

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОУ ВПО «НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ И ПСИХОЛОГИИ

ТЕКСТ – КОММЕНТАРИЙ – ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Межвузовский сборник научных трудов

Под редакцией
доктора филологических наук
Т.И. Печерской

НОВОСИБИРСК
2008

Редакционная коллегия: доктор филологических наук *Т.И. Печерская*;
кандидат филологических наук *Н.А. Ермакова*; кандидат филологических наук *И.Е. Лоцилов*

В сборнике научных статей, развивающих тематику интерпретационных исследований, на материале русской литературы – от древней до новейшей - рассматриваются проблемы соотношения текста - комментария - интерпретации.

Сборник составлен на основе материалов научных конференций (Вторая летняя научная школа – 2007, Восьмые Филологические чтения), посвященных 85-летию профессора Ю.Н. Чумакова.

© ГОУ ВПО «Новосибирский государственный педагогический университет», 2008

Посвящается 85-летию профессора Юрия Николаевича Чумакова

СОДЕРЖАНИЕ

Бочаров С.Г. (Москва). Мировые ритмы и наше пушкиноведение

Подкорытова Т.И. (Омск). Художественный образ на выходе из мифа: к интерпретации лебединой девы Обиды в «Слове о полку Игореве»

Альми И.Л. (Владимир). Евгений Баратынский: от элегии к «Сумеркам»

Канунова Ф. З. (Томск). В. А. Жуковский и литераторы-декабристы (по материалам переписки)

Головчинер В. Е. (Томск). А. С. Пушкин о «реформе» драмы

Меднис Н. Е. (Новосибирск). Ещё раз о возможных источниках образа импровизатора в повести Пушкина «Египетские ночи»

Худошина Э.И. (Новосибирск). «Чаадаеву»: послание с Понта

Ермакова Н.А. (Новосибирск). «Текст в тексте» как структурная модель «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова

Шатин Ю.В. (Новосибирск). «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка»: поэтика «пустого места»

Падерина Е.Г. (Москва). *Поэтический эпиграф «из Пушкина» и историческое время в «Игроках» Н.В. Гоголя*

Константинова Н. В. (Новосибирск). Сопряжение «писания» и «шитья» в нарративной структуре повестей Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского

Фаустов А. А. (Воронеж). «Ошибка» и «история» как элементы нарративного пространства (Гончаров и Достоевский)

Николаева Е.Г. (Новосибирск). «Лизин» текст Достоевского: традиции и новаторство

С. В. Савинков (Воронеж). *Лилит и Ева* в русской литературе начала XX века: логика подмены

Ласкина Н. О. (Новосибирск). Иннокентий Анненский и Леконт де Лиль: критика как самоопределение

Лощилов И. Е (Новосибирск). Поэмы Николая Заболоцкого: комментарий к утраченному

Асоян А.А. (Санкт-Петербург). Два архитектора Бытия: Павел Филонов и Данте

Казарина Т. В. (Самара). Мотив смерти в творчестве Маяковского и Хлебникова

Черашняя Д.И. (Ижевск). Стихотворение Осипа Мандельштама «Импрессионизм»: пейзаж, изображение, метод

Корниенко С. Ю. (Новосибирск). «Tatiana fugiosa»: конструирование поэтического образа

Мароши В. В. (Новосибирск). Автометакомментарий и метатекст в творчестве М. М. Зощенко

Никанорова Е.К. (Новосибирск). Мотив спасения утопающих в «Малолетнем Витушишникове» Ю. Тынянова: исторический подтекст и функция в сюжете

Кислова Л. С. (Тюмень). Интерпретация сюжета о Прекрасной Женщине в «театральном» цикле Э. Радзинского

Литовская М. А. (Екатеринбург). Творческое поведение писателя как форма автокомментария: случай Алексея Иванова

«Мировые ритмы» и наше пушкиноведение *
(По прочтении двух книг Юрия Николаевича Чумакова¹)

Громкое слово в заглавии этого отклика взято со страниц обсуждаемых книг. Так вот – это о нашем любимом хрестоматийном сюжете Онегина и Татьяны так интересно и сильно сказано, что сразу перекрывает столь многое сказанное и пересказанное об этом прежде: «В их взаимных отказах можно предположить мировые ритмы...» (ЕО, 100).

С этого места можно начать, чтобы почувствовать пушкинистский стиль Ю.Н. Чумакова. Этот стиль уже более двадцати лет назад был сформулирован им как тема его этапной статьи (в книге *СПП* она, конечно, присутствует) – «Поэтическое и универсальное в “Евгении Онегине”» (1978). В ней намечены три аспекта, три ступени, три стадии понимания пушкинского романа: поэтическое и реальное (история литературы), собственно поэтическое (поэтика), поэтическое и универсальное. Этот последний аспект не уложился еще в литературоведческий термин, и именно в этой третьей зоне работает по преимуществу автор, не порывая и с поэтикой. Однако к этому был у автора *путь* на фоне нашей большой истории и с ней в неизбежном контакте, и этот путь записан в книгах; «мировые ритмы» - если они звучат во внутреннем мире романа в стихах, то они звучали и на пути нашего пушкиноведения (и особенно, как считает автор, - онегиноведения) за последние наши полвека. Обсуждаемые книги сами включены в мировые ритмы – сейчас мы увидим, как. В ритмы нашей умственной истории последних десятилетий – определено.

В большой книге – работы за 30 лет, с 1969 по 1999 г. Здесь я позволю себе воспоминание личное. Я только что напечатал тогда свою первую онегинскую статью – «Форма плана»² - в декабрьском номере «Вопросов литературы» за 1967 – и побежал в библиотеку искать статью неизвестного автора о составе текста «Е.О.», о которой мне сказали. Статья была в журнале «Русский язык в киргизской школе»; на последних страницах журнала, где она приютилась, для неё не хватило места, и заканчивалась она на обложке зелёного цвета. В статье утверждалось, что надо принять всерьёз «Отрывки из путешествия Онегина» как истинное – по воле автора, так оформившего свой завершённый текст, - окончание романа, с его оборванным последним стихом: *Итак, я жил тогда в Одессе...*, возвращающим нас к началу романа – *Брожу над морем, жду погоды...* - и обращающим линейное время героев в циклически-творческое время автора – и позволяющим нам тем самым представить онегинский космос сразу весь, объёмно, как «яблоко на ладони» (так Моцарт мгновенно слышал всю симфонию от первого до последнего такта). Отсюда следовало, что нельзя как заключительное звено онегинского текста печатать обрывки так называемой 10-й главы (как это нынче обычно делается в изданиях Пушкина), создающие впечатление недописанности романа и распада его текста.

Пройдёт пятнадцать лет, и из внимания к морским мотивам, обрамляющим текст романа, произойдут такие не вполне обычные наблюдения в новой работе автора о поэтическом пространстве «Онегина» - для характеристики пушкинистского зрения нашего автора, кажется, это пример хороший: «По ценностно-смысловой наполненности пространство моря в “Онегине” едва ли не более значимо, чем пространства города и деревни, в которых совершается сюжет. В морских просторах сюжет лишь готов совершиться, но остаётся несбыточным <...> Зато образ моря в “Онегине” – это теневое пространство свободы, романтическое пространство возможности <...> Шум моря, завершающий роман, - шум онтологической непрерывности. “Деревенский” роман по своим несбывшимся снам оказывается “морским” романом» (*СПП*, 185).

Неизвестному автору той первой его печатной работы было тогда под 50 лет, за плечами были фронт, послевоенный арест и отсидка и, соответственно, запоздалое

студенчество. 60-е годы в размышлениях автора в настоящей книге постоянно присутствуют, но не как личная его дата, а как большой исторический – в размерах не только внутренней нашей истории – перевал. Так что размышления эти превышают обычные представления о роли 60-х в нашей советской истории и тянут на некий историософский тезис. «Сейчас хорошо видно, как бы из вненаходимости, что с середины 1960-х гг. обозначился глубокий сдвиг в мировой социокультурной парадигме» (СПП, 5). И «Евгений Онегин» стал для автора – его понимание, его судьба в поколениях уже нашего времени – показателем этого отечественно-мирового процесса. И как бы даже его плацдармом.

В книге есть очерк истории интерпретации «Е.О.» от Белинского до наших дней. И вот история эта даётся как история крупных сдвигов в нашем отечественном – и шире, потому что автор всё время сверяется с западной рецепцией Пушкина, мировой его судьбой, - крупных сдвигов в общем гуманитарном сознании. Автор говорит всё время об «Онегине», и не только об «Онегине». «Пушкинский роман в стихах представляет у меня за множество текстов в мировой культуре и даже как модель мироустройства» (СПП, 6). Он поэтому представляет у автора за общую ситуацию.

Традиции Белинского и Достоевского перешли в наш век и действуют в нашем сознании до сих пор. Но вот явился Тынянов – сказано в одном месте так торжественно (ЕО, 84), как Буало когда-то сказал: *Enfin Malherbe vint...* Тынянов явился и объявил, что главное в «Е.О.» - не история героев и не развитие действия, а «развитие словесного плана». Затем пришла социологическая эпоха, и Тынянов нам отозвался и заработал лишь через сорок лет, причём прочитать его статью мы смогли уже в 70-е годы, так что поворот во взгляде на Пушкина совершился даже и независимо от прямого знакомства и впечатления от его статьи.

В самом деле – эпоха нового взгляда на Пушкина, поворота внимания открылась тогда, в середине 60-х. Фактами этого сдвига автор книги приводит онегинские статьи И.М. Семенко, первые работы Ю.М. Лотмана, начиная с 1966, мою «Форму плана» 1967; набоковский комментарий – 1964; с того же 1964 – многолетняя работа В. Непомнящего; наконец, явление самого Чумакова на исходе десятилетия. Каков был смысл всех этих событий и этого сдвига? Что тогда произошло? Что касается онегинознания, что прежде всего волнует автора, - на смену социологической эпохе и разрозненным сопоставлениям кусков романа с внешней действительностью пришла *поэтика* (в 50-е годы поэтики не было – были стилистика и «мастерство»), и с ней имманентное понимание романа как организма. Пришёл тот тезис, что содержание романа в стихах – это его форма.

Но новый взгляд был сразу различно развёрнут в двух образовавшихся руслах – *структуральной* и *феноменологической* поэтики. Чумаков, несомненно, пошёл по феноменологическому пути, и на этом пути естественно в чистой поэтике стало тесно; и хотя он и продолжает по праву именовать Тынянова родоначальником нового взгляда, так это было когда? - а сам последователь Тынянова во второй половине века со своим бытийственным видением романа как универсума, «модели мироустройства», - уже достаточно далеко от учителя ушёл. Книга очень самосознательна: автор даёт ясное самописание своего пути, когда говорит, что он шёл *от поэтики к универсалиям*: упомянутая этапная статья 1978 г., в которой и было объявлено открытие третьей эпохи в понимании романа. От поэтики к универсалиям и от идеи окончательного текста «Е.О.» и имманентного внутреннего пространства, «мира» романа (его «структурного интерьера»), с чего он начал тогда, в конце 60-х, к идее его *вероятностного текста*: «Оконченный Пушкиным роман построен как бы в жанре “черновика”» (СПП, 169), и мы не можем не дополнять канонический текст то и дело, не только исследуя, но и просто читая «Е.О.», материалом пропущенных строк (например, о возможном будущем Ленского, который мог «быть повешен, как Рылеев») или «Альбомом Онегина»; мы хотим владеть этим «банком данных» о действии и о героях, что содержится в огромных пушкинских запасниках к роману, неизбежно для нас входящих в его «большой текст», границы

которого невозможно определить окончательно; и автор книги высказывает даже такую мысль, что способ читательской жизни романа в стихах имеет моменты общности с фольклорными текстами.

Ещё одно воспоминание из частной сферы научной жизни. На одном из обсуждений работы Ю.Н. Чумакова Борис Фёдорович Егоров вспомнил метафору Лотмана из его статьи о пространстве у Гоголя: есть два человеческих типа – *человек пути* и *человек степи*. Человек пути идёт куда-то линейным образом. Человек степи гуляет, перемещается вольно-непредсказуемо по широкому полю.

По прихоти своей скитаться здесь и там... У Пушкина это условие счастья: *Вот счастье! вот права...*

Пушкин тоже знал, конечно, про путь – и тоже поздний, последний Пушкин, - и тоже его искал – *Спасенья верный путь и тесные врата*. Но скитаться по прихоти – как условие счастья (которое, впрочем, он называл великим «быть может», знал, что *счастья нет*, а вот ведь опять увенчал этим словом одно из своих последних стихотворений) – может быть, и перекрывает у Пушкина этот образ пути. Во всяком случае перекрывает хронологически: это – *по прихоти* – сказано позже. Как формула поэтического отношения к миру, в отличие от нравственного императива пути.

У Чумакова в книге сказано, что смысл того, что случилось с Онегиным и Татьяной в романе, куда глубже тех моральных уроков, что мы затвердили со слов Белинского и особенно Достоевского. Что надо это судить эстетическим чувством, в чём мы сейчас нуждаемся едва ли не больше, чем в нравственном воспитании (ЕО, 29).

Это известная декларация автора, и мы должны её верно понять.

Все мы помним про «дьявольскую разницу», но кто в самом деле умеет читать *роман в стихах*? Между тем у нашего автора это условие основное. Его установка в том состоит, что читать «Онегина» как «роман героев» значит читать его как обычный роман прозаический и самое главное потерять. «Настоящий “Онегин” выткан стихами, и на его стиховом ковре можно без конца рассматривать словесные орнаменты, представляющие нашему внутреннему взору поэтические очертания героев, ландшафтов, деревень, городов, рек и морей...» (ЕО, 48). Белинский и Достоевский так «Онегина» не читали, они не читали *роман в стихах*. Между ними и Тыняновым Чумаков выбирает ориентиром себе последнего – однако как пройти по лезвию, не потеряв тоже главного с другой стороны? Акцент на тыняновскую «внефабульность» заставляет нас, пожалуй, заново оценить от противного промыслительность для нашей литературы онегинской фабулы, романа героев. Для теоретиков ОПОЯЗа обращение к «Онегину» было программным актом: «словесный план» тыняновский утверждался за счёт того, что они называли *темой* и оставляли в пренебрежении. Тыняновский тезис, что Пушкин романом в стихах «сюжет как фабулу» разрушал³, - безусловно неверный. Это они, теоретики, его в своем анализе разрушали – зато и открыли остро-новый взгляд на «Онегина», как его оценил Чумаков. И однако с высказанным недавно мнением, что «продержавшееся полтора века чтение романа как сюжета героев можно наконец считать рухнувшим»⁴, - не хочется соглашаться. Хочется надеяться, что никогда такое чтение не рухнет. Филологические – и прежде всего читательские – качели будут всегда дрожать и крениться, и будет всегда необходимость их выправлять. В обсуждаемых книгах филологические качели находятся в достаточном равновесии, хотя и с известным креном на «тыняновский» бок. Книги, однако, дают примеры того, как и сюжет героев выигрывает, если читать его как сюжет романа в стихах. Он в самом деле выткан стихами.

На упомянутом обсуждении Б.Ф. Егоров назвал Чумакова-исследователя *человеком степи*. В самом деле, мы наблюдаем, как он *гуляет* по тексту пушкинского романа, как по широкому полю. Это собственные его слова: пройти сюжет «Е.О.» во многих направлениях, как лес или город (ЕО, 85). «Прогулки с Пушкиным», видно, возникли не даром как идея и как метафора, как *картина* открытых и незашоренных отношений читателя с Пушкиным, как способ чтения вопреки целенаправленному стремлению –

научному, идеологическому, всё равно (актуальный нынешний вариант – «духовному») – получить от Пушкина то, что нам нужно. *Гуляку праздного* Пушкин вложил в уста целенаправленного Сальери недаром тоже в таком вот образе – и уж наверное не бытовое поведение Моцарта так обличал суровый мастер в высшей мере» (как о нём сказал поэт уже нашей эпохи, Владимир Соколов, в стихотворении «Сальери», к которому надо будет ещё обратиться), – а чуждый, враждебный творческий тип.

Но не такие праздные «прогулки с Пушкиным» Чумакова. Они ориентированы одной идеей, стоящей в центре всего. Такова идея *инверсивности* – как такой постоянно действующей у Пушкина силы, которую исследователь возводит в философский ранг одной из пушкинских *универсалий*. И даёт такое её описание, словно помнит об образах человека пути и человека степи: «Инверсия на любом порядке взрывает линейную последовательность и целевую однонаправленность текста» (СПП, 363).

Речь идет о *возвратных* силах, богатым образом *затрудняющих* наше восприятие и переживание Пушкина. Эти силы действуют как на микроучастках текста, так и на больших расстояниях. В «Цыганах» рассказ об Овидии так кончается:

*И завещал он умирая,
Чтобы на юг перенесли
Его тоскующие кости,
И смертью – чуждой сей земли
Неуспокоенные гости!*

Если перевести последние два стиха на прямой порядок слов, то мы получим: кости – гости сей чуждой земли, не успокоенные и смертью. Это пример не из Ю.Н. Чумакова, а из М.Л. Гаспарова⁵, который спрашивает: к чему здесь эта затруднённая инверсия как параллель риторическому приёму латинской поэзии, и как раз в рассказе о римском поэте? Что она здесь даёт? И отвечает: она даёт *напряжённость*, передающую самую эту тоску и боль последнего желания изгнанного поэта.

Это микропример, простая инверсия грамматическая – хотя какая же она простая? А вот пример из Чумакова – пример дальнего действия инверсивной силы. Два места – из третьей главы и из онегинского финала:

**И как огнём обожжена
Остановилась она.
.....
Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражён.**

«Встреча и разлука героев взяты в рамку мифологемой грозы». Можно так понять, конечно, что во временном ходе фабулы его сейчас гром поразил-наказал от той самой молнии, которою он тогда опалил ее. Но Чумакову интереснее видеть больше роман не во времени, а в пространстве. Обратить их сюжетное время в пространство как некую вечность, в какой они встретились навсегда. «Гораздо интереснее истолковать их участь как вневременную мгновенную катастрофу, совершившуюся в пределах вечности. Вспышка молнии и раскат грома – явления неделимые, но поскольку вечность для нас опосредована временем, её подвижным образом, так её молнийный знак в сюжете героев обозначился не точкой, а линией между двумя точками. То, что поразило Татьяну и Евгения в один миг, равный вечности, в пределах фабулы растянулось во времени на несколько лет. В реальном восприятии блеск молнии и удар грома разделены интервалом, и герои романа испытывают свои потрясения поочередно, но в ином измерении это совершается с ними обоими сразу и навсегда» (ЕО, 98).

Хочется задержаться на этом месте как на примере, может быть, образцовом для оценки нашей книги. Красивое созерцание – а в принципах автора красота анализа это свидетельство об истинности его. Одновременно и вместе филологическое и

бытийственное чтение. Филологическое, потому что надо связать на большом расстоянии две точки в огромном тексте, оборотиться назад от горестного финала к другому горестному мигу и словно восставить радугу над всем миром романа (радугу уже после грозы), остановив безысходную фабулу на её исходе *красотой* отношений несчастных героев, какая останется с ними для нас, читателей, *навсегда*. Какая связала их *на воздушных путях* поверх их взаимных ошибок и наших привычных моральных к ним претензий. Тем самым чтение и бытийственное, с опорой на мощь инверсивной силы, действующей в пушкинском тексте. «Летящая стрела покоится». Другая метафора Чумакова – он любит работать такими классическими апориями-метафорами, притом метафорами, так сказать, архитектурными, утверждающими преимущественно перед текучей процессуальностью бытия: река собирается из ручейков и впадает в море, и эти моменты всегда синхронны, потому что они есть всегда, какой бы длины ни была река. «Поэтому река течёт и стоит одновременно. Таков и роман Пушкина» (ЕО, 36). Яблоко на ладони.

Из работ Ю.Н. Чумакова одна в последнее время взбудоражила пушкинистский мир – его гипотеза открытого отравления Моцарта в драме Пушкина. Реакция была острой, вплоть «до полного возмущения», как выразились как раз сторонники этой версии Н.В. Беляк и М.Н. Виролайн⁶. Вокруг гипотезы накопилась литература, и не место её обсуждать сейчас. Пишущий настоящий текст лишь хочет сказать, что он гипотезу не разделяет. Валентин Непомнящий, наиболее на неё возражавший, вернул творцу гипотезы бумерангом помянутого им самим Гераклита: *скрытая гармония сильнее явленной*⁷. Обращая это слово на ситуацию пушкинскую, надо лишь помнить, что дело должно идти не о скрытом или открытом действии Сальери, а о тайном или открытом знании Моцарта. Пушкинский текст внушает нам, что Моцарт *знает* свою судьбу «неизвестным знанием» (как формулирует сам Чумаков), «неведомым ему самому, как смысл сна Татьяне» (Непомнящий). И каждой репликой как невольным прямым попаданием в замысел друга-врага провоцирует кристаллизацию замысла и его приведение в исполнение. «Гармония» этого диалога единственно в том, что моцартовы прямые попадания исходят из глубины «неизвестного знания» и ни на миг не поднимаются на поверхность знания открытого; будь так – трагедия теряет всю свою силу: скрытая гармония сильнее явленной. Моцартово знание – знание, если угодно, мистическое, и по отношению к этой (говоря условно) мистике ситуации допущение Чумакова представляется ослабляющей рационализацией.

Но это была полезная провокация, мобилизовавшая пушкинистские силы пережить ещё раз потоньше трагедию слово за словом и подчеркнувшая при этом, высветившая неясный вопрос о «неизвестном знании» Моцарта. Нельзя не упомянуть и то, что у изобретателей версии уже были к моменту изобретения независимые союзники: это были поэты. Две статьи Чумакова о «Моцарте и Сальери» появились в 1979 и 1981 гг., а уже поминавшееся стихотворение молодого тогда Владимира Соколова «Сальери» датировано годом 1963-м (та самая середина 60-х!). ...*Сальери думал: он не знает. / А Моцарт видел. Моцарт знал, / Какая слабость наполнят / Неукоснительный бокал. <...> Он отвернулся. Пусть насыплет. / Да, Моцарт – бог. Бог чашу выпьет...* Очевидная аллюзия на Гефсиманскую чашу Христа (напротив, у Чумакова в его гипотезе фабула открытого отравления вызывает античные ассоциации и соответствующую окраску всего сюжета, и выпивающий чашу Моцарт «героически античен»⁸ наподобие Сократа).

Подобное – и в стихотворении Фазиля Искандера (1984). Поэты – чуткие существа, и хорошая поэзия в союзе с чуткой филологией. Однако о чём стихотворение Соколова – об *открытом отравлении*? Нет, о *тайном знании*. Наверное, так и надо формулировать вопрос понимания «Моцарта и Сальери», обостренный гипотезой Чумакова.

От поэтики к универсалиям – объясняет автор свой пушкинистский путь. Что это значит - универсалиям? Примеры разборов онегинских ситуаций, кажется, могут сказать об этом. Автор как бы поверх типичной пушкиноведческой проблематики, от неё на отлёте, высвечивает более общие ситуации, философские состояния, переживаемые

Пушкиным и его героями, но слабо пережитые ещё пушкинистской критикой. В разговоре недавно Александр Павлович Чудаков сказал, что в онегинских работах конца 60-х (они были названы выше) впервые стали писать об «Онегине» *сложно*. Что он хотел сказать? Что стали писать не о том, о чём перед тем писали. Поверх типичной и всем знакомой тематики (так или иначе упиравшейся в «Пушкина и декабристов») стали писать о тех самых *универсальных*, общих бытийственных состояниях, какие автор с его героями переживают в романе, но пушкинистика слабо переживала.

Со всем этим связан *язык* понимания, язык пушкинистской науки, о чём наш пушкинист высказывает неожиданное, может быть, методологическое замечание о желательности таких «языков описания», какие приобретали бы «более мягкие и расплывчатые формы, что связано с усложняющимся видением самого литературного предмета» (ЕО, 124). Литературный предмет – наш Пушкин – так для нас усложнился, что нужен язык описания более мягкий, и тем самым более чуткий, для усложнившегося предмета, чтобы не упустить, удержать его сложность. И даже не только более мягких форм желает пушкинист, но и *более расплывчатых*! Вот странное пожелание. Это ведь звучит в наши 90-е годы на фоне уже привычной принципиальной строгости и даже терминологической жёсткости, какая царила только что в авторитетной структуральной поэтике, когда считалось, что язык описания в принципе отличается от языка предмета. А Чумаков предлагает новую гибкость филологического языка⁹, который не отрывался бы от языка поэта. Вспомним, что примерно тогда же А.В. Михайлов сказал, что язык филологии, язык теории состоит в глубоком родстве с языком самой поэзии. Со стороны теории и со стороны пушкинистской науки вместе было заявлено новое теоретическое движение в новую уже, постструктуралистскую, филологическую эпоху.

Усложняющийся предмет – очевидно, по отношению к «жёстким», по-своему каждая, интерпретациям столь противоположного свойства, как «достоевская» и «тыняновская». Та и другая имеют свои традиции и своих представителей в сегодняшней филологии, и среди них пушкиноведение Чумакова находит свой путь. Автор работает универсалиями и при этом сопротивляется идеологическим интерпретациям, идеологическим выжимкам из поэзии; он работает универсалиями и призывает читать не просто близко к тексту – вплотную к тексту, т.е. читать так, как надо читать роман в стихах, потому что такое чтение «препятствует общим рассуждениям на дистанции», высвобождающим «идеологемы романа из их поэтической плоти» (СПП, 231). *На отлёте от сюжетной эмпирии, но вплотную к тексту* – в таком сочетании принципов существует пушкиноведение Юрия Чумакова.

Она ушла. Стоит Евгений, / Как будто громом поражён. Несчастный конец романа. Но блеск этих строк сопротивляется столь бедному заключению. И взгляд исследователя сопротивляется – он видит и нечто иное. Он видит и слышит грозу, связавшую их в поэтической вечности *навсегда*. Не только для нас, читателей, навсегда, но и для них самих в поэтическом мире, в котором они навсегда остались, а не в своей эмпирической человеческой биографии за пределами текста. В поэтическом мире их любовь не осуществилась, но состоялась. Состоялась поверх их взаимных ошибок и наших к ним моральных претензий. На представлении книги «Стихотворная поэтика Пушкина» в декабре 1999 г. в Новосибирске автор книги говорил о поэтическом итоге романа в стихах. Да, даже и для Ахматовой «герои остаются с совершенно растерзанными сердцами, и у нас должно быть впечатление драматической истории, русской истории, ещё что-нибудь такое. Но одновременно мы видим, что это так и не так». И, вопреки впечатлению столь естественному, Ю.Н. Чумаков говорил о *праздничности* романа, который столь плохо кончается. О том, что «в этом романе присутствует роскошное праздничное пространство существования, всеобщего человеческого существования, которое воплотил в себе Пушкин и которое он развернул в своих строфах, главах, во всём этом тексте. Почему его и надо читать вплотную»¹⁰.

Согласимся: чтобы прийти к такому простому и несомненно убедительному общему заключению, пушкиноведение должно было пройти свой путь, на котором действовали исторические «мировые ритмы». Как во внутреннем мире романа в стихах исследователь открыл их действие, так и во внешнем пушкиноведческом мире работали эти ритмы-силы, приведшие нас на самом исходе двадцатого века к универсальному, неразделимо поэтически-философскому, чтению Пушкина, какое мы находим в работах Юрия Николаевича Чумакова.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Печатается по: *Бочаров С.Г.* Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007.

¹ *Ю. Чумаков.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Пушкинский театральный центр в Петербурге, 1999; *Ю.Н. Чумаков.* «Евгений Онегин» Пушкина. В мире стихотворного романа. М.: Изд-во МГУ, 1999. Далее ссылки на эти книги в тексте под знаками СПП и ЕО.

² См. *Бочаров С.Г.* Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007.

³ *Ю.Н. Тынянов.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С.64.

⁴ *Мария Виролайнен, Мелвар Мелкумян.* В поисках «русской картины мира» // Новый мир. 2000. № 7. С.212.

⁵ *М.Л. Гаспаров.* Избранные статьи. М., 1995. С.421.

⁶ «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. М.: Наследие, 1997. С.836.

⁷ Там же. С.889.

⁸ Там же. С.630.

⁹ Пример подобной сложной гибкости из работ самого Ю.Н. Чумакова – формула соотношения жизни и поэзии в деле поэта, которую мы находим в отклике автора на лотмановскую биографию Пушкина: «имеет место двусторонний, уравновешенный в идеале процесс, когда жизненная и поэтическая реальности размывают границы друг друга *по принципу неполного взаимоперевода*» (СПП, 379).

¹⁰ *Ю.Н. Чумаков.* Слово на представлении книги «Стихотворная поэтика Пушкина» // Филология. Вып. 5 Пушкинский. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2000. С. 140.

**Художественный образ на выходе из мифа:
к интерпретации лебединой девы Обиды в «Слове о полку Игореве»**

«Слово о полку Игореве» – первый в истории русской литературы текст, который мы можем аттестовать как художественный, представляя стадию генезиса поэтического слова, этот «первороденный» текст особенно отчетливо обнажает специфику авторской работы с образным языком культуры, в частности, с языком мифа.

Для анализа мы выбрали известный фрагмент «Слова о полку Игореве»:

«Въстала Обида въ силахъ Дажь-Божя внука, вступила девою на землю Трояню, всплескала лебедиными крылы на синемъ море, у Дону; плещучи, убуди жирня времена»¹.

Но сначала несколько предварительных замечаний о тех условиях, которые, на наш взгляд, должен учитывать исследователь-интерпретатор.

Авторский текст сам является интерпретацией общекультурного образного фонда, следствием художественной языкотворческой воли (поэзия – самая благодатная почва для смыслового роста языка). Отсюда следует вопрос: что такое исследовательская интерпретация – адекватное прочтение вслед за автором или возможность собственного стимулирования суггестивности (т.е. постоянной готовности к порождению новых смыслов) поэтического языка? То и другое встречается в исследовательской практике, мы выбираем первое.

Прежде чем приступить к интерпретации-прочтению поэтического образа (выражения с вторичной семантикой), необходимо установить его первичную основу (то есть найти то, что автором интерпретируется). Для классического образа такой основой выступает доступный автору образный арсенал предшествующих традиций; для стадии поэтического генезиса первичный словарь – это миф².

Верность интерпретации в немалой степени зависит и от того, насколько правильно определена сама природа образа. Так, лебединую деву Обиду (сам тип образа) трактуют по-разному: в ней видят либо *мифологический персонаж*, сходный с греческой Эридой – богиней раздора или с воинственными девами-валькириями скандинавской мифологии и т.п.; либо фольклорного типа *олицетворение* вроде судьбы-горя, либо *аллегорическую фигуру*, подобную мифориторическим украшениям поэзии XVIII века³.

Заметим, однако, что и фольклорные олицетворения, и книжная аллегорика, персонифицирующая абстракции, вышли из одного корня – из мифа, от которого они

отличаются, во-первых, фикциональным (условным, а не буквальным) характером образа; во-вторых, более узким смысловым объемом (или более определенной, однозначной семантикой). Если перед нами олицетворенное понятие или аллегория, то основной смысл и заключен в этом понятии и не так важно, во что оно наглядно «одето». Если же дева Обида - это мифологический образ, то за ее «лебединым оперением» стоит смысл универсальный, онтологический.

Образ-миф космологичен, он включает в себе самое общее содержание или семантический синкретизм, способный репрезентировать любую сферу бытия – природную, социальную, этическую, психологическую. Это своего рода первичный семантический корень, который потенциально содержит в себе развитие и смысловых ветвей, т.е. образных парадигм традиции; и плодов – т.е. индивидуально авторских интерпретаций этого традиционного фонда.

Мифологический статус девы Обиды можно аргументировать тем, что этот образ появляется в одном контексте со славянскими языческими божествами Дажь-Богом и Трояном и вызывает совершенно отчетливое впечатление своей субстанциональной независимости, своего буквального природного бытия. Для аллегории она слишком живая.

Другой аргумент против аллегоричности образа – это то, что, несмотря на прозрачность имени «Обида», этот персонаж не поддается однозначному толкованию, фрагмент в целом считается темным местом (и были даже попытки конъектур, исправления текста).

Толкование семантики этого образа в разных исследованиях представлено в таком диапазоне: стыд, позор, печаль, бесчестие, поражение, горькая доля, несчастье, горе, скорбь, оскорбление, нарушенное право, ссора, вражда, раздор⁴. Показательно, сколько понадобилось абстрактных понятий для выяснения смыслового объема образа-мифа. Для риторических аллегорий, однозначных в своем содержании, такой семантический потенциал не характерен.

Но каков космологический, самый общий смысл мифологической девы Обиды или тот семантический корень, из которого вышел весь этот понятийный ряд?

В связи с этим отметим еще одну специфику этого образа: он дан в процессе метаморфоз, последовательного превращения одного в другое: встала Обида, вступила девой, взмахнула лебедиными крыльями. По законам мифопоэтики мы должны воспринимать эти превращения как тождества, задача состоит в том, чтобы найти объяснение мифологическому тавтологизму *обида, девы и лебеди*.

Попытка отыскать фольклорные источники, подтверждающие связь «девы-лебеди» с «обидой», была сделана в свое время А.С. Орловым, который исследовал по этому поводу русский и монгольский эпос и сказочную прозу.

В русском фольклоре исследователь указал всего лишь одну параллель – образ Белой Лебеди в древнейшей по сюжету былине о богатыре Михаиле Ивановиче Поточе (Потыке). Во всех других случаях, по наблюдению А.С. Орлова, вещие девы-птицы обычно благожелательны, не воинственны и своим добродетельным характером сближаются с лебедиными девами монгольского фольклора. Былинная «Лебедь белая», жена Потыка, имеет знаменательное имя – Авдотья (Марья) Лиходеевна (Лиховидьевна). Все ее действия отвечают семантике ее имени, на протяжении всего сюжета она выступает противницей богатыря: уводит его живьем в могилу, занимает сторону его врагов – чужеземцев и иноверцев, волхованием и чародейством стремится погубить его – отравить, обратить в камень, так что в финале Потык в конце концов расправляется с ней.

Как утверждал А.С. Орлов, только былинная «Лебедь белая» страшна по судьбе и может быть соотнесена с девой Обидой «Слова о полку Игореве». Согласно его выводу, «едва ли связанные одним общим мифом, они остаются вне истории русских и монгольских параллелей»⁵. Но откуда взялась в былине эта «страшная» по своей разрушительной функции «Лебедь»? Установленная параллель осталась неясной исследователю, он счел наиболее убедительной точку зрения А.Н. Афанасьева, который сближал деву Обиду «Слова» с валькириями и вилами, аргументируя это тем, что в мифах германцев и греков воинственные крылатые девы имеют сходные имена – Распря, Вражда, Победа и т.п. и являются персонификациями ужасов войны⁶.

Думается, сейчас вывод А.С. Орлова можно откорректировать. Образ присутствует в культуре не только в словесной форме. Есть материал, подтверждающий деструктивную функцию мифологической «девы-лебеди», и этот материал стоит гораздо ближе по времени к «Слову о полку Игореве», нежели былина о Потыке, хотя и сохранившая следы древнейших верований, но уже христианизированная (Потык – богатырь христианской земли). Имеется в виду так называемый «серебряный фольклор» – серебряные двустворчатые браслеты, обнаруженные в княжеских и боярскихкладах XII – нач. XIII века. Они предназначались для застегивания (на запястьях) обшлагов длинных рукавов ритуальной одежды⁷.

Одна из устойчивых композиций, наиболее часто повторяющихся на этих браслетах – музыкант-гусяр (или два музыканта – гусляр и сопельник-дудочник) и плясунья, одетая в ритуальную одежду с длинными до пят рукавами, которыми она взмахивает как крыльями (см. рис. 1). Волосы плясуньи непокрыты и распущены, что

является признаком волхования-чародейства, кроме того, она пьет из чаши, как предполагают, ритуальный хмельной напиток⁸.

