толстой разбивается на две части ярким, перенасыщенным образами отрывком из П. Муратова. В цитате содержатся ключи к сюжету очерка.

Но сначала нельзя не остановиться на жаркой «тьме» и темноте, сквозь которую проходит героиня, чтобы увидеть мозаику с Добрым пастырем. В «Итальянских стихах» Блока, самом близком, как уж отмечалось, подтексте эссе, есть антитеза общелирическому представлению о «вечно голубом» небе райской Италии. У Блока оно не только голубое, но и черное: «В черное небо Италии / Черной душою гляжусь», «Окна ложные на небе черном»⁷. Вероятно, выбирая для неба эпитет «черное», Блок цитирует «Серебряного голубя» А. Белого⁸. В светлой палитре («нежно-зеленая плесень») итальянских впечатлений Блока «черное небо» и «черная душа» выделяются своим трагическим колором. Параллельно с итальянским циклом Блок пишет несколько писем матери, столь выразительных, что в эпистолярном наследии поэта они чаще других приковывают к себе внимание⁹. Письма 1909 г. изоби-

⁶ Муратов П.П. Образы Италии. — М., 1999. С. 91 — 99.

⁷ Блок А.А. Собр. соч. Т. 3. С. 108.

⁸ «Черная бездна», «черное мира жерло», «черный воздух», бесконечные отражения потемневшего неба в воде — это сквозные мотивы «Серебряного голубя» А. Белого. С. Пискунова и В. Пискунов в комментарии к роману так интерпретируют «черную бездну» А. Белого: «Стилизованный образ изящно-игрового, “философического” эпикурейского века, в котором царил незащищенно-хрупкая красота, как нельзя более соответствовал проходящей через весь роман мысли об обреченности старой России, об ожидающей ее неминуемой участи — пасть в разворающуюся под ногами бездну» (Белый А. Соч.: В 2 т. — М., 1990. Т. 1. С. 690).

⁹ Эти письма цитирует Е. Эткинд в статье о «Равенне» Блока (См.: Эткинд Е. Материя стиха. — СПб, 1998. С. 16 — 32), в стихах А. Кушнера (Кушнер А. Стихотворения. Четыре десятилетия. — М., 2000. С. 170 — 171) о них сказано:

Достану с полки блоковские письма:
Флоренция, Милан, девятый год.

люют нежными обращениями к матери, заботой о судьбе Шахматова, более того, в них Блок вкладывает несколько открыток с репродукциями поразивших его воображение картин¹⁰ — жест, безупречный с точки зрения поэтического вкуса, жест сына, а не поэта. И в то же время по письмам видно, что Блок переживает сильнейшее отчуждение как от России («Из итальянских газет я ничего, кроме страшно мрачного, не вычитываю о России. Как вернуться — не понимаю...»¹¹), так и от Европы («Европейская жизнь так же мерзка, как русская... Более чем когда-нибудь я вижу, что ничего из жизни современной я до смерти не приму и ничему не покорюсь... Люблю я только искусство, детей и смерть. Россия для меня — все та же — лирическая величина. На самом деле — ее нет, не было и не будет»¹²). Через десять лет сравнение разрушенного варварами Рима с уничтоженной революцией Россией станет общим местом в эмигрантской литературе, но для этого в истории страны должны будут произойти серьезные исторические перемены. Возможно, оправдавшиеся предчувствия Блока, а также дистанция между глубоко интимной интонацией сыновних писем и нарисованной в них страшной картиной разрыва всех родственных связей с современной Россией и Европой привлекают к этим письмам особое внимание.

В любом путешествии Т. Толстой оппозиция родства и отчужденности, подобная блоковской, устанавливается противоположностью понятий «паломничество» и «туризм», посто-

Италия ему внушила чувства,
Которые не вытащишь на свет:
Прогнило все. Он любит лишь искусство,
Детей и смерть. России ж вовсе нет
И не было. И вообще Россия —
Лирическая лишь величина.

Товарищ Блок, писать такие письма,
В такое время, маме, накануне
Таких событий...

¹⁰ См.: Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1963. Т. 8. С. 598.

¹¹ Там же. С. 288.

¹² Там же. С. 289.

янно разводимых писательницей. «Туристы и паломники» называется один из уже упоминавшихся выше очерков «Дня», где живописуются печальные атрибуты туризма: движимые лишь праздным любопытством толпы народа, не отклоняющиеся от культовых маршрутов; циничные экскурсоводы; многочисленные продавцы дешевых сувениров и открыток. Мир, окружающий туриста, непременно говорит на разных языках, ему не понятных¹³. Турист уподобляется гонимому чужими людьми блудному сыну, заблудшей овце, потерявшей родину и пастыря. Паломничество, напротив, предполагает почти невозможный идеал лингвистического или интуитивного понимания чужих языков, исследование нехоженых мест, воссоединение с чужим народом и землей. Толстая, как и Блок, резко соединяет в своем итальянском путешествии темы изгнания и родства: ее героиня, возвращающаяся в «водовороте» туристической толпы, все же одержима не общим любопытством, а своей собственной целью: она ищет в Равенне следы отца. И не может найти, потому что турист всегда беспомощен, как ребенок: он слышит, но не понимает, он смотрит, но увидеть ему мешает тьма. Тип героя-ребенка многократно воспроизводится не только в очерках и эссе, но и в художественной прозе писательницы, причем очень важно, что это *взрослый ребенок* в черном, непонятном, ночном мире: Бенедикт, главный герой романа «Кысь», Алексей Петрович, герой рассказа «Ночь», помещенного в одноименную книгу¹⁴.

Возвращаясь к цитате из П. Муратова, надо отметить, что она указывает еще на некоторые источники «небесной колористики» Т. Толстой. В цитате из «Образов Италии» два не-

¹³ Интересно, что не только беспомощный русский за границей – излюбленная тема Т. Толстой, но и наоборот – недоумевающий иностранец в России (см., например, очерк «Ряженые» – *Толстая Т.Н. День*. С. 92 – 111).

¹⁴ И обратный мотив – ребенка, ощущающего себя взрослым, – звучит в одном из интервью Т. Толстой: «У меня есть ощущение, что я всегда была некоего взрослого возраста, просто благословенного незнанием многих вещей, непониманием, непрочтительностью, неувиденностью. У меня не было ощущения радости детства, и душа была всегда печальна». (*Постмодернизм о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками* / Сост. С. Ролл. – М., 1996. С. 164.)

ба: одно — реальное, его свет проникает в мавзолей сквозь высокие окна, другое — изображенное на мозаике с Добрым пастырем. Два неба Муратова, создавая контраст неосвещенному небу Толстой, сами конкурируют друг с другом в яркости и разноцветии: «В зависимости от игры света, проникающего сюда через маленькие оконца, он изумительно и неожиданно прекрасно переливает то зеленоватыми, то лиловыми, то багряными оттенками... Сияющий синим огнем воздух, которым окружен саркофаг, некогда содержавший набальзамированное тело императрицы, достоин быть мечтой пламенно-религиозного воображения. Не к этому ли стремились, только другим путем, художники цветных стекол в готических соборах?» (С. 86). Первая фраза, которой Толстая от лица героини комментирует слова Муратова, вводит вымышленную фигуру проводника: «Чудные слова! Но, просунувшись в часовню, я ничего не вижу. Может быть, для Муратова в свое время проводник освещал храм факелом...» (С. 86 — 87). Конечно, в равнинской главе «Образов Италии» ни о каком проводнике не говорится, более того, из приведенной цитаты ясно: Муратов видел мозаику точно так же, как и героиня очерка, в лучах одного лишь небесного света, потому что мозаика сравнивается с витражом, а витражи европейских соборов принципиально не подсвечиваются искусственно — святые должны возрождаться каждый день в божественных лучах наступающего утра, и пока небесный свет не выявит, не дорисует их контуры, они ждут чуда своего каждодневного воскресения. Фигура неизвестного проводника, появившись в качестве комментария к Муратову у Толстой, отсылает, разумеется, еще к одному важному подтексту эссе, к «Божественной комедии»: к Данту, ведомому через ад и чистилище Вергилием.