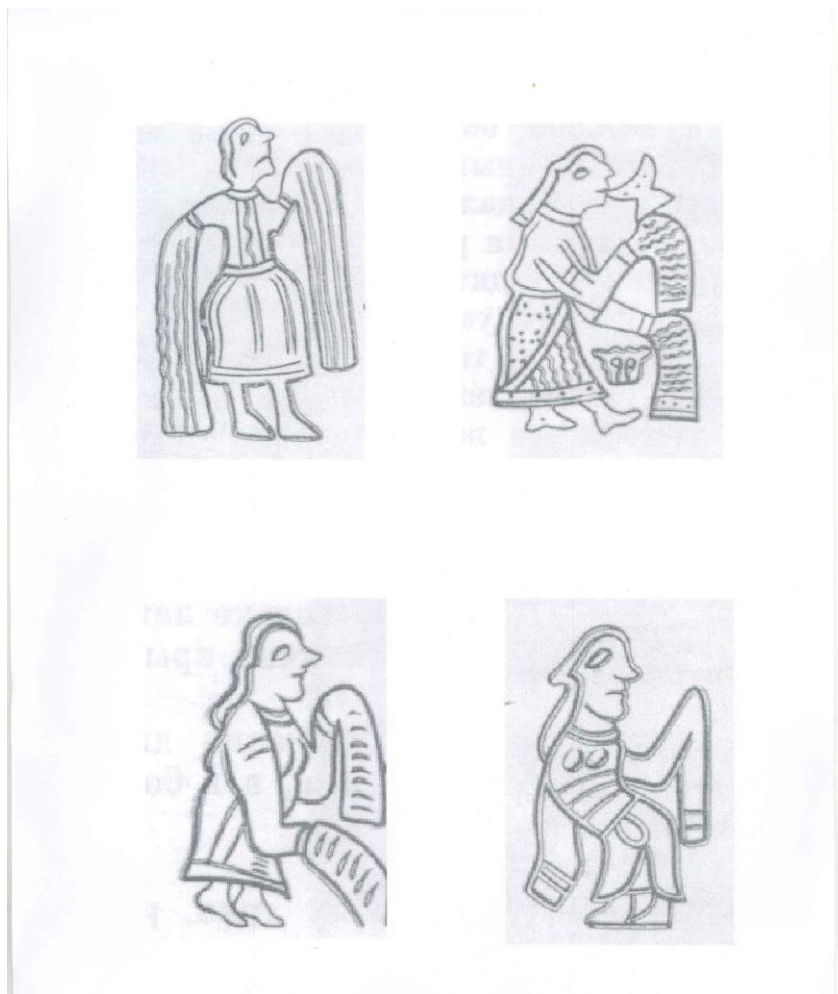


Рис. 1. Изображения плясуний на серебряных браслетах XII-XIII вв. Прориси.

В.П. Даркевич, описывая подобную композицию на браслете из Старой Рязани, аттестует ритуальный танец плясуньи как эксцентрическую пляску, подобную тем, что имели место на разгульном празднике Ивана Купалы⁹.

Связь девы Обиды с плясуньей серебряных браслетов может подтвердить дважды употребленный в данном фрагменте «Слова» глагол, передающий характерную динамику жеста: *«въсплескала»* лебедиными крылы» и *«плещучи»*, убуди жирня времена». В христианских инвективах против ритуальных языческих празднеств слово «плескание», имеющее в виду игру рук, «махание», употреблялось как однородное к слову «плясание»: «а сопели и гусли, песни неприязньскы, **плясания, плескания** – собирают около себе

студныя бесы» («Слово святого Нифонта о русалиях», XIII в.); «Стучат бубны и глас сопелий и гудут струны, женам же и девам **плескание и плясание** и главам их покивание, устам их неприязнен клич и вопль, всескверненныя песни, бесовская угодия совершахуся, и хребтом их вихляние и ногам их скакание и топтание» (из обличений игумена Елизаровского монастыря Памфила, нач. XVI в.)¹⁰.

«Махать рукавами», как пояснял А.А. Потебня, значит насылать любовь, дурную славу, болезнь, смерть, кроме того, тучу, ветер, дождь и т.п.: «Мор есть ветер, что видно в словах *поветрие*, пол. *powietrze*. Из рассказа, известного в Польше, Литве и Западной Руси, о том, как моровая женщина (ср. олицетворение холеры) всовывает руку в двери или окно избы и, махая красным платком, посылает смерть на людей, можно заключить, что *маханье* есть одно из средств вызывать ветер. Предполагая существование этого обряда, мы объясняем им следующие выражения: “Да Ильли просяць аб дождж, а на Ильли и баба *хвартуком* нагониць” <...> “Иде дівка дорогою, *чохлами махае* (то есть машет рукавами и этим насылает любовь), А за нею козаченько важенько здихае”»¹¹.

В древнерусских текстах глагол «всплескати – всплескати» употреблялся в значениях ‘хлопать в ладони’, ‘радоваться, ликовать’, ‘петь’, ‘прославлять’ и т.п. («Главою своею покиваетъ и **въсплещеть рукама** своима...», Изборник Святослава, 1076 г., «И Давыдъ же рече: “Да исповедятся тебе людие вси, възвеселятся языци; и вси языци **въсплещете руками**”», Слово митрополита Илариона XI в.; «Тъ бо насъ дньсь озари къ тържеству светьлу **въсплескати** достойно **песньми хвалу** тръсвятую бърнами устьнами», Стихира XII в.; «И языци **всплескаша славу** имени его, рожество бо его бе сице», Палея толковая XIII в.)¹².

Итак, семантика глагола «всплескати» включала в себя как конкретные значения – ‘махать’, ‘бить крыльями по воде’, ‘взмахнуть руками’, ‘хлопать в ладони’, так и переносные – ‘радоваться’, ‘восклищать’, ‘звенеть’, ‘возглашать’, ‘прославлять’, ‘петь’. Иными словами, характерный жест руками, похожий на взмах крыльев, сопровождал ситуацию пения-пляски, веселья, ликования, торжества. В современном русском языке отзвук древнего ритуально-праздничного значения глагола «плескати» сохранился в словах «рукоплескати» и «всплеснуть руками» (жест удивления, радости).

Таким образом, можно заключить, что дева Обида, *всплескавшая* лебедиными крыльями, подобно плясунье серебряных браслетов, изображена в динамике ликующего пения-танца, в состоянии оргийной свободы; ее рукава-крылья знаменуют развязанную страсть-стихию (ритуальные браслеты буквально *связывали*, удерживали длинные рукава рубахи). Ср. замечание А.С. Орлова: в «Слове» Обида олицетворена «девою» и плещет

крыльями «на синемъ море», что напрашивается на сближение с дальнейшим: «Се бо Готския красныя *девы въспеша на брезе синему морю*»¹³.

О популярности языческих оргийных празднеств с «сопелями и гусями», с «плясанием и плесканием» говорит не только широкое распространение «серебряного фольклора» на территории Древней Руси, но и постоянные выпады церкви против этих языческих ритуалов. Так, образ оргийного танца «девы-лебеди» в значении непотребной разнузданности страстей стал предметом обличения в храмовых росписях, как, например, на фресках: «Пир Ирода и танец Саломеи» (в диаконике церкви Благовещенья в Аркажах, близ Новгорода)¹⁴ и «Антъ скоморох» (в церкви Успения в Мелетово, под Псковом)¹⁵.

На фреске в Аркажах примечателен облик танцующей Саломеи: длинные рукава ее белого платья прямо уподоблены крыльям, а изгиб ее тела соответствует позе одной из браслетных плясуний (см. рис. 2). Образ Саломеи одновременно напоминает и плясунью «серебряного фольклора», и лебедь, взмахнувшую крыльями. Вполне понятно, почему ей придан такой облик: танец «девы-лебеди» в сцене усекновения главы Иоанна Предтечи отвечает христианской оппозиции страсти и разума, чувственной разнузданности и воздержания-аскетизма. Саломея-плясунья, как «морская женщина», маханием рукавов-крыльев насылает смерть. Соотнесение «лебеди» и «обида» здесь совершенно очевидно. Заметим, что эта фреска – современница «Слова о полку Игореве», ее датируют 1189 годом.



На мелетовской фреске (1465 г.) представлен скоморох, сидящий на троне со смычковым инструментом в руках, справа от него (по законам обратной перспективы) – сакральная группа фигур с нимбами, возглавляемая Богородицей, слева – светская женская фигура, напоминающая плясунью браслетов, она изображена со вскинутыми вверх руками, в платье с длинными, свисающими рукавами (тоже по форме своей напоминающими крылья) (см. рис. 3). Одно из прочтений этой фрески принадлежит Д.С. Лихачеву, указавшему книжный источник изображения – рассказ «О некоем скомрасе, хулившем пречистую богородицу» из переводного сборника «Лимонис», возникшего в Болгарии в связи с борьбой против богомилства. Скоморох публично поносил Богородицу, трижды она являлась к нему, укоряя, и, в конце концов, за свою хулу скоморох был наказан отсечением рук и ног, т.е. *обездвижен* (сцена наказания изображена в верхней части фрески). В «Лимонисе», как отметил Д.С. Лихачев, собраны рассказы, утверждающие ортодоксально-православную точку зрения на различные вопросы, в том числе и касающиеся культа Богородицы. Сюжет о скоморохе, по мнению ученого, мог быть использован против новгородско-псковских ересей, близких к богомилству¹⁶.

Однако центральное положение скомороха-музыканта и образ плясуньи, изображенной рядом с ним, заставляет вспомнить композиции, характерные для «серебряного фольклора». Иными словами, в качестве предмета обличения здесь выступает, скорее всего, старинный языческий образ «многовертимого плясания». Скоморох-музыкант и плясунья являют собой языческую оппозицию Богородице, оргийная музыка и пляска – хула (=обида) пречистой Деве. Как отметил В.П. Даркевич, «еще раннехристианские апологеты считали, что инструментальная музыка мимов-гистрионов вела к чувственной разнузданности, к высвобождению диких языческих импульсов, хаосу и дисгармонии»¹⁷.



Рис. 3. Скоморох и плясунья на фреске церкви Успения в Мелетове.
Общая схема изображения.

Общее в браслетных и фресковых вариантах образа плясуньи – семантика неуправляемой страсти, безудержной энергии, раскованности, воли и т.п. Но резкий семантический оттенок «обида» этот образ обретает только в христианском контексте: «плясунья» = «обида» по отношению к строгим и целомудренным христианским идеалам.

И, наконец, еще один контекст, сохранивший память о мифологической деструктивности «девы-лебеди», – свадебный обряд. «Лебедь» – наиболее часто встречающийся орнитоморфный заместитель невесты¹⁸. Невеста-лебедь – хтоническое существо, причем далеко не безобидное: на протяжении свадебного обряда она демонстрирует свою «девичью волю», свою «автохтонную» самодостаточность, у нее – «ретивое сердце» (устойчивый эпитет), то есть горячий, непокорный нрав (стар. слав. «реть» = пря, рать, брань, ссора, свара)¹⁹.

В русском фольклоре это, пожалуй, самый близкий былинной «Лебеди белой» контекст. Помимо того, что невеста – «лебедь», которую в процессе охоты-поединка настигает «жених-сокол», она еще и «дева-конь», требующий укрощения, «кипаризное деревце», с которого жених «строгает стружки» и т.п.²⁰

Свадебный контекст довольно ясно дает понять, почему «дева-лебедь» может быть связана с «обидой»: образ невесты заключал в себе такой комплекс свойств, как «строптивость», «своеволие», «непредсказуемость», «непокорность», «спесь», «гордость», «капризность», «неуступчивость» и проч.

Свадебный обряд – это тот материал, который непосредственно выводит нас в сферу мифа, так как этот обряд представляет собой претворенный, социализированный вариант мифологического брака-космогенеза, где «невеста» олицетворяет хтоническую стихию, неоформленную и неуправляемую, требующую космизации. Гармонизация хаоса, победа над смертью осуществляется в космогонических мифах благодаря героическому поединку «жениха» с «невестой»²¹. Поскольку «лебедь» – наиболее устойчивый в свадебном обряде символ невесты, можно предположить, что в мифологическую бытность именно этот образ и знаменовал собой хтонический «низ», сферу хаоса.

Итак, можно сделать вывод, что изначально Дева-Лебедь – это мифологическая универсалия, подразумевающая космологический смысл: она являет собой персонифицированный образ хтонической воли, развязанной стихии, неукротенного хаоса.

В «Слове о полку Игореве» этот общий космологический смысл переводится в план реальной истории, конкретной эмпирики, буквальный образ-миф претворяется в метафору или сравнение. Автор «Слова» производит своего рода расщепление мифологического архетипа, выделяя из его синкретического смыслового ядра отдельные самостоятельные значения. Например, «стадо лебедей» – струны гуслей («Боянь же, братие, не 10 соколов на стадо лебедей пушаше, нъ своя вещиа пръсты на живая струны въскладаше, они же сами княземъ славу рокотаху»); «лебеди розпущени» – скрипящие половецкие телеги, мчащиеся по ночной степи («крычатъ телегы полунощы, рци, лебеди розпущени»). Все это варианты той же общей семантики хаоса, вольной, неупорядоченной стихии.

Что касается лебединой девы Обиды, то с ней связана в «Слове» уникальная стилевая ситуация, возможная лишь на стадии генезиса художественного слова: Автор «Слова» почти наглядно демонстрирует, как осуществляется *отвлечение* смысла от мифологического образа и переход к принципиально иному языку – метафоры и нарратива. Обратим внимание на композиционное положение образа девы Обиды:

«Что ми шумить, что ми звенить давеча рано предъ зорями? Игорь плъкы заворочаетъ; жаль бо ему мила брата Всволода. Бишася день, бишася другой, третьяго дни къ полудню падоша стязи Игоревы. Ту ся брата разлучиста на брезе быстрой Каялы; ту кровавого вина не доста, ту пиръ докончаша храбрии русичи: сваты попоиша, а сами

полегоса за землю Русскую. Ничить трава жалощами, а древо с тугою къ земли преклонилося.

Уже бо, братие, невеселая година вѣстала, уже пустыни силу прикрыла. Вѣстала Обида въ силахъ Дажь-Божя внука, вступила девою на землю Трояню, всплескала лебедиными крылы на синемъ море у Дона, плещучи, убуди жирня времена.

Усобица княземъ на поганяя погыбе, рекоста бо брать брату: “Се мое, а то мое же”. И начяша князи про малое “се великое” мльвити, а сами на себе крамолу ковати, а погании съ всехъ странъ прихождаху съ победами на землю Русскую».

Как можно видеть, персонифицированный образ Обиды занимает срединное место между двумя фрагментами: с одной стороны, поражение Игоря, с другой – княжеские распри и половецкие набеги. Такое его положение не дает возможности однозначно определить, каков источник «обида», от кого она исходит: русским князьям «обида» (поражение, стыд, бесчестие, печаль и т.п.) от половцев или речь идет об «обиде» как раздоре (ссоре, вражде, усобице и т.п.) князей друг с другом?

Приведем два комментария. Д.С. Лихачев: «Встала обида в (этих polegших) войсках Дажьбожьего внука (то есть русских), вступила девою на землю Трояню (на Русь), восплескала лебедиными крылами на синем море у Дона; плеская, прогнала времена обилия (довольства)»²². Здесь «обида» понимается как поражение, то есть читается в контексте первой части приведенного выше отрывка.

Иначе комментирует Л.В. Соколова: «...встала Обида (раздор, вражда, взаимные претензии) в войсках Дажь-Божя внука (среди русских князей <...>). Вступила Девою (мифической Девой Раздора, ср. с греческой Эридой) на землю Трояню (т.е. вражда, возникшая среди князей, охватила всю Русскую землю). Всплескала лебедиными крыльями на синем море у Дона (т.е. княжеские обиды, междоусобица, ослабившая Русь, дала повод для радости (плеск – символ радости) и военного оживления племени куманов-лебедей, живущих на синем море, у Дона). Плеская, пробудила она обильные времена (в результате этих военных действий половцев д л я н и х наступили (пробудились) обильные времена, времена обогащения)»²³.

Отметим в этом комментарии два момента, с которыми нельзя согласиться.

1. Смысл выражения «плещучи, убуди жирня времена», на наш взгляд, совсем не в том, что для половцев пробудились времена обилия. Эта метафора вообще оказалась трудной для восприятия, ее исправляли, заменяя глагол «убуди» (пробудила) на «упуди» (вспугнула, прогнала)²⁴. Конъектура представляется нам излишней. Неясность метафоры обусловлена тем, что она возникла на самом выходе из мифа, и метафорическая отвлеченность переносного смысла еще не вполне успела нейтрализовать буквальность

мифологического образа. Дева Обида именно «разбудила» времена обилия, которые «спали»: мифологическая «одушевленность» персонифицированного времени здесь еще совершенно отчетлива, и мы не улавливаем, что речь идет о состоянии государственного покоя, нарушенного распрями и набегами. Ср. также: князья-участники похода Игорь и Всеволод «уже лжу **убудиста**» (стихию разбудили), которую ранее «б^яше **успиль**» (усыпил) Святослав Киевский, усмирив землю Половецкую.

Тот же образ, но уже совершенно «забывший» о своей мифологической буквальности, в поэзии XVIII века воспринимается нами уже без труда: «тишина» и «сон» государства = время отсутствия войн, процветания, благоденствия и обилия, ср., например, у Державина: *«Продлишь златые наши годы, // Продлишь всеобщий наш покой, // Бесчисленны твои народы // Воздремлют под твоей рукой <...> Почует бранный россос дух; // Все будут счастливы тобою»* («На шведский мир»). Таким образом, «разбудить времена обилия» означает не то, что такие времена наступили, а, напротив, то, что они прекратились и именно для Руси. Глагол «убуди» относится к деве Обиде – мифологической персонификации хаоса и в языковой системе мифа синкретически содержит в себе значения “растревожить, привести в движение, разволновать”, в том числе и “вспугнуть, прогнать” и т.п., то есть нарушить покой-тишину – условие обилия.

2. Невозможно с достаточными основаниями утверждать, что образ девы Обиды подразумевает только княжеские распри: нарушен государственный «сон» Руси, и не только внутренними усобицами, но и внешними набегами. Выражением *«въсплескала лебедиными крылы на синемъ море у Дону»* Обида помещается на территории Половецкой степи, оттуда она *«вступила... на землю Трояню»*, значит, исходит от половцев. И еще один аргумент: «лебединый» облик Обиды, очевидно, также должен напоминать о половцах-лебедях (куманах)²⁵, то есть об «обиде» (зле, горе, скорби), причиненной Руси половцами. Это подтверждается, в частности, и фонологическим параллелизмом: дева Обида *«въсплескала лебедиными крылы»* (разгул Половецкой Степи) – аллитерационным откликом звучит далее *«жены руския въплакашась»* по своим погибшим мужьям (печаль-тоска Руси). Звуковая пара «въсплескала – въплакашась» представляет собой одновременно и логическую связь причины и следствия. Отметим также, что в тексте «княжеские крамолы» и «половецкие набеги» упоминаются одновременно и сразу вслед за фрагментом о деве Обиде: *«И начяша князи про малое “се великое” мльвити, а сами на себе крамолу ковати, а погании съ всехъ странъ прихождаху съ победами на землю Русскую»*.

Дева Обида как мифологическая универсалия заключает в себе всеобщий смысл, который может отвечать любой ситуации хаоса. В данном случае Автор «Слова»

извлекает из этой универсалии и переводит на понятийный язык нарратива три смысловых аспекта – поражение Игорева похода, княжеские распри и половецкие набеги. Стилизовое своеобразие приведенного выше отрывка состоит именно в этом наглядном отвлечении смысла от образа: синкретический миф-корень расщепляется на отдельные тематические ветви, космологическая персонификация хаоса расшифровывается как конкретно-историческая реальность.

Но возникает вопрос, зачем вообще нужен Автору, повествующему о реальной истории, сам этот образ-миф? На наш взгляд, он понадобился с определенной художественной целью: эта мифологема своим всеобщим смыслом уравнивает причину и следствие Игорева поражения: причина – княжеские распри («обида» как внутренний раздор), следствие – половецкие набеги («обида» как внешний разбой). Являясь единосущным двум разным историческим реалиям, универсальный смысл дэвы Обиды отождествляет действия русских князей и половцев – это одна и та же развязанная стихия, одно и то же хаотическое существование.

В связи с этим, заметим, что тема половецких набегов повторяется в тексте трикратно и всякий раз параллельно с темой княжеских усобиц и поражения Игоря:

1. Первый раз она возникает сразу за картиной битвы на Каяле (см. приведенный выше отрывок): «Усобица княземъ на поганые погыбе, рекоста бо брать брату: “Се мое, а то мое же”. ***И начаяша князи про малое “се великое” мльвити, а сами на себе крамолу ковати, а погании съ всехъ странъ прихождаху съ победами на землю Рускую.***»

2. Ниже, в следующем абзаце повторяется еще раз: «А князи сами на себя крамолу коваху, а погании сами, победами нарицующе на Рускую землю, емляху дань по беле со двора».

3. И еще раз в толковании Святославова сна боярами: «На реце на Каяле тьма свет покрыла: по Руской земли прострошася половци, аки пардуже гнездо.

При этом сам нагнетаемый мотив половецких побед – художественный вымысел, во всяком случае, художественное преувеличение: искажение фактов ради точности смысла.

Половцы до похода Игоря и после досаждали южным русским княжествам. Но утверждения вроде «***погании съ всехъ странъ прихождаху съ победами на землю Рускую***» и «***емляху дань по беле со двора***» не отвечают исторической действительности: ни один русский город не был данником половцев, их обычные действия – пожоги, разорения, опустошение земель и полон. Это всегда были внезапные, непредсказуемые набеги, более или менее успешно отражаемые русскими князьями, и сам бывший пленник

Игорь Святославич Новгород-Северский в 1191 году компенсировал свое поражение удачным походом на половцев.

Что касается фразы *«по Руской земли прострошася половци, аки пардуже гнездо»*, то она, как видно, откровенно «поэтическая», а не «историографическая»: на самом деле, если половецкие набеги в XI веке и достигали Киева (хан Боняк в 1096 году), то во времена «Слова» вглубь государства половцы проникали, как правило, в составе междоусобных ратей самих русских князей²⁶. Например, факты ближайшего к «Слову» времени: Глеб Рязанский в 1176 году пришел с половцами к Владимиру Залесскому; в 1181 году князь Святослав Всеволодович Черниговский – будущий Великий Киевский князь, в чьи уста автор «Слова» вложил призыв к сплочению русских князей – с половецкой ратью вышел на владимиристо-суздальского князя Всеволода III и «положил всю Волгу пусту», т.е. пожег верхневолжские города; в 1203 году его сват и соправитель Рюрик и Ольговичи со всей Половецкой степью разграбили Киев и увели его жителей в полон.

Иначе говоря, русские князья применяли те же половецкие приемы войны (набеги), и не только в походах на чужие земли (ср. в «Слове» о захвате Игорем половецких веж: *«потопташа поганяя плъкы половецкыя, и рассушясь стрелами по полю, помчаша красныя девкы половецкыя, а съ ними злато, и паволокы, и драгыя оксамиты»*), но и во время усобиц по отношению к своим соотечественникам: «Первым делом их было, вступив в княжество соперника-родича, пожечь его села и забрать или истребить его “жизнь”, т.е. его хозяйственные запасы, хлеб, скот, челядь», пленных соотечественников обращали в рабство и продавали, подобно тому, как половцы продавали русский полон²⁷.

На этом фоне фраза *«По Русской земли прострошася половци, аки пардуже гнездо»* обретает ясный художественный подтекст, она подразумевает, на наш взгляд, имманентизацию (ассимиляцию) половецкой стихии. Борьба с половцами прекратилась (*«Усобища княземъ на поганые погыбе»*) по той причине, что они перестали быть «чужими», половецкая природно-инстинктивная, дикая вольность – «лебединая дева» *«въстала ... въ силахъ Дажь-Божя внука»*. Иными словами, Степь овладевала Русью изнутри, в нравственно-психологическом смысле: не разум, а «обида» (оскорбленное самолюбие, неудержимая страсть, месть и т.п.) определяла характер социально-государственной жизни. Ср.: А. Блок в цикле «На поле Куликовом» обозначил точно такую же проблему, угадав ее не без помощи «Слова о полку Игореве»: «Наш путь – стрелой татарской древней воли – пронзил нам грудь».

И еще по поводу упомянутой выше вымышленной детали: «погании сами, победами нарищуще на Рускую землю, *емляху дань по беле со двора»*. В буквальном

смысле эта фраза должна означать подчиненное положение Руси по отношению к половцам, что является фактической неправдой, но здесь заключена иная правда – художественная. Этим утверждением, как можно заметить, современная Автору ситуация ассоциативно сближается с временами дохристианскими, действия половцев с действиями первых русских князей-язычников, «примучивающих» данью местные племена, ср.: «Поча Олегъ воевати деревляны, и примучивъ а, имаше на них дань по черне куне» (ПВЛ, под 883 г.)²⁸. «Поганые», то есть язычники, независимо от этнической принадлежности, ведут себя одинаково – как хищные звери, «*аки пардуже гнездо*» (Владимир Мономах заключал с половцами 19 миров и все напрасно, разбойные набеги составляли сам образ их жизни)²⁹.

Таким образом, с помощью художественного вымысла, подразумевающего «внутреннюю» зависимость Руси от половцев, Автор оценивает государственную атмосферу своего времени как возвращение на уровень языческого прошлого, в эпоху обособленного племенного существования, как выход из христианского бытия *в истории* назад – в сферу *природной стихии*. Этот смысл, в конечном счете, и несет в себе лебединая дева Обида, вставшая в «силахъ Дажь-Божа внука», уравнивая натуру и поведение христианских князей и язычников-половцев, детей природы.

Другими словами, в государстве нет центростремительных сил, способных удержать единство и цивилизованный христианский мир. Лебедь-хаос ликует, а Святослав Киевский в своем «золотом слове» произносит фразу, которую можно считать ключом ко всему содержанию «Слова о полку Игореве»: «Нъ се зло – княже ми непособие; наниче ся години обратиша». «Наниче» – наизнанку, в первоначальный хаос языческой предыстории, откуда путь на горы Киевские нужно будет начинать сначала. Это пророчество на два века вперед – до «Задонщины».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Слово о полку Игореве» цит. по изд.: Слово о полку Игореве / Подготовка текста, пер. и комм. О.В. Творогова // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М.: Худож. литература, 1980. С. 372-387. Здесь и далее в цитатах древнерусских текстов буква «ять» заменена на «е».

² См. об этом.: *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1998. С. 232-261 (глава «Метафора»).

³ Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. / Под ред. О.В. Творогова. СПб., 1995. Т. 2. С. 89-90.

⁴ Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 3. С. 331-334. К фрагменту с Девой–Обидой были указаны сходные параллели из Пролога: «*въста обида на смущение и разбой на братолюбие*». *Адрианова-Перетц В.П.* «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI – XIII веков. Л.: «Наука», 1968. С. 113; из сборника «Измарагд» («Слово о правде и неправде»): «Возста бо на девство блуд и погibe девство; возста на чистоту скверна, а на кротость гнев и лютость; гордость на смирение и на любовь ненависть. Возста несытость на пост, и на трезвение пьянство. *Возста обида на братолюбство*, татьба же и разбой на тихость, и на милосердие скупость». *Яковлев В.А.* К литературной истории древнерусских сборников. Опыт исследования «Измарагда». Одесса, 1893. С. 205; *Кусков В.В.* Связь поэтической образности «Слова о полку Игореве» с памятниками церковной и дидактической

письменности XI – XII вв. // «Слово о полку Игореве». Памятники литературы и искусства XI – XVII веков / Под ред. О.А. Державиной. М.: Наука, 1978. С. 81-82. Это ряд пар-антонимов, отсюда обида – антоним братолюбства, значит – самолюбие, антоним смущения, значит – возмущение, гнев, непримиримость.

⁵ Орлов А.С. Слово о полку Игореве. Изд. 2-е, доп. М.;Л., 1946. С. 36.

⁶ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1865; М.: Индрик, 1994. Репринт. изд. Т. III. С. 191, 367; Орлов А.С. Указ. соч. С. 36.

⁷ Б.А. Рыбаков считал эти браслеты реквизитом русальских празднеств и заключал, что широкое распространение этих предметов и полное отсутствие на их изображениях христианской тематики свидетельствует об актуализации языческих верований в конце XII века. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. М., 1987. С. 692-693.

⁸ Описание подобных изображений см.: Рыбаков Б.А. Указ. соч. С. 714-723; Даркевич В.П. Музыканты в искусстве Руси и вещей Боян // «Слово о полку Игореве» и его время. М.: Наука, 1985. С. 324-329.

⁹ Даркевич В.П. Указ. соч. С. 328.

¹⁰ Там же.

¹¹ Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. С. 332.

¹² Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» / Сост. В.Л.Виноградова. М.; Л., 1965 - 1984. Вып. 1. С. 135-136. В.В. Кусков отметил употребление этого глагола в переводах Псалтыри: «Въси юзъци въсплещете руками, въскликънете богу гласом радости» (пс. 46), тот же образ в религиозной литературе – цитата псалма. Однако исследователю не вполне понятно, почему это выражение в «Слове» отнесено к Обиде: в «Слове», пишет он, «этот глагол приобретает оттенок трагизма», поскольку «противопоставленная братолюбству Обида несет с собой ненависть, смерть». Кусков В.В. Указ. соч. С. 82. Контекст религиозной литературы, действительно, не объясняет данного фрагмента «Слова», поскольку он сориентирован на язык мифа: «плеск крыльев» девы Обиды = торжество персонифицированного хаоса.

¹³ Орлов А.С. Указ соч. С. 112.

¹⁴ Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески XI – XV вв. М.: Искусство, 1973. № 234.

¹⁵ Розов Н.Н. Еще раз об изображении скомороха на фреске в Мелетово. К вопросу о связях монументальной живописи с миниатюрой и орнаментом // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М.: Наука, 1968. С. 85-86.

¹⁶ Лихачев Д.С. Исследования по древнерусской литературе. Л.: Наука, 1986. С. 257.

¹⁷ Даркевич В.П. Указ. соч. С. 331.

¹⁸ Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. С. 679.

¹⁹ Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб., 1996. Т. IV. С. 93.

²⁰ Лирика русской свадьбы. / Подг. Н.П. Колпаковой. Л., 1973. №№ 54, 55, 125, 288, 437.

²¹ Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 93; Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 74, 81. Вольной деве свадебных песен созвучен сказочный образ Царь-девицы, богатырки, воительницы: «она искусна в стрельбе и беге, ездит на коне, и вражда ее к жениху может принять формы открытого состязания с героем <...> главная задача героя, дошедшего или почти дошедшего до ее обладания, – это укротить ее. Он делает это весьма просто: трех сортов прутьями он избивает ее до полусмерти, после чего наступает счастье». Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996. С. 298.

²² Объяснительный перевод Д.С. Лихачева см.: Слово о полку Игореве. М.: Худож. лит., 1983. С. 173 (сер. «Классики и современники»).

²³ Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 3. С. 334.

²⁴ См., например, реконструкцию текста Н.А. Мещерским: Слово о полку Игореве. Л.: Сов. писатель, 1985. С. 27 (БП БС).

²⁵ Лебедь был одним из тотемов половцев, что отразилось в этнониме «куманы» («лебедае»). Баскаков Н.А. Еще о тюркизмах «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Памятники литературы и искусства XI – XVII веков. М.: Наука, 1978. С. 60.

²⁶ Первым привел половцев на Русь в 1078 г. Олег Святославич («Гориславич»), дед князя Игоря, героя «Слова о полку Игореве». С тех пор и вплоть до 1235 года половцы с большей выгодой для себя грабили русские земли, участвуя в междоусобных княжеских войнах. Плетнева С.А. Половцы. М., 1990. С. 43, 106, 169.

²⁷ Ключевский В.О. Собр.соч.: В 9 т. Т. I. М., 1987. С. 281-282.

²⁸ Памятники литературы Древней Руси. XI – нач. XII века. М., 1978. С. 38.

²⁹ Памятники литературы Древней Руси. XI – нач. XII века. С. 406 («Поучение Владимира Мономаха»).

Евгений Баратынский: от элегии к «Сумеркам»

*Дарования есть поручение. Должно
выполнить его, несмотря ни на какие препятствия...*
Е.А. Баратынский

Слова, давшие эпиграф к настоящей работе, входят в текст одного из относительно поздних писем Баратынского. Они исполнены того смысла, а главное, окрашены той тональностью, которые другой художник, обладавший абсолютным поэтическим слухом, назвал проявлением «глубокого и скромного достоинства»¹. Это достоинство, по мысли Мандельштама, являет собой едва ли не главную примету поэтического «голоса» Баратынского. Вернее, не только голоса, – его человеческого облика как такового.

В статье-некрологе, посвященной Баратынскому, Иван Киреевский, близко знавший поэта, писал, что он «принадлежал к числу людей, которые «смотрят на жизнь не шутя, разумеют ее высокую тайну, понимают важность своего назначения и вместе неотступно чувствуют бедность земного бытия»².

Это неотступное чувство, пронизывая центральные произведения Баратынского, создало ему репутацию поэта, «побившего все рекорды мрачности – не романтической, той, что вменялась в обязанность литературной модой, а подлинной, выстраданной, неподдельной»³.

Среди многих ее причин серьезное значения для поэта имело сознание кардинальной разобщенности со своими современниками.

Смысл этого тягостного ощущения не стоит понимать упрощенно. У Баратынского хватало последовательности на то, чтобы сохранять верность собственной Музе. Как и понимания, что свойственные ей «необщее» выражение лица и «свободная простота» речей не обещают громкого светского успеха. От такого успеха поэт легко отказался. Глубоко уважавший его жизненные позиции, Пушкин писал о Баратынском в незаконченной статье 1830 года:

«Никогда не старался он малодушно угодить господствующему вкусу и требованиям мгновенной моды <...>, никогда не тащился по пятам увлекающего свой век гения, подбирая им оброненные колосья; он шел своей дорогой, один и независим»⁴.

Эта независимость доходила до такого уровня, что в полосы наиболее острых правительственных репрессий (а именно такой смысл имело для пушкинского круга запрещение журнала И.В. Киреевского «Европеец») Баратынский заявлял о собственной

способности «мыслить в молчании», оставив «литературное поприще Полевым и Булгариным». В более позднем письме к отставленному редактору поэт вернулся к той же мысли:

«Виланд, кажется, – сказано здесь, – говорил, что ежели б он жил на необитаемом острове, он с таким же тщанием отделял бы свои стихи, как в кругу любителей литературы. Надобно нам доказать, что Виланд говорил от сердца. *Россия для нас необитаема, и наш бескорыстный труд докажет высокую моральность мышления* (Курсив мой. – И.А.)»⁵.

Баратынский (воспользуемся его же выражением), несомненно, «говорил от сердца». Однако, при всей благородной твердости заявленного, в нем не учитывается настоящая потребность живого творчества – необходимость самоопределения. *Безотзывность* крайне затрудняла этот естественный процесс, грозила поглотить критерии, определяющие самооценку. В стихотворении «Рифма», венчающем главную книгу Баратынского – «Сумерки», автор обращается к себе с горестным вопросом:

Сам судия и подсудимый,
Скажи, твой беспокойный жар –
Смешной недуг иль высший дар?
Реши вопрос неразрешимый!⁶

Перед лицом этой *неразрешимости* (или, скорее, перед ее *стеной*!) опорой давала только внерациональная вера в подлинность своего призвания, а вместе с ней надежда на встречу с читателем в потомстве. К нашему счастью, она вполне оправдалась.