Цитата из Муратова отодвигает ожидаемую кульминацию, но подготавливает новую вершину повествовательной напряженности. Такой ход как будто взят у Данте, чья поэма, несмотря на обилие боковых ветвящихся сюжетов, на груз разного рода исторических и литературных деталей, а также на бесконечно замедленное повествование, должна прочитывать-

ся, по мнению У. Эко, «за один раз»¹⁵. Напряженность у Данте обеспечивается доминантой магистральной сюжетной линии: страшное путешествие по загробному миру должно закончиться встречей с Беатриче. Магистральный сюжет поддерживается колористической динамикой. В поэме Дант покидает земной мир весенним утром, в свете солнца и окружающих его звезд, которые видятся поэту так, как в день их творения («Temp'era dal principio del mattino, / e 'l sol montava 'n sù con quelle stele / ch'eran con lui quando l'amor divino / mosse di prima quelle cose belle» — «Был ранний час, и солнце в тверди ясной / Сопровождали те же звезды вновь, / Что в первый раз, когда их сонм прекрасный / Божественная двинула любовь»¹⁶), а потом он идет через тьму ада и чистилища, чтобы в райском свете узреть Беатриче и вместе с ней войти внутрь божественных светил.

Несомненно, тьма и духота эссе «Смотри на обороте» вбирает в себя не только «черное небо Италии» Блока, но и слепое небо ада и чистилища «Божественной комедии». «Воздух ада в поэме Данте наделен эпитетами *nero* 'черный', *tenebroso* 'мрачный, темный', *perso* 'багровый, пурпурно-черный', *grasso* 'жирный', *grasso e scuro* 'тяжелый и темный', *maligno* 'зло-вредный', *morto* 'мертвый', — констатирует И.А. Пильщиков¹⁷. Тьма рассеивается только на последних страницах «Чистилища», в момент восхождения к земному раю: в 27-й песне «Чистилища» звезды светят, как никогда, ярко («ma, per quel poco, vedea io le stelle / di lor solere e più chiare e maggiori» — «Но над тесниной звезды мне сияли, / Светлее, чем обычно, и крупней»), и поэт видит сон: на лугу прекрасная Лия собирает цветы для венка, а красавица Рахиль смотрит-

¹⁵ «Дороти Сейерс совершенно права, рекомендуя в предисловии к своему переводу Данте следующий идеальный способ чтения: "...начать с первой строки и не отрываться до самого конца, подчиняясь энергии повествования и стремительному движению стиха"» (Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. — СПб., 2002. С. 123).

¹⁶ Здесь и далее цитаты из «Божественной комедии» приведены в переводе М.Л. Лозинского (Данте Алигьери. Божественная комедия. Пер. с ит. И коммент. М.Л. Лозинского. — М., 1982).

¹⁷ Пильщиков И.А. Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания. — М., 2003. С. 129.

ся в зеркало¹⁸. Предваряя вступление героя в рай, Данте использует прием отодвинутой кульминации: вопреки ожиданиям читателя, поэт видит во сне не Беатриче, а ее прообраз — созерцательную Рахиль. И только в следующей песне, уже не во сне, поэт ступает на райские луга, залитые утренним солнцем. Первое, с чем отождествляется открывшийся рай, — Равенна¹⁹, в утреннем пении райских птиц поэт узнает пение птиц в садах, раскинувшихся на месте отступившего в Равенне моря²⁰. А в 29-й песне «Чистилища», перед самым появлением Беатриче, небо в поэме Данте становится ярким и разноцветным. Поэт просит у Урании, музы астрономии, вдохновения, чтобы воспеть райскую красоту, невиданную ни одним из смертных. И воспеваает воздух, сияющий, словно пламень («*dinanzi a noi, tal quale un foco acceso, / ci si fé l'aere sotto i verdi rami*» — «Пред нами воздух над листвою дерев / Стал словно пламень»), пылающий месяц («*più chiaro assai che luna per sereno*» — «Пылает полный месяц над землей»), и в вышине прорисовывающуюся радугу («*e vidi le fiammelle andar davante, / lasciando dietro a sé l'aere dipinto, / e di tratti pennelli avean sembiante; / sì che lì sopra rimanea distinto / di sette liste, tutte in quei colori / onde fa l'arco il Sole e Delia il cinto*» — «А огоньки все ближе надвигались, / И, словно кистию проведены, / За ними волны, крася воздух, стлались; / Все семь полос, отчетливо видны; / Напоминали яркими цветами / Лук солнца или перевязь луны»). Вероятнее всего,

¹⁸ В двух стихотворных строчках О. Мандельштама запечатлена именно эта картина — «Рахиль гляделась в зеркало явлений, / А Лия пела и плела венки» («Меня преследуют две-три случайных фразы...»).

¹⁹ До 28-й песни «Чистилища» Равенна упоминается лишь раз как родина Паоло и Франчески, разлученных возлюбленных, соединившихся в аду. Сюжет Франчески и Паоло удваивает сюжет Данта и Беатриче, разлученных на земле и встретившихся в раю. 28-я песня «Чистилища» начинается с описания соснового леса, раскинувшегося «над взморьем Кьясси». М.Л. Лозинский комментирует начало 28-й песни так: «Сосновый лес (Pineta) на берегу Адриатического моря, к югу от Равенны. Эта местность носит название Chiassi или Classe (от лат. Classis — флот), потому что во времена императорского Рима здесь был расположен морской порт (Portus Classis) Равенны. Впоследствии море отступило к востоку» (*Данте Алигьери. Божественная комедия*. С. 587.)

²⁰ Вероятнее всего, описание райских садов Равенны, раскинувшихся на месте моря, в «Божественной комедии» послужило источником и для «Равенны» Блока.

«сияющий синим огнем воздух», воздух, переливающийся «то лиловыми, то багряными оттенками» в цитате из «Образов Италии» нарисован П. Муратовым в дантовской стилистике. А в очерке Т. Толстой «синее небо» в первый раз упоминается в самом начале текста, там, где героиня старается представить себе отца, путешествующего по Равенне («И спу- скалась синяя ночь. И на краешке стола, карандашом, он пи- сал мне торопливые слова своего восторга и любви к этому миру» (С. 83)).

Дантовский подтекст эссе актуализирует тему поиска род- ственных связей еще и тем, что параллельно с основным сю- жетом, сфокусированном на отце и дочери, выявляет другую, важную для всей книги «День» линию – линию деда. Невоз- можно отвлечься от того реального факта, что Т. Толстая, ав- тор эссе, – внучка переводчика «Божественной комедии» М.Л. Лозинского, тем более, что в других очерках книги о Лозинском немного рассказывается (в «Переводных картин- ках», например). Линия отец – дочь как будто продолжена во времени линией деда²¹, она уводит из настоящего в прошлое, которое в отличие от прозаического настоящего неизменно поэтизируется.

Слово «переводчик» этимологически родственно «провод- нику», имеет с ним один корень, в котором задана семантика освоения пространства. Этимологическое родство дает основа- ния полагать, что перевод с одного языка на другой осмысля- ется культурой в пространственных категориях. Вместе с про- никновением в глубину чужого языка, переводчик попадает в глубину чужого иноязычного континуума и чужого, не им со- зданного, художественного мира. Тогда сам акт перевода упо- добляется путешествию по местам, неизвестным простым смертным, путешествию в духе Данте.