Осип Мандельштам, реализуя ее, даже создал своего рода новеллу в честь того, кого считал одним из своих предшественников. Стихотворение Баратынского «Мой дар убог, и голос мой негромок...» он уподобил письму в бутылке, брошенной в океан. Адресатом послания окажется каждый, кто подберет бутылку, выкинутую волнами на морской песок. «Хотел бы я знать, – завершает свою мысль автор новеллы, – кто из тех, кому попадутся в глаза названные строки Баратынского, не вздрогнет радостной и жуткой дрожью, какая бывает, когда неожиданно окликнут по имени»⁷.

Статья «О собеседнике» (откуда и взят процитированный фрагмент) в высшей степени характерна не только для Мандельштама, но и для его времени в целом. Встреча с полузабытым поэтом рисуется здесь как дело благотворного Случая, *возможность*, редкостная уже по самой природе оформляющего ее сюжета. Сегодня читательское восприятие Баратынского осмысливается в несравненно более обыденных тонах, как нечто почти обыкновенное, хотя и гораздо более устойчивое. Показательно, что именно в конце двадцатого века родилась словесная формула, давшая заглавие одной из лучших работ о

поэте: «Необходимость Баратынского»⁸. Постигнуть характер этой необходимости (в самом широком ее смысле!) помогает, кроме автора названной статьи, еще один проницательнейший читатель Баратынского – Иосиф Бродский.

Известно, что современный поэт очень ценил автора «Запустения» и «Осени». Бродский неоднократно упоминал его имя в разговорах с друзьями. Однако главную свою мысль о нем сформулировал в условиях несравненно более ответственных – с высоты Нобелевского форума.

Прислушаемся к сказанному. Поражает, что именно через Баратынского – этого поэта для немногих, Бродский выходит к представлению о первейших потребностях человека как уникального существа.

«Великий Баратынский, – читаем в Нобелевской лекции, – говоря о своей Музе, охарактеризовал ее как обладающую «лица необщим выраженьем». В приобретении этого необщего выражения и состоит, видимо, смысл индивидуального существования, ибо к необщности этой мы подготовлены уже как бы генетически. Независимо от того, является человек писателем или читателем, задача его прежде всего в том, чтобы прожить свою собственную, а не навязанную или предложенную извне, даже самым благородным образом выглядящую жизнь. Ибо она у каждого из нас только одна, и мы хорошо знаем, чем все это кончается. Было бы досадно израсходовать этот единственный шанс на повторение чужой внешности, чужого опыта, на тавтологию – тем более обидно, что глашатаи исторической необходимости, по чьему наущению человек на тавтологию эту готов согласиться, в гроб с ним вместе не лягут и спасибо не скажут»⁹.

Сказанное несет на себе явный отпечаток *советских* лет жизни Бродского; его пронизывает яростное противление предписаниям, создававшимся по модели – «сделать бы жизнь с кого». Но имя «великого Баратынского» открывает этот поток мысли совсем неслучайно. Автор «Музы», действительно, считал *самобытность* корнем индивидуального бытия. Это убеждение пришло к нему из размышлений над горькими ошибками собственной юности. В исповедальном письме к Жуковскому поэт объяснял свое главное подростковое «преступление» как результат духовной несостоятельности – воображения, «испорченного дурным чтением». За дерзкую кражу, реализовывавшую замысел отроческого «Общества мстителей», он – шестнадцатилетним – был исключен из Пажеского корпуса без права поступить в какую-либо службу, – только в военную, рядовым. На протяжении двух лет юноша медлил, готовя себя к непростому решению. К началу 1819 года оно было принято. Баратынский зачисляется рядовым в лейб-гвардии Егерский полк, расквартированный в Петербурге. Почти одновременно со вступлением в

армию совершается и его «вступление» в литературу; причем обе «службы» в течение первого петербургского года жизни совмещаются без особых помех.

Совмещение удавалось, поскольку по существовавшим представлениям роль рядового в применении к выходцу из «хорошего рода» (отец Баратынского кончил жизнь отставным генерал-лейтенантом) рассматривалась как исключение – расплата за «грехи», бытовые либо политические. Отсюда – возможность всякого рода *послаблений*; их степень зависела от хлопот влиятельной родни. Для Баратынского важнейшим стало разрешение жить на частной квартире. Одно время он делил жилье с Дельвигом, во многом направлявшим его в первых литературных шагах. Друзья относились к своему незатейливому быту юношески беспечно: по собственному шутливому описанию, «за квартиру платили не много, // в лавочку были должны, // дома обедали редко <...>». И в то же время активно посещали собрания лицейского литературного кружка («Союза поэтов», по выражению Вильгельма Кюхельбекера). *Солдатчина* при таких обстоятельствах воспринималась в основном как докучливая формальность.

Положение резко изменилось, когда, получив унтер-офицерский чин, Баратынский был переведен в армейский полк, стоявший в «дикой» Финляндии. Возникла необходимость расставания с литературной средой, уже ставшей для молодого поэта привычной. Правда, и в новой обстановке «финляндский отшельник» не имел основания чувствовать себя всерьез одиноким. Спасало дружеское общение с молодыми образованными офицерами, почти родственное знакомство с семьей полкового командира – Георгия Лутковского.

И все же, даже в этих достаточно благоприятных условиях повседневного бытия, Баратынский, начисто лишенный честолюбивых забот, остро тосковал в ожидании первого офицерского чина: с ним связывалась *реабилитация*, а вместе с нею и возможность отставки, получаемой на новых условиях – без клейма старой вины. Ради этой грезящейся перемены поэт готов был благодарно принимать все хлопоты, касающиеся его судьбы. Так, еще до включения в его дело Жуковского и А. Тургенева, Баратынский, очевидно, по совету Лутковских и их высокопоставленных друзей, решается обратиться с прошением к человеку, по-видимому, выразившему согласие ходатайствовать за него, – к президенту Академии Наук – С. С. Уварову. Бумага, направленная на его имя, содержит любопытную деталь – оборот, имеющий прямое отношение к аспекту нашего разговора о поэте.

Баратынский просит высокопоставленного чиновника помочь «возвратить человеку имя и свободу, возвратить его обществу и семейству, отдать ему *самобытность*,

без которой гибнет душевная деятельность, одним словом, воскресить мертвого» (104) (Курсив мой. – И. А.).

Показательно присутствующее здесь уточнение к слову «самобытность». В том же ключе понимал это качество и писавший о Баратынском Пушкин.

«Он у нас оригинален, ибо мыслит», – сказано в уже цитированной нами статье. Великолепно использована в этом высказывании *объяснительная* конструкция. Благодаря ей пушкинские слова не стираются даже при неоднократном повторении. Они обнажают *стержень* (или лучше сказать – *нерв*) творческой эволюции Баратынского: интеллектуализм никогда не оставлял его поэзии, хотя на разных ее этапах он и выражался особым образом. В первой половине 20-х гг. – в элегии психологической и философской. В конце 20-х – первой половине 30-х гг. – в медитации, тематически отражавшей процесс сближения с русскими шеллингианцами и полемики с ними. Во второй половине 30-х гг. – в «философской сюите» его главной книги – «Сумерки».

Правда, следует отметить, что Баратынскому принадлежит и авторство ряда поэм («Пир», «Эда», «Бал», «Наложница»). Но *второе рождение* поэта в условиях нового века с этими произведениями не связано. Они остались в пределах своего времени как интересный эксперимент, связанный с поиском новых форм романтической сюжетики. В настоящей работе, естественно ограниченной в объеме, речь пойдет только о лирике.

Итак, первая, но подлинная известность (Баратынский почти не знал ученичества) пришла к поэту с успехом его элегий. Она была обусловлена не только яркостью его дарования, но и ключевым значением жанра, по пушкинскому выражению, – «рода, в котором он первенствовал». Обращение к элегии поместило Баратынского на *гребень* литературной волны. В первое десятилетие XIX века именно *в сфере элегического направления* наиболее явно происходит общая трансформация лирической системы. Совершается постепенный отказ от традиционной классификации жанров, а с ним и выход к новому типу представлений о внутреннем мире личности.

Не углубляясь в детали, укажем на главный смысл – *ось* новаторства Баратынского в элегии. Оно касалось по преимуществу двух содержательно-структурных сторон – понимания особенностей *чувства, составлявшего предмет изображения*, а вместе с ним и формирования *специфического образа лирического героя*. Оба этих момента *в их сопряженности* создали узнаваемый облик интимной элегии Баратынского. В ее центре необычный психологический комплекс – уныние (этим словом названо одно из ранних стихотворений Баратынского), *потеря способности желать, омертвление души*.

Своего рода предысторию, некую «раму» этого состояния намечал (не указывая сущностных его причин) общий образ Финляндии – земли «вековых гранитов», «мшистых скал», водопадов, мятежно шумящих либо в оледенении висящих над бездною,

Утратив прежний грозный рев,
Храня движенья вид.

Последнее описание – для автора зримое воплощение души, пережившей бурю страстей, но вышедшей из пламени в безжизненный холод.

Однако если вся эта «рама» отвечала экзотическим ожиданиям молодого читателя – современника поэта, то стоящее в ее центре лирическое «я» от экзотики во многом свободно.

«Признание» фиксирует процесс разочарования в тонах, близких к повседневности. Финал декларирует перерождение души, не имеющее явных внешних причин.

Прощай! Мы долго шли дорогою одною;
Путь новый я избрал, путь новый избери;
Печаль бесплодную рассудком усмири
И не вступай, молю, в напрасный суд со мною.
Невластны мы в самих себе
И, в молодые наши леты,
Даем поспешные обеты,
Смешные, может быть, всевидящей судьбе (100-101).

Содержательный комплекс, явивший себя в этом стихотворении, не только *всечеловечен*. Он значим и исторически: намечает ту трудноуловимую печать, которую впоследствии назовут *физиономией времени*.

Для Пушкина «преждевременная старость души» станет отличительной чертой молодых людей девятнадцатого столетия. Разочарованного героя он сделает центром своей первой романтической поэмы, а впоследствии – и романа о «современном человеке». Баратынский создает близкий по духу автопортрет в границах тесного пространства предромантической элегии. Пушкинские художественные открытия указали столбовую дорогу русской литературы. Ювелирная работа Баратынского несравненно менее масштабна, но и она исполнена немалого значения. С ней связана автономная ветвь в развитии общего потом русской лирики.

Обновление характерологического центра элегии породило потребность в новых средствах стилистического выражения. Оставался позади ультра-эмоциональный облик традиционной элегии. У Баратынского на смену ему приходила точность

словоупотребления, сопряженная с лаконизмом и неожиданными семантическими *зигзагами* – смысловыми *словами*.

Как образец такого слома обычно приводят финальные строки «Разуверения»:

В душе моей одно *волнение*,
А не любовь пробудишь ты. (Курсив мой. – И. А.)

Перед нами, действительно, редкостная в своей выразительности художественная находка. Но по сути она лишь с наибольшей яркостью демонстрирует тенденции, для Баратынского достаточно характерные. Так, стихотворение «Разлука» завершается словами:

Одно теперь *унылое смущенье*
Осталось мне от *счастья* моего. (Курсив мой. – И. А.)

В «Оправдании» лирический герой, каясь в любовных грехах, настаивает:

Я только был *шалун*, а не *изменник*. (Курсив мой. – И. А.)

В «Признании», говоря о будущем браке без любви, он горестно признает:

Мы *не сердца* под брачными венцами,
Мы *жеребьи* свои соединяем. (Курсив мой. – И. А.)

Стихотворение «Муза» увенчивается знаменательным выводом:

И он [Свет. – И. А.] скорей, чем *едким осуждением*,
Ее почтил *небрежной похвалой*. (Курсив мой. – И. А.)

Последнее выражение – в силу его осложненности эпитетами – с наибольшей очевидностью демонстрирует конструкцию присущего Баратынскому смыслового слома. Ее можно было бы назвать *приемом неполного контраста*. Ощущение неожиданности возникает от того, что автор, избегая *привычного* абсолютно противоположения, вместо него создает сцепление не вполне полярных сущностей.

Этот способ видения и выражения исследователь поэзии пушкинской поры, И. М. Семенко, квалифицирует как проявление характерного для Баратынского

«дифференцирующего метода»¹⁰. Именно в дифференциации источник той «точности и верности оттенков», которые отмечал у Баратынского Пушкин.

Показательно, однако, что наряду с разложением привычных суммарных представлений, автор «Признания» стремится обнаружить и новые общности, вырастающие на основе по-новому пережитого интимного опыта. В итоге возникают философские медитации первой половины 20-х гг. – «Две доли», «Истина», «Череп». Первая из них непосредственно примыкает к «Разуверению». Случай, давший наполнение интимному стихотворению, в медитации возводится в закономерность. Неспособность «вернуться вновь // К раз изменившим сновиденьям» трактуется почти как идеал для тех, кто испытал «тщету утех, судьбины власть».

В лирике Баратынского складывается картина достаточно грустная, но не лишенная устойчивости. Сфера страстей и мятежа занимает в ней отнюдь не главное место. У Баратынского ей посвящены очень немногие стихотворения («Буря», «Как много ты в немного дней...»), из крупных жанров – поэма «Бал».

Предпочтение, оказанное сюжетной форме, в данном случае само по себе показательно. Объективируя страсть в мятежном женском характере, автор как бы выводит ее из собственного лирического пространства. Поэту более чем доступно понимание красоты бурь природы и души, и вместе с тем он уверен: эти «праздники смятенья» в итоге обещают лишь саморазрушение. Явные его черты Баратынский видел в облике женщины, которой был серьезно увлечен в последний год своего пребывания в Финляндии – Аграфены Закревской (она дала прототип героини «Бала»). Эта «жрица любви» вызвала у него «грустные размышления о судьбе человеческой». «Друг мой, – писал он Н. В. Путяте, также несвободному от чар гельсингфорской «Альсины», – она сама несчастна; это роза, это Царица цветов; но поврежденная бурей – листья ее чуть держатся и беспрестанно опадают <...> Вообрази себе пышную мраморную гробницу, под счастливым небом полудня, окруженную миртами и сиренями, – вид очаровательный, воздух благоуханный; но гробница – все гробница, и вместе с нею печаль вливается в душу <...>» (152).

Цель человека, по Баратынскому, не в том, чтобы следовать преходящим соблазнам. В стихотворении 1825 года «Стансы» декларируется совсем иной тип жизненного поведения. Его воплощает категорическая формула:

Всех благ возможных тот достиг,
Кто дух судьбы своей постиг (118).

К середине двадцатых годов эта мысль обретает в глазах поэта не только литературный, но и реально-практический статус. Баратынский готов верить: его «доля», или, скорее, его нравственная норма – быть счастливым «отдыхом, на счастье похожим». Сознательно и подсознательно он стремится найти жизненную *нишу*, соответствующую таким образом понятому «духу своей судьбы». (Впоследствии это понимание в какой-то мере изменится, но об этом будет сказано ниже.) Пока же, получив желанную отставку, поэт решает обосноваться в Москве, а в 1825 г. задумывает жениться. Об его невесте Вяземский пишет Пушкину как о девушке «любезной, умной, доброй, но не элегической по наружности» (181). Приятелям (особенно Льву Пушкину) решение поэта кажется опрометчивым. Однако выбор Баратынского совершился в полном согласии с его давними интимными убеждениями. Еще в 1821 году он писал в послании «К-ну»:

Пресытись буйным наслажденьем,
Пресытись ласками Цирцей,
Шепчу я часто с умилением
В тоске задумчивой моей:
Нельзя ль найти любви надежной,
Нельзя ль найти подруги нежной,
С кем мог бы в счастливой глуши
Предаться неге безмятежной
И чистым радостям души... (67)

Переход от «буйных наслаждений» к мечтам о «чистых радостях души» осознавался как психологически естественный. Неслучайно эти строки тут же подхватил Пушкин в собственном послании «Алексееву», но закончил фрагмент, взятый у Баратынского, неутешительным выводом:

И ничего не нахожу.

Разделяя в общем плане размышления того, кого он называет «задумчивым проказником», сам Пушкин, однако, почувствует насущную необходимость *дома* много позже. Для Баратынского же, несмотря на опыт «элегии нелюбви», мечта о «подруге нежной» отнюдь не мимолетность. В стихотворении 1825 года – «Звезда» – он вернется к ней, слив облик желанной спутницы с образом заветной звезды. Лирический герой озабочен тем, как отличить *свою* звезду в хороводе подруг. Понимая серьезность этого шага, он остерегает себя самого:

Не первой вставшей сердце вверх
И, суетный в любви,
Не лучезарнейшую всех

Своею назови.

Ту назови своей звездой,
Что с думою глядит,
И взору шлет ответный взор,
И нежностью горит (114).

Избранница поэта, Анастасия Львовна Энгельгардт, не обманула его надежд. Семейная жизнь Баратынского протекала на редкость гармонично, хотя и принесла с собой новый круг практических забот. Вместе с ними в натуре поэта открылась неожиданная черта – умение увлеченно и успешно хозяйствовать. Он вынужден много ездить, управляя имениями, расположенными в разных губерниях. Налаживая *разумное* хозяйство, Баратынский не продает лес на корню (как это обычно делали помещики), а строит лесопилку. Насаждает новый лес. Следит за строительством дома, спланированного по собственным чертежам¹¹.

Предваряя в этом плане судьбу другого «чистого художника» – Фета, Баратынский, однако, отличается от него характером отношения к творчеству. Фет в годы хозяйствования почти не писал стихов. Баратынский же ни при каких условиях не отказывается от поэзии, обретающей у него все более явную философическую направленность.

Особый поворот в этой направленности был обусловлен моментом идеологической *встречи* поэта с русскими шеллингианцами. К ним Баратынского привлекала не только сфера его постоянных интересов, но и новое для него стремление создать с помощью философии *позитивный образ мироздания в целом*. В первые «последекабрьские» годы такой образ требовался ему ради обретения почвы под ногами – способности жить заново и в обстановке, когда те, кого он именовал «братьями», оказались, по словам Пушкина, «в мрачных пропастях земли». Оба они – и Пушкин, и Баратынский – выразили эту потребность в стихотворениях под общим названием «Стансы»¹². Но создатель «Годунова» искал зерна позитива на путях русской истории (в частности – в опыте Петра Великого). Баратынский же напряженно присматривался к той *«трансцендентальной философии»*, на которой, как писал он Пушкину, посылая ему сборник «Уrania», «помешана московская молодежь» (172). Имелись в виду литераторы, группировавшиеся в конце 20-х гг. вокруг журнала «Московский вестник», так называемые «бывшие любомудры» (в прошлом члены московского «Общества любомудрия»). «Архивные юноши» (как назвал их в «Онегине» Пушкин) были увлечены «немецкой эстетикой», они создавали русский вариант системы Шеллинга центрального и позднего периодов его эволюции.

Суть *русскости* состояла в акцентном выделении мысли, для Шеллинга вовсе не главной, – тезиса о гармонической природе мироздания. Внутренняя гармония, – утверждали московские интерпретаторы немецкого философа, – одушевляет собой все протекание общественного процесса. Но близоруким человеческим взглядом она зачастую не улавливается, отсюда – специфическая роль искусства: оно призвано сделать эту *тайную* гармонию наглядно ощутимой.

Так, с помощью этой кардинальной для их воззрений идеи бывшие любомудры выходили к пафосу «оправдания действительности» – попытки, предваряющей будущую акцию гегельянцев круга Бакунина – Белинского. Заглядывая вперед, можно сказать, что завершилась эта акция неудачей и идейным разбродом. Российская действительность соглашалась быть *оправданной* только на собственных условиях: сформулированы они были в знаменитой «*уваровской триаде*» («самодержавие, православие, народность»). Литераторов, вполне благонадежных, но мыслящих не в уваровских категориях, правительство вынуждало замолчать (уже упоминавшаяся нами история «Европейца»). Те же, кто был более *понятлив*, а, главное, более сговорчив (М. Погодин, С. Шевырев), к началу 40-х гг. нашли свое место под крышей доктрины, противопоставившей Россию Европе, отравленной ядами смертельной болезни.

Баратынский от «патриотизма» этого рода, разумеется, был предельно далек. К счастью, в конце 20-х гг. в качестве обязательного строя убеждений он вообще еще мало осознавался. Напротив того, открывающееся пространство «трансцендентальной философии» дарило ощущением бескрайнего творческого простора. До какой-то степени ограничивали его только достаточно широкие позитивные установки. По мысли литераторов «Московского вестника», они воссоздавали самый *воздух* шеллингианства.

В согласии с этим общим пафосом, Баратынский на рубеже десятилетий отходит от элегической тематики, дискредитированной потоком подражаний, и создает ряд произведений новой тональности. Важнейшие среди них – «Смерть», «В дни безграничных увлечений», «На смерть Гете», «Мадонна». Но в те же годы *подспудно* формируется и заряд его противления концепции оправдания действительности, а вместе с ним и комплекс настроений, которым будет обусловлено возвращение к основам «индивидуальной поэзии». Речь о смысле этого возвращения – еще впереди, после того, как прояснится характер возникающего союза.

Наиболее решительный для Баратынского шаг в мир новых представлений являет его стихотворение «Смерть». Оно изначально полемично, но не по отношению к шеллингианству. Автор пытается оспорить утверждавшееся на протяжении веков. В первой редакции стихотворения это намерение было выражено вполне непосредственно:

О смерть! Твое именованье
Нам в суеверную боязнь;
Ты в нашей мысли тьмы создание,
Паденьем вызванная казнь.

Не понимаемая светом,
Рисуешься в его глазах
Ты отвратительным скелетом
С косою уродливой в руках (355).

В беловом тексте моменты, предваряющие центральную поэтическую мысль, устранены. Лирический монолог открывает прямое отрицание традиции – категорическое «не», причем связано оно не с обобщающим «мы», но с безусловно ответственным «я».

Смерть дочерью тьмы не назову я
И, раболепную мечтой
Гробовый остов ей даруя,
Не ополчу ее косою (134).

Стремительное начало вводит образ крайне неожиданный:

О дочь верховного эфира!
О светозарная краса!
В руке твоей олива мира,
А не губящая коса (134).

Смерть в стихотворении Баратынского оказывается хранительницей изначального равновесия сил; она предотвращает любые чрезмерности, равняет и объединяет недружную человеческую семью. Монолог завершается прямым славословием:

Недоуменье, принужденье –
Условье смутных наших дней,
Ты всех загадок разрешенье,
Ты разрешенье всех цепей (135).

Слово «разрешенье» в финальных строках используется дважды – почти по модели заклинания. И все же безотносительной убедительности стихотворение не дает, загадка оказалась более сложной, чем это, по-видимому, представлялось автору в момент создания вещи. Притом, что эта сложность *не интеллектуального порядка*.

Логика Баратынского, как и следовало ожидать, безукоризненна. Ни один из его аргументов не может быть опровергнут рациональным путем. Но поэтическая концепция в целом вызывает непосредственное противление; восстает то самое чувство, которое оспаривалось по ходу стихотворения – ощущение внелогической любви к жизни. Так

возникает психологический парадокс: «предубеждение», казалось бы, снятое, по сути остается непоколебленным.

Знаменательно, что нечто подобное (и к тому же частично связанное с восприятием стихотворения Баратынского) мы встречаем на более позднем литературном этапе – в философских и художественных размышлениях Толстого. В годы учительства последних десятилетий жизни Лев Толстой считал, что в стихотворении Баратынского выразилось «отношение к смерти правильное и христианское», он включил его в Круг чтения как иллюстрацию к мысли: «Если жизнь благо, то благо и смерть, составляющая необходимое условие жизни»¹³.

Формулу эту вряд ли возможно отвергнуть, однако в пору создания «Войны и мира» Толстой был гораздо менее категоричен. Аналогичная мысль предложена Пьеру Безухову в числе масонских заповедей. Это требование «частым помышлением о смерти довести себя до того, чтобы она не казалась вам более страшным врагом, но другом <...> который освобождает от бедственной сей жизни». Сказанное вызывает в душе толстовского героя чувство интуитивного сопротивления. Не потому, что заповедь «неправильна», но по причинам более сложным и одновременно более естественным. «Да, это должно быть так, – думал Пьер <...>, – но я еще так слаб, что люблю свою жизнь, которой смысл только теперь, но понемногу открывается мне»¹⁴.

Близкое несовпадение суждений обнаруживается и у самого Баратынского. Добавим: контрастирующие высказывания падают у него на один и то же временной промежуток.

Остановимся на этой ситуации подробнее.

Незадолго до стихотворения «Смерть» Баратынский создал сокращенный перевод одной из элегий А. Шенье. В стихотворении идет речь об усталости, возникающей под «тягостной неволей бытия». Она рождает мысль об отрадности близкой смерти:

Приветствую ее, покой ее люблю,
И цепи отряхнуть я сам себя молю.
Но вскоре мнимая решимость позабыта
И томной слабости душа моя открыта.
Страшна могила мне, и близкие, друзья,
Мое грядущее, и молодость моя,
И обольщения в груди сокрытой музы –
Все обольстительно скрепляет жизни узы,
И далеко ищу, как жребий мой ни строг,
Я жить и бедствовать услужливый предлог (135).

Поэт собирает воедино все моменты, привязывающие человека к жизни. Финальный же *pointe* дает почувствовать: все рационально обозначенное условно; оно

лишь покрывает нечто более сильное и неуловимое – ту несказанную *обольстительность* бытия, которая рождает страх перед неизбежной могилой.

Оба стихотворения, посвященные смерти, были опубликованы почти одновременно в разных периодических изданиях («Московский вестник» и «Северные цветы») под частично совпадающими заглавиями. Второе именовалось «Смерть. Подражание А. Шенье». Впоследствии, в сборнике 1835 года Баратынский изменил название, оставив лишь указание на источник, – «Из А. Шенье».

Факт этот свидетельствует о том, что автор, несомненно, соотносил произведения, а значит, не мог не отметить очевидного при таком сопоставлении смыслового несовпадения. Но само согласие на неустранимое противоречие (к тому же со стороны такого рационально строгого художника, как Баратынский!) говорит о том, что *позитивный* образ смерти, представленный в первом стихотворении, следует понимать как концепцию изначально и *осознанно* одностороннюю. Он мог возникнуть лишь на условии выбора некой исключительной позиции – возможно, и «правильной» (если использовать выражение Толстого), но полностью снимающей *личностное* восприятие бытия – отношение, при всей его субъективности, не менее *законное*, чем представление о смерти только как о благой устроительнице всеобщего «согласия» («И ты летаешь над твореньем, // Согласье прям его лия...»).

То же слово «согласье» Баратынский употребляет и в стихотворении, утверждающем гармоническую природу искусства, – «В дни безграничных увлечений».

Человек, обладающий поэтическим даром, представлен здесь как существо, наделенное провиденциальными силами. Они таятся в самом «идеале соразмерностей прекрасных». Так заявляет о себе высшее знание о мире (аналог «идеи» Платона), дарующее способность гармонизировать жизнь.

Финал стихотворения звучит в тональности, для Баратынского в общем редкой: он пронизан сознанием художнического могущества:

И поэтического мира
Огромный очерк я узрел,
И жизни даровать, о лира!
Твое согласье захотел (152).

То же звучание свойственно близкому по времени созданию стихотворению «Болящий дух врачует песнопенье». Правда, здесь сфера воздействия искусства характерно ограничена: «песнопенье врачует» не жизнь в целом, а лишь больную душу певца.

Следует отметить: эта идея уже не может расцениваться как *специфически* шеллингианская. Ее выдвигали создатели классической эстетики (Кант, Шиллер); ее разделяли писатели пушкинского круга в целом. Неслучайно Баратынский писал литератору именно этого круга – П. А. Плетневу: «...Мне жаль, что ты оставил искусство, которое лучше любой философии утешает нас в печалих жизни. Выразить чувство значит разрешить его, значит овладеть им» (264).

Однако и в такой огласовке это представление об искусстве не останется для Баратынского единственно безусловным. В пору «Сумерек» он не отрешится от него полностью (для *поэта* отказ такого рода, по-видимому, в принципе невозможен), но потеснит его ради идеи *полярной*. В стихотворении «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!» *поэт* – в отличие от творцов «чувственных» искусств – представлен как жрец и пленник единственной силы – мысли. Силы безграничной, а потому – бескомпромиссной. Пред ней, «как пред нагим мечом, <...> бледнеет жизнь земная».

В контексте идей такого рода поэзия уже не выступает в роли носительницы мирового «согласья». Напротив того, как сказано в другом стихотворении («Люблю я вас, богини пенья...»), «любовь камен, вражда Фортуны – одно»; «сладкий трепет вдохновенья» служит «предтечей жизненных невзгод». Выразившееся здесь представление об иррационально-дисгармоническом корне искусства несовместимо с принципами классической эстетики. Баратынский, открывший его для себя ценой лично интуитивного опыта, выходит за пределы русского «золотого века»; он становится предшественником художников нового типа сознания – от Некрасова до Ахматовой и Бродского.

Двухголосие такого рода – общая черта поэзии Баратынского рубежа десятилетий. Неоднозначны у него не только образ смерти и раздумья о природе искусства. Двойственны и размышления по поводу центрального русского вопроса – отношения к Всевышнему, и новые мысли относительно закона всеобщей предначертанности – покорности Судьбе.

Добавим, в последних двух случаях разорванность логической цепи представлена почти очевидно: полярные суждения скомпонованы на пространстве единого произведения.

Стихотворение «Отрывок» выдержано в достаточно редкой у Баратынского форме диалога. Соответственно первому его заглавию («Сцены из поэмы «Вера и неверие»), смысл диалога – противостояние философски-психологических позиций. Они характерно персонифицированы: женское сознание совмещено с Верой – безусловной и

всеприемлющей, мужское — в силу присущей ему аналитичности — открыто
искушающим вопросам.

Главный из них — совмещение безмерной мудрости Творца и земного мира,
являющего собой «пир нестройный», где попораны простейшие понятия о справедливости:

Презренный властвует, достойный
Поник гонимую главой;
Несчастлив добрый, счастлив злой...

Возникновение сомнения неотвратимо. Но герой все же понуждает себя надеяться
на то, что

...есть обитель воздаянья;
Там, за могильным рубежом,
Сияет свет незаходимый,
И оправдается Незримый
Пред нашим сердцем и умом.

Однако весь этот строй «мятежных» мыслей в душе героини рождает трепет. Она
живет изначальным знанием:

Премудрость высшего творца
Не нам исследовать и мерить;
В смиреньи сердца надо верить
И терпеливо ждать конца (181).

Последние два стиха — по воле вдовы Баратынского — стали надписью на его
могильном памятнике. Но даже этот факт не внес в извечный спор чувства
завершенности. В него включается сознание современного человека, прошедшего уже и
через искус Ивана Карамазова и, главное, через исторический опыт XX века.

Александр Кушнер, к примеру, в одном из стихотворений, посвященных
Баратынскому, цитируя «могильные» строки, признается, что не склонен доверять их
первому смыслу. Ему внят за сказанным «душемутительный и двухголосный» спор: для
свидетеля войны и революций «оправдания» творца обрели актуальность особенную.

Поэт уточняет:

И сам я столько раз ловил себя, томясь,
На раздвоении и верил, что Незримый
Представит доводы нам, грешным, устыдясь
Освенцима и Хиросимы.

Связь, возникающая между вопросами человека пушкинской эпохи и Хиросимой, – вернейшее свидетельство подлинности этих вопросов.

Не менее значима и неожиданная двойственность мысли в стихотворении «К чему невольнику мечтания свободы?». В отличие от «Отрывка» здесь она не выражена в *разомкнутости* диалогической формы. Противоречие обнаруживается как логический предел единой мысли. В ее основе тезис о подчинении всех природных существ – одушевленных и неодушевленных – силе верховного Промысла. Но зрелище «вселенской неволи» порождает мысль, противостоящую зачину: «мятежные мечты» для «разумного раба» естественны, они детерминированы в той же степени, как и все остальное:

Безумец! Не она ль, не вышняя ли воля
Дарует страсти нам! И не ее ли глас
В их гласе слышим мы?

Рассуждение завершает не вывод, а, скорее, жалоба, похожая на стон боли:

О, тягостна для нас
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною
И в грани узкие втесненная судьбою (161-162).

Душевное благополучие – при опоре на сознание, таящее в себе такой заряд трагизма, – в принципе вряд ли возможно. Возврат Баратынского к «отрицательной поэзии» психологически закономерен. Его провоцирует и идеологическая атмосфера второй половины тридцатых годов – меры правительства, вынуждавшие «мыслить в молчании». Способствовало ему и замыкание личного жизненного круга – отход поэта от московских шеллингианцев, от человека, среди них ему наиболее близкого, – того, кому он некогда писал «Дружба твоя, милый Киреевский, принадлежит к моему домашнему счастью» (580). Отказ от этой дружбы существеннейшим образом сузил жизненное пространство поэта. Как нарочно, в последнем из сохранившихся писем к Киреевскому Баратынский предлагает на обсуждение вопрос о соотношении «общественного и индивидуального», «наружного и внутреннего». При этом в предшествующем письме он характерно уточнял: «Под уединением я не разумею одиночества» (524).

Жизнь, однако, решила проблему в согласии с собственным разумением: на рубеже 30-х – 40-х гг. Баратынский совершенно лишен возможности интеллектуального общения; исключения составляют редкие его письма к старым знакомцам – литераторам пушкинского круга: Плетневу, Вяземскому. Обращением к Петру Андреевичу

Вяземскому открывается и последний сборник поэта, объединяющий его лирические произведения второй половины 30-х гг.

«Сумерки» в научной литературе, посвященной Баратынскому, сегодня определяют как образование нового типа – не просто собрание стихотворений, а первую российскую *книгу стихов*. Это не означает, что в ней следует предполагать наличие единого сюжета. Связь между произведениями, создававшимися на протяжении семи лет, изощреннее и сложнее. Перед нами цикл особого рода: его можно было бы уподобить той жанровой форме, которая в музыке носит название *сюиты*. Фрагменты этой сюиты (и в то же время вполне автономные, замкнутые произведения) взаимодействуют друг с другом согласно принципу динамической изменчивости; их «переключка» свободна от однозначной обязательности.

Давно замечено, что крупные, «программные» вещи в сборнике окружены скоплением миниатюр, что, в своей «программности», они развивают общие темы. Еще интереснее, когда эти произведения, не совпадая по смыслу, как бы полемизируют между собой, демонстрируя разные грани единой проблемы.

Так, открывающее книгу послание «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» не только – в соответствии с обычной ролью посвящения – дает «крышу» всему сборнику, но и значимо противостоит произведению, намечающему геометрический центр книги – элегии «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...». «Последний поэт», задающий одну из центральных тем цикла – гибель искусства в условиях «железного века», находит расширенное продолжение в «Приметах» и до некоторой степени – в «Предрассудке»; «Недоносок» – в противовес отношениям соответствия – включен в контекст противоположений: в нем *оспаривается* поэтическая мысль «Бокала» и «Алкивиада». «Ахилл» – это сжатая, целостная метафора – пересекается с фрагментами грандиозного потока «Осени», миниатюра «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...» – с завершающей книгу, а потому по-особому акцентированной «Рифмой». Впрочем, «Рифма» в своей итоговости вступает в сложный *контакт* и с первой идеологической декларацией – «Последним поэтом».

Повторяю, линии, проводимые мной, не несут в себе жесткой обязательности. Возможен и другой интеллектуальный *чертеж*, возникающий в связи с какими-либо иными поэтическими параметрами. Принципиально главное – «законность» вариаций. Именно она отвечает природе лирики, являющей собою – даже при наличии доминирующей тональности – *хор голосов*, поддерживающих друг друга либо диссонирующих.

О «Сумерках» в целом много писали. Как и о центральных стихотворениях, входящих в сборник. Не имея возможности анализировать их сколько-нибудь подробно, остановлюсь лишь на некоторых из сопряжений, представляющихся мне наиболее значительными. Прежде всего – на стихотворении «На что вы, дни!» в его сложной соотнесенности с посланием к Вяземскому.

Именно первое из них, вбирающее в себя элегический опыт раннего Баратынского, позволяет оценить точность известного замечания о поэте, принадлежащего М. А. Мельгунову. Последний назвал Баратынского «элегическим поэтом современного человечества», художником, который «возвел *личную* скорбь до *общего* философского значения» (344).