В известном стихотворении А.С. Пушкина «С Гомером долго ты беседовал один», посвященном Н. Гнедичу, перево-

²¹ М.Л. Лозинский путешествовал по Равенне задолго до того, как начал перево- дить Данте, воспоминания о чем содержатся в речи «Почтите высочайшего поэта» (См.: *К истории одного перевода «Божественной комедии»*) // *Хождения во Флоренцию: Фло- ренция и флорентийцы в русской культуре*. – М., 2003. С. 381 – 383).

дчик, как Моисей, удаляется от мира, чтобы потом принести людям божественные слова, начертанные на скрижалях. В 1914 г. Н. Гумилев сочинил для М. Лозинского надпись на своем переводе «Эмалей и Камей» Теофиля Готье:

Как путник, подпоясав чресла,
Идет к неведомой стране,
Так ты, усевшись глубже в кресло,
Поправишь на носу пенсне

И, не пленяясь блеском ложным,
Хоть благосклонный, как всегда,
Движеньем верно-осторожным
Вдруг всунешь в книгу нож... тогда

Стихи великого Тео
Тебя достойны одного²².

В первой же строке своего посвящения Гумилев называет переводчика «Божественной комедии» путником²³, устремляющимся в чужую страну, от шага к шагу вслепую («поправишь на носу пенсне»)²⁴ ищущим как можно более точные слова для перевода. Последние две строчки в «Надписи» отмечены не только изысканной рифмой с пропуском рифмующейся согласной в «Тео», но и комплиментарным жестом: Гумилев, много переводивший Теофиля Готье, отступает в сторону перед Лозинским, оставляя его наедине с *maître*-ом французских поэтов²⁵. Этот полный благородства жест шутливо обыгрывается в предыдущей строфе, где один

²² Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии. — М., 1990. С. 337.

²³ Традиция видеть в переводчике «Божественной комедии» путника, подобного Данту, идет к Гумилеву от Мандельштама, посвятившего М.Л. Лозинскому в 1912 г. стихотворение «Пешеход».

²⁴ Мотивы слепоты актуализируются в отношении не только автора и переводчика, но, конечно, и любого поэта вообще, поскольку поэтический дар традиционно ассоциируется не с низким зрением, а с высоким прозрением.

²⁵ Так Гумилев называет Теофиля Готье в одной из статей (Гумилев Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии. С. 413).

переводчик покушается на другого с ножом в руке (правда, нож предназначен всего лишь для разрезания бумаги). В любом случае, один из двух должен быть повержен в переводческом поединке, поскольку перевод предполагает некие священные, не терпящие чужого вмешательства, требующие крайней сосредоточенности узы между автором и тем, кто ведет его в чужую страну, сам ввергаясь в недра другой культуры... Кроме всего прочего, последнее слово в комплиментарной коде, венчающей «Надпись» Гумилева, — слово «одного» — не может избежать перекличек со стоящим также на последнем месте в первом стихе словом «один» в упомянутом выше тексте Пушкина («С Гомером долго ты беседовал один»).

Пара поэт — переводчик, установленная в эссе Т. Толстой при помощи отсылки к поэме Данте и затекстовой ассоциации с дедом писательницы М. Лозинским, в «Божественной комедии» находит аналогию в паре Дант — Вергилий. Общее представление о том, что тень Вергилия гораздо больше Данта, сложилось на основе пристального внимания иллюстраторов к тем страницам «Ада», где рассказывается о самых страшных и непреодолимых препятствиях, возникающих на пути поэта и его высокого проводника. Если Дант не может преодолеть опасность, Вергилий берет его, как ребенка, на руки и проносит сквозь них. Таким образом, пара дочь — отец у Т. Толстой обретает связь с множеством фоновых литературных и внелитературных сюжетов с двумя действующими лицами, где один выступает по отношению к другому в прямом или метафорическом смысле в роли ребенка, в роли ведомого: младенец-Равенна и Вечность («Равенна» Блока), Дева Мария и младенец Иисус («Благовещение» из «Итальянских стихов» Блока), Блок и Россия, Блок и мать (итальянские письма Блока 1909 г.), путешественник и проводник («Образы Италии» П. Муратова в прочтении Т. Толстой), автор и переводчик, Дант и Вергилий («Божественная комедия» Данте). Кульминация эссе строится на появлении еще одной пары, оба лица в которой так и останутся неизвестными. Это слепой инвалид, бросающий деньги в «осветительную» коробку, и

его провожатая. По воле слепого мозаика наконец освещается, и ее, конечно же, не видит сам слепой, зато видит героиня очерка. Как в преддверии кульминации взгляд П. Муратова подменил взгляд героини, так в момент кульминации героиня подменяет собой слепого, осветившего будто бы для себя мавзолей Галлы Плачидии.

Слепой бросает монеты, чтобы его проводница смогла тихо рассказать ему, как выглядит мозаика. Рассказа читатель эссе не услышит («женщина-поводырь торопливо шепчет ему на ухо... этот язык мне неизвестен»), зато глазами героини увидит мозаичную картину. Неразрывная связь между увиденным и услышанным, между изображенным кистью и словом имеет прямое отношение к паре поэт — переводчик. В 1965 г. А. Ахматова вспоминала о Лозинском: «Михаил Леонидович сказал мне: “Я хотел бы видеть «Божественную комедию» с совсем особыми иллюстрациями. Чтобы изображены были знаменитые дантовские развернутые сравнения. Например, возвращение игрока-счастливец, окруженного толпой лстецов... Пусть в другом месте будет венецианский госпиталь и т.д.”. Наверно, когда он переводил, все эти сцены проходили перед его умственным взором, пленяя его своей бессмертной живостью и великолепием, и ему было жалко, что они не в полной мере доходят до читателя»²⁶. В предположении А. Ахматовой визуальное изображение выступает в роли некоего компенсаторного механизма по отношению к словесному, не «в полной мере» передающему оригинал по причине вечного несоответствия ему перевода. Этот механизм включается потому, что слово одного языка не получает абсолютного тождества в другом, и чем лучше переводчик слышит язык подлинника, тем острее ощущает непреодолимые несоответствия, а значит, тем труднее и труднее ему становится переводить. Выйти из тупика можно, только покинув пределы языка, и самое соблазнительное из искушений — подменить слово изображением. Но как Орфей не может оглянуться на Эвридику, так и переводчик не может покинуть

²⁶ Ахматова А. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1987. Т.2. С. 189.

язык²⁷ и принужден оставаться «слепым», искать точных словесных соответствий, подходить все ближе и ближе к оригиналу, но все-таки никогда не достигать его.

Одно за другим в очень небольшом по объему тексте Т. Толстой следуют четыре описания мозаики с Добрым пастырем: первое – на открытке отца, второе – в цитате из Муратова, третье – от лица героини, четвертое в тайне от автора и читателя шепчет на ухо слепому его спутница. Четыре разных описания, как четыре разных перевода, призваны «в полной мере» отразить суть мозаичного изображения. Два из них универсальны. Конечно, последнее, поскольку его слышит только слепой, который не может проверить слова на верность реальному изображению. Универсально и описание Муратова. «Чудными словами» созданная муратовская картина открывается под знаком вечности, великие полотна, фрески и мозаики не только в главе о Равенне, но и вообще в «Образах Италии» показаны безотносительно к определенному настоящему, такими, какими они были всегда и всегда будут. Автор обозревает их вне конкретного времени, сразу во всем возможном спектре освещения («в зависимости от освещения») и во всем множестве ракурсов. В двух других описаниях мозаики изображение Доброго пастыря зафиксировано в неповторимое мгновение уходящего настоящего. Во-первых, конечно, на открытке от отца, в нескольких эмоциональных восклицаниях, в его отказе от слов, в его отсылке к картинке на обороте. Во-вторых, в кульминационном описании мозаики, данном от лица героини, где Т. Толстая повторяет почти все из того, что есть у Муратова, только ее повествование постоянно прерывается эмфатическими многоточиями, восклицаниями, цитатами, и каждая деталь муратовского описания приобретает динамический характер. Так, застывшие «гирлянды листьев и плодов», выходящие «по низеньким ар-

²⁷ Сюжет Орфея, сходящего в Аид за Эвридикой очень часто контаминируется с сюжетом Данта, входящего в загробный мир ради встречи с Беатриче, см., например, стихотворение В. Ходасевича «Века, прошедшие над миром...», помещенное в книгу: *Данте Алигьери. И чувство древнее, как прежде, ново...: Стихотворения, сонеты, канцонны.* – М., 2000.