Тема стихотворения лежит в русле ранних любовных стихотворений поэта («Разуверение», «Признание»). Речь идет о том «омертвлении чувств», которое применительно к героям начала 20-х гг. называли «преждевременной старостью души».

В сравнительно позднем стихотворении Баратынского смысл происходящего предельно расширен. В частности, оно освобождено от каких-либо примет исторического времени. Лирический герой говорит о собственном существовании, но в тексте неслучайно отсутствует прямое «я». Личность идентифицирована с человеком как таковым. Бытие такой личности, не знающей собственных пределов, но отнюдь не обладающей сверхчеловеческими силами, осуществляется как бы в двух ипостасях. Первая являет собой жизнь души. Вторая – заботы тела. Первая и есть подлинный человек (в словах, обращенных к ней, господствует диалогическое «ты»). Вторая – почти отдельное существо, обозначенное через отстраненное «оно»¹⁵. Способно существо это на немногое.

Онемение души повергает человека во власть «возвратных сновидений» (Ср. в «Разуверении»: «Я сплю, мне сладко усыпление...»). Бодрствует лишь раздраженная усталость, отмечающая чередование промежутков длящейся бессмыслицы. Накал скрытого напряжения передает вереница эпитетов финальной строфы. Тело

Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной *бесплодный* вечер канет,
Венец *пустого* дня (183). (Курсив мой. – И. А.)

У Баратынского – поэта, очень сдержанного в выражении чувств, вряд ли можно еще где-нибудь отыскать такое скопление негативных определений. Слитые воедино, они создают ощущение, родственное финалу «Недоноска»:

В тягость роскошь мне твоя,
О бессмысленная вечность! (179)

Строки эти не были пропущены цензурой – по причине дышащего в них безверия. «Трагический романтизм Баратынского, – как утверждает И. Семенко, – близко подходит к экзистенциализму»¹⁶. Момент наибольшей близости как раз и намечает стихотворение, о котором идет речь.

Помещенное в пространственном средоточии сборника, оно может быть уподоблено точке неподвижного центра – *пределу* в математическом его понимании. Даже «Осень» и «Недоносок» не несут в себе такой полноты мертвящей неподвижности. Наиболее явно противостоит *пределу* произведение, открывающее книгу, – послание «Князю Петру Андреевичу Вяземскому».

Сам его жанр, естественная для жанра форма беседы с человеком близкого строя сознания, прорывают установившееся кольцо замкнутости. Немало значит и данная в стихотворении характеристика адресата. Исключительное свойство Вяземского, в представлении Баратынского, – способность к *вsepониманию*. Именно надеждой на такое всепонимание живет сосредоточенная в себе мысль. В послании она раскрывается: поэт говорит о том, что считает в собственной судьбе наиважнейшим:

Счастливым сын уединенья,
Где сердца ветреные сны
И мысли праздные стремленья
Разумно мной усыплены,
Где, другу мира и свободы,
Ни до фортуны, ни до моды,
Ни до молвы мне нужды нет,
Где я простил безумству, злобе
И позабыл, как бы во гробе,
Но добровольно, шумный свет, –
Еще порою покидаю
Я Лету, созданную мной,
И степи мира облетаю
С тоскою жаркой и живой.

Сравнения и образы, ворвавшиеся в поток стихотворной речи («...как бы во гробе», «Лета, созданная мной») окрашивают ее неизбывной грустью. И тем не менее поэт настаивает: уединение заслуживает мысли о счастье. Взгляд этот в принципе не нов: право выполнять в обществе «должность» *частного лица* декларировали еще карамзинисты.

Адресат послания для Баратынского – «звезда разрозненной плеяды», Вяземский принадлежал к старшим членам пушкинского поколения и пушкинского круга поэтов; обращаться к нему с памятью об арзамасских традициях было естественнее, чем к кому-

либо другому. Хотя справедливость требует признать, что сам поэт в силу приверженности к «журнальной войне», не принадлежал к безоговорочным адептам философии покоя. Для Баратынского, однако, именно эти свойства человека, к которому обращено стихотворение, могли таить в себе особое обаяние: они будто оправдывали собственные его отступления от декларируемой позиции.

Абсолютный покой обретенной Леты несет с собой чувства, недалекие от томления и страха. Разочарованного сторожит угроза омертвления души (реализованная в элегии «На что вы, дни!»). Послание будто рвется от нее к согревающему сознанию человеческой общности; оно исполнено заботой о тех, кто оставлен за роковой чертой:

Ищу я вас, гляжу, что с вами?
Куда вы брошены судьбами,
Вы, озарявшие меня
И дружбы кроткими лучами,
И светом высшего огня? (173)

Как уже было сказано, отрадный ответ послания, открывающего сборник, ложится на книгу в целом. В частности, уже цитировавшиеся нами строки:

И степи мира облетаю
С тоскою жаркой и живой –

корреспондируют с «Недоноском». Но усиливают в нем не господствующую тональность, а боковую, хотя и по-своему немаловажную, – мотив жалости к «земному поселенцу».

«Недоносок» – не в меньшей мере, чем произведения, о которых шла речь, может быть принят в качестве одного из интеллектуальных и эмоциональных центров «Сумерек». О стихотворении уже существует целая исследовательская литература¹⁷, к ней вряд ли возможно добавить нечто существенное, – разве только наблюдения над межтекстовыми сопряжениями, охватывающими собой и это исключительное создание Баратынского. Исключительное, – поскольку образ «ничтожного духа» лежит в сфере особой: гротеск для лирики вообще мало характерен. Тем не менее, как ни причудливо существо, отмеченное контрастными качествами, – бессилием и бессмертием, его максимально открытый монолог дает ощущение пронзительной близости к душе самого поэта. А через нее – и к внутренней судьбе человека как такового.

Одновременно возникает и противоположная грань идеологического комплекса – сопряженность «Недоноска» со стихотворениями «Бокал» и «Алкивиад», воплощающими мысль о потенциальном человеческом могуществе. Отмечен этим могуществом и художник, некогда названный «певцом пиров», ныне же – хозяин и гость одинокого пира.

В этом новом для себя положении он не теряет сознания собственной избранности. Более того, поднимается до уровня *пророка*, обретающего свет, «в немотствующей пустыне».

Лирический герой «Бокала» и легендарный Алкивиад намечают ту грань общего идеологического комплекса, которой противостоит ипостась «Недоноска». Так возникает *динамическое* пространство, в пределах которого скользит, играя оттенками, поэтическая мысль *книги стихов*.

Однако, при всей интеллектуальной насыщенности произведений, входящих в цикл, той насыщенности, при которой ни одно из них невозможно обойти молчанием, положение *сверхцентра*, несомненно, занимает грандиозная уже в силу своего объема «Осень». В ней Баратынский создает уникальное жанровое образование – *философскую исповедь*. Тематически она восходит к *монументальной элегии* Батюшкова. Но возвращение Баратынского к этой жанровой разновидности предполагает немалое отличие созданного от той формы, что может быть принята за точку исхода.

Корень этого отличия в том, что Батюшков наполнял свои грандиозные панорамы (ярчайшая среди них – «На развалинах замка в Швеции») материалом, почерпнутым из легендарной истории, т.е. по сути эпическим. «Осень» Баратынского *сугубо личностна*. Правда, и в ней есть рудимент эпического сюжета – картина жатвы земледельца. Но этот дополнительный (скорее, даже *вступительный*) сюжет дает исповеди *контрастную* опору. Сущностное наполнение стихотворения – образ лирического героя – того, кто назван «оратаем жизненного поля», воссоздаваемый им безотрадный перечень душевных потерь – разочарований, «обманов», «обид».

В своей объемной *тяжести* (она ощущается почти физически!) «Осень» притягивает к себе флюиды целого ряда стихотворений, усиливая их собственную тональность либо полемизируя с нею. Среди первых ближе остальных к ней элегия, о которой мы уже говорили, – «На что вы, дни!». В числе наиболее остро противопоставленных – стихотворение «Толпе тревожный день приветен, но страшна...». На одной из стадий размышления с «Осенью» сложно пересекается и стихотворение «Ахилл».

При этом важно, что моменты сближения оказываются не менее значимыми, чем проявления несходства. Именно через них выражает себя неизбежная для лирики *вариативность*.

Итак, начнем с сопоставления «Осени» и стихотворения «На что вы, дни!». По настроению они отчетливо близки. Но показательно, что при первом чтении эта близость почти не замечается. Ее заслоняет несходство структурной организации.

Корень различия – в том, как складывается общая для обоих произведений поэтическая мысль. Впрочем, по отношению к «На что вы, дни!» само слово «складывается» почти неуместно. Чувство бессмысленности бытия задано здесь сразу как нечто неизменное, непреложно застывшее. «Осень», напротив того, живет ощущением *неустанного движения*. Неутешительные итоги *возникают по его ходу, являя собой звенья становящегося процесса*. Психологическая подоснова движения – истина, которую человек не в силах принять без сопротивления, – сознание жизненного банкротства. Именно отсюда – тональность, не привычная в традиционной элегии, сладостной в самой ее меланхоличности. У Баратынского, напротив того, господствует интонация предельной экспрессии, «надрыва» (если припомнить словечко Достоевского). Лирический герой, «оратай жизненного поля», будто винит себя за то, что его юношеские надежды рассыпались, не дав ожидаемых плодов. Так рождается «язвительный, неотразимый стыд», желание беречь душевные раны, едкая самоирония:

Зови ж теперь на праздник честный мир!
Спеши, хозяин тороватый!
Проси, сажай гостей своих за пир
Затейливый, замысловатый!
Что лакомству пророчит он утех!
Каким разнообразьем брашен
Блестит он!.. Но вкус один у всех,
И, как могила, людям страшен;
Садись один и тризну соверши
По радостям земным твоей души! (191)

Финал «Осени» исполнен беспредельной горечи. Однако вряд ли следует ее абсолютизировать. Если помнить об изначально принятой методе, следует предположить, что место для мотивов, хоть до какой-то степени контрастирующих с этим финалом, может обнаружиться на пространстве произведений, с «Осенью» соседствующих. Это, как уже говорилось, – «Ахилл», «Толпе тревожный день приветен», «Рифма».

О первом из них будет сказано ниже: оно завязано на вопросе, имеющем значение для всего творчества поэта. Остальные же уместно, хоть и в самой слабой мере, охарактеризовать именно здесь.

Стихотворение «Толпе тревожный день приветен...» *тематически* с «Осенью» не соприкасается. Сам факт такого «несоприкосновения» в данном случае немаловажен: в нем проявляет себя характернейшее свойство лирики – дискретность поэтического ряда. Именно здесь – формальная основа уже упоминавшегося нами эффекта «хора голосов». Более того, здесь же и естественная в условиях «хора» возможность *полифонии*.

Итак, в обоих стихотворениях противопоставлены носители различных типов сознания – люди материального и духовного бытия. Но во втором произведении – в отличие от «Осени» – противостоящие силы не уравниваются даже внешне. Тех, кто связан со сферой духа, автор вводит в расширенное «мы». С ним связана вереница определений, подчеркивающих исключительность. Герой стихотворения –

благодатных фей
Счастливый баловень, и там, в заочном мире,
Веселый семьянин, привычный гость на пире
Неосязаемых властей!

Избранный обязан и в повседневности быть бесстрашным. Поэт почти заклинает:

Мужайся, не слабей душою
Перед заботою земною:
Ей исполинский вид дает твоя мечта;
Коснися облака нетрепетной рукою –
Исчезнет, а за ним опять перед тобою
Обители духов откроются врата (185-186).

«Рифма» – в отличие от этого финала – лишена столь дерзкой безоглядности. Ее центр, как уже говорилось, – чувство величайшей горечи художника, утратившего «отзыв» – внимание и поддержку современников. Но в сопряжении со стихотворением «Толпе тревожный день приветен...» и «Рифма» читается как своеобразный завет стойкости. Именно искусство самим фактом своего существования (вопреки грозящей ему гибели, декларированной в «Последнем поэте») убеждает человека в неистребимости идеала гармонии. *Со-звучие* – простейшее его проявление. Поэт говорит о рифме в тоне, близком к молитвенному:

Подобно голубю ковчега,
Одна ему, с родного берега
Живую ветвь приносишь ты;
Одна с божественным порывом
Миришь его твоим отзывом
И признаешь его мечты! (194)

Библейский образ, использованный здесь, позволяет и нам вернуться к вопросу предельно важному для Баратынского – противопоставленности веры и неверия.

В стихотворении «Ахилл» сказано, что «духовному бойцу» необходима опора «живой веры». Образ не прояснен. Его можно читать как намек на то, что Баратынский в

одном из писем назвал «просвещенным фанатизмом» европейских энтузиастов. А можно трактовать и в каноническом духе надписи, высеченной на могильном памятнике поэта.

Вряд ли стоит настаивать на определенности, от которой в данном случае ушел автор, художник точности чрезвычайной.

Хочу лишь напомнить одну из поздних (созданных уже после «Сумерек») миниатюр Баратынского. Она имеет значимое название – «Молитва».

Царь небес! Успокой
Дух болезненный мой!
Заблуждений земли
Мне забвенье пошли,
И на строгий твой рай
Силы сердцу подай (197).

Думаю, поражающий в своей невероятности образ «строгого рая» наиболее точно соотносится с обликом идеала в представлениях Баратынского. И даже с тем общим образом мира, который дарит читателю его поэзия.

На приобщение к этому «строгому раю» требуется немалое мужество. Но решившийся на него оказывается вознагражденным безмерно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 235.

² *Киреевский И.В.* Е.А. Баратынский. // Киреевский И.В. Эстетика и критика. М., 1979. С. 236.

³ *Кушнер А.С.* «Гармоний таинственная власть...» // К 200-летию Баратынского. Сб. материалов международной научной конференции, состоявшейся 21-23 февраля 2000 г. (Москва – Мураново). М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 9.

⁴ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. Изд. АН СССР, 1949. Т. 11. М., 1996. С. 185.

⁵ Летопись жизни и творчества Е.А. Баратынского. М., 1998. С. 297. В дальнейшем письма Баратынского и эпистолярные высказывания о нем его современников цитируются по этому изданию; страницы указываются в тексте.

⁶ *Баратынский Е.А.* Полн. собр. стихотворений [Библиотека поэта. Большая серия.]. Л., 1957. С. 196. В дальнейшем *стихотворения* Баратынского цитируются по этому изданию; страницы указываются в тексте.

⁷ *Мандельштам О.Э.* Указ. соч. С. 235.

⁸ *Манн Ю.В.* Необходимость Баратынского. // Вопросы литературы. М., 1994. Вып. 1. С. 135-144.

⁹ *Бродский И.А.* Сочинения: В 4 т. СПб., 1992-1995. Т. 1. С. 7.

¹⁰ *Семенко И.* Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 239.

¹¹ См. об этом подробнее: *Дерюгина Л.В.* О жизни поэта Евгения Баратынского // К 200-летию Баратынского. М.: РАН, 2002. С. 50-69.

¹² О сущности этого психологического комплекса в сознании человека пушкинской эпохи и современника сталинского террора см.: *Гинзбург Л.Я.* «И заодно с правопорядком» // Тыняновский сборник. 3-и Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 218-220.

¹³ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1955. Т. 1. С. 139.

¹⁴ *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 5. С. 80.

¹⁵ Значение и характер использования этого отстраняющего местоимения в названном стихотворении показаны Л.Я. Гинзбург. См.: *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974. С. 86-87.

¹⁶ *Семенко И.* Указ. соч. С. 273.

¹⁷ Наиболее перспективной представляется мне статья С.Г. Бочарова. См.: *Бочаров С.Г.* «О бессмысленная вечность!» (От «Недоноска» к «Идиоту») // К 200-летию Баратынского. М., 2002. С. 127-151.

В. А. Жуковский и литераторы-декабристы (по материалам переписки)

В исследованиях о литераторах-декабристах как правило акцентируется внимание на их общественно-политических взглядах и значительно меньше говорится в этих трудах о личностном плане людей 14 декабря 1825 года.

Исключением здесь является только Ю. М. Лотман. В своей давней интересной статье «Декабрист в повседневной жизни»¹ он, в отличие от многих своих предшественников, писавших о декабристах, сосредоточился на другом, на создании декабристами особого типа русского человека, отличающегося от всего, «что было до них». Основные черты этой личности – чувство собственного достоинства, исключительно развитое чувство чести, чувство личной независимости, утверждение свободы, свободы выбора, высокая культура – все это определяло их особое бытовое поведение. (Отсюда простота в обращении и особая легкость, с которой ссыльные декабристы входили в народную среду.)

Каждый из участников декабристского движения верил в то, что он значительный человек (Н. Бестужев. М. Лунин). Михаил Лунин – блестящий пример, подтверждающий наличие этого совершенно особого типа личности русского культурного человека, внесшего бесценный вклад в русскую культуру.

Это великолепно понимал Л. Толстой, но начало этого понимания мы находим у В. А. Жуковского. Всем известно, сколь негативно Жуковский относился к политической программе декабристов и самому факту их выступления на Сенатской площади! Но именно Жуковский первый поднял на щит особую ценность личности декабриста. Об этом говорят многие документы, отражается это и в его переписке с декабристами *до и после* 14 декабря.

Как пишет в своей монографии А. С. Янушкевич: «Судьба одного из виднейших деятелей декабристского движения Н. И. Тургенева» становится частью жизни Жуковского. Работая над «Записками» о Тургеневе, Жуковский погружается в историю декабризма. Мужество Н. Тургенева восхищает Жуковского. На первый план в характеристике своего героя Жуковский выдвигает представление об его особом *типе личности*: «Я ему обязан во всех этих горестных обстоятельствах высоким понятием о человечестве»². В официальной «Записке» о Тургеневе, представленной царю, Жуковский утверждал: «...всегда видел в нем для самого себя образец моральной чистоты»³.

А в черновике к «Записке», характеризуя природу этой моральной чистоты, Жуковский говорит о важнейшей для Н. Тургенева идее «нравственной свободы человеческой личности». Эта идея, как мне приходилось неоднократно утверждать, была важнейшей в гносеологическом кодексе Жуковского.

В судьбе осужденных декабристов Жуковский сыграл исключительную роль. Он неоднократно обращался к Николаю I с просьбой об амнистии декабристов, он ходатайствовал за жен декабристов, и декабристы воспринимали его как высокого заступника.

Все это во многом проявилось в письмах Жуковского к декабристам.

Я прокомментировала десятки писем Жуковского к А. Бестужеву, В. Кюхельбекеру, А. Ф. Бриггену, дающих основания для понимания как позиции Жуковского, так и личности декабристов.

Интересно письмо Жуковского к А. Бестужеву 1823 г. по ряду причин. А. Бестужев, издававший вместе с Рылеевым альманах «Полярная звезда», обращается к Жуковскому с просьбой прислать в альманах на 1823 г. свои произведения. Это просьба А. Бестужева не была случайной. Издатель «Полярной Звезды» очень высоко ценил поэзию Жуковского, глубоко понимая место Жуковского-поэта в истории русского искусства слова. В 1823 г., в обзорной статье «Взгляд на старую и новую словесность в России», Бестужев писал: «С Жуковского и Батюшкова начинается новая школа нашей поэзии. Оба они постигли тайну величественного, гармонического языка русского <...> Есть время в жизни, в которое избыток неизъяснимых чувств волнует грудь нашу; душа жаждет излиться и не находит вещественных знаков для выражения <...> Так долетают до сердца неясные звуки эоловой арфы, колеблемой вздохами ветра. Многие переводы Жуковского лучше своих подлинников, ибо в них благозвучие и гибкость языка украшают верность выражения <...> Он изобилен, разнообразен, неподражаем в описаниях <...> Переводная проза Жуковского примерна. Оригинальная повесть его “Марьяна роща” стоит наряду с “Марфой Посадницей” Карамзина»⁴.

Естественно, что обращение А. Бестужева к Жуковскому с просьбой участвовать в альманахе «Полярная Звезда» было вполне оправдано желанием подкрепить авторитет альманаха стихами замечательного поэта.

О доверии Жуковского к альманаху говорит факт его присылки Бестужеву семи своих произведений. Это «Смерть Приама» (Отрывок из 3 песни «Энеиды»), «Прощание Иоанны со своей родиной» (отрывок из «Орлеанской девы» Шиллера), стихотворения «Сон Счастье во сне», «Утешение», «Победитель», «Три путника».

Характер Бестужева, личность будущего писателя-декабриста, нужно полагать, положительно оценивались Жуковским. Отсюда его доверие к «Полярной звезде». В обзорных статьях Бестужева, так же как в его письмах и прежде всего в письмах к Пушкину четко формировалось представление о типе передового человека времени. Не случайно главной проблемой его эстетики, ее основой явилась проблема героического характера. Героем произведения не может быть рядовой человек, каких много, а человек особенный, вырвавшийся «из ледящих цепей» среды, наделенный свободой нравственного выбора. Это характер борца, новатора, обновителя жизни.

Спор Пушкина с Бестужевым по проблемам героя художественного произведения рассматривался неоднократно в науке о литературе. Но Пушкин, споря с Бестужевым, чувствовал его значительность и вообще важность декабристского представления о человеке. Он горячо спорил с ним с полным пониманием силы противника. Не случайно именно Бестужеву Пушкин пишет о самых серьезных, принципиальных для него проблемах. Пушкин признается, что ни с кем ему не было так интересно спорить, как с Бестужевым и Вяземским. Великий поэт чувствовал значительность личности писателя-декабриста. Все это нужно учитывать, оценивая отношение Жуковского к Бестужеву.

Особенного внимания заслуживают письма Жуковского к Кюхельбекеру 1823 г. и ноября 1825 г. Имеется еще одно письмо, посланное Жуковским к Кюхельбекеру в Сибирь, но, к сожалению, оно пока не найдено, хотя содержание его из разных источников примерно установлено.

Письмо 1823 г. очень интересно тем, что Жуковский в нем называет себя духовным отцом Кюхельбекера, осуждающим его пессимистическое настроение, выраженное в письме к поэту: «Те мысли, которыми вы наполнены, весьма свойственны человеку с чувством и воображением, но вы любите питать их – я этого не оправдываю! <...> По какому праву браните вы жизнь и почитаете себе дозволенным с нею расстаться!» И далее целая воспитательная программа для Вильгельма Карловича – «Составьте себе характер, составьте себе твердые правила, понятия ясные <...> боритесь твердо с несчастьем, не падайте – вот в чем достоинство человека!»⁵. Интересно, что в комментарии к этому письму Н. Д. Гликман пишет не без удивления, что «Жуковский вопреки своей теории непротивления злу призывает Кюхельбекера <...> к стойкости и жизнелюбию...»⁶.

Изучив широкие материалы его библиотеки, мы совершенно по-другому понимаем слова Жуковского. Мы знаем, что воспитанный на трудах Гердера, Руссо и других просветителей, Жуковский отстаивает свободу воли как отличительную особенность духовной деятельности личности. Уже в десятые годы Жуковский приходит к диалектическому пониманию человека как существа не только детерминированного, но и

активного, обладающего свободой нравственного выбора, а тем самым способного к нравственной саморегуляции, и следовательно ответственного перед собою и другими людьми, но в то же время внутренне противоречивого. (Здесь был прямой путь к Л. Толстому.)

Когда мы говорим о Жуковском и Кюхельбекере, то очень важным является изучение материала, характеризующего отношение Жуковского к писателю-декабристу, заключенному сначала в крепость, а затем сосланному на поселение в Сибирь.

В 1837 г. В. А. Жуковский сопровождал наследника престола Александра Николаевича в его путешествии по Сибири, где они встречали многих декабристов. Вслед за наследником, который обратился к Николаю I с просьбой смягчить участь декабристов, Жуковский обращается к царю со своей просьбой: «Государь, даруйте всепрощение несчастным. Правосудие совершило дело свое во всей полноте». Он пишет об отличном поведении ссыльных и преданности их России.

Письма наследника и Жуковского возымели действие. В указе правительственному сенату от 22 июля 1837 г. император Николай I распорядился об облегчении участи заключенных, сокращении срока наказания, переводе их на поселение, дозволении поступить на службу. Желаящим можно было поступить на военную службу на Кавказе.

Радости Жуковского не было предела. На него декабристы смотрели как на ангела-хранителя. К нему обращались многие с просьбами, в том числе и Кюхельбекер.

В мае 1838 г. Кюхельбекер писал Жуковскому из Баргузина: «Из всех, кто знал меня и любил меня – юношу, почти отрока <...> вы занимаете первое место. Вы ободряли меня при первых моих поэтических опытах. В начале моего поприща вы были мне примером и образцом. И теперь отрадно мне говорить самому себе <...> Жуковский читывал мне своего Вадима строфами, когда еще его дописывал. Жуковский пересылал мне из Москвы свое “Для немногих”, из десяти экземпляров отпечатанных его грамматических таблиц, один достался на мою долю <...> Затем случились мои огромные заблуждения и мои несчастья, не менее огромные. Искупил ли я в ваших глазах первые последними?»⁷.

Кюхельбекер просил Жуковского выхлопотать разрешение печатать свои сочинения. Жуковский всячески содействовал этому. Несколько раз обращался он к шефу жандармов, говоря о талантливости, высокой нравственности Кюхельбекера, для которого публикация сочинений (хотя бы без указания имени) была бы спасением: «Писать для изгнанника, если только он имеет талант, есть великое нравственное лекарство <...> Мне кажется, что было бы несправедливо отказать в этом Кюхельбекеру». Но Николай I отказал.

Через пять лет Кюхельбекер вновь обратился с просьбой к Жуковскому: «Слишком пять лет прошло, как я имел счастье получить бесценное для меня письмо ваше из Дармштадта, которое служит мне живым свидетельством и прекрасной души вашей и того, что по сию пору равнодушны вы к тому Вильгельму, который некогда пользовался вашей дружбой». Здесь же Кюхельбекер прилагает большой реестр своих сочинений, написанных в изгнании (театральные пьесы, переводы, рассказы в стихах, рассказы в прозе – «Последний Колонна» и ряд других, лирические стихотворения, критика и эстетика). «Подаренные мне сочинения ваши составляют лучшую часть моей библиотеки», – пишет он. Это письмо, к сожалению, не было доставлено Жуковскому. А в личной просьбе Кюхельбекера к графу Орлову ему тоже было отказано.

Интересный сюжет в плане заявленной нами темы представляет собою отношение Жуковского А. Ф. Бриггену и письма Жуковского (6) к нему. Александр Федорович Бригген, декабрист, автор исторических сочинений и переводов, близкий друг Н. Тургенева, встретился с Жуковским в Кургане в 1837 г. во время путешествия по России с наследником. Николай Иванович Лорер вспоминает об этой встрече: «Он (Жуковский. – Ф.К.) жал нам руки, мы обнимались. “Где Бригген?”, – спросил Василий Андреевич и хотел бежать к нему <...> Когда он (Бригген. – Ф.К.) вошел, Жуковский со словами: “Друг мой, Бригген” кинулся к нему на шею»⁸.

А. Ф. Бригген, широко образованный человек в области истории, философии, литературы. Его личная библиотека к 1825 г. была огромной – богатейшие собрания книг по истории, философии, литературе на множестве языках. Все, знавшие Бриггена, говорят о нем как об удивительной личности, большом патриоте, высоконравственном, честном во всем, открытом людям человеке. «Он сохранил до гроба свои убеждения, свои принципы, свои стремления. Чистая, кроткая душа его не знала другой скорби как только по отечестве, в котором всякая черта любви к нему блестит теперь, как огонек среди глубокой ночи», – писал о Бриггене его товарищ Цебриков.

У нас сохранилось шесть писем Жуковского к Бриггену. Их переписка продолжалась почти до смерти Жуковского и представляет собой большой интерес для нас. Впервые Бригген обращается с письмом к Жуковскому в апреле 1845 г. с просьбой посвятить ему свой перевод «Записок о Гальской войне» Ю. Цезаря и о помощи издать его перевод. Жуковский отвечает Бриггену 18 (30) июня 1845 г. из Франкфурта-на-Майне большим и очень интересным письмом: «Сердечно благодарю вас как за дружеские сказанные мне слова, так и за желание ваше посвятить мне ваш перевод Кесаря, на что с благодарностью соглашаюсь».

Жуковский с восторгом воспринял сам факт перевода Бриггена «Записок» Цезаря и обещал свое содействие в скорейшем напечатании этого труда. Все другие письма Жуковского так или иначе связаны с этим сюжетом, но наряду с этим в письмах Жуковского поставлен целый ряд интереснейших проблем его эстетики и творчества и, конечно, здесь в полной мере проявилась глубокая заинтересованность и даже преданность к декабристу Бриггену.

Во-первых, Жуковский разворачивает перед Бриггеном целую программу его дальнейших трудов. «После Кесаря вам уже можно бы вступить в борьбу и с великою силою Тацита и с благородным красноречием Тита Ливия <...> принимайтесь за новый труд...». В следующем письме Жуковский предлагает Бриггену целый ряд новых исторических сюжетов, связанных с изучением Менцеля, Саллюстия, И. Миллера (Извлечение из 24 книг всемирной истории), Виланда и т.д. И, конечно, Жуковский предложил Бриггену перевести значительную часть любимой им переписки Миллера и Бонстеттена⁹ (некоторые из этих писем Жуковский перевел и опубликовал в свое время в «Вестнике Европы»).

Читая обо всем этом в переписке Жуковского и Бриггена, поражаешься высокому профессионализму Жуковского-историка. Все книги, о которых идет речь, мы находим в его библиотеке с его подчас многочисленными пометами. Одновременно и Бригген в своих историко-философских рассуждениях также демонстрирует широкую образованность и глубину понимания проблемы.

Нельзя не заметить и сугубо человеческий аспект писем Жуковского Бриггену. Убедившись в талантливости и трудоспособности Бриггена и предлагая ему новые исторические исследования, Жуковский стремится отвлечь осужденного декабриста от его повседневной жизни изгнанника и наполнить ее интересом и содержанием. «Труд – благотворитель души человеческой, очарователь и животворитель настоящего, исцелитель прошедшего <...> Труд – великий волшебник: он всемогущий властитель настоящего <...> И в Кургане это волшебство равно действительно, как и на берегу Майна»¹⁰.

В письмах Жуковского к Бриггену поставлена очень интересная и важная для поэта *проблема перевода*. Неоднократно в своих письмах он обращается к этой проблеме в связи с переводами А. Ф. Бриггена: «...мы бедны хорошими переводами классиков древних: давно бы пора за них приняться. Верные переводы латинских и греческих поэтов и прозаиков (*верные* в высоком смысле, то есть не безжизненное слово в слово, а отзыв одного языка в другом так, чтоб и тот и другой слышались в одно время, не вредя один другому несогласием звуков, а составляя гармонию из их разнородности и различия), такие переводы принесли бы несказанную пользу нашему языку <...> я уверен, что у вас

Кесарь будет говорить русским языком, не потеряв нисколько своего римского величия и своей классической прелести» (Письмо от 18/30 июня 1845 года). В письме от 3 мая 1847 г. Жуковский вновь возвращается к волнующей его проблеме. Так, говоря о переводе Менцелевой «Новейшей истории», Жуковский утверждает, что «это было бы полным, высоким созданием. Говорю смело созданием, ибо знаю, что переводить великого писателя гораздо труднее, чем писать свое, т. е. труднее в отношении языка. Кто (имея талант) пишет свое, тот идет свободно по своей дороге <...> Кто переводит, тот должен скакать на канате, чужими руками натянутом» (разрядка моя. – Ф. К.) Здесь очень интересны мысли о художественной сути перевода, во многом раскрывающие поэтическую практику самого Жуковского-переводчика.

Послав Бриггену перевод своей Одиссеи, Жуковский не без волнения ждал от него ответа. 31 октября 1849 г. он пишет Бриггену: «Получили ли вы вторую часть Одиссеи? Желал бы знать ваше мнение о моем переводе».

Бригген ответил Жуковскому: «Вы вызвали меня сказать вам мое мнение <...> ваш перевод, в котором так удачно высказали всю красоту и богатство нашего языка <...> Язык у вас так хорош, что, по моему мнению, и сам старик Гомер не мог бы лучше пересказать по-русски то, что высказал по-гречески <...> Ваши экзаметры – музыка; <...> если у Фосса иногда находим дивный стих, как 59-ый и 60-ый 12 песни Одиссеи, то в вашей они встречаются почти на каждом шагу» (Бригген А. Ф. С. 264-265).

Очень интересной проблемой, поставленной Жуковским в письмах Бриггену, является волнующий его вопрос о художественной прозе и о соотношении поэзии и прозы. Об этом он пишет Бриггену уже в первом письме: «Какое было бы для меня наслаждение под старость заняться переводом некоторых классиков в прозе; под старость проза (не прозаизм) становится привлекательнее» (выделено мною. – Ф. К.). В другом письме от мая 1847 г. Жуковский, сообщая о своих творческих планах после Одиссеи, пишет: «Потом примусь за прозу которая теперь становится для меня привлекательнее поэзии; в поэзии, так сказать, язык надежды, а в прозе, язык настоящего; поэзия живет возможным, проза живет существенным; в мои годы, не унижая поэзии, невольно переходишь на сторону прозы...» (выделено мною. – Ф. К.).

Не останавливаясь на сколько-нибудь глубоком исследовании обозначенных проблем, следует отметить, что великий поэт, высоко ценя адресата, доверяя его таланту и уму, сообщал в своих письмах важнейшие, волнующие его вопросы жизни и творчества. Этим переписка Бриггена и Жуковского важна для нас, **ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ. И. СТАЛИН.** *(Бурные, продолжительные аплодисменты, переходящие в овацию. Все встают. Звучит «Интернационал» Иванушек и песня «НЕ ПЕЙ, КРАСАВИЦА, ПРИ*

МНЕ» на стихи Пушкина в исполнении нар. арт. РСФСР, орденоносца Козловского, после чего, тем не менее, т. А. А. Жданов приглашает избранных к государственной поилке, увлекая членов ЦК личным примером.)

Бригген ведь тоже в письмах к поэту делился самым сокровенным, касающимся не только его творческих планов, но и основ его мировидения. «Любовь к ближнему и любовь ко всему доброму, любовь к свободе составляет душу христианина», – пишет Бригген Жуковскому 19 июня 1847 г.

Восторгаясь трудоспособностью, высоким нравственным потенциалом А. Ф. Бриггена, Жуковский, нужно полагать, ценил в нем тот тип русского человека, созданный декабристами, о котором мы говорили в начале статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лотман Ю. М. Бытовое поведение как историко-психологическая категория // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 24 – 74.

² Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 171.

³ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. / Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. X. С. 18.

⁴ Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 384.

⁵ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1960. Т. 4. С. 580.

⁶ Жуковский В. А. [Гликман И. Д. Комментарий]. Т. 4. С. 727.

⁷ Русский архив. 1871. Т. I. С. 0174-0175.

⁸ Лорер Н. И. Записки декабриста. Иркутск, 1984. С. 176.

⁹ Жуковский В. А. Указ. изд. Т. 4. С. 656.

¹⁰ Жуковский В. А. Указ. изд. Т. 4. С. 656; 646.

А. С. Пушкин о «реформе» драмы

Если есть выражение *осевое время*, то, наверное, можно думать о «Борисе Годунове» как об *осевом произведении* в творчестве Пушкина.

Об этом позволяет думать резонанс «Бориса Годунова» не только как реалистического произведения в творчестве художника, в русской литературе XIX века, но как явления драмы, отзывавшегося в написанных после пьесы, соответственно, в 1828, в 1829, в 1833 гг. поэмах «Полтава», «Тазит» (незакончена), «Анжело»: Пушкин неизменно и в значительном объеме включал в них драматические сцены, которые создавали напряжение сквозного драматического действия в лиро-эпических произведениях.

На фоне интенсивных размышлений о «Борисе Годунове» активизировалась рефлексия поэта о драме вообще. Следы этих размышлений остались в черновых набросках предисловия к пьесе в 1825, в 1829, в 1830 гг., в «Письме к издателю “Московского вестника”» 1828 г., в статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» 1830 г.

Возникают вопросы об интерпретации этих материалов и определенного направления в творчестве поэта. О чем может идти речь? О стремлении к синтезу, которым были озабочены романтики? О расширении родовых возможностей произведения, какой бы природы оно ни было? О реформе драмы и театра, об утверждении на месте одного основания и направления их развития – другого?

Значительная часть исследователей Пушкина рассматривает пьесу «Борис Годунов» как аргумент, как факт утверждения романтизма (в понятиях пушкинского времени) или реализма в литературном процессе 1820-х гг. Даже когда обсуждается проблема жанра, большинство склоняется к определению *трагедия*, и речь идет об исторической ее модификации – романтической или реалистической, в то время как сам автор при подготовке к публикации оставил пьесу – редчайший случай! – без жанрового определения.

Ирена Ронен в книге «Смысловой строй трагедии Пушкина “Борис Годунов”» пишет: «Поставив своей целью преобразование драматической системы, создание подлинно *романтической трагедии*, Пушкин не столько порывал с традицией, сколько восстанавливал ее утраченные звенья. Скептически настроенный к французскому классицизму, в противовес которому поэт выдвигает Шекспира, он обращается к опыту отечественной драматургии доклассического периода». И она называет в качестве предшественников Пушкина те имена тех, кого сам поэт не упоминал в интересующем нас контексте: С. Полоцкого, Ф. Прокоповича с их стремлением к «созданию трагикомического

эффекта, соединенности ужасного со смешным, высокой трагедии с фарсом на историческом театре царствий и междоусобиц»¹.

Тема Пушкина-драматурга интересна, думается, прежде всего, со стороны отмеченного им самим, более древнего «гена» его пьесы в статье, самое название которой, точнее, определение драмы в нем требует особого внимания: «О *народной драме* и о “Марфе Посаднице” М. П. Погодина»² (курсив везде мой. – В.Г.).

Этой статье предшествуют наброски размышлений «О народности в литературе», где поэт противопоставляет драматургов Шекспира, Лопе де Вега, Кальдерона, у которых он находит «достоинства великой народности», поэтам, у которых это качество отсутствует. «Что есть народного в Ксении, рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия?» – иронически вопрошает он³.

В «Письме к издателю...» Пушкин четко обозначает, от чего нужно *отказаться*. «Твердо уверенный, что *устарелые формы* нашего театра требуют преобразования», отказывается «добровольно от выгод», ему «предоставляемых *системою искусства*» (7, 51-52), имея в виду систему, сложившуюся в искусстве классицизма. В том же духе – как явления разных систем – противопоставляет он драму, которая «родилась на площади и составляла увеселение *народное*», нашей драме, *перенесенной в чертоги*, утвержденной *привычками избранного общества* – драме придворной в статье «О народной драме...». В подобном противопоставлении он последователен на протяжении всей второй половины 1820-х гг., о чем свидетельствуют его предпочтения, указания на истинные авторитеты и ирония, прямые и косвенные оценки разных типов драмы и театра в целом ряде критических суждений.

Французские писатели... сделали свои своенравные правила... от сего происходят... неудобства, стеснения...

Не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства? («О классической трагедии» (7, 27-28))

Мудрено <...> оспаривать достоинства великой народности (у Шекспира, Вега. – В.Г.)

Напротив того, что есть народного в *Петриаде* и *Россиаде* (здесь выделено Пушкиным. – В.Г.) («О народности в литературе» (7, 28))

...утомленный вкус требует иных сильнейших ощущений в мутных, но кипящих источниках *новой, народной поэзии*.

...нам наскучила правильность и совершенство классической древности и бледные, однообразные списки ее подражателей <...> Устарелые формы нашего театра требуют преобразования.

Зачем писателю не *повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа*, как он

...отказавшись добровольно от *выгод*, мне предоставляемых *системою искусств*... («Письмо к

повинуется законам своего языка? <...> Я издателю...» (7, 51,52))

расположил свою трагедию по системе отца нашего

Шекспира.

...я твердо уверен, что нашему театру приличны *а не придворный обычай трагедии Расиновой.*
народные законы драмы Шекспировой, («Наброски к предисловию...» (7, 115))

Драма родилась на площади и составляла увеселение *Драма оставила площадь и перенеслась в чертоги*
народное. <...> тут драма оставила *язык общепонятный, приняла*

наречие модное, избранное, утонченное <...> *Сии*
вялые, холодные произведения не могли иметь никакого
влияния на народные пристрастия.

Смех, жалость и ужас три струны нашего воображения. Высокая комедия не основана единственно на смехе. Народ, как дети, требует занимательности, действия.

Привычка притупляет ощущения, воображение привыкает к убийствам и казням. Трагедия наша, образованная по примеру расиновой, может ли отвыкнуть от аристократических привычек? («О народной драме...» (7, 147, 148, 149))

Пушкин осознает, сколь серьезны отличия «Бориса Годунова» от утвердившейся в его время театральной практики придворного театра, в понимании преимуществ, которые дает драматическому писателю «народная драма», «народные законы драмы шекспировой». Он последователен и в использовании своей терминологии. В его представлении *народная* и *шекспирова* драма создаются по законам, а придворная – по правилам, обычаям. «Французские писатели <...> сделали свои своенравные правила <...> от сего происходят всякие неудобства, стеснения места действия» (7, 27). «Воспитанные под влиянием французской литературы, русские писатели *привыкли к правилам, утвержденным ее критикою*» (7, 53).

Следует отметить, что Пушкин почти не называет произведений Шекспира или конкретных примеров народной театральной практики, он размышляет, пишет о принципах, законах, конкретизация которых дается либо через *отсутствие*, умаление важного качества («отсутствие всяких правил», «стеснения»), либо формируется в контексте, который задается определениями *вольный, свободный*: «Шекспиру я подражал в его *вольном и широком* изображении характеров, в *небрежном и простом* составлении планов» (7, 115); «Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка, любимой мысли. *Свобода*» (Курсив Пушкина. 7, 436). Пушкин мыслит *свободу* как закон в организации материала, в языке («*наречии*»), в представлении (*бесстрашие, государственные мысли историка*) и находит в народной драме, драме шекспировой, и эти определения для него в определенном контексте синонимичны.

Приведенный материал позволяет видеть, что Пушкин отчетливо выделяет в современном ему театре возможности двух разных театральных систем. Причем, вторую часть статьи «О народной драме...», которую, как правило, менее замечают исследователи⁴, он посвящает преимущественно одной системе: пользуясь как поводом представленной ему драмой М. Погодина «Марфа Посадница», он осмысливает принципы создания *новой* народной драмы.

Размышления о пьесе «Марфа Посадница» во второй части статьи «О народной драме...» Пушкин начинает с главного в драме – с предмета изображения и героя, с того, что определяет развитие и характер действия в драме. «Автор “Марфы Посадницы”, – пишет Пушкин, – имел целью развитие важного исторического происшествия: падения Новгорода, решившего вопрос о единодержавии России» (7, 150). Подобная цель – «развитие важного исторического происшествия», художественное исследование поведения людей разных сословий при перемене власти в государстве, определяют природу действия «Бориса Годунова» у самого Пушкина в пьесе «*о настоящей беде Московскому государству*»⁵.

Следующее далее объяснение, что составляет особенность действия в пьесе «Марфа Посадница», – момент, который вызвал большое недоумение тех, кто читал собственную его пьесу. Это объяснение касается природы героя *новой народной драмы*. В представлении о Новгороде как о собирательном действующем лице драмы – вот в чем прежде всего Пушкин далеко обогнал свое время. «Дело» драматического поэта, считает он, – «воскресить минувший век во всей его истине», представить «людей минувших дней, их умы, их предрассудки...» (7, 151). И Пушкин пишет о Новгороде как о герое драмы: «Новгород узнает», «Новгород отвечает в лице своих послов»... В той же логике он видел в процитированном письме П. А. Вяземскому 1825 г. в качестве своеобразного героя своей пьесы *Московское государство*: на это указывает синтаксическая конструкция «полного», развернутого по старой традиции названия: «настоящая беда» угрожает не отдельным лицам – царю Борису, Гришке Отрепьеву, а всем им – всему Московскому государству⁶.

Сбитые с толку современники и друзья Пушкина, воспитанные в твердых понятиях и *правилах* утвержденной Аристотелем «Поэтики», не могли постичь, что героем драмы может быть не какая-либо индивидуальная личность в своих страстях, карьерных исканиях, переменах (перипетиях) судьбы, как это было принято, а *Московское государство* во всем разнообразии и сложности составляющих его сословий и лиц. Частные коллизии входили как *части*, как детали в *свободную*, фрагментарную композицию из самых разных по своему эмоциональному наполнению сцен. Лишенная

жесткой причинно-следственной заданности – *свободная* (нелинейная) логика развертывания действия у Пушкина соотносила массовые сцены на площади у Кремлевских палат и приватные разговоры, бытовые, комедийно-фарсовые фрагменты и эпизоды исторической значимости; связывала в сложно организованном целом трагедию личную (Годуновых) и общую (темноты, неразвитого сознания, заблуждений народа), философский монолог-исповедь, сцены любовного свидания, страшного убийства женщин и детей, – позволяя таким образом показать «развитие важного исторического происшествия», общего хода жизни – *«беды Московского государства»* на определенном витке его истории.

Одним из немногих современников, приблизившихся к разгадке пушкинского открытия, был Н. Надеждин. Он писал о пьесе: «Не Борис Годунов в своей биографической неделимости составляет предмет её, а царствование Бориса Годунова, эпоха, им наполняемая, – мир, им созданный и с ним разрушившийся, – одним словом – историческое бытие Бориса Годунова»⁷.

Пушкин писал пьесу, подчиняясь не современным *литературным, жанровым правилам*, а законам народной драмы и выросшего в ее лоне Шекспира. По сути, он создал не только один из первых и замечательнейших образцов эпической драмы, но и заложил основания ее теории, и в этом намного опередив искания своего времени.

Сам Пушкин мучился в поисках жанрового обозначения «Бориса Годунова»: называл в письмах друзьям: трагедия, комедия... А Белинский впервые дал определение не только его пьесе, но типу драмы, будущее которого проявилось в полной мере в XX веке – *эпическая драма*. Мысль об эпической природе пьесы Пушкина высказана Белинским в теоретической статье «Разделение поэзии на роды и виды» 1841 г., в том разделе, где речь идет о смешении разных родовых начал в пределах одного произведения. О «драмах, отличающихся эпическим характером», об «эпических драмах» он пишет, приводя в пример двух авторов: Пушкина с «Борисом Годуновым» и Шекспира с некоторыми произведениями.

Эпичность их Белинский связывает, во-первых, с выбором жизненного материала, предметом изображения – «историческим содержанием, основная идея которого берётся из сферы высшей, государственной жизни»⁸, во-вторых, с многогеройностью, многосоставностью действия, которое делает произведение «немногим доступным», ибо большинство публики привыкло к «развитию действия простого, немногосложного, в одном моменте». «В трагедии Пушкина, – замечает Белинский, – два героя, или, говоря собственно, нет ни одного: ее герой – событие <...> Вот почему это великое создание Пушкина немногим доступно»: «понимая цену частных <...> не могут схватить идею

целого создания, столь колоссального в своем медленном и величаво-эпическом развитии» (1, 496).

Вслед за этим Белинский отмечает ещё одно отличительное качество впервые столь подробно описываемого типа драмы. «К эпическим драмам принадлежат многие драматические произведения, занимающие середину между трагедией и комедией. Таковы, например, “Буря”, “Цимбелин”, “Двенадцатая ночь или Что угодно” Шекспира, в которых героем является сама жизнь. Возьмем, например, “Что угодно”: тут нет героя или героини, тут каждое лицо равно занимает нас собою» (1, 496).

К вопросу о специфической природе эпической драмы Белинский обращается ещё раз в разделе о видах или жанрах драматического рода. Среди новых он выделяет два вида: собственно драму и эпическую драму. Первая, считает он, «ведет начало свое от МЕЛОДРАМЫ, которая в прошлом веке делала оппозицию надутой и неестественной тогдашней трагедии» (1, 526). Вторую связывает с именем Шекспира, который всегда шел «своею дорогой, а не по правилам нелепых пиитик, написал множество произведений, которые должны занимать середину между комедией и трагедией и которые можно называть ЭПИЧЕСКИМИ ДРАМАМИ» (1, 526-527). Как бы вторя Шеллингу, размышляющему о стремлении современной драмы «вернуться к эпосу без своего превращения в эпос»⁹, Белинский пишет, акцентируя внимание на другой стороне процесса: «Несмотря на эпический характер драмы, она должна быть в высшей степени драматическою» (1, 527).

У Пушкина как драматурга, так и теоретика драмы, был союзник, единомышленник в лице Гоголя. Если Пушкин шел к осмыслению новых законов драмы со стороны трагедии, не исключаяющей комического, то главным предметом рефлексии Гоголя в «Театральном разезде» (1836) была общественная комедия. Автор, пренебрегший правилом показывать в действии частную жизнь героя, любовную интригу, сознательно, как он сам пишет, «сделавший предметом осмеяния злоупотреблений в кругу различных сословий и должностей»¹⁰, развивает свою концепцию комедии, близкую в высказываниях целого ряда лиц «Театального разезда» к тому, что думал Пушкин, о чем писал, характеризуя эпическую драму, Белинский.

Многие из участников обсуждения «Ревизора» обвиняют автора в несообразности сюжета, в отсутствии завязки, действия. Но находятся немногие, близкие ему, понимающие, что завязка завязке – рознь. «...Если принимать завязку, как её обычно принимают, то есть, в смысле любовной интриги, так её точно нет. Но, кажется, уже пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку. Стоит взглянуть пристальней вокруг. Все изменилось давно в свете. Теперь сильнее завязывает драму стремление

достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого. Не более ли теперь имеет электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» (4, 230)

Гоголь обнаруживает у обсуждающих его пьесу разные позиции. Есть «люди простодушные», «ищущие в пьесе беспрестанных любовников, без женитьбы которых никак не может закончиться пьеса», «частной завязки»; и есть те, кто понимает автора, которому интересно изменяющееся состояние общества, который дает «общую» завязку. Как будто предваряя размышления Белинского о том, что герой эпической драмы не отдельное лицо, а сама жизнь, Второй в «Театральном разъезде» полемически утверждает: «Нет, комедия должна вязаться сама собой, всей своею массой в один большой общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, коснуться того, что волнует более или менее всех действующих. Тут всякий герой; течение и ход событий производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое, не входящее в дело» (4, 230-231).

Второй оказывается единомышленником не только автора «Ревизора», но и автора «Бориса Годунова» в понимании природы «общественной комедии», того, что в ней, как в машине, «одни колеса заметней и сильнее движутся, — их можно только назвать главными; но правит пьесою идея, мысль. Без неё нет в ней единства». Второй говорит, что «прямое и настоящее назначение» комедии — «всеобщее», и, подобно Пушкину, вспоминает ее истоки: «Уже в самом начале комедия была *общественным, народным* созданием (выделено мной. — В.Г.). По крайней мере, такую показал её сам отец её, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременно завязку. Зато как слаба эта завязка у самых лучших комиков! как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!» (4, 231) Гоголь как автор «общественной комедии», таким образом осознанно отказывается от изображения приватного плана жизни — частной завязки, любовной интриги — как главного и единственного начала, движущего действие пьесы. Он сам не только создавал такую «эпическую комедию» в своем творчестве, но стремился утвердить её в сознании современников как теоретик.

Следует отметить как принципиально важный момент то, что основой, отталкиваясь от которой русские драматурги создают особый, непривычный для восприятия тип драмы, в равной мере оказываются и трагедия, и комедия. И в том и в другом случае преодолевается сосредоточенность действия «на главном лице, в судьбе которого выражается основная мысль»¹¹. И в том и в другом случае доминирующее эстетическое качество — трагическое или комическое — разрушалось введением

противоположного. Не случайно Белинский пишет как о принципиально новом качестве эпической драмы: «занимающие середину между трагедией и комедией».

Это же качество, по Белинскому, определяет и художественную природу «собственно драмы», жанра, формирующегося одновременно с эпической драмой. Но реализуется это качество по-разному, и это нужно оговорить.

В эпической драме относительно самостоятельные фрагменты, фигуры, составляющие среды, эпохи, могут иметь ярко выраженный комический или трагический характер (комические краски ощутимы в сцене в корчме на литовской границе у Пушкина; трагические – в эпизоде убийства «щенков Борисовых»). Действие же в целом, соединяя частную, бытовую, государственную, политическую сферы, имеет эпический характер, являя собой ход самой жизни, – «развитие важного исторического события» – определяемого поведением множества разных героев.

Собственно драма, декларирующая при своем появлении соединение противоположных качеств («мещанская трагедия», «слезная комедия»), в конечном счете, стремилась к уходу и от комедии, и от трагедии – к проявлению их срединности, умеренности, некоему равновесию в финале. Характерно, что много размышлявшие о смешении разных сторон жизни в одном произведении романтики появления «слезной комедии» как чего-то принципиально нового в искусстве не заметили. И Белинский уделил ей как предшественнице «собственно драмы» значительно меньше внимания, чем эпической. Может быть, потому, что этот вид драмы, утверждая себя, как пишет Белинский, «в оппозиции надутой и неестественной тогдашней трагедии», хорошо усвоил её опыт и в плане содержания, и в плане организации материала – он, как и утверждаемая Аристотелем трагедия, был сосредоточен на перипетиях судьбы главного героя. Новой была только их социальная принадлежность: место богов, героев, царедворцев заняли люди третьего сословия, действие же, в полном согласии с правилами Аристотеля, вели к финалу их личные истории, вызывая сочувствие и сострадание зрителей. Для восприятия собственно драмы публика оказалась вполне подготовлена предшествующим опытом и знанием трагедии. Здесь, в отличие от эпической драмы, ломавшей стереотипы (вспомним негативные в большинстве своем отзывы на «Бориса Годунова»), не было больших сложностей.

В эпоху реализма собственно драма, «законно» наследуя трагедии, нашла наиболее полное и адекватное воплощение: драма как род в середине и второй половине XIX века развивалась, и в России в том числе, преимущественно в русле собственно драмы. Её возможности расширялись за счет эпизации отдельных моментов – увеличения роли фона, обстоятельств, введения побочных линий, необязательных с точки зрения интриги

дополнительных эпизодов, но все это не меняло её аристотелевской природы – действие развивалось по линии судьбы центрального героя, *перипетиям*, «переменам от счастья к несчастью».

Художественные открытия авторов «Бориса Годунова» и «Ревизора», восходящие не столько к непосредственно предшествующему жанровому опыту, сколько к истокам драматического рода, к творчеству писателей, в веках связанных с фольклорной традицией (Аристофан, Шекспир), девятнадцатым веком в полной мере не были поняты. Достижения Пушкина и Гоголя получили развитие главным образом в плане творческого метода – реализма, драматургическое же их новаторство, как и теоретическое обоснование его в их собственных работах, в статье Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» не было по-настоящему даже замечено.

Эпическая драма, с одной стороны, ориентированная на представления со-бытия, общественного сознания эпохи, среды, а с другой, – на более или менее осязаемую народно-поэтическую традицию, каждый раз как бы рождалась, открывала свои возможности заново. Такое ощущение было у создателей и зрителей эпической драмы в XX веке. В каких-то пьесах более значимым казалось непосредственное, предельно жизнеподобное отражение эпизода, фрагмента реальности с особенно остро обозначившимися проблемами общественного поведения («На дне» М. Горького, «Рычи, Китай!..» С. Третьякова, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Шторм» В. Билля-Белоцерковского, ранние пьесы Вс. Вишневского, Н. Погодина, драматургия А. Гельмана и некоторых его современников). В каких-то пьесах постановка тех же проблем общественного поведения и общественного сознания осуществлялась с большей обобщенностью и масштабностью в синтезирующих, условно-метафорических формах, с опорой на архаические мотивы, и жанры (мистерии В. Маяковского, аллегории в «Багровом острове» М. Булгакова, сказки Е. Шварца, небылицы Г. Горина).

Какие бы разнообразные формы эпической драмы не появлялись в русской, зарубежной литературе XX века (Б. Брехт, Ф. Дюрренматт и др.), начиналась ее творческая история и теоретическое осмысление в драматургическом опыте и аналитике А. С. Пушкина.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ронен И. Смысловый строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М., 1997. С. 38 – 39.

² Не случайно, он свой творческий путь заканчивал сказками в истинно народном духе, в которых проявилось внимание к архаическому субстрату и, соответственно, к эпическому сознанию. В связи этой интересна интерпретация С.З. Агранович и Л.П. Рассовской образа Бориса у Пушкина: его трагическая

обреченность осмысливается в контексте архаических обрядов избрания царя и ритуального убийства царя, когда он состарился, утратил свои магические свойства, перестал быть «гарантом» благополучия рода (таков был древний способ самосохранения рода). См.: *Агранович С.З., Рассовская Л.П.* Миф, фольклор, история в трагедии «Борис Годунов» и прозе А. С. Пушкина. Самара: Самарский гос. ун-т, 1992).

³ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 28. Далее в скобках приводится указание тома и страницы.

⁴ Две части даже публиковались, по сведениям комментаторов, первоначально в разные годы: в 1841 и 1842 гг. (7, 487).

⁵ В письме 13 июля 1925 г. из Михайловского П. А. Вяземскому находим выделенный курсивом чем-то очень нравящийся автору вариант названия пьесы: «Передо мной моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: *Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и Гришке Отрепьеве писал раб божий Александр сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Воронице. Каково?»* (10, 120).

⁶ Многое из того, что проницательно увидел и сформулировал Пушкин как теоретик драмы и критик пьесы другого автора, было уже воплощено им самим в «Борисе Годунове». Можно говорить, что Московское государство было местом действия в пушкинской пьесе, но также и ее героем. Потом в пьесе М. Горького «На дне» ночлежка, в «Любови Яровой» К. Тренева маленький провинциальный город на краю России – последний оплот покидающих Россию белых полковников тоже предстанут не только местом, где происходит действие, но и главным ее собирательным героем. То же обнаружим позже у Е. Шварца и у Г. Горина – соседнее королевство в «Голом короле», сказочный южный город в «Тени», покоренный город в «Драконе», город Эфес в «Забыть Герострата!..», деревня Анатовка в «Поминальной молитве» в разнообразии населяющих их лиц представляют облик собирательного героя как драматически действующего *лица*, определяющегося в новой ситуации и т.д. Крайний по своей экстравагантности случай предлагает в «Мистерии-буфф» Маяковский: всеохватности ее места действия (сначала «шар земной», потом «вся вселенная») соответствует тип действующих лиц – это семь пар чистых, семь пар нечистых разных национальностей, человек просто, святые... (См. подробнее: *Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2001 (2007).

⁷ *Надеждин Н.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 261.

⁸ *Белинский В. Г.* Эстетика и литературная критика: В 2 т. М., 1959. Т. 1. С. 495. Далее в скобках указываются номер тома и страницы.

⁹ Ф. Шеллинг прямо утверждал: «В основании новой драмы лежит как принцип СМЕШЕНИЕ ПРОТИВОПОЛОЖНЫХ НАЧАЛ, т. е. прежде всего трагического и комического <...> В таком случае поэзия не должна была бы проявляться НИ под видом трагической, НИ под видом комической: это была бы совсем другая категория – это была бы поэзия эпическая» (*Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1966. С. 425).

¹⁰ *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 4. С. 225. Далее в скобках указывается том и страница.

¹¹ *Гегель Г. Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 518.

**Ещё раз о возможных источниках образа импровизатора
в повести Пушкина «Египетские ночи»**

Об источниках образа импровизатора в «Египетских ночах» написано немало. В разное время об этом говорили в своих работах В. Ледницкий (1926), Е. П. Казанович (1934), Н. Каухчишвили (1968), М. И. Гиллельсон (1970), Н. Н. Петрунина (1978), Л. А. Степанов (1982), В. Непомнящий (2005), Микаэла Бёмиг (2007) и другие¹. В качестве фигур, которые могли послужить поводом к созданию образа импровизатора, рассматриваются Мицкевич, Макс Лангеншварц, Киприяно из «Русских ночей» Одоевского и Томмазо Сгриччи. Имена Мицкевича, Лангеншварца и Киприяно вполне могли звучать в сознании Пушкина при работе над повестью «Египетские ночи», но топографическая маркированность его героя – неаполитанец – указывает на иные ориентиры. С учетом этого наиболее вероятным источником образа можно считать Томмазо Сгриччи, который, по выражению, Л. А. Степанова, долгое время «в литературе, посвященной "Египетским ночам", оставался в тени»². Именно Л. А. Степанов впервые привел основательные доводы относительно Сгриччи как возможного источника пушкинского образа импровизатора-итальянца, хотя упоминание о нем в связи с повестью «Египетские ночи» прозвучало шестнадцатью годами раньше в книге Нины Каухчишвили «Il diario di Dar'ja Fedorovna Fiquelmont»³. Автор книги полагает, что графиня Фикельмон могла сообщить Пушкину о своем впечатлении от выступления Сгриччи во Флоренции, на котором она присутствовала, и о его выступлении с темой «Смерть Клеопатры» в Неаполе в 1827 году. В 1970 году со ссылкой на Н. Каухчишвили эту гипотезу воспроизводит М. И. Гиллельсон⁴.

Не будем приводить неоднократно цитировавшиеся исследователями суждения Л. А. Степанова относительно Томмазо Сгриччи. Отметим лишь, что его работа «Об источниках образа импровизатора в "Египетских ночах"» содержит очень важные для комментаторов повести факты, перечень которых может претендовать на высокую степень полноты. Приводимые нами в данной статье соображения не противоречат аналитической логике Л. А. Степанова, но добавляют к его работе еще несколько штрихов, которые ускользнули от внимания автора, хотя могли бы сильно укрепить его концепцию.

Говоря о широкой известности Томмазо Сгриччи, Л. А. Степанов приводит обнаруженный им текст заметки из «Вестника Европы» за 1817 год, № 7, где говорится об

очень успешных выступлениях этого «совсем нового рода импровизатора», который «ныне славится в Риме». Далее в заметке описывается сеанс импровизации с выбором тем и т.д. «Заметку о необычайном творческом даре молодого итальянца он (Пушкин. – *Н. М.*), конечно, прочитал, – пишет далее автор статьи о “Египетских ночах”. – Есть прямое доказательство знакомства Пушкина с этой заметкой именно в годы боевой полемики с Каченовским и позицией “Вестника Европы”»⁵, и затем приводит фрагмент из воспоминаний М. П. Погодина («Заметки о Пушкине из тетради В. Ф. Щербакова»): «Каченовский, извещая в своем журнале об итальянском импровизаторе Скриччи, сказал, что он ничего б не мог сочинить на темы, как “К ней”, “Демон” и пр. – Это правда, – сказал Пушкин, – все равно, если б мне дали тему “Михайло Трофимович” (имя Каченовского. – *Н. М.*), – что из этого я мог бы сделать? Но дайте сию же мысль Крылову – и он тут же бы написал басню – “Свинья”»⁶.

По данным, приведенным В. Э. Вацуру, автором примечаний к воспоминаниям о Пушкине М. П. Погодина, запись эта не могла быть сделана позднее 1831 года⁷. Нижнюю временную границу непрямого диалога Пушкина с издателем «Вестника Европы» также можно определить с достаточной степенью точности. Судя по приведенным в реплике Каченовского названиям пушкинских стихотворений, он мог состояться не ранее 1823 года, когда было написано стихотворение «Демон», если предположить, что Каченовский познакомился с ним в рукописи, или не ранее 1824 года, если он прочел его в третьем выпуске альманаха «Мнемозина», где оно было впервые напечатано⁸. Соотношение дат, на которое не обратил внимания Л. А. Степанов, наводит на размышления относительно упоминаемой в диалоге Пушкина и Каченовского заметки о Томмазо Скриччи. Речь в нем явно идет не о заметке, появившейся в 1817 году, а о какой-то другой, более поздней, тоже опубликованной в «Вестнике Европы».

Нам удалось найти эту публикацию, никогда ранее не упоминавшуюся в комментаторских материалах к «Египетским ночам». Она была помещена в 7-м номере журнала «Вестник Европы» за 1824 год все в том же разделе «Краткие выписки, известия и замечания». Вот ее полный текст, приводимый с сохранением журнальной орфографии:

Г. Скриччи, Итальянский импровизатор, ныне изумляет Парижан непостижимым своим талантом. Особый комитет, составленный из первых драматических поэтов (Ренуара, Лемерсье, Анселота, Делавиня и проч., между ними был и Тальма) заготовил десятка два предметов для трагедии, которую Скриччи должен был сочиняя декламировать перед собранием слушателей. От жребия и общего согласия Членов зависел выбор предмета. Объявлен титул трагедии: *Бьянка Капелло*. Один из Членов Комитета в коротких словах изъяснил содержание трагедии, не всем из присутствующих известное. Вот в чем дело: Бьянка,

умертвившая своего супруга, вышла вторично за муж за Владетельного Князя Лудовика и старалась присвоить себе власть неограниченную; ей препятствовали две особы, от которых она решилась избавиться п о с р е д с т в о м я д а, и сама попалась в сети коварства, на пагубу другим расставленные. – Потомки наши едва поверят, что был в мире человек, который полтора часа сряду читал собственную трагедию, в то же самое время сочиняемую им сообразно всем правилам искусства, что без приготовления читал ее слогом, достойным Алфиери, Данта, Петрарки. Люди, видевшие г-на Скриччи после его чтения, уверяют, что он походил на человека, который приходит в себя после продолжительного изступления, или который успокаивается после сильных движений сердца. Импровизатор мало помалу возвращался в обыкновенное состояние своего духа и не вдруг мог начать разговор с любопытными слушателями. Ему отроду было около 30 лет. – Объявляют, что Скриччи снова покажет искусство свое на одном из театров. Едва ли не он составляет ныне главный предмет разговоров в столице Франции. Что, в самом деле, может быть необыкновеннее, как видеть Поэта, к о т о р о й, выслушав предлагаемое ему содержание из Истории древней или новой, задумывается на минуту, измеряет пространство и пределы данного действия, определяет число действующих лиц, раздает роли, назначает акты, сцены, сочиняет план, и в то же время играет трагедию, сохраняя связь в идеях, поэзию в слоге, огонь души в декламации, не останавливаясь ни на минуту, не повторяя ни одного слова без нужды, и тем доказывая, что он *творит* в самое время чтения и ни мало не пользуется пособиями своей памяти (ибо память не дала бы ему ни этой твердости, ни верности, ни быстроты и вообще ничего зависящего от вдохновения). Здесь именно Поэт вдохновенный, о каком говорят нам древние: *est Deus in nobis!*⁹

Текст этот, как почти все материалы такого рода, не имеет подписи.

Следует обратить внимание на то, что в отличие от многих других, часто далеко не лестных характеристик импровизаторов в этом случае Скриччи оценивается как истинный и вдохновенный поэт. При этом слово «Поэт» приведено в заметке с прописной буквы. Такая оценка, несомненно, роднит его с пушкинским безымянным импровизатором, который в глазах Чарского не перестает быть творцом, несмотря на явно обнаруженную им вполне прагматическую «житейскую необходимость».

Есть у данной заметки и другие моменты схождения с пушкинской повестью. В «Египетских ночах» Пушкин, в отличие от автора заметки, не описывает ни чувства, ни внешность итальянца, завершившего импровизацию. Во второй главе он заменяет описание суждениями импровизатора о творчестве, а в третьей просто обрывает повесть на то ли законченном, то ли незавершенном, если учесть черновую запись «И вот уже сокрылся день...», стихотворном тексте. Однако в сюжете и в повествовании у Пушкина возникает своего рода замещение описания *последующего* описанием *предваряющим*: то, что в заметке связано с конечным «возвращением в обыкновенное состояние», Пушкин

дает как *вхождение* импровизатора в процесс творчества, сохраняя при этом те же оценочные акценты. Сравним: в заметке –

<...> видевшие г-на Скриччи после его чтения, уверяют, что он походил на человека, который *приходит в себя после продолжительного изступления*, или который *успокаивается после сильных движений сердца*. Импровизатор мало помалу возвращался в обыкновенное состояние своего духа и не вдруг мог начать разговор с любопытными слушателями¹⁰ (курсив наш. – Н.М.);

в повести –

Но уже импровизатор чувствовал приближение Бога... Он дал знак музыкантам играть... Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота... и вдруг шагнул вперед, сложил крестом руки на грудь... музыка умолкла... Импровизация началась¹¹.

Весь этот фрагмент пушкинского текста, испещренного многоточиями, выдержан в ритме прерывистого дыхания, что еще более усиливает эффект от описания того момента, который всегда интересовал Пушкина и о котором он не раз писал применительно к себе ли, к поэту ли вообще – момента, когда «божественный глагол до слуха чуткого коснется». Возможно, именно интересом к этой минуте продиктовано произведенное Пушкиным смещение, еще раз повторим, никак не влияющее на характер оценок импровизатора и импровизации.

Важно отметить и обозначенный в заметке «пушкинский» возраст Скриччи: «Ему отроду было около 30 лет»¹² («казался лет тридцати» - в повести).

Микаэла Бёмиг, которую мы познакомили с заметкой 1824 года, отмечает, кроме того, некоторое сходство тем, заданных импровизатору в парижском салоне и в повести. «Тема импровизации, – пишет она, – роковая женщина, губящая мужчин при помощи яда»¹³. Таким образом, количество деталей, сближающих заметку из номера «Вестника Европы» от 1824 года с пушкинской повестью таково, что оно вряд ли может быть сочтено случайным.

Помимо этой заметки, существует еще одно никем (насколько нам известно) не отмеченное упоминание о Томмазо Стриччи, относящееся к 1830 году. Как справедливо замечает Л. А. Степанов, «память Пушкина сохраняла годами зерна будущих сюжетов, примечательные поэтические подробности, имена и факты»¹⁴. «Нужно ли удивляться тому, – пишет далее автор статьи "Об источниках образа импровизатора...", – что едва ли

не первое услышанное имя реального импровизатора с выдающимися способностями – Томассо Скриччи, восхищенное описание его искусства, а затем встреча со Скриччи через много лет в рассказе наблюдательной и умной Д. Ф. Фикельмон, новые сведения о нем в примечаниях Н. И. Надеждина к очерку "Итальянские импровизаторы"¹⁵ – всё это могло создать в сознании поэта пластическую основу образа итальянца-импровизатора "Египетских ночей"¹⁶.

В приведенный Л. А. Степановым перечень не вошла, несомненно, известная Пушкину, пятая статья «Размышлений и разборов» Катенина, которые в течение почти всего 1830 года публиковались в «Литературной газете». В финале этой статьи, посвященной итальянской литературе, Катенин пишет об импровизаторах, слышать которых ему не довелось, но с отдельными творениями их он оказался знаком. Среди них – «Гектор» «славного Сгриччи»¹⁷. Говорит о нем Катенин без восторга, но изумляясь самому феномену импровизации. Однако, в данном случае, в отличие от заметки из «Вестника Европы», важна не оценка, а сам факт называния имени, уже образовавшего в творческой памяти Пушкина некий контекст, и очень четкая национальная маркированность импровизатора, вписанного в итальянскую литературу¹⁸. Видимо, именно этот факт, оказавшийся важным для Пушкина во всех известных ему высказываниях о Сгриччи, позволил ему ввести в «Египетские ночи» не бросающийся в глаза, но последовательно выстроенный, и, несомненно, значимый для него микросюжет, связанный территориально-временной прикрепленностью импровизатора.

Пушкин именует своего персонажа «итальянец», и это многократно повторенное именование вбирает в себя и, одновременно, замещает собой в тексте «Египетских ночей» его имя и характер его дарования и деятельности. Но кроме того Импровизатор идентифицируется автором как *неаполитанец*. Данный факт в тексте повести «Египетские ночи», как и в творчестве Пушкина в целом, семантически акцентуирован и неизбежно порождает спектр вполне определенных ассоциаций. Как мы уже говорили, в творческой памяти Пушкина периода работы над повестью «Египетские ночи» имя Сгриччи, по мнению Н. Каухчишвили, должно было или, как минимум, могло перекликаться с Неаполем, что повлекло за собой появление такого персонажа, как секретарь неаполитанского посольства¹⁹. Какую именно тему он предложил импровизатору, читателю угадать не дано, но общий неаполитанский субтекст творчества Пушкина подсказывает, что это вполне могла быть «La primavera veduta da una prigioniera»²⁰. Здесь важен неопределенный артикль, указывающий на то, что речь в этом случае идет не о какой-то определенной, но о любой в потенции возможной тюрьме. В такой формулировке данная тема могла возникнуть безотносительно к книге Сильвио Пеллико

«*Moi* темницы» («*Le mie prigioni*»), с которой ее обычно связывают комментаторы «Египетских ночей», но соотносительно с неаполитанскими событиями 1820 года, о которых поэт не раз упоминал в лирике и в набросках десятой главы романа «Евгений Онегин»: «Но *те* в Неаполе шалят, // А *та* едва ли там воскреснет...» (II, 42), «Шаталась Австрия, Неаполь восставал...» (II, 176), «Тряслися грозно Пиренеи, // Волкан Неаполя пылал...» (V, 210).

Как показывают фрагменты десятой главы, и в начале 30-х годов для Пушкина остается важной тема восставшего Неаполя, а значит, вполне ожидаемо ее появление в близких по времени создания произведениях, к каковым принадлежит и повесть «Египетские ночи». Согласно точному наблюдению О. Б. Лебедевой, не всегда замечаемая читателями повести фраза: «У подъезда стояли жандармы», весьма прозрачно намекает на политические нюансы, казалось бы, обычного светского раута, пусть и с необычной программой, то есть с выступлением импровизатора. «В функции корпуса жандармов, — пишет она, — никоим образом не входила охрана общественного порядка при массовых скоплениях публики, но, напротив, в них входил надзор за неблагонадежными и инакомыслящими. И если предположить наличие такого элемента среди присутствующих на выступлении импровизатора в гостиной княгини **, то им, скорее всего, окажется сам "неаполитанский художник"»²¹. Добавим к этому, что в начале повести об итальянце говорится: «Встретясь с этим человеком в лесу, вы приняли бы его за разбойника; в обществе — за политического заговорщика <...>» (VI, 374). Поскольку выступление импровизатора происходит именно в обществе, заявленный в начале повести скрытый микросюжет и далее реализует свою логику, что оборачивается неизбежным появлением жандарма у подъезда дома княгини **.

Таким образом, Томмазо Сгриччи оказывается фигурой, к которой сводятся все, казалось бы, разрозненные, но соединившиеся в повести Пушкина начала: он *блестящий импровизатор, итальянец*, познакомивший *неаполитанскую* публику со своим творением о *Клеопатре*. И все это стало известно Пушкину из ряда источников, среди которых не последнее место занимают два, доселе в интересующем нас контексте не упоминавшихся — заметка в «Вестнике Европы» за 1824 год и пятая статья «Размышлений и разборов» Катенина.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Lednicki W. Aleksander Puszkina. Kraków, 1926; Казанович Е. К.* К источникам «Египетских ночей» // Звенья. М.; Л., 1934. Кн. 3-4; *Kauchtschischwili N. Il diario di Dar'ja Fedorovna Fiquelmont. Milano, 1968;*

Гиллельсон М. И. Пушкин в итальянском издании дневника Д. Ф. Фикельмон // Временник Пушкинской комиссии. 1967-1968. Л.: Наука, 1970; Петрунина Н. Н. «Египетские ночи» и русская повесть 1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1978. Т. VIII; Степанов Л. А. Об источниках образа импровизатора в «Египетских ночах» // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1982. Т. 10; Непомнящий В. Условие Клеопатры. К творческой истории повести «Египетские ночи»: Пушкин и Мицкевич // Новый мир. 2005. № 9-10; Бёмиг М. О генезисе образа неаполитанского импровизатора в повести А. С. Пушкина «Египетские ночи» / Перевод О. Б. Лебедевой // Италия в русской литературе. Новосибирск, 2007.

² Степанов Л. А. Об источниках образа импровизатора в «Египетских ночах». С. 169.

³ Kauchtschischwili Nina. Il diario di Dar'ja Fedorovna Fiquelmont. – Milano, 1968.

⁴ Гиллельсон М. И. Пушкин в итальянском издании дневника Д. Ф. Фикельмон. С. 16.

⁵ Степанов Л. А. Указ. соч. С. 171.

⁶ Погодин М. П. Из «Дневника» // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1974. Т. 2. С. 35.

⁷ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 376.

⁸ Датирование диалога концом 1824 года представляется нам наиболее вероятным, поскольку именно в это время стихотворение «Демон» получило особенно широкую известность благодаря, кроме прочего, яркому отзыву о нем В. Ф. Одоевского в следующем за публикацией, четвертом выпуске «Мнемозины». Не исключено, что следствием недавнего диалога между Пушкиным и Каченовским явилась эпиграмма «Жив, жив Курилка», где стихи «Все тискает в свой непотребный лист // И старый вздор, и вздорную новинку» отражают хронологическое соотношение упомянутых Каченовским стихотворений. У Пушкина есть два стихотворения с названием «К ней», но одно из них, написанное вскоре после окончания Лицея («В печальной праздности я лиру забывал...»), при жизни Пушкина не печаталось и вряд ли могло быть известно издателю «Вестника Европы». Второе («Эльвина, милый друг! Приди, подай мне руку...») было опубликовано в «Северном наблюдателе» в 1817 г. (№ 11), и Каченовский имеет в виду, по всей вероятности, именно его. Соотношение 1817 и 1823 годов в 1824 году вполне соответствует для Пушкина формуле «и старый вздор, и вздорную новинку». Стихотворение «Демон» было перепечатано с исправлениями в альманахе «Северные цветы на 1825 год» и в том же году о нем высказывается Н. И. Греч в «Письмах на Кавказ» («Сын отечества», 1825, № 3), поэтому нельзя исключить отнесенность диалога и к этому году.

⁹ Вестник Европы. 1824. № 7. С. 321-323.

¹⁰ Там же. С. 322.

¹¹ Пушкин А. С. Египетские ночи // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Наука, 1964. Т. 6. С. 386. Далее том и страница по этому изданию приводятся в скобках в тексте статьи.

¹² Вестник Европы. С. 322.

¹³ Бёмиг М. О генезисе образа неаполитанского импровизатора в повести А. С. Пушкина «Египетские ночи». С. 55.

¹⁴ Степанов Л. А. Указ. соч. С. 172.

¹⁵ Телескоп. 1834. Ч. 24. № 5.

¹⁶ Степанов Л. А. Указ. соч. С. 172.

¹⁷ Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 125.

¹⁸ Само по себе сочетание *импровизатор-итальянец* привычно для слуха людей XIX века, но среди предполагаемых источников образа пушкинского героя из «Египетских ночей» Стрички – единственное реальное лицо, связанное с Италией.

¹⁹ См. об этом: *Kauchtschischwili N.* Il diario di Dar'ja Fedorovna Fiquelmont. P. 57.

²⁰ По мнению А. Ахматовой, эту тему мог предложить импровизатору Чарский. См.: *Ахматова А. А.* Неизданные заметки о Пушкине // Вопросы литературы. 1970. № 1.

²¹ *Лебедева О. Б.* «Я неаполитанский художник...»: Личностная модификация неаполитанского мифа А. С. Пушкина в повести «Египетские ночи» // Италия в русской литературе. Новосибирск, 2007. С. 36.

«Чаадаеву»: послание с Понта

В одной из самых ранних статей о Пушкине Ю.Н. Чумаков подробно рассмотрел стихотворение «Чаадаеву» («К чему холодные сомненья?»)¹, написанное поэтом в Михайловском, в 1824 году. По ходу анализа, в числе других проблемных вопросов, был задан не раз возникавший в пушкинистике вопрос: с какой целью Пушкин «мистифицировал читателей», неизменно печатая это послание с ложной датировкой (1820 г.), сдвигая ее «на четыре года назад»?²

Б.В. Томашевский, рассмотрев ряд стихотворений, связанных с воспоминаниями о Крыме, писал: «Воспоминания о Крыме – последняя дань романтизму, так как именно крымская тема всегда была в центре романтических впечатлений Пушкина. <...> Четыре стихотворения, посвященные Крыму, возвращали Пушкина в прошлое. Вот почему, печатая эти стихи, Пушкин не поставил настоящей даты, а отнес их к 1820 г., к поэтической системе, которую он уже преодолевал в 1824 г., но которая жила в его произведениях южного изгнания»³. Ю.Н. Чумаков подошел к этому вопросу с другой стороны. Он, сравнив это третье (хронологически) послание Чаадаеву с первым («Люби, надежды, тихой славы»), увидел, что Пушкин их намеренно уподобил. Чтобы в этом убедиться, достаточно привести параллельно оба текста, что он и сделал:

Люби, надежды, тихой славы
Недолго тешил нас обман
Исчезли юные забавы
Как сон, как утренний туман;
Но в нас горит еще желанье,
Под гнетом власти роковой
Нетерпеливою душой
Отчизны внемлем призыванье.
Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!
Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!

К чему холодные сомненья?
Я верю: здесь был грозный храм,
Где крови жаждущим богам
Дымились жертвоприношенья,
Здесь упокоена была
Вражда свирепой Эвмениды:
Здесь провозвестница Тавриды
На брата руку занесла;
На сих развалинах свершилось
Святое дружбы торжество,
И душ великих божество
Своим созданием возгордилось

.....
Чедаев, помнишь ли былое?
Давно ль с восторгом молодым
Я мыслил имя роковое
Предать развалинам иным?
Но в сердце, бурями смиренном,
Теперь и лень и тишина,
И, в умиленье вдохновенном,
На камне, дружбой освященном,
Пишу я наши имена.

«Жанр, адресат, метр, объем — все совпадает. Более пристальный взгляд заметит сходство темы»⁴, — пишет исследователь, анализируя далее сходные черты лексики, поэтического синтаксиса, ритма, фонетики и композиции и в результате приходя к выводам экзистенциального характера. «Нельзя согласиться, говорит он, что “безмерно печально сличение двух посланий” (Герцен), или что в них торжествует “верность прежним убеждениям, несмотря на изменившуюся обстановку” (Слонимский). То и другое односторонне». Именно своим подобием второе послание к Чаадаеву «не отменяет

первого. Благодаря силам ассоциативной возвратности оно притягивает его. Оба стихотворения и противопоставлены, и продолжают друг друга, замыкаясь в высшее семантическое единство. <...> Снимаются вместе наивно-прямолинейный оптимизм первого послания и спокойно-просветленная безотрадность второго. Вольностью оказалось ожидание вольности. Были прекрасные минуты надежды, теперь их нет. Но ничего окончательного в мире не происходит, и прошлое может повториться»⁵.

Вполне вероятно, что Пушкину, действительно, «хотелось поставить субъективный акцент на ситуации, где в едином художественном времени сблизилась, освещая друг друга, резкие контрасты мировоззрения», или на том, «что первый глубокий кризис его вольнолюбия мог бы наступить не в 1823, а в 1820 году»⁶. Во всяком случае становится очевидно, что таким способом Пушкин напомнил информированному читателю о своем хотя и не напечатанном, но широко известном стихотворении, которое, в числе других, было причиной его ссылки. В результате такого истолкования эти стихи оказываются чем-то вроде мини-цикла, а вернее, «двойчаткой»⁷, какие мы находим в творчестве Тютчева («Два голоса»), Блока и др. Но этот анализ можно продолжить.

«Всякое новое истолкование обычно требует нового аспекта исследования, причем анализ иногда приводит к постановке или решению ряда сопутствующих вопросов. В зависимости от применяемых средств и методов получаются различные системные описания одного и того же художественного объекта, каждое из которых может оказаться истинным»⁸, - пишет ученый. В нашем рассмотрении мы обратим внимание на то, что, печатая это стихотворение, Пушкин неизменно обозначал не только время, но и место его создания. Обсуждая вопросы датировки, Томашевский пишет: «Черновик его находится на листке тетради по соседству с набросками, относящимися к февралю 1824 г., однако возможно, что Пушкин просто воспользовался свободным листком, следовательно, данный набросок относится к позднему времени. В самом деле <...> первые стихи имеют в виду книгу Муравьева-Апостола, которую Пушкин мог прочитать только в Михайловском, в ноябре 1824 г. По-видимому, текст стихотворения писан одновременно с "Отрывком из письма к Д.", в состав которого данное послание первоначально входило»⁹. «Отрывок...» в его полном виде (с сокращениями – в Приложении к «Бахчисарайскому фрунту») был напечатан в альманахе «Северные цветы на 1826 год». Здесь Пушкин, описывая свои крымские впечатления 1820 года, пишет: «Из Азии переехали мы в Европу на корабле. Я тотчас отправился на так называемую Митридову гробницу (развалины какой-то башни); там сорвал цветок для памяти и на другой день потерял без всякого сожаления. Развалины Пантикапеи не сильнее действовали на мое воображение <...> Тут же видел я и баснословные развалины храма Дианы. Видно, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических; по крайней мере тут посетили меня рифмы. Я думал стихами. Вот они: К чему холодные сомненья...». И затем идет полный текст послания. В последующих публикациях название «Чаадаеву» сопровождалось подзаголовком «С морского берега Тавриды», благодаря чему, как мы постараемся показать, актуализация антологического плана стихотворения в качестве специфически «назовского».

О том, что мифологические и поэтические предания для Пушкина «счастливее», свидетельствуют стихи из «Отрывков из Путешествия Онегина», развивающие антологические мотивы «Отрывка из письма к Д.» и послания «Чаадаеву»:

Воображенью край священный:
С Атридом спорил там Пилад,
Там заколосся Митридат,
Там пел Мицкевич вдохновенный
И посреди прибрежных скал

Свою Литву воспоминал.

В научных комментариях к строке, содержащей «воспоминания» об Атриде и Пиледе, мы чаще всего находим, без называния источников, сведения о том, что в Крыму, по преданию, находился храм Артемиды, с которым связан древнегреческий миф об Оресте, о его сестре Ифигении и проч. Набоков при этом иронически упоминает старые французские «мифологии», из которых «черпали сведения Пушкин и его читатели»¹⁰. На самом деле все не так просто: Пушкин осознанно и намеренно отсылает читателя к своему «крымскому» посланию, а в нем – к Овидию: постоянно развивая тему дружеской верности, Овидий дважды пересказывает сюжет об Оресте и Пиледе, в качестве примера и косвенного ободрения мифом, и в «Скорбных элегиях», и в «Письмах с Понта»¹¹. Здесь говорится и о «грозном храме», и о человеческих жертвоприношениях (которые «дымятся» в пушкинском стихотворении):

Место в Скифии есть, что зовется издревле Тавридой
И отстоит от страны гетов не так далеко.
<...>
Там и по нынешний день есть храм, и четырежды десять
К мощным колоннам его в гору ступеней ведут.
Здесь, повествует молва, небесный кумир находился;
Цело подножье его, хоть и пустое, стоит.
Камень алтарный, что был по природе своей белоснежным,
Красным от крови людей сделался, цвет изменив, -

и о «споре» друзей:

К смерти готовый Пилад торопит Ореста в дорогу,
Спорит Орест. Умереть каждый за друга готов,
Только в этом друзья прийти не могут к согласью –
Прежде всегда и во всем были они заодно, -

и о том камне, на котором «Должен был каждый пришлец пасть под девичьим ножом»:

Близко места, где у тавров алтарь стрелоносной богини
Кровью кощунственных жертв часто бывал окроплен.
Память жива, что поблизости здесь было царство Фоанта:
Мерзкое добрым, оно даже и злых не влекло.

Это тот самый алтарный камень, на котором совершался кощунственный обряд и который символически изменил белый цвет на красный. На нем под ножом Ифигении должен был умереть один из друзей, он был освящен великодушной готовностью принять смерть «за други своя» и как бы «обелен» непролившейся кровью. На нем «новый Овидий» соединяет свое имя с именем друга, о котором можно сказать словами римского поэта:

Первый мой друг из любимых друзей, кто единственный был мне
В бедах моих алтарем, где я спасенья искал...

Мы говорим: «новый Овидий», - потому что причисляем пушкинское послание к так называемому «назоновскому сюжету»¹² или, иначе, мифу о «встрече»¹³ Пушкина и Овидия и считаем, что Пушкин, меняя хронотоп этого стихотворения, тем самым менял «овидиев» сюжет.

Напомним о том, что хронологически этот сюжет начался в послании, украсившем дружеское письмо Гнедичу (от 24 марта 1821 г.), где античная тема была естественна и комплиментарна в стихах к поэту, трудившемуся над переводом «Илиады». Затем она была развита во «втором» послании «Чаадаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних

лет») и в послании «К Овидию» Пушкин, как известно, высоко ценил это стихотворение и очень хотел, чтобы оно появилось в печати. И затем в «Северных цветах на 1826 год» вместе с «Отрывком из письма к Д.» было помещено также послание «Баратынскому», с подзаголовком «Из Бессарабии», где Пушкин поминает «тень Назона» и приветствует ссыльного Баратынского в качестве «Овидия живого». Во всех этих стихотворениях местом ссылки лирического героя является «страна», где «Августом изгнанный Овидий мрачны дни влачил», везде со все большим блеском развита система со- и противопоставлений его судьбы и судьбы Овидия. Круг мотивов – тот же, что у Овидия: изгнание, память друзей, образ «идеального друга», память о прошлом и надежда на будущее, поэзия¹⁴.

В таком контексте сам жанр дружеского послания приобрел подчеркнуто римские коннотации: первая и самая характерная тема Овидия в ссылке – это невзгоды изгнанника, вторая – память друзей¹⁵. «Важность этой темы, – писал М.Л. Гаспаров, – задана Овидию самим жанром: элегия с древнейших времен ощущалась как монолог, к кому-то обращенный, а стихотворное послание тем более требовало конкретного адресата. Такими адресатами стали для Овидия его римские друзья...»¹⁶. Здесь следует специально отметить, что дружба – это вообще римская тема. «Дружба в римском сознании была почти юридическим отношением, одной из основных связей, скрепляющих общество; для Катутла измена в дружбе так же ужасна, как измена в любви. Овидий подхватывает эту тему: дружба для него – высочайшая духовная ценность, одно из порождений той высокой культуры, которой он так дорожит; основа дружбы – духовная общность...»¹⁷. Не случайно, конечно, и Пушкин развивает «назоновский сюжет» главным образом в посланиях к друзьям, в том числе – к Чаадаеву, образцовой фигуре для образа «идеального друга»:

В «таврическом» послании назоновская тема идеальной дружбы подсвечена его же любимым приемом – мифологической параллелью. «Сравнения из области мифологии <...> это, так сказать, уже не сырье, а полуфабрикат, они входят не просто в сознание, а в эстетическое сознание читателя, они не только несут понимание, но и возбуждают сочувствие и, что важнее, ощущаются как красота»¹⁸. Пушкин удваивает красоту приема, когда использует в стихотворении, обращенном к другу, тот самый миф, который был пересказан Овидием и тоже был адресован друзьям.

Ю.Н. Чумаков, говоря о композиционной идентичности двух посланий Чаадаеву, поднял вопрос о том, за сколько стихов следует принимать строку точек, перерезывающую второе послание, и какова функция этого графического эквивалента. «Акустически, – говорит он, – эквивалент вообще не передаваем. Передаваема лишь пауза, способная в силу своей иррациональности вместить текст любой длительности: стих, строфу, группу строф, главу и т. д. Строка точек второго послания является эквивалентом любого текста, начиная от нуля. Она может вместить и первое послание, воспоминание о котором естественно приходит в этом месте, вызывая мгновенный сдвиг рефлексии из мифологической древности в современность»¹⁹. И в этой современности звучит «третье» послание Чаадаеву:

В стране, где я забыл тревоги прежних лет,
Где прах Овидиев пустынный мой сосед,
Где слава для меня предмет заботы малой,
Тебя недостает душе моей усталой...
<...>

Приду, приду я вновь, мой милый домосед,
С тобою вспоминать беседы прежних лет,
Младые вечера, пророческие споры,
Знакомых мертвецов живые разговоры;
Поспорим, перечтем, посудим, побраним,
Вольнолюбивые надежды оживим,
И счастлив буду я...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Чумаков Ю.Н. Композиция двух посланий к Чаадаеву и эволюция пушкинского стиля // Метод и мастерство: Русская литература. Вологда, 1970. С. 92-107; *то же* в кн.: Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 307-318. В дальнейшем ссылки даются на это издание.

² Там же. С.309. (Впервые – в «Северной пчеле», 1825 г., № 12, 27 января)

³ Томашевский Б. Пушкин. Книга вторая. М.;Л., 1961. С. 45-46.

⁴ Чумаков Ю.Н. Композиция двух посланий ... С.308.

⁵ Чумаков Ю.Н. Композиция двух посланий ... С.316.

⁶ Чумаков Ю.Н. Композиция двух посланий ... С. 309.

⁷ Заметим, что «двойчатка», «двойная звезда» – один из любимых терминов Ю.Н.Чумакова, хотя здесь и не использованный.

⁸ Чумаков Ю.Н. Композиция двух посланий ... С. 308.

⁹ Томашевский Б. Пушкин. Книга вторая. С. 48.

¹⁰ Набоков Владимир. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / Под ред. А.Н. Николюкина. М: НПК «Интелвак», 1999. С. 838

¹¹ См.: Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1978. С. 60, 126-127. О реминисценциях: Якубович Д.П. Античность в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. СПб., 1941. С.150; также: Томашевский Б. Пушкин. Книга вторая. М.-Л., 1961. С. 48.

¹² См.: Черашняя Д..И. Тайная свобода поэта: Пушкин. Манделштам. Ижевск, 2006. С. 115-135, 185-189 .

¹³ См.: Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Спб., 1999. С.218 и др.

¹⁴ См.: [Гаспаров М.Л. Овидий в изгнании] Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1978. С. 205-216. То же в кн.: М.Л.Гаспаров. Об античной поэзии. СПб., 2000. С. 212-232.

¹⁵ Гаспаров М.Л. Овидий в изгнании... С. 206.

¹⁶ Там же. С. 209.

¹⁷ Там же. С. 210.

¹⁸ Там же. С. 217.

¹⁹ Чумаков Ю.Н. Композиция двух посланий ... С.311.

**«Текст в тексте» как структурная модель
«Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова**

Творческая история «Героя нашего времени» достаточно редко в исследованиях последних лет становится предметом отдельного рассмотрения. Роман как бы раз и навсегда принят нами в том виде, в каком он явился во втором отдельном издании. Между тем, оформление замысла и становление самого романа не носили «линейного» характера. Специфика творческого процесса всегда оставляет отпечаток на самом творении. Роман Лермонтова не является исключением: этапы и основные тенденции его формирования впессованы в романную структуру. Они реализовались в чертах поэтики, противоречивые тенденции которой неоднократно становились почвой для дискуссий.

У истоков «Героя нашего времени», по-видимому, оказывается малый эпический жанр – новелла («Тамань», «Фаталист»). Трудно сказать, сколько указанные новеллы просуществовали в творчестве Лермонтова как самостоятельные произведения (ясно, что недолго), прежде чем оказались связанными с идеей романа о современном человеке, герое времени. Этой широкой типизирующей установки они, в своей замкнутости и самостоятельности, явно не имели.

Неудавшиеся попытки построения единого романного сюжета в «Вадиме» и «Княгине Лиговской» сменяются тенденцией к циклической организации романного целого на основе малых жанровых форм (новелла, повесть).

Романное целое складывалось, насколько можно судить, путем компонования и «перекомпоновывания» его структурных звеньев – достаточно характерный для Лермонтова способ работы с произведением¹. «Энергетическая» весомость отдельных элементов изначально определялась их функциональностью в пределах малых жанровых форм, а потому не могла быть рассчитана их «нагрузка» в объеме неведомого романного целого².

Повод для размышлений о специфике становления структуры «Героя нашего времени» дает сопоставительный анализ более ранних прозаических опытов поэта, предваривших появление конечной редакции романа. Учитывая особое напряжение между статусами автора и героя, которое свойственно творчеству Лермонтова, важно отметить, что именно концепция героя и перемены в ней сыграют роль вектора в формировании жанровой структуры лермонтовских произведений. Активность авторского творческого начала, согласно концепции М. Бахтина, «дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов»³.

Целое лермонтовского героя на разных этапах движения к конечной редакции романа получало различный объем, сообразно с контурами структуры, элементом которой оно оказывалось. Лермонтовское сознание выходит к идее цикла наиболее «экономным» и естественным для него путем – ориентируясь на художественную единицу, не сопоставимую по своей значимости с другими в творчестве поэта, – на его героя. В конце концов это обозначение героя как центра появится в названии формирующегося целого: сначала в виде «Одного из героев начала века», позже – как «Герой нашего времени».

Структура «Героя нашего времени» хранит следы ступенчатого восхождения к ней и дает достаточно широкие возможности для взгляда на нее с точки зрения «текста в тексте»: 1) роман как «записки в записках»; 2) каждая повесть как структурная единица цикла, с одной стороны, и 3) как сравнительно самостоятельная, автономная структура в пределах романного целого; 4) наличие в составе «Героя нашего времени» текстов, которые первоначально могли быть созданы независимо от идеи романа. В системе романа все аспекты взаимоналагаются, актуализируя при этом проблему «границ», «начала», «конца».

Первое, на чем важно остановиться, – это вопрос о положении «Тамани» в составе романа. Б.М. Эйхенбаум, пытаясь установить относительный порядок написания повестей, указал на совпадение в журнальных публикациях «Бэлы» и «Тамани» характеристик Печорина и путевого офицера. «Оба мотивировались в своем поведении как представители типа “путешествующих и записывающих” людей, из чего следовало, что слова о “записывающих людях” появились сначала в “Тамани” (как мотивировочная деталь), а затем, когда уже определилась перспектива “длинной цепи повестей”, эта деталь пригодилась для более поздней “Бэлы”, где и была развернута как элемент стиля и композиции. Что касается “Тамани”, то в ее журнальном тексте эти слова остались, очевидно, по недоразумению»⁴. Итогом наблюдений становится вывод исследователя, устанавливающий факт изначальной автономности новеллы по отношению к идее романа: «Надо, следовательно, думать, что “Тамань” написана была вне всего цикла и до мысли о нем, т.е. по своему происхождению этот рассказ не имеет никакого отношения к Печорину»⁵. Действительно, при попытке взгляда на «Тамань» вне структуры романа она производит впечатление вполне независимого текста целым рядом своих особенностей.

Гипотеза Б.М. Эйхенбаума порождает сразу цепь вопросов: какое место в таком случае могла занимать «Тамань» в ряду до и после нее написанных лермонтовских произведений; с какими тенденциями в его прозе она связана; что представлял собой герой «Тамани» в парадигме лермонтовских героев?

По мнению В.А. Мануйлова, написание повести вероятнее всего следует отнести к 1838 году (по следам пребывания в Тамани в 1837 году), т.е. работа над ней хронологически следовала за написанием «Княгини Лиговской» (1836-1838)⁶. При этом обращает на себя внимание структурно-смысловое различие обоих текстов. Впервые в своих прозаических опытах Лермонтов избирает тип «лирического повествования» (Ich Erzählung), где повествователь и герой еще в достаточной степени слиты. Это сближает «Тамань» по характеру постановки «я»-героя с лермонтовской лирикой.

По-видимому, такой шаг стоил Лермонтову определенной творческой смелости, особенно на фоне неудачи «Вадима», где обилие лирических романтических формул размывало отделенность героя от автора, превращая роман в структурно-стилевое подобие романтической поэмы. С другой стороны, обращение в «Тамани» к типу лирического повествования являлось отступлением и от повествовательной манеры «Княгини Лиговской» с ее установкой на объективированное повествование.

«Тамань» производит впечатление пробы совершенно иных своих возможностей в прозе. Герой новеллы не содержит даже намека на образ Печорина ни в его прежнем («Княгиня Лиговская»), ни в его будущем («Бэла») вариантах, кроме, впрочем, родственности типа сознания (родственность же типа сознания – вообще устойчивая черта героев Лермонтова, сходящихся в общем для них *лирическом* фокусе).

«Бэла», написанная позже «Тамани», отчасти напоминает новый виток возвращения (но качественно иного) к герою и структуре «Княгини Лиговской». Герой в «Бэле» объективирован, но иными средствами, чем в «Княгине Лиговской»: через двойную призму точек зрения на него со стороны Максима Максимыча и путевого офицера. Это важный знак в развитии лермонтовской прозы. Усложнение повествовательной структуры в «Бэле» также изобличает ее более позднее написание сравнительно с «Таманью».

Объективирование героя имело, очевидно, и аксиологическую подоплеку: необходимость идентификации героя с точки зрения оппозиции «герой – псевдогерой». Проблема «псевдогероя» эпизодически возникает уже в «Бэле»⁷, через введение острающей точки зрения на Печорина со стороны Максима Максимыча и путевого офицера. Полное развитие она получит в «Княжне Мери», в соотношении образов Печорина и Грушницкого. Тем более знаменательно, что в «Княгине Лиговской», «Тамани» и «Фаталисте» эта проблема отсутствует.

Таким образом, «Княжна Мери» в смысловом отношении более тесно связана с «Бэлой», нежели с «Таманью» и «Фаталистом», сохранив с ними гораздо большую свободу связей, хотя и составляет вместе с ними «Журнал Печорина». В этом смысле показательны стилистические отличия в структурных частях «Журнала Печорина», отмеченные Л.Я. Гинзбург: «Наряду с

лирико-иронической речевой стихией “Журнала Печорина”, которая выражает сущность печоринского жизнеощущения, мы находим в “Герое нашего времени” иные стилистические тенденции <...> В “Дневнике” Печорина (“Княжна Мери”) эти тенденции естественно сказываются меньше, чем в тех частях романа, где Печорин выступает рассказчиком о событиях менее личных (“Фаталист”, “Тамань”), где стиль Печорина, теряя свою социально-психологическую характерность, тем самым отождествляется с авторским стилем»⁸. На ту же особенность «Журнала» обращает внимание В.М. Маркович: «Лирическая природа “Тамани” в значительной степени предопределена двойственной субъектной основой повествования. Стиль этой части печоринского “Журнала” неотличим от стиля “основного” повествователя. Порой читатель может забыть (и как бы забывает) о том, что перед ним не авторский рассказ»⁹.

Таким образом, «Журнал Печорина» с точки зрения структуры и стиля трудно назвать органически цельным, что также заставляет предположить путь его создания скорее как «инкрустацию» в его состав ранее написанных текстов и композиционное выстраивание всех составивших его частей, нежели целенаправленное творчество с ориентацией на специфику дневникового жанра.

Более цельными в структурно-стилевом отношении выглядят «записки» путевого офицера. Оформление романа как «записок в записках» имело причиной те же вставшие перед автором проблемы, стержневая из которых – укрепление позиции «вненаходимости автора герою» (М. Бахтин) и в смысловом, и в структурно-композиционном отношениях. Сопоставление журнальных публикаций («Бэлы», «Фаталиста» и «Тамани»), лермонтовской рукописи «Один из героев начала века» и 1-2-го отдельных изданий романа позволяет прогнозировать характер движения авторской мысли на пути к созданию романа.

В процессе работы позиция автора *достраивалась*. На этапе «Отечественных записок» еще нет романного целого и позиция автора определяется наличным материалом: «записками» офицера и «записками» Печорина (в их пока неполном составе). С осознанием контуров структуры романа окрепнет и позиция автора, определившись в своем соотношении с фигурами главного героя и рассказчиков.

Уже на этапе журнальных публикаций повестей читатель сталкивается с фактом существования в рамках произведения (с пока еще нечеткими контурами целого) «записок», принадлежащих разным персонажам. Первой вышла «Бэла», с подзаголовком «Из записок офицера о Кавказе». Так же позже помечен в рукописи «Один из героев начала века» – еще не озаглавленный там – «Максим Максимыч». Вышедший полгода спустя после «Бэлы» «Фаталист» имел авторское примечание, устанавливающее, по мнению Б.М. Эйхенбаума, «прямую сюжетную и структурную связь»¹⁰ с «Бэлой»: «Предлагаемый здесь рассказ

находится в записках Печорина, переданных мне Максимом Максимычем. Не смею надеяться, чтобы все читатели “Отечественных записок” помнили оба эти незабвенные для меня имени, и поэтому считаю нужным напомнить, что Максим Максимыч есть тот добрый штабс-капитан, который рассказал мне историю “Бэлы”, напечатанную в 3-й книжке “Отечественных записок”, а Печорин – тот самый молодой человек, который похитил Бэлу. – Передаю этот отрывок из записок Печорина в том виде, в каком он мне достался»¹¹.

С точки зрения Б.М. Эйхенбаума, характер предисловия свидетельствует о его «авторской» принадлежности, фактически отождествляя фигуры «автора» и «путевого офицера»: «Предисловием к “Фаталисту” Лермонтов отождествил себя с автором “Бэлы” и придал рассказанной там встрече с Максимом Максимычем совершенно документальный, мемуарный характер. <...> Предисловие к “Фаталисту” заставляло видеть в авторе “Бэлы” не обычную литературную мистификацию, а самого Лермонтова»¹². Итак, автор в предисловии к «Фаталисту» идентифицирует себя с путевым офицером «Бэлы», т.е. с тем «путешествующим и записывающим», который, в свою очередь, оказался этим своим качеством близок первоначальному герою «Тамани» (на этапе ее «дороманного» существования).

Можно предположить, что, оказавшись позже в составе романа, «Тамань» была «переадресована» Печорину, бывшее «я» ее героя оформилось в статусе печоринского «я», а сам текст новеллы стал фрагментом его записок. История введения «Тамани» в состав романа обнаруживает, как на разных этапах его становления, в субъектно-объектной организации становящегося романного целого происходило «наложение» фигур автора – повествователя – героя. В этой цепочке сквозят прежде всего сильные *лирические корни* лермонтовского героя.

Однако тут же необходима оговорка: замечание Б.М. Эйхенбаума о документальности, «мемуарности записок» офицера можно принять лишь отчасти, хотя само по себе это примечание Лермонтова к «Фаталисту» знаменательно. Дело в том, что уже в момент журнальных публикаций повестей шла интенсивная работа по завершению романа. «Бэла» выходит в марте 1839 г., «Фаталист» – в ноябре 1839, «Тамань» – в феврале 1840. Но 19-го февраля того же 1840 года цензурой разрешен к печати текст романа, имеющий полный состав повестей. Очевидно, однако, что к моменту публикации в «Отечественных записках» «Фаталиста» (ноябрь 1839 г.) – «Максим Максимыч» не был еще написан (или завершен), иначе теряет смысл авторское предисловие к журнальной публикации «Фаталиста». По своему содержанию это примечание схематически намечает сюжетную ситуацию будущего «Максима Максимыча», дублирует его мотивировочную функцию в составе целого.

Авторское примечание в данном случае продиктовано не только заботой о взаимопонимании с читателем, но и профессиональными заботами автора. Если существование

«записок» путевого офицера было оправдано текстом «Бэлы», то факт появления «записок» Печорина не был к этому времени мотивирован *текстуально* (ни в «Фаталисте», ни в «Тамани»). В такой ситуации авторское предисловие по сути спасало положение, наводя *вне текста* сюжетно-мотивировочные «мосты», в самом тексте отсутствующие. Эту задачу должно было решить написание «Максима Максимыча».

Лермонтовские внетекстовые примечания находятся в неоднозначном соотношении с будущим текстом, являясь по сути этапными «пристройками», в окончательном тексте теряющими смысл.

Лермонтов, заявленный примечанием к «Фаталисту» как автор записок офицера, не равен путевому офицеру «Бэлы» и «Максима Максимыча» уже по той причине, по которой разноприродны «текст» и «не-текст», при всей сложности их взаимопроникновений. Более точна оценка фигуры «путевого офицера», данная Л.Я. Гинзбург: «Издатель записок Печорина, в отличие от Максима Максимыча, существует как рассказчик не потому, что к нему прикреплено социально-характерное языковое начало, но для того, главным образом, чтобы настоящий автор мог уйти со сцены, воздержаться от непосредственной оценки Печорина»¹³. В подобном случае можно говорить об «автобиографичности» фигуры «путевого офицера», но нет оснований для ее отождествления с автором всего романа.

Автор «записок» (как одной из структурных единиц романа) и автор романа в его целостности – фигуры разнокачественные и разномасштабные; они по существу фиксируют «этапы» и способы дистанцирования автора от его героев.

Решающую роль для определения положения Печорина в романе сыграли не внетекстовые примечания автора, а сам текст, характер его структуры и композиции, где при сохранении «голоса» основного героя («Журнал») введен противовес в виде вполне суверенных точек зрения на героя со стороны путевого офицера и Максима Максимыча. Одни «записки» уравнивали другие и в композиционном, и в смысловом отношениях, создавая необходимую дистанцию между автором и героем.

Еще несколько фрагментов текста, на наш взгляд, сохранили следы работы автора по композиционному выстраиванию цикла и укреплению связей между его структурными единицами. Первый из них – финал «Фаталиста», содержащий сообщение Печорина Максиму Максимычу о смерти Вулича и ответное рассуждение штабс-капитана об «азиатских курках». Именно характер финала не позволил Б.М. Эйхенбауму подтвердить гипотезу о написании «Фаталиста» (как и «Тамани») до возникновения идеи романа о Печорине.

Комментируя уже цитированное предисловие автора к «Фаталисту», исследователь замечает: «Внимательный читатель мог и сам заметить, что рассказчик и герой “Фаталиста” –

Печорин, поскольку в конце говорится: “Возвратясь из крепости, я рассказал Максиму Максимычу все, что случилось со мною...” и т.д.»¹⁴. Очень характерна эта «забота» о внимании читателя в журнальном предисловии Лермонтова.

Автор сознавал структурную невыстроенность публикуемого материала, что и сказалось на содержании предисловия. (Действительно, читателю нужно было быть сверхвнимательным, чтобы без помощи автора восстановить связи, отсутствующие на этот момент в тексте.) Возможно, финал «Фаталиста» и представлял собой одну из попыток укрепить в сюжетном отношении публикуемый материал. Сознание необходимости работы такого рода могло быть тем отчетливее, чем более ощутима была структурная и стилевая разность связуемых текстов (а «Бэла», с одной стороны, и «Тамань», «Фаталист» – с другой, давали достаточно оснований для сомнений такого рода).

Настойчивое напоминание в том же предисловии о якобы забытых читателем Максиме Максимыче и Печорине с отсылкой к сюжету «Бэлы» менее всего продиктовано «скромностью» автора. Оно выглядит очень своевременным, ибо текст «Фаталиста» не обеспечивал стопроцентного опознавания Печорина в герое новеллы (так же, как и в «Тамани»). В тексте «Тамани» даже имя Печорина не упомянуто ни разу; в тексте «Фаталиста» – один раз, в сцене «пари» Вулича с Печориным: «Господин Печорин, возьмите карту и бросьте вверх» (341)¹⁵.

Финал же «Фаталиста» звучит, пожалуй, уж слишком синхронно авторскому предисловию к журнальной редакции этой новеллы. И тут, и там, т.е. по обе стороны текста (хотя в одном случае это внетекстовое примечание), в виде этакой рамы зафиксированы имена персонажей, память о которых недостаточно заложена в сюжетном строе новеллы.

Гораздо определеннее это сделано в более поздней «Княжне Мери», тоже являющейся фрагментом «записок» Печорина. Такой предупредительный жест автора как бы выдает потребность лишний раз напомнить о своих героях, и это тем более понятно, если допустить, что и «Фаталист» (подобно «Тамани») был создан до рождения идеи романа о Печорине, а значит требовалось обе новеллы органически ввести в него, перевести в статус структурных единиц новообразованного целого. В таком случае финал «Фаталиста» представлял собой связку, позволяющую – помимо прочих задач – вмонтировать новеллу в систему романа.

На ту же мысль наводит несколько иная кодированность финала в сравнении с остальным текстом «Фаталиста»: финал вводит фигуры персонажей, не заложенных в памяти текста (Максима Максимыча – в особенности: он только в финале новеллы и появляется). Остается впечатление «шва», пусть и достаточно искусного. Именно в этой ситуации актуализируется значимость категории границы («начала», «конца», «рамы» и т.д.) в построениях типа «текст в

тексте», в которых «переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет <...> основу генерирования смысла. <...> Одновременно подчеркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности. Актуальность границ подчеркивается именно их подвижностью, тем, что при смене установок на тот или иной код меняется и структура границ»¹⁶.

Определяя этапные моменты творческого процесса, в котором формируется «эстетически продуктивное отношение напряженной вненаходимости автора всем моментам героя», М.М. Бахтин выделил следующие из них: автор «должен собрать всего героя, который изнутри самого себя рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии этического поступка, собрать его и его жизнь и восполнить до целого теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны, как-то: полнотой внешнего образа, наружностью, фоном за его спиной, его отношением к событию смерти и абсолютного будущего и проч.»¹⁷.

В связи с комплексом проблем, поставленных нами, особый смысл приобретает обращение к теме смерти, одной из краеугольных в романе Лермонтова, точнее – к двум фрагментам романа, объединенным этой темой: 1) запись (из крепости) в дневнике Печорина о дуэли с Грушницким; 2) переработка первоначального финала повести «Максим Максимыч» (сообщение о смерти Печорина) и появление Предисловия к «Журналу Печорина», в которое «перемещена» информация о смерти героя.

В рукописи «Один из героев начала века» финал повести «Максим Максимыч» был иным, чем известный нам по 1-2-му отдельным изданиям романа.

Я пересмотрел записки Печорина, и заметил по некоторым местам, что он готовил их к печати, без чего, конечно, я не решился бы употребить во зло доверенность штабс-капитана... (570)

В 1-м отдельном издании романа мотивировка публикации записок Печорина аналогичными намерениями самого героя будет заменена другой: указанием на факт смерти героя, развязывающий руки издателю, а также привлекательным для последнего свойством «записок» Печорина – беспощадностью его самоанализа.

Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить свое имя под чужим произведением. <...>
Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки. (225)

Рукописный финал «Максима Максимыча» был снят, а его функцию приняло на себя Предисловие к «Журналу Печорина», написанное, по-видимому, в самом конце работы над романом, когда «Максим Максимыч» в своем первоначальном виде был завершен.

С чем могла быть связана переработка финала повести «Максим Максимыч»? Вероятно, она произошла параллельно или, во всяком случае, взаимосвязано с написанием сцены дуэли в «Княжне Мери», хотя в целом работа над обеими повестями могла идти одновременно. Дело в том, что в структуре «Княжны Мери» сохранилась определенная грань, за которой происходит и стилистическая, и смысловая перекодировка текста. Любопытно, что эта грань отмечена самим автором: текст, связанный с описанием ситуации дуэли, отделен от предыдущего графически – чертой (она есть и в рукописи).

Описание дуэли и всех последующих событий дано: во-первых, с дистанцированной во времени и пространстве точки зрения (из крепости, через месяц после дуэли). Однако, установка на дистанцированность оказывается большей частью мотивировочной, условной, т.к. последующее описание событий дано в модальности «здесь и сейчас». Во-вторых, ломается структура дневника (разбивка на «подневные» записи), что в принципе понятно: события спрессованы временной дистанцией; ритм дневниковых записей утрачивает свою размеренность и взвинчивается до новеллистического, наподобие «Тамани» (в небольшом фрагменте – дуэль с ее перипетиями, письмо Веры, погоня за нею, смерть коня, слезы, объяснение с Мери). Для такой переориентации в пределах текста повести, видимо, были свои причины, и «технические», и смысловые.

В процессе работы над ситуацией дуэли перед Лермонтовым встала проблема ее исхода и дальнейшей судьбы героя (об этом же думает накануне дуэли Печорин). В точке дуэли произошло своеобразное скрещение двух сознаний: автора и героя. С исходом дуэли оказалась связанной не только сюжетная, но и чисто повествовательная проблема. Во-первых, в случае возможной гибели героя, его смерть должна была, по-видимому, стать завершающей точкой романного сюжета.¹⁸

С другой стороны, возникала и техническая сложность: кто и как – в случае гибели главного героя (являющегося и автором «записок») – опишет ситуацию дуэли и ее исход? Кому передать повествование, ибо Печорин как нарратор тогда автоматически исключался? Как следствие, одна на другую нанизывались «технические» проблемы: 1) необходимость перехода от повествовательной структуры «Журнала Печорина» (дневниковый тип “Ich Erzählung”) к другому типу нарратива, связанному с другим повествователем (с кем?); 2) необходимость сюжетной обработки фрагмента, мотивирующего смену нарратора. По этому пути Лермонтов не пошел.

Но вслед за техническим моментом чувствуется – чрезвычайной напряженности – смысловое решение: осознание того, что его герой не может погибнуть в поединке: смерть Печорина – «*другая*» смерть.¹⁹ Эта мысль эхом отдается в переработке финала «Максима Максимыча» и в написанном по ее следам Предисловии к «Журналу». Не исключено, что и «Фаталист» займет место финальной новеллы (в рукописи он предшествует «Княжне Мери», т.е. стоит на теперешнем месте «Тамани») в связи с названными обстоятельствами работы Лермонтова над текстом.

«Княжна Мери» и «Фаталист» окажутся связаны темой испытания героя смертью. При этом в обоих случаях «насильственная смерть», как вариант рокового исхода, будет осознана как «невозможная» развязка для судьбы героя данного типа: смерть бежит от него (феномен Вечного жида, Мельмота-скитальца). «...Смешно! – я думал умереть; это было невозможно: я еще не осушил чаши страданий, и теперь чувствую, что мне еще долго жить» (322), – запишет Печорин в крепости через месяц после дуэли, снижая тем самым пафос преддуэльного ожидания смерти до горькой, иронической ноты. Феномен подобного мироощущения, с точки зрения Ю.М. Лотмана, обусловлен психологией “лишнего человека”: «это психология человека, все жизненное амплуа которого было нацелено на гибель и который тем не менее не погиб»²⁰.

Таким образом, в итоговой структуре романа «Герой нашего времени» происходит перераспределение семантико-функциональной нагрузки художественных элементов, придав им качество жанровой поливалентности и двоякую кодированность знаками как малых «внутренних» форм (новелла, повесть, дневник, путевые записки), так и всего романного целого («текст в тексте»).

Поэтика «Героя нашего времени» обнаруживает двоякую ориентацию авторской позиции в романе: с одной стороны, потребность сохранить «я»-героя в его субъектной представленности и самоценности (следствие устойчивой лирической проницаемости лермонтовского героя в отношении авторского «я»); с другой стороны, стремление к пространственному, временному, ценностному, а значит и структурно оформленному размежеванию с героем, напряженные поиски «позиции внаходимости» автора по отношению к герою.

Трудно определить, какая из тенденций весомее в творческой эволюции Лермонтова и какая из них доминирует в тексте «Героя нашего времени». Их равновесие определяет качество текста, в котором мощное лирическое начало постоянно пробивается сквозь объективирующий контур, но несомненна и тенденция к укреплению позиции внаходимости автора герою, попытка “накрыть” героя «созревающим объективным анализом»²¹.

Взятые в отдельности «фрагменты» состава романа не позволяют оценить в полной мере смысловую напряженность и значение взаимодействующих тенденций. На разных этапах становления романа целое героя получало различный смысловой объем, а позиция автора «доставлялась», что сопровождалось перераспределением как внутренних, так и внешних границ текста (колебание положения «Тамани» и «Фаталиста» в составе целого; переработка финалов «Бэлы», «Максима Максимыча» и, возможно, «Фаталиста»; мотивировочная функция «Максима Максимыча» как связующего звена между «записками офицера» и «записками Печорина»; функции предисловий).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По данной проблеме см. работы: *Либерман А.И.* Лермонтов и Тютчев // Михаил Лермонтов. 1814-1989. Нортфилд, Вермонт, 1992. Т. III; *Эйхенбаум Б.М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л., 1986; *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987.

² См. замечание Ю.Н. Тынянова о соотношении формата произведения с функциональностью его отдельных элементов: «Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка» (*Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 256).

³ *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 12.

⁴ *Эйхенбаум Б.М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 294.

⁵ Там же. С. 294.

⁶ *Мануйлов В.А.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. Л., 1975. С. 145.

⁷ Ср. замечание путевого офицера в разговоре с Максимом Максимычем о современной молодежи: «Много есть людей, говорящих то же самое (что и Печорин – *Н. Е.*), что есть, вероятно, и такие, которые говорят правду; что, впрочем, разочарование, как все моды, начав с высших слоев общества, спустилось к низшим, которые его донашивают, и что нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок». (232)

⁸ *Гинзбург Л.Я.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 187.

⁹ *Маркович В.М.* О лирико-символическом подтексте в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы). Л., 1982. С.

¹⁰ *Эйхенбаум Б.М.* «Герой нашего времени»... С. 294.

¹¹ Там же. С. 294.

¹² Там же. С. 294.

¹³ *Гинзбург Л.Я.* Указ. соч. С. 167.

¹⁴ *Эйхенбаум Б.М.* «Герой нашего времени»... С. 294.

¹⁵ Текст романа «Герой нашего времени» цитируется по изданию: [Лермонтов, 1957] с указанием в круглых скобках соответствующей страницы.

¹⁶ *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 567. (Труды по знаковым системам. Вып. 14.) Тарту, 1981. С. 4-5.

¹⁷ *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 18.

¹⁸ Ср. пушкинский иронический перечень традиционных концовок произведения: «... должно своего героя // Как бы то ни было женить, // По крайней мере уморить, // И лица прочие пристроя, // Отдав им дружеский поклон, // Из лабиринта вывести вон» («Евгений Онегин»).

¹⁹ Ср. с попыткой реконструкции Л.И. Вольперт сюжета и его развязки в «Княгине Лиговской»: *Вольперт Л.И.* Лермонтов и Стендаль. («Княгиня Лиговская» и «Красное и черное») // Михаил Лермонтов. 1814-1989. Нортфилд, Вермонт, 1992. Т. III.

²⁰ *Лотман Ю.М.* Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 102.

²¹ *Роднянская И.Б.* Герой лирики Лермонтова и литературная позиция поэта // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. Т. 39. 1980. № 2. С. 104.

«Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка»: поэтика «пустого места»

Было бы преувеличением считать «Ивана Фёдоровича Шпоньку и его тётушку» самым значительным произведением среди «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Бесспорно, однако, что это самое загадочное произведение не только данного цикла, но и всех повестей Н.В. Гоголя. Начать надо с того, что повесть эта обрывается на самом интересном месте. Причём её неоконченный характер декларируется уже в начале текста, поскольку жена Рудого Панька растаскала большую часть тетрадки, в которой был записан рассказ Степана Ивановича Курочки. На пирожки. Таким образом, здесь сознательно нарушаются законы классического повествования.

В первой главе рассказывается о детстве Ванюши, причём одним из действующих лиц является тетрадка, что всегда «была чистенькая, кругом облинеенная, нигде не пятнышка». Затем следует эпизод с масляным блином, который Ванюша ел в классе. История отчётливо рифмуется с ситуацией дальнейшей судьбы рукописи за одним только значимым исключением. В отличие от жены Рудого Панька Ванюша был высечен по рукам. «И дело: руки виноваты, зачем брали, а не другая часть тела». Потом речь идёт о военной службе, где также ничего существенного не происходило, поскольку «он, сидя на своей квартире, упражнялся в занятиях, сродных одной кроткой душе: то чистил пуговицы, то читал гадательную книгу, то ставил мышеловки по углам своей комнаты, то. Наконец, скинувши мундир, лежал на постели». В самом конце первой главы наш герой по совету своей тётушке Василисы Кашпоровны Цунчевской выходит в отставку.

Вся вторая глава посвящена дороге, по которой герой едет на хутор, и Григорию Григорьевичу Сторченко, с ним герой встретится на почтовой станции. В третьей главе рассказывается о тётушке. Четвёртая включает в себя поездку в имение Сторченко, а в пятой, которая обрывается, как же было сказано, герой вместе с тётушкой снова едет в имение с целью просватать Шпоньку за Марью Григорьевну. После неудачной коммуникации («Иван Фёдорович немного ободрился и хотел было начать разговор; но казалось, что все слова свои растерял он на дороге. Ни одна мысль не приходила на ум») тётушка и племянник возвращаются назад, племянник видит ужасный сон, а у тётушки «созрел совершенно новый замысел», о котором мы уже никогда не узнаем. Вот и всё.

Таким образом, в центре повествования оказывается традиционная для Гоголя фигура фикции, вокруг которой развёртываются эпизоды, один нелепее другого, причём никак не связанные между собой. Уже одно это, казалось бы, исключает всякую возможность сколь угодно вразумительного филологического анализа. «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка» - невозможный объект рассмотрения в рамках традиционного литературоведения. Похоже, что независимо от интенций Гоголя, сам текст специально написан для структурно – семиотического анализа.

Ведь именно «структурная критика сводит то, что было движением (генезис) и что станет движением, (бесконечной возможностью прочтений), в пространственную модель, потому что только так можно удержать то неизречённое, чем было художественное произведение (как сообщение) в его становлении (источник информации) и в его претворении (истолкование получателем). Структуралист призван к тому, чтобы справляться с тяготами неизреченности, которая всегда создавала трудности для критического суждения и описания поэтических механизмов»¹.

Методологическая ценность суждения известного писателя и семиотика Умберто Эко сводится к тому, что структурно-семиотические методы возникают не сами по себе и не от желания филологов усложнить картину изображаемого мира. Они всегда ответ на тот

конструктивный вызов сложности, которую задают им художественный язык и художественный текст. Вот почему в рассмотрении «Ивана Фёдоровича Шпоньки» мы постараемся выявить ближайший генезис этого текста с тем, чтобы показать, что генетические мутации, обнаруженные в нём, привели к созданию мира, отличного от модели других гоголевских повестей. Эти мутации требуют для своего понимания не только уяснения законов гоголевского письма, но и новой стратегии чтения. В этой связи весьма актуальным окажется понятие *интерпретанты*, введённое Ч. Пирсом. ибо, как отметил П. де Ман, «с точки зрения Пирса, интерпретация знака вовсе не значение, но другой знак, это прочтение, а не декодирование, а само прочтение, в свою очередь. Следует интерпретировать как третий знак и так далее, *ad infinitum*. Пирс называет этот процесс, посредством которого «один знак даёт рождение другому», чистой риторикой, в отличие от чистой грамматики, постулирующей возможность непроблематичного диадического значения, и чистой логики, постулирующей возможность всеобщей истины значений. Вот если бы знак порождал значение тем же самым способом, каким объект порождает знак, т.е. путём репрезентации, не было бы необходимости отличать грамматику от риторики»².

Итак, в настоящей работе мы пытаемся показать, что текст, который на уровне грамматики (синтактики) прочитывается как абсурдная и обрывочная конструкция, на уровне риторики (прагматики) выступает как целостная художественная конструкция, к которой нельзя ничего прибавить или убавить, и рождающая благодаря этому обстоятельству не имеющую в русской литературе XIX века аналогов поэтику «пустого места».

С точки зрения синтаксического развёртывания сюжета первые четыре главы «Ивана Фёдоровича Шпоньки» написаны в обычной гоголевской манере, основные черты которой ещё в начале прошлого века великолепно описал Б.М. Эйхенбаум. Согласно Эйхенбауму, «композиция у Гоголя не определяется сюжетом – сюжет у него всегда бедный, скорее – никакого сюжета, а взято только какое-нибудь одно комическое положение, служащее как бы толчком или поводом для разработки комических приёмов <...> Основа гоголевского текста – сказ, текст его складывается из живых речевых представлений и эмоций. Более того: сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить – слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу выразительной, в которой особенная речь принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т.п.»³.

Примеров такого рода выразительного сцепления в «Шпоньке» вполне достаточно: кашель учителя латинского языка, наводивший ужас на учеников, прежде чем показывалась фризовая шинель и лицо, изукрашенное оспой; полковник, который, трепля себя по брюху после каждого слова, говорил: «У меня-с, многие пляшут-с мазурку; весьма многие-с, очень многие-с»; собаки всех сортов: бурые, чёрные, серые, пегие, бросающиеся под колёса телеги, заметив, что ось смазана салом и т.д. Кажется, что «осюжетенный абсурд» четырёх глав совершенно необходим Гоголю, чтобы резко сменить сюжет в оборванной пятой главе.

В череде абсурда два эпизода пятой главы представляют главный интерес: это разговор двух старух, желающих обвенчать Ивана Фёдоровича с Марьей Григорьевной, и последующий сон героя, решивший по сути все повествовательные задачи текста. Генезис этих двух эпизодов не вызывает сомнений, поскольку оба источника и хронологически, и смыслово расположены рядом – в поэтике А.С. Пушкина.

Достаточно внимательно прочесть сохранившуюся часть пятой главы и «Барышню–крестьянку», чтобы увидеть не только мотивное, но и текстуальное сходство двух произведений. Подобно тому, как Берестов и Муромский обсуждают венчание детей, в «Шпоньке» эту же процедуру проделывают две старушки. Точно так же, как и в «Барышне–крестьянке», поездке в

имение Сторченки предшествовала размолвка, даже описание поездки содержит черты некоторого подобия. Так, у Пушкина: «В два часа ровно коляска домашней работы въехала на двор и покатилась около густозелёного дернового круга». У Гоголя: «Около полудня Омелько, управившись около брички, вывел из конюшни тройку лошадей, немного чем моложе брички, и начал привязывать их верёвкою к величественному экипажу... Часа через два кибитка остановилась перед крыльцом».

Весьма сходны между собой сцены разговора Берестова с сыном и Василисы Кашпоровны с Иваном Фёдоровичем. Берестов говорит Алексею: «...не понуждаю тебя вступить тотчас... в статскую службу; а покамест намерен я тебя женить». У Гоголя: «Слушай, Иван Фёдорович! Я хочу поговорить с тобою сурьёзно... чин ты имеешь хороший. Пора подумать и об детях! Тебе непременно нужна жена». Далее в обоих случаях следует отказ. «Как вам угодно, я не хочу жениться и не женюсь», - отвечает Алексей. «Как, тётушка! – вскричал, испугавшись, Иван Фёдорович. – Как жена! Нет-с, тётушка, сделайте милость... Я совершенно не знаю, что с ней делать!».

Казалось бы, Гоголь пишет своего «Шпоньку» по прописям пушкинской «Барышни-крестьянки», если бы не одно обстоятельство. В «Барышне-крестьянке», как и в остальных «Повестях Белкина», сохраняется устойчивость гендерного статуса – мужчины ведут себя как подобает мужчинам: воюют, стреляются на дуэлях, пьют вино, зарабатывают на жизнь, а женщины реализуют женский тип поведения: плачут над сентиментальными романами, жеманятся и мечтают о замужестве. При всех внезапных поворотах сюжета бытовой фон героев пушкинской прозы ординаре – меняется расположение фигур, но не устройство доски, на которой эти фигуры поставлены.

Гоголь, сохраняя ситуацию и высказывания пушкинских героев, изменяет устройство самой доски. Подобно героям «Школы для дураков» Саши Соколова, где учащиеся школы для умственно отсталых придумывают несуществующую фигуру конеслона, заставляя его двигаться буквой Х, Гоголь меняет гендерные знаки, передавая мужские роли женщинам, а женские – мужчинам. Василиса Кашпоровна рост «имела почти исполинский, дородность и силу совершенно соразмерную. Казалось, что природа сделала непростительную ошибку, определив ей носить темно-коричневый по будням капот с мелкими оборками и красную кашемировую шаль в день Светлого Воскресения и своих именин, тогда как ей более всего шли бы драгунские усы и длинные ботфорты. Зато занятия её совершенно соответствовали её виду: она каталась на лодке, гребя веслом искуснее всякого рыболова; стреляла дичь, стояла неотлучно над косарями; знала наперечёт число дынь и арбузов на баштане».

В отличие от тётушки «Иван Фёдорович, как уже имел случай заметить прежде, был такой человек, который не допускал к себе скуки. В то время развязывал он чемодан, вынимал бельё, рассматривал его хорошенько: так ли сложено, снимал осторожно пушок с нового мундира, сшитого уже без погончиков. И снова всё это укладывал наилучшим образом».

Парадоксальность сюжета «Шпоньки» заключается в том, что интертекстуальный пушкинский мотив сватовства Гоголь вводит в нестабильное гендерное пространство, благодаря чему и происходит взаимоуничтожение двух противоположенных энергий – энергии сюжета и энергии *стиля*. *Результатом такого уничтожения становится эффект пустого места, наполняющегося особым значением всеобщности.* Принцип пустого места, открытый в «Иване Фёдоровиче Шпоньке», станет важнейшим конструктивным принципом финалов в драматургии Гоголя – в «Ревизоре» и «Женитьбе». Немая сцена в одном случае и бегство Подколёсина через открытое окно в никуда – наиболее яркие примеры поэтики пустого места.

Пустота гоголевских финалов всегда оказывается знаком, но знаком чего она является в «Шпоньке»? Ответ, на наш взгляд, следует искать в другом интертекстуальном источнике. А.С. Янушкевич одним из первых указал на связь сна Ивана Фёдоровича и сна пушкинской Татьяны.

Действительно, этот сон отсылает нас к сну героини «Евгения Онегина», но переворачивает ситуацию благодаря смене гендерных параметров. Будучи по природе вещим, сон Татьяны строится на принципе уподобления и реализуется в дальнейшем развитии фабулы: именины, гости – чудовища, дуэль, убийство Ленского Онегиным. С этой точки зрения более чем уместна фантазмагория:

Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке,
Вот мельница в присядку пляшет
И крыльями трещит и машет;
Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ.

Внешний антураж сна Ивана Фёдоровича во многих деталях совпадает со сном Татьяны.

На стуле сидит жена. Ему страшно; он не знает, как подойти к ней, что говорить с нею, и замечает, что у неё гусиное лицо. Нечаянно поворачивается он в сторону и видит другую жену, тоже с гусиным лицом. Поворачивается в другую сторону – стоит третья жена. Назад – ещё одна жена. Тут его берёт тоска. Он бросился бежать в сад; но в саду жарко. Он снял шляпу; и в шляпе сидит жена. Пот выступил у него на лице. Полез в карман за платком – и там сидит жена... то вдруг он прыгал на одной ноге, а тётушка, глядя на него, говорила с важным видом: «Да. Ты должен прыгать, потому что ты теперь уже женатый человек». Он к ней, но тётушка уже не тётушка, а колокольня. И чувствует он, что его кто-то тащит верёвкою на колокольню. «Кто это тащит меня?» - жалобно проговорил Иван Фёдорович. «Это я, жена твоя, тащу тебя, потому что ты колокол»... То вдруг снилось ему, что жена вовсе не человек, а какая-то шерстяная материя; что он в Могилёве приходит в лавку к купцу. «Какой прикажите материи? – говорит купец. – Вот возьмите жены, самая модная материя! Очень добротная! Из неё все теперь шьют себе сюртуки». Купец меряет и режет жену.

Несмотря на обилие совпадающих деталей, вплоть до ножа, которым Онегин хочет резать Ленского, природа сновидений двух персонажей прямо противоположна. Если сон Татьяны, как уже говорилось, основан на уподоблении образов и ситуаций будущим событиям, то в основе гоголевского сна лежит расподобление единого, его расщепление. Содержанием в данном случае становится не игра означаемыми, но игра означающих. Собственно во сне Иван Фёдорович видит не жену, а слово «жена», которое по мере развёртывания обрастает огромным количеством фантастических коннотатов. При всей абсурдности сон сохраняет жёсткую логику метаморфоз: человек превращается в животное, а животное в свою очередь в неодушевлённый предмет. В результате игры коннотатами Шпонька превращается в колокол, тётушка в колокольню, а несуществующая жена в модную материю для сюртука под стать новому мундиру, сшитому «уже без погончиков», которые так бережно укладывал наяву герой.

В ставшей уже классической работе С. Криппнера и Д. Дилларда «Сновидения и творческий процесс: к решению проблем»⁴, вся пятая глава посвящена анализу снов транссексуалов. Авторы выделяют несколько признаков, проявляющихся в рассказах транссексуалов о сновидениях. Главные из них: обилие предметов одежды, часто с переодеванием в одежду противоположного пола; неопределённость пола действующих лиц (по-английски это всегда it или one, но никогда she или he); в сновидениях транссексуал чаще всего выступает объектом действия и почти никогда

деятелем, наконец, в сновидениях транссексуалов очень важны образы, связанные с комплексом кастрации: вытянутые или, напротив, вогнутые предметы.

Содержанием сновидения Ивана Фёдоровича является, таким образом, обнажение его транссексуальной природы, а не программирование дальнейшего развития сюжета. Сюжет сновидения Шпоньки ведёт не в даль текста, но в его глубь, связанную с мифопоэтикой андрогина, оказавшегося в пустом пространстве натуральной школы. В диалоге «Пир» Платон утверждал, что предки людей были трёх родов: мужчины, женщины и андрогин, обладавшие признаками обоих полов. Позже Зевс наказал людей за их гордость, разрубив каждого вдоль, повернув лица и детородные органы в сторону разреза.

Мифопоэтика андрогина – важнейшее звено сюжетогенных мотивов у писателей 1830-х годов. Достаточно обратиться к творческой лаборатории Пушкина. В неопубликованном при жизни поэта отрывке «Сказки о рыбаке и рыбке» в качестве одного из желаний старухи становится требование стать Папой Римским. Кроме того, в этот же период Пушкин задумывает драму на псевдоисторический сюжет о папессе Иоанне. Не рассматривая сейчас весьма туманный вопрос, почему замыслы Пушкина не дошли до читателя–современника, а замысел Гоголя дошёл в столь необычном виде, переведём эту проблему в чисто теоретический план.

Наряду с актуальными сюжетами в каждой литературе почти в каждую эпоху существуют виртуальные сюжеты. Скажем, сюжет о лишнем человеке или о маленьком человеке – актуальные сюжеты для литературы указанного периода, а сюжет об андрогине – виртуальный. В литературе модернизма и постмодернизма, напротив. Сюжет о маленьком человеке не актуален (виртуален в смысле возможности пародирования или другой игры с чужим текстом), а сюжет об андрогине актуален («Палисандрия»). Особенность виртуального сюжета в том, что, как правило, интересуется несколько крупных (а, возможно, и писателей второго ряда), однако уровень развития художественного языка или какие-то внелитературные причины не позволяют реализовать его и довести до читателя. В этом случае эффект пустого места сигнализирует читателю о возможности виртуального сюжета. Поэтика пустого места играет ту же роль, что и эквивалент строфы в стихосложении, как описал его в своё время Ю.Н. Тынянов. Как верно заметил С.А. Гончаров в статье, посвящённой «Ивану Фёдоровичу Шпоньке», «дефектность текста или манипуляции с текстом, которые приводят к дефектам (повреждениям, уничтожениям, исчезновениям) вводятся в литературное произведение как тема, мотив или структурный принцип, иначе говоря, тематизируются и становятся предметом специальной структурированной художественной рефлексии»⁵. 4 Выступая в сознании читателя, ориентированного на массовую литературу как абсурд, пустое место становится для филолога важным признаком многомерности художественного языка, лишь частично реализуемой в том или ином тексте.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб., 1998. С.284.

² де Ман П. Аллегории чтения. Екатеринбург, 1999. С.16.

³ Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969. С.305,307.

⁴ Криппнер С., Диллард Д. Сновидения и творческий процесс: к решению проблем. М., 1997.

⁵ *Гончаров С.А.* Дефектный текст и странный персонаж Гоголя в контексте русской прозы // и славянский мир. Томск, 2007.С.146.

Поэтический эпиграф «из Пушкина» и историческое время в «Игроках» Н.В. Гоголя

Наличие эпиграфа во всех отношениях значимый факт, эпиграф к драматическому тексту без протагониста вкупе с названием играет особую роль в выражении авторских интенций. По поводу эпиграфа к «Игрокам» из «Руслана и Людмилы» в гоголеведении нет никаких комментариев, кроме непосредственной отсылки к пушкинской поэме и высказанного не так давно суждения об авторской иронии по отношению к комедийной коллизии собственной пьесы: «Эпиграф откровенно ироничен, потому что представленные в комедии коллизии взяты не из легендарной и сказочной героической старины, а из быта современников — картежных воров»¹. В догоголевской драматургии эпиграф к пьесе не был явлением сугубо частным или, наоборот, общим. Отчасти он функционально совпадал с привычным уточняющим названием, дающимся после «или», причем с точки зрения театральной прагматики явно уступал последнему в активности презентации содержания или авторского отношения, поскольку не только спектакль, но и афиша и программка легко обходились без эпиграфа (как, собственно, премьерная афиша «Игроков»²).

Гоголь-драматург дважды использовал эксклюзивные возможности эпиграфа: в первый раз он дал эпиграфический авторский комментарий ко второй редакции «Ревизора» — с пословичной моралью, обращенной и к персонажам, и к зрителям, а во второй раз к «Игрокам», и в отличие от первого — афористичного, откровенно назидательного, а потому «агрессивного», второй эпиграф как будто совершенно нейтрален — то ли экивок в сторону цензора, то ли, действительно, только усмешка автора над современным героем. Во всяком случае рядового читателя/зрителя такой эпиграф эмоционально не задевает, а скорее даже успокаивает, поскольку в своем «прямом» значении фиксирует дистанцию между происходящим на сцене и зрительным залом — дистанцию во времени и, как следствие, в социально-психологической проблематике, то есть позволяет зрителю смеяться над другими, а не над собой, или формирует иллюзию такого права. Уточним, однако, что *прямое* значение, которое мы в этом случае имеем в виду, это отделившаяся в сознании читателей Пушкина от источника, бытовавшая в современной Гоголю культуре поэтическая формула *минувшего*, употребляемая с ситуативной, контекстно выраженной (не обязательно письменно) сугубо эмоциональной модальностью как выражение грусти, иронии, сарказма или, наконец, философического взгляда (преходящий характер всего и вся) и пр. Но в функции эпиграфа входит не только комментирование текста или фокусирование на чем-то в нем, а в случае цитатного эпиграфа — индексация внетекстового или претекстового диалога, в том числе литературного типа; в определенном смысле эпиграф уравнивает текст, поскольку всегда имеет дело с сюжетным уровнем своего «подопечного» (в отличие от самых разных типов связи с исходным текстом). Поэтому простой в восприятии читателя текст «упрощает» (в логическом смысле) и эпиграф к нему или, наоборот, непростой текст / непростой эпиграф сигнализируют о сложности второго компонента художественного комплекса. При этом очевидно, что зависимость эпиграфа от подопечного ему текста сугубо рецептивная и ситуативная, и в случае концентрации внимания на исходном тексте — подопечный будет комментировать его. Иными словами говоря, эпиграф вообще, цитатный, в частности, к художественному тексту — это в принципе криптограмма, синтезирующая природную и приобретенную новой ролью сложность функционально-смыслового плана, и так в норме он и интерпретируется исследователями в тех случаях, когда подопечный текст ощущается и признается *значимым*.

Между тем в нашем случае усложненным является не только эпиграфически комментируемый текст (параболической организацией художественного образа как минимум), но сам эпиграф, потому что выбранная Гоголем строка из «Руслана и Людмилы» Пушкина является, в свою очередь, частью цитаты из поэмы «Картон» Оссиана (Макферсона)³. А поскольку цитата двойная, возникает необходимость соотнести драматургическое целое «Иг-

роков» с двумя историко-литературными этапами, представленными и своими текстами, и своими авторами, и значением отчужденной от них (в родовом и жанровом плане) в качестве «эмиссара» строки. В этой ситуации экспликация авторских интенций предварения своего текста цитатным эпиграфом только осложняется тем, что поэтическая строка бытовала в качестве компонента устной и письменной речи вне литературы и/или в промежуточной литературе (по определению Л.Я. Гинзбург).

Характерным показателем преднамеренного «усложнения» является точечный выбор Гоголем строки: при желании установить эпиграфом из Пушкина дополнительную ироническую или даже саркастическую дистанцию со своими персонажами как донельзя измельчавшими героями-богатырями перед ним открывался достаточно широкий выбор даже в рамках поэмы. В «Руслане и Людмиле» это первая строка двустишия («Дела давно минувших дней, // Преданья старины глубокой»), обрамляющего в пушкинской поэме событийную «фантастическую» часть текста. Повторяясь дважды и будучи выделено графически в самостоятельную строфу, цитируемое Пушкиным двустишие в первом случае следует за «Посвящением» и (в итоговом тексте) сказочным вступлением («У лукоморья дуб зеленый...»), а во втором — предшествует «Эпилогу». При этом в «Посвящении» Пушкин в шутовском контексте и с соответствующей интонацией варьирует первую строку («Для вас, души моей царицы, // Красавицы, для вас одних // *Времен минувших небылицы*, // В часы досугов золотых, // *Под шепот старины болтливой*, // Рукою верной я писал; // Примите ж вы мой труд *игривый!*»⁴ и т.д.), а в «Эпилоге» — вторую строку двустишия, но в элегическом тоне («Так, мира житель равнодушный, // Я славил лирою послушной // *Преданья темной старины*...»).

Кроме того, гоголевский выбор необыкновенно точен не только в отношении художественного задания его собственной пьесы, но и в отношении пушкинского текста. В «Картоне» Оссиана (Макферсона) соответствующее выражение («A tale of the times of old! The deeds of days of other years!») тоже повторяется дважды, обрамляя, однако, не текст целиком, а бардовский *зачин* к изложению эпических событий, то есть в буквальном смысле являясь первой фразой всей поэмы и — функционально — своеобразным эпиграфом, что не могло не отразиться на внимании переводчиков и читателей. Поэма «Картон», наряду с «Песнями в Сельме», пользовалась особой популярностью у переводчиков, кроме фрагментарных переводов (11) было сделано четыре полных⁵. Пушкину могло быть известно два варианта интересующих нас строк: «Повесть времен старых! Дела давно минувших лет!» Н.М. Карамзина (1791 г.)⁶ и «Случаи времен протекших, деяния преждебывших героев!» Е. Кострова (1792 г.)⁷. Оставив в стороне довольно прямолинейную архаизацию Кострова, не вполне соответствующую скорее образной, чем лексической стилизации оригинального выражения, обратим внимание, с одной стороны, на буквальное соответствие оригиналу карамзинского варианта и, с другой стороны, на внятную в нем для русского слуха аллюзию к «Повести временных лет»⁸. Очевидно, что Пушкина интересовал не только оригинальный, но и карамзинский вариант: он придает переводу еще более нейтральный, в сравнении с карамзинским, характер, уводя ассоциации читателя от «Повести временных лет», но сохраняет явную связь с самим карамзинским переводом. А в целом пушкинский перевод этого рефрена почти демонстративно модернизирован относительно установившейся в русских переводах Оссиана сентименталистской и преромантической традиции стилизовать архаический строй речи, почему — будучи буквальным переводом, хотя и со строчной инверсией — воспринимается не как цитата, а как реминисценция.

Графическое выделение цитаты в «Руслане и Людмиле» в отдельное двустишие и ее повторение, то есть частичное сохранение ее функциональной принадлежности народно-поэтической традиции, сочетается в пушкинском тексте с отказом от лексической архаизации; при этом рифма спаивает двустишие с основной частью, последние строки которой тоже повторяют начальные, но с небольшим смещением:

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой.
В толпе могучих сыновей,

С друзьями, в гряднице высокой
Владимир-солнце пировал;

<...>

Владимир в гряднице высокой
Запировал в семье своей.

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой.

Таким образом, цитата в пушкинской поэме, создавая кольцевое обрамление основной, событийной, части поэмы, сама, в свою очередь, дважды оказывается в кольце: с одной стороны — парафразы с определенной (шутливо-лирической и элегической) жанровой, лексической и интонационно-смысловой окраской, а с другой стороны — объединенных с ней рифмой строк с контрастным включением архаизмов. В результате создается ощущение, что именно процитированные Пушкиным с точной передачей значения, но со строчной инверсией и «нулевой» стилистической окраской поэтические строки собственно пушкинские, то есть нейтральны в общем строе изменчивой модальности авторского слова. Между тем, хотя к 1820-му году восторженное отношение к Оссиану как историческому открытию уже подошло к границе с «минувшим»⁹ (отсюда пушкинский намек — «времен минувших небылиц»), широкая популярность и особое внимание переводчиков к «Картону» обеспечивали пушкинскому цитированию прозрачность, а строки Макферсона из зачина к поэме, выбранные поэтом, обнаружили серьезный эмблематический и/или эпиграфический потенциал¹⁰.

Итак, выбранная Гоголем строка пушкинской поэмы, стилистически не закавыченная, жестко встроена в сложную динамическую систему художественного языка поэмы и *характерно* функционирует в ироничной игре с чужим словом, в контрастном соположении жанрово-стилевых элементов, свойственных «Руслану...» и во многом обусловивших этапность поэмы в творчестве Пушкина, и в литературном процессе. Кроме того, именно эта строка из процитированного Пушкиным двустушия отсылает к карамзинскому переводу и индексирует аллюзионный план пушкинской поэмы, связанный с «Историей государства...», который в итоге отражается вольными и невольными рефлексам в сюжете *гоголевской* пьесы. Поэтому в роли эпиграфа однострочная цитата устанавливает связь не только с тремя (минимум) текстами, с определенным типом ведения литературного диалога и его участниками, но и с вне-текстовой культурной и литературной проблематикой¹¹.

Строго говоря, трансформация, которую испытывает обсуждаемая строка из «Картона» при движении сквозь смену принадлежности к жанрово-родовым системам вплоть до потери своей строфической пары и получения статуса эпиграфа к прозаической комедии с таким вульгарным содержанием, — приводит ее к почти полной прозаизации. Если в стилевой системе Макферсона и Карамзина, а в целом и Пушкина (несмотря на разнонаправленную иронию и включенность в описанные Ю. Тыняновым тенденции к «прозаизации»), *дела и дни* сохраняют литературно-поэтическое значение *богатырских деяний (подвигов) и древности*, то в изолированном от поэтической пары и самого контекста виде только *минувшее* удерживает поэтический и/или романтический оттенок, подвергаясь в соположении с гоголевской комедией, соответствующим, травестий в духе характеристики, данной повествователем гоголевской поэмы Ноздреву. Этот самый общий и наглядный эффект, как мы уже говорили выше, не объясняет гоголевского выбора конкретной строки из пушкинской поэмы. Добавим, что тот же или близкий эффект (в более жесткой, впрочем, форме) он получил бы с помощью лермонтовского «богатыри — не вы», тоже напрашивающегося в качестве эмблематической подписи к комедии.

Чтобы разобраться в ситуации взаимодействия эпиграфа и пьесы по существу, необходимо прояснить некоторые общие и принципиальные аспекты «прозаизации» поэтической формулы в соположении с комедийным жанром. Если рассматривать эпиграфическую строку в изолированном от всякого художественного контекста виде, мы сталкиваемся с чрезвычайно размытой семантикой как компонентов, так и целого эпиграфа: *какие-то* действия осуществлены *когда-то* в прошедшем, дистанция с которым может быть обозначена как в

буквальном смысле *днями*, так и *годами*, *веками*, *эпохами*. Поэтому «прозаическое» значение строки может быть растворено в другой системе родовых признаков или фиксировать «прозу жизни»; но характерно, что в составе обыденной речи и в контексте «прозы жизни» мгновенно актуализируется принадлежность строки не просто художественной, но именно *поэтической* системе, хотя и обобщенной, причем — при усилении вульгаризации темы и/или содержательного контекста увеличивается сопротивление этому вплоть до обратного влияния и опозитизации нехудожественных прозаизмов в элегическом, скажем, ключе. Это так же важно для рассмотрения эпиграфической функции пушкинской полуфразы, как и то, что совершенно иначе обстоит дело в границах эстетического: здесь мы можем без кавычек употреблять понятие прозаизации только в пределах псевдоэпоса Макферсона или поэмы Пушкина, уточняя при этом лишь привязку к лексическому или образному уровню текста, а при «миграции» строки в систему другого литературного рода и вида, даже если таковым выступила бы драматургия вообще (в стихах и в прозе), а уж тем более наша *комедия в прозе*, мы, следуя за этой специфической поэтической формулой (с буквальными свойствами *формулы*), оказываемся в пространстве сложной интерференции эстетических, прежде всего, потоков.

Актуальным становится то, что в классической драматургии событийный, характерологический, психологический и пр. содержательные ряды, включая авторскую идею, выражает себя в речи персонажей; дополнительный авторский ресурс в виде ремарок, названия и прочих внесценических компонентов емко, особенно в творчестве драматургов-прозаиков или драматургов-поэтов, но все же в соотношении объемов остается дополнительным. И речь персонажей в *прозаической комедии* максимально приближается к бытовой по своей стилистике и миметическим задачам, в некоторых случаях приближается на опасно короткую дистанцию. А в системе такого художественного отражения бытовой речи (восприятие которой тем не менее строится на фоновом условии принадлежности каждого речевого компонента сфере эстетического и художественного) возникают свои дополнительные функциональные возможности цитатного словоупотребления (прежде всего поэтических цитат) и, соответственно, свои специфические критерии оценки депоэтизации и/или прозаизации. Речь комедийного персонажа в качестве как будто бытовой сберегает цельность цитаты («тесноту стихового ряда»), включая в свой речевой контекст целокупным смыслом, и в то же время по праву собственной (автономной от литературного процесса) коммуникативной цели может достигать серьезного ослабления всех превходящих связей (тем более, что коммуникативное целое является *принципиальным* объединяющим началом в драматургии вне зависимости от его видовой, жанровой или индивидуально-авторской концепции).

Поэтому, с одной стороны, в качестве эпиграфа к прозаической комедии, будучи выражением авторского голоса (вообще, а в нашем случае эксклюзивным) и в положении вне-текстовом к *драматургической* и *сценической* целостности, выбранная Гоголем строка функционирует и как знакомая поэтическая формула (или часть ее), и как двойная цитата (плюс ее реминисцентный объем), устанавливая крепкие и множественные контекстные связи сюжета гоголевской комедии с соответствующими текстами. Эпиграф в этом случае комментирует содержание пьесы в целом, маркирует в нем определенные темы, сообщает дополнительные смыслы, формирует важный для автора контекстный ряд явлений литературного процесса. Иными словами говоря, присутствие эпиграфа и его смысловой объем оказывают серьезное влияние на целостный художественный образ, сообщая ему дополнительную глубину и масштабность. Но, с другой стороны, как компонент художественного целого та же строка функционирует иначе: она подчиняется общим для целого законам самоосуществления, ослабляется ее суверенный статус авторской ремарки (комментария и/или оценки), она становится специфическим аналогом высказывания повествователя (на фоне нарративного типа текста) или протагониста (под именем «автора», например) в драматургическом (сценическом) прологе. Словом, эпиграф отчуждается и от цитируемого, и от цитирующего автора, подпадая под влияние пьесы (и в узанном, и в неузнанном виде) не только в плане общей вульгаризации или травестии, но и в плане функционально-смыслового участия в мотивном и лейтмотивном комплексе.

В «Игроках» сближение незакавыченного и неподписанного эпиграфа с речевым полем комедии подвергается воздействию дополнительного фактора: одной из тематических связностей текста является шулерская карточная игра, это объединяет всех персонажей, а сопутствует этому арготизация речевого потока. В отличие от бытовой речи, арготизация в принципе способна сломить сопротивление любой поэтической формулы, потому что способна *каждому* ее элементу, включая в нашем случае поэтизм «минувших» (организующий стяжение и нерасчленимость), придать другое, свое, а главное — буквальное и конкретное значение, в том числе или тем самым добившись распада формулы на несколько суверенных лексических единиц.

Таким образом, в пограничной зоне между поэтическим эпиграфом «из Пушкина» и гоголевской пьесой образуется сильное диалогическое напряжение эстетического, художественного, эмоционального, историко-литературного и идеологического плана, и это, разумеется, проявляется в тексте комедии.

Пьеса, сама по себе сложная по структуре (многоуровневая интрига, параболическое строение сюжета), вступая во взаимодействие с эпиграфом, активизирует разные смысловые компоненты «диалога с эпиграфом» и как нерасчлененное целое, и как иерархическое строение.

Первым по наглядности контекстом к пушкинской строке становится в «Игроках» карточная тема и шулерская среда, таким образом пушкинская ирония становится у Гоголя гротеском: богатыри — шулерами, подвиги — плутовством. На эту авторскую иронию в отношении эпиграфа и сарказм в отношении своих героев и указала И. Ронен (см. выше). Но при неизбежном включении в мотивный комплекс депозитизированной пушкинской полуфразы первым смысловым компонентом в прозаической системе становится слово — *дела*, совпадающее с опорным элементом мотива *дело=карты* и используемое персонажами как аргумент со значением игры в карты наверняка или сопутствующих махинаций. Минимальным последствием этого становится указание на то, что описанные или представленные в действии шулерские авантюры — *дела* прошлые, причем, именно в том значении, с каким могли бы употребить депозитизированную формулу персонажи. Это, заметим, устанавливает различие карточных шулерских анекдотов, «пересказанных» в пьесе, с собственно сюжетом, в таком ракурсе остающемся в актуальном времени. Однако интереснее то, что сам мотив связывает «Игроков» с «Пиковой дамой», а эта связь индексирована парафразой пушкинского эпиграфа к повести, можно сказать даже, что Гоголь вводит пушкинский эпиграф «инкогнито», по выражению С. Кржижановского, через «говорят» и как абсолютно свободную (не мотивированную контекстом полилога) ассоциацию Утешительного: «Говорят, пиковая дама всегда продаст, а я не скажу этого». Причем, обратим внимание на безличное, но тем не менее субъективированное обозначение источника — «говорят», в противовес пушкинскому («Новейшая гадательная книга») указывающее в большей степени на автора, чем на текст. Таким образом, *эпиграф* из «Руслана...» к «Игрокам» и *парафразированный эпиграф* к «Пиковой даме», в которой *эпиграф* к первой главе повести заканчивается всем известным «занимались они *делом*», образуют, с одной стороны, реминисцентное поле гоголевского комментария к мотиву своей комедии, а с другой стороны, область литературного диалога с полемическим вектором (в числе прочих) в отношении к *делу*. Кроме совершенно очевидных последствий для пародийного диалогического уровня пьесы в проекции на «Пиковую даму», обратим внимание на то, что в этом диалогическом поле Гоголь фактически устанавливает связь пушкинской цитации из Оссиана/Макферсона 1820 года и ее внутритекстовой семантической многозначности с образом автора в «Пиковой даме», то есть рассматривает комплекс значений и смыслов, заложенных в пушкинском высказывании 1834 года «занимались они *делом*» сквозь призму собственного, гоголевского, значения строки «дела давно минувших дней».

Другое значение слова «дело» в пьесе — словарное: военная служба и, в соответствии с военным жаргоном (тоже закрепленным в словаре), — битва, бой, сражение; этот жаргон в русской литературной речи той эпохи тесно связан с карточным, а в пьесе, естественно, с мотивом *дело=карты*. В рамках карточно-шулерской тематики военная тема в «Игроках», разумеется, травестирована, причем в сочетании с эпиграфом — именно как военно-

героическая. Это сделано двумя способами. Во-первых, обозначена причастность к военной службе персонажей, на внешнем уровне и в восприятии Ихарева являющихся шулерами: Утешительный, Швохнев и Замухрышкин-Мурзафейкин — отставные, Кругель — «полковник», возможно, отпускной или отставной. Деталь почти обязательная для карточной темы, пространственно локализованной в дорожном пункте, поскольку азартные карточные игры были распространенным досугом и строевых, и отпускных, и отставных военных, среди которых были, конечно, и шулера. При этом Утешительный и Швохнев, бывшие гусары и однопольчане, используют военную терминологию в комментировании происходящего¹²:

У т е ш и т е л ь н ы й . Да ведь сыр, почтеннейший, когда хорош? Хорош он тогда, когда сверх одного обеда наворишь другой. — Вот где его настоящее значение. *Он все равно что добрый квартирмистр.* Говорит: «Добро пожаловать, господа, есть еще место».

Ш в о х н е в . <...> Иной ведь с виду корчит, что он недоступный, а разгляди его поближе, увидишь просто: *даром тревогу подымал.*

Ш в о х н е в . Я понимаю это положение. *Это все равно что полководец;* что он должен чувствовать, *когда нет войны?* Это, любезнейший, просто фатальный антракт.

Кроме того Утешительный намекает на участие в Отечественной войне 1812 года или близкий к нему во времени или общении опыт; таковы его сравнения младшего Глова по «героическому» выражению глаз с Барклаем де Толли, а по буйству поведения — с А.П. Бурцовым, легендарным гусаром, геройски погибшем на той войне:

Ого, го! гусар! на сто тысяч! Каков, а? а глазки-то, глазки? замечаешь, Швохнев, как у него глазки горят? Барклай-де-толевское что-то видно. Вот он героизм!

У! Рубака какой! а? Ревнив и задорен как чорт. Я думаю, господа, что из него просто выйдет Бурцов ера забияка.

Этот — метонимический — способ введения и травестии военно-героической темы указывает уже на два лексических компонента эпиграфа — *дела минувшие*, что удерживает мерцание между эпическим и псевдоэпическим, поэтическим и обыденным, формирует комплексное значение, близкое в карточном травестийном ракурсе к следующему: бывали, судя по всему, в жизни шулеров и другие битвы, то есть *реальные* дела, а в проекции на первичный источник цитатного эпиграфа — ратные подвиги. Обратим при этом внимание на то, что практически во всех случаях использования военной лексики, а также при упоминании исторических лиц мы имеем дело с атрибуцией ничтожного через сравнение с более значимым. Причем в примерах, «объясняющих» суть мелкого явления, фиксируется нижний порог значительного образа.

Между тем, напомним, эти реплики, как и большинство элементов пьесы, одновременно принадлежат разным уровням развития действия и удерживают разную модальность; в частности, высказывания, травестирующие военно-героическую тему, включены в спектакль Утешительного и, с одной стороны, вписаны в психологический рисунок ролей, разыгрываемых Утешительным и Швохневым и пародирующих расхожие театральные, драматургические и литературные клише, то есть отношение к героическому массовой культуры, а с другой стороны — соответствуют ярмарочному балагурству комических актеров, а вместе с тем — индексируют причастность Утешительного и Швохнева, служивших в одном гусарском полку, к историческому событию героической эпохи¹³. Причем предшествующее спектаклю сравнение сыра с квартирмейстером употреблено совершенно в духе С.Н. Марина и Д. Давыдова, в духе раблезианских мотивов в каламбурах гвардейской среды 1810-х — 1820-х годов.

Интересно также, что сами исторические лица, упоминаемые Утешительным, то есть Барклай де Толли и А.П. Бурцов, связаны одновременно и с историческим, и с легендарным временем, причем — и личной судьбой, и общей («вечной памятью двенадцатого года»). И

«двенадцатый год» выступает у Гоголя отнюдь не только в качестве ближайшей героической эпохи, обеспечивающей правдоподобие фабульным коллизиям с отставными военными, и ближайшего важного в исторической судьбе России события, в котором гоголевские персонажи-военные могли бы черпать имена героев для своего ярмарочного острословия и насмешек над героями карточных баталий. Легендарный компонент в биографии обоих героев, с одной стороны, связан с опозтизацией, с другой, с профанацией реальных «деяний»¹⁴; кроме того существенны различия в соотношении биографического и легендарного (а не просто в масштабах и документированности): реальная биография Бурцова не поддается восстановлению, он, во многом благодаря Денису Давыдову, «стал символом, конкретным воплощением собирательного образа “старого гусара”», и этот образ вобрал «в себя чужие биографии»¹⁵; Барклай де Толли и как легендарный полководец оставался историческим лицом со своей биографией, которая только оценивалась по разному. Словом, один превратился в легенду и собирательный образ в силу типичности, другой — стал легендой именно в силу своей индивидуальной биографии и именных заслуг. Обратим внимание, что в полном соответствии с этим различием Утешительный по воле автора и *встраивает* эти имена в свою насмешливую, если не издевательскую лесть А. Глову.

Совершенно очевидно при этом, что выбрал названные имена Гоголь тоже «из Пушкина». Хотя легендарно-поэтическим образом А.П. Бурцова («храбреца, бретера и кутилы, символа бесшабашной гусарской вольницы»), по лаконичной и емкой формулировке В.Э. Вацуры) мы обязаны в основном поэзии Давыдова (и через его цитату имя вводится в «Игроков»), фабульно-тематическая карточно-шулерская основа пьесы в сочетании с мотивом гусарской удали и чести указывает на пушкинского Сильвио, который и вспоминает знаменитого гусара, и связывается с ним исследователями как с прототипом¹⁶. А пушкинского «Полководца», посвященного Барклаю, Гоголь особо отметил в начале 1837 года, с опозданием прочитав уже за границей третий и четвертый тома «Современника» (отметил уже после гибели Пушкина, но еще не зная об этом): «Где выберется у нас полугодие, в течение которого явились бы разом две такие вещи, каковы “Полководец” и “Капитанская дочь”» (XII, 85).

При этом значимым в восприятии Гоголем этого пушкинского стихотворения и нашем восприятии «Игроков» является общее умонастроение 30-х годов, в отношении к Отечественной войне сочетающее усилившийся интерес к исторической фактологии и, в частности, мемуарным свидетельствам, сообщающим «живые» подробности¹⁷, и исторически обусловленное восприятие ее как «легендарной, эпической поры русской истории»¹⁸. Этому соответствует и «зачин» пушкинского стихотворения, недвусмысленно ориентирующий читателя на фольклорно-эпическую традицию описанием военной галереи Зимнего дворца («У русского царя в чертогах есть палата, // Она не золотом, не бархатом богата» и далее), а у нас невольно вызывая ассоциации с пушкинским же строфическим контекстом эпиграфа «Игроков». К слову сказать, первое послевоенное десятилетие, к которому относится творческая история «Руслана и Людмилы», вообще было пронизано ощущением актуальности двенадцатого года и возвращения наших войск из Европы; не подчиняя себе, безусловно, литературно-художественных процессов, эта актуальность выступала естественным ассоциативным фоном и в разнообразных аналогичных фабульных коллизиях (в том числе в отношении темы заслуженной и незаслуженной ратной славы), оставаясь в рамках «непреднамеренного». Поэтому, на наш взгляд, не столь важно, является ли указанная стилистическая «рифма» автореминисцентной, в гоголевской комедии упоминание Барклая и эпиграф связывают воедино «Полководца» и «Руслана» и на фоне более обширных рецептивных процессов, отразившихся, например, в глинкавской опере. В коллективном либретто (среди авторов А.А. Шаховской, Кукольник, бар. Розен и др.), естественно, использована только событийная коллизия, но открывается оно, и это интересно, хором, исполняющим «оссиановское» двустилишие: «Дела давно минувших дней, / Преданья старины глубокой», а создавалась опера на излете второй волны общественного интереса к событиям Отечественной войны, после полемики, разгоревшейся вокруг «Полководца» и посвященной вопросу «кто спас Россию в 1812 году?»¹⁹ и кто из полководцев достоин народного признания за спасение отечества. Премьера состоялась в конце 1842 года, но опера фактически была написана в 1841-ом

и активно проигрывалась Глинкой в дружеских кругах, к которым, как известно, принадлежал и Гоголь, бывший тогда в России и занимавшийся изданием первой части «Мертвых душ» и, в частности, цензурными перипетиями по поводу «Повести о капитане Копейкине».

В этом же поле сплетений легендарного и исторического, личной и общей судьбы, индексированном двумя именами героев 1812 года, переплавлены в комедии еще два — уточняющих — аспекта эпиграфического контекста: личная судьба как частная, не вошедшая ни в легенду, ни в документированную историю, с одной стороны, и причастность или непричастность к *поколению* героев. Напомним в связи с этим, что Гоголь в 1836 году, в рецензии на мемуар артиллериста²⁰ для первого тома «Современника», писал: «Доныне, если бывший в Париже офицер, уже ветеран, уже во фраке, уже с проседью на голове, станет рассказывать о прошедших походах, то около него собирается любопытный кружок. Но ни один из наших офицеров до сих пор не вздумал записать свои рассказы в той истине и простоте, в какой они изливаются изустно. То, что случалось с ними, как с людьми частными, почитают они слишком неважным, и очень ошибаются. Их простые рассказы иногда вносят такую черту в историю, какой нигде не дороешься» (VIII, 195). Интересна для нас и формулировка, оставшаяся в черновых вариантах: «Потому что действительно жизнь каждого из них была исполнена не простых случаев и потому что слова их были простая истина» (VIII, 655). Понятно, что Гоголь выступает в этом плане единомышленником Пушкина не только в оценке состояния мемуаристики: через полгода он высоко оценивает «Капитанскую дочку», художественно синтезирующую частную жизнь, историю и простые истины, в 1841 году бьется за своего Копейкина, а в 1842-ом пишет «Игроков», которые в этом ракурсе представляют частную жизнь ветеранов «уже с проседью на голове».

Если этот аспект обращает нас к личному мнению Гоголя и его личному восприятию пушкинских текстов, то другой — поколенческий — вновь соответствует общественному умонастроению середины 30-х годов, поэтически емко и точно выраженному в лермонтовском «Бородино», совмещающем точку зрения «нынешнего племени» и тех, кто вышел из «богатырской» эпохи. Белинский в своем подробном критическом отзыве на вышедшую книгу стихов Лермонтова, разбирая «Бородино», формулирует общее для молодого поколения настроение — «зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел»²¹. И характерно, что предшествует этому разбору упоминание «Руслана и Людмилы»²², хотя критик сопоставляет не тексты, а мировосприятие Пушкина, выраженное в *первой* поэме, и отличие душевного настроения младшего поэта. И мы обратимся еще раз к оссиановским строкам пушкинской поэмы в свете формулировки Белинского, в восприятии которого нас заинтересовало вполне естественное словосочетание — «великих дел».

Вернемся к вопросу о карамзинском и пушкинском переводах оссиановского эпического зачина, точнее, к выбору конкретных слов для передачи значения обсуждаемой строки — «The deeds of days of other years». Обратим внимание на то, что буквальная и точная передача по-русски обоими поэтами дополнения (давно минувших *лет/дней*), в котором поэтическое определение «минувшее» не только совпадает, но в равной мере обуславливает фигуральные значения вариантов — «лет» и «дней» — как «эпох», перевод слова «deeds» как «дела», а не «события», «свершения», «деяния», «подвиги» — это выбор, точность которого связана именно с русской культурной проблематикой, выбор Карамзина, подтвержденный поэтической и исторической интуицией Пушкина. Дело в том, что при намеренной прозаизации всего двуступня в отношении данного слова мы имеем из словарных, с одной стороны, нейтральный вариант «события», а с другой — не просто прозаический, но бытовой — «действия» и «случаи». Причем, два из них использованы другими переводчиками для установления параллелизма и с контаминацией значений «a tale» и «deeds», но уравновешены соседством архаизмов (в том числе в качестве параллелей); приведем эти варианты переводов еще раз: «События веков протекших! // Деяния минувших лет!» В.В. Капниста и «Случаи времен протекших, деяния преждебывших героев!» Е. Кострова. Между тем в переводах Капниста и Кострова, потерявших авторскую ссылку на изустный характер излагаемого (важную и в мистифицируемом жанре, и в жанре мистификации), наглядно проступает разница имеющихся в русском словаре вариантов к слову «deeds»: если «случаи» и «события» фиксируют *явле-*

ния, то есть безличны, а потому требуется ввести обозначения действия, обязательно предполагающего субъекта (Капнист), или собственно субъекта (Костров), то «дело» фиксирует и процесс, и итог, и предполагает своего субъекта. Так что выбор Карамзина является не только образцом просвещенного вкуса, но и поэтически точен, сохраняя имеющуюся в оригинале и многозначительную для русской культуры параллель *дела* и *слова* о нем. Пушкин, почти процитировав эту строчку с изменением «лет» на «дни», придал ей характер универсальной формулы, а поскольку в «Руслане и Людмиле» проекция на карамзинскую «Историю государства...» и реминисцентно-цитатная игра с оссиановской строфой прочитывалась уже современниками (о чем мы еще скажем), перевод Карамзиным этих строк «Картона» воспринимался задним числом (после Пушкина) сквозь призму писавшейся им существенно позднее, а публиковавшейся позднее на четверть века «Истории государства...». При этом и в отношении выбора Карамзиным слова «дела» речь может идти о поэтической интуиции переводчика, предвосхищающей определенный концептуальный аспект будущих историографических опытов²³, не говоря о предвосхищении одиозности в национальном самосознании концепта²⁴.

Проясним теперь дополнительно одну особенность гоголевского варианта пушкинской цитаты в функции эпиграфа. Если «давно минувшее» является опорным звеном функционирования пушкинской строки как поэтической формулы уходящих или ушедших из актуальной действительности событий и проблем, устанавливая дистанцию не только во времени, но и в оценке значения, то два других компонента — «дела» и «дни» — несмотря на обобщенность и даже некоторую абстрактность своего значения и благодаря своему соположению указывают на неперемное *историческое* содержание, за ним скрытое, а с редукцией строфической пары (с тремя значимыми компонентами — «преданья старины глубокой») теряется только *обязательная* принадлежность к крупным временным масштабам, освоенным народным сознанием, и индексированное событие получает право принадлежности как к эпическому, так и к частному, хотя и не обыденному ряду явлений. Эксплицируя в целом понятную логику репродукции пушкинской строки, применим ее непосредственно к эпиграфическому прецеденту. Если автор концентрирует внимание на проблеме *дней*, то, грубо говоря, каковы *дни*, которые имеются в виду, таковы и *дела*, на которые он указывает или намекает в тексте. Или: поскольку каждое культурное поколение приписывает слову *дело* свое значение нормы и антинормы, то распознав (пусть гипотетически) личность, затронутую намеком (насмешливым или наоборот) или узнав названную, можно предполагать, какие именно *дела* и в какие именно *дни* свершенные — имел в виду автор²⁵.

В гоголевской пьесе указан возраст двух персонажей и, соответственно, двух поколений: Утешительному 39 лет, а Александру Глову 22 года. Разумеется, «инструментальные» слои темы подчинены литературным и литературно-драматургическим закономерностям (в том числе пародированию штампов). , и нам придется их обозначить, чтобы выйти к уровню влияния эпиграфа на сюжетное целое.

Прежде всего внимание фиксируется на возрастной иерархии персонажей. Самый старший — Михаил Александрович Глов (Иван Климыч Крыницын). Другое поколение — «еще молодой человек» (по характеристике М. Глова) — Степан Иванович Утешительный, его однополчанин — Швохнев Петр Петрович (ближайший и понимающий с полуслова компаньон, так что возрастная разница, если и есть, то несущественная); кроме того, Псой Стахич Замухрышкин — отставной штабс-капитан Флор Семенович Мурзафейкин «из их же компании», у которого «двое сыновей уже в уездное училище ходят», а младший из пяти детей — «на карачках ползает». Полковник Кругель — наиболее условный персонаж, лишенный индивидуальных черт (почти лубочный) обрусевший немец: судя по насмешкам Утешительного и Швохнева (прежде всего над немецкой расчетливостью и практицизмом) и некоторому пренебрежению к достаточно крупному офицерскому чину, судя также по подсобной, второго плана, роли Кругеля в обмане Ихарева и сюжетной роли двойника главного героя в психологической карточной коллизии, а также по тому, что основательно обрусел уже дед («дед был немец, да и тот *не знал по немецки*»), можно полагать, что Кругель всерьез младше своих товарищей-авантюристов. Расплывчатая информация о возрасте Ихарева мо-

жет быть конкретизирована следующими деталями. Характерно сослагательное наклонение, которое он употребляет в оценке имеющегося у него жизненного опыта: «хорош бы я был, если бы сидел в деревне да возился с старостами и мужиками». При этом Ихарев и по военной части никогда не служил. В избранном и как будто уже освоенном ремесле шулера он оказывается тоже недостаточно искушен, потому что обычные шулерские проделки на дорогах России для него — откровение, собственные амбиции наивны, а фиаско тщательно подготовленной операции — первое. При этом строгого родителя, определяющего будущую стезю сына волевым усилием, за ним нет, то есть считать его несамостоятельным юнцом (типа А.Глова или Хлестакова) оснований нет. Словом, Ихарев явно младше своих случайных компаньонов-шулеров, разве что близок по возрасту Кругелю, который в психологических коллизиях выступает, повторяем, двойником Ихарева. Наконец, замыкает возрастную иерархию Александр Глов двадцати двух лет, «почти ребенок». Очевидно, что в составе участников действия *четко* представлены 3 поколения: «почтенные старики», которым «нельзя уже ни плясать, ни танцевать» (М. Глов), еще достаточно молодые люди (от Утешительного до Ихарева) и «мальчишки» (А. Глов).

С одной стороны, наличие в пьесе трех основных для человеческой жизни возрастов-поколений соответствует законам типического, задавая возрастные координаты индивидуальным характерам: старшее поколение уже пожинает плоды (и горькие, и сладкие) своего выбора жизненного пути, среднее — зрелое — поколение принимает на себя основную нагрузку жизненных и житейских обстоятельств и *еще* способно на переоценку опыта и изменение жизненной стратегии как исправление ошибок молодости, а младшее — «слепое» и без опыта — может сделать как неверный, так и верный выбор, избежав такого опыта, который «ножом после не обскоблишь». В этом ракурсе два названных возраста совершенно условны, указывая на разницу в 17 лет между «отцами» и «сыновьями». При этом в «Игроках» *поколения* участников не вступают в конфликт друг с другом и не связаны с основным конфликтом пьесы, хотя в спектакле Утешительного тема отцов и детей разнообразно варьируется (в частности, в мотиве мнимого отцовства в житейском ключе и мотиве блудного сына в учительном). Именно для того, чтобы разыграть перед Ихаревым правдоподобную житейскую ситуацию (узнаваемую в том числе и по многочисленным мелодраматическим вариациям), Утешительный привлекает разновозрастной состав подставных лиц, по-разному встроенных (по легенде) в общее надувательство: уже «благоразумного», активно плутующего, еще не приобщившегося. Автор и Утешительный (как персонаж, формирующий для Ихарева те или иные обстоятельства, и как сценарист и режиссер театрального представления) предоставляют Ихареву несколько житейских ситуаций, способных сориентировать его морально-нравственный выбор; столкновение героя с разными по возрасту персонажами (представляющими, кроме прочего, разную идеологию плутовства и в разной степени увязшими в нем) — *одна из* таких ситуаций. Заметим, что главный герой пьесы, Ихарев, этаким недоросль гоголевского времени, ни к отцовскому, ни к сыновьему поколениям пьесы не принадлежит, пребывая на распутье.

Но с другой стороны, напомним, что возрастная (и поколенческая) ориентация персонажей не заявлена Гоголем, как обычно бывает, в том числе в гоголевских пьесах (не сценах), в предваряющем пьесу списке действующих лиц, возраст Утешительного назван им самим, младшего Глова — его псевдо отцом. А в качестве единиц речи они встроены не только в житейскую оценку и характеристику персонажей, но и в разнообразные