кам» у Муратова, превращаются под пером Толстой в «синеву», которая «стекает вниз, к корзинам с плодами и листьями» (С. 88).

Единственное, и самое главное, чего не видит читатель глазами героини в кульминационный момент, — Добрый пастырь, так подробно описанный Муратовым. Но героиня его должна видеть, только яркий свет ослепляет ее, и в своей беспомощности она сливается с доверчивым слепцом, со своим отцом («мой отец ходил и смеялся тут, *щурил близорукие глаза*»²⁸), со всей толпой туристов («мелькают бессмысленные усталые лица... блестят стекла очков»). Здесь напрашивается еще одна аналогия с «Божественной комедией», с тем эпизодом, когда Вергилий оставляет Данта, уже преодолев с ним все самые страшные препятствия погруженного во тьму ада и чистилища. Он уходит потому, что просто слепнет в ярком свете райского преддверия («Il temporal foco e l'eterno / veduto hai, figlio; e se' venuto in parte / dov'io per me più oltre non discerno» — «И временный огонь, и вечный / Ты видел, сын, и ты достиг земли, / Где смутен взгляд мой, прежде безупречный...»). И на короткое время на последних страницах «Чистилища» Дант остается вообще без проводника; ступая на райские луга, напоминающие о Равенне, он имеет одну лишь слепую веру во встречу с возлюбленной.

Многочисленность описаний одной мозаики сообщает повествованию всего очерка пунктирность. Высшего пика стилистическая прерывистость достигает в кульминационной точке, иллюстрируя идею ограниченности языка, который пытается слиться с изображением, быть им, т. е. представить мозаику с Добрым пастырем въяве, и всякий раз попытка оказывается неудачной. Визуальное изображение бежит своего перевода. Но все-таки словесные описания хоть на краткий миг достигают своего предмета, потому что каждое из них в конце концов будет понято теми, к кому оно обращено. Недостаточность языковых и даже изобразительных средств подчеркивается оценочными характеристиками описаний мозаики и ее самой:

²⁸ Здесь и далее в цитатах курсив мой.

отец написал несколько слов на открытке, даже не задумываясь над стилем, женщина-поводырь рассказывает слепому об увиденном «как умеет», художник, создавший мозаику, выразил красоту Господнего сада «как мог» (С. 89 – 90). Весь очерк превращается в серию несовершенных «изображений изображений», которую венчает никому невидимая, но всем известная картина, где Добрый пастырь не изображен, а действительно существует. Использованный Т. Толстой сюжет «ведомый и ведущий» всегда разомкнут, открыт, так как место ведущего в нем не конкретно, а идеально (отсюда столь высокая напряженность сюжета)²⁹. Ни один конкретный персонаж не может занять высокого места проводника: ни художник, когда-то нарисовавший Доброго пастыря, ни «близорукий» отец героини, ни она сама, сливающаяся с толпой туристов. Возможно, именно непостижимостью высшей сюжетной точки и объясняется уклонение текста Т. Толстой в «документализм» – от идеального повествование уходит в область конкретного, единичного, в сферу «благословенного незнания» природы реального и художественного миров.

Одна стилистическая особенность усиливает эффект бесконечно сменяющихся «изображений изображения»: в эссе много повторов, начиная от точного дублирования слов в напряженных точках («Вот только он *умер, умер*, и больше не пишет мне открыток с восклицательными знаками, больше не посылает весточек из всех точек земли: я тут, *я тебя люблю, любишь ли ты меня?*» (С. 81)) и заканчивая полимптонами («из книги в книгу», «изображение его изображения»). Лексические повторы в данном случае, как кажется, образуют пару, в которой второе звено как будто переводит первое, уточняет его, доводит до сознания читателя, но, будучи не в силах перевести, останавливается на тождестве.

²⁹ Любопытно в этом отношении прочтение «Божественной комедии» Х.Л. Борхеса, который будто бы игнорирует идеальную природу ее сюжета. Вопреки традиционным интерпретациям, Борхес считает, что «Беатриче не любит Данте» (*Борхес Х.Л. «Божественная комедия» // Собр. соч.: В 3 т. – Рига, 1994. Т. 3. С. 323 – 324.*). Подобное толкование сюжета становится возможным постольку, поскольку Беатриче занимает место проводника Данта по раю. Идеальная природа роли проводника предполагает отсутствие «живых», «страстных», «земных» свидетельства любви Беатриче к Данту.

И последняя пара, важная для художественной и очерковой прозы Т. Толстой, — автор и герой. Отношения здесь могут по-разному строиться писателем и прочитываться читателем. В одном из выпусков телепередачи «Школа злословия» Татьяна Толстая, Авдотья Смирнова и Тимур Кибиров с сожалением говорили о чрезвычайно длинной дистанции, которая отделяет автора от героя в сознании современных писателя и читателя. Чем дальше удаляется поэт от героя, тем меньше «авторского» остается в произведении, тем больше размываются границы разных текстов, превращая их в один гипертекст. Что касается самой Т. Толстой, то она проигрывает с героями «мысль семейную», не отпуская их от себя на большое расстояние. И элементы автобиографизма обнаруживаются в их «судьбах». Неоднократно отмечалось, например, что в романе «Кысь» для размышлений Бенедикту подарен необыкновенной красоты венок лирических цитат. Они искусно выбраны из известных стихотворений или из совсем неизвестных, «тайных» источников, ключ от которых оставлен у автора. Естественно, «Божественная комедия» Данте, произведение, где все построено на единстве автора и героя, легко входит в художественный мир Т. Толстой.

Среди интересных явлений современной драматургии и кинематографии Т. Толстая в числе прочего называет фильм А. Сокурова «Телец» и спектакль Е. Гришковца «Как я съел собаку»³⁰: в обоих случаях действие стилизовано под документальное. И в очерке «Смотри на обороте» повествование то и дело выходит за пределы художественного: подчеркнуто нехудожественный текст на открытке отца становится импульсом для начала рассказа; ассоциация с дедом Т. Толстой М. Лозинским, продолжающая и достраивающая воспоминания об отце, лежит не только в сфере текста, но и в сфере реальной жизни; блоковский фон эссе, как мы пытались показать, не ограничивается «Итальянскими стихами», а расширяется до итальянских писем поэта. Установка на документализм

³⁰ О фильме «Телец» см. в очерке Т. Толстой «Крутые горки» (Толстая Т. День... — С. 400 — 406).

коррелирует со статусом автора и с повествовательным временем. Прошлое в прозе Т. Толстой легко идеализируется и отделяется от настоящего непреодолимой чертой (например, катастрофой в «Кыси»), а повествовательное настоящее, куда помещен автор и герои, не идеализируется никогда. Возможно, очерковый жанр, ориентированный на настоящее время, потому и занимает значимое место в творчестве Т. Толстой. Ее настоящее всегда несколько уродливо, «не очищено» от лишних, «жизненных» подробностей вымыслом, а автор, как переводчик, не наделен идеальным красноречием. Он все время приближается к оригиналу, однако не может его достичь, авторское могущество ограничено, и это роднит автора с персонажами. Лишь в мощном лирическом подтексте сказывается вся сила авторских полномочий, контрастирующая с образами по-детски беспомощных персонажей и не «всевидящего», а, напротив, «слепого» рассказчика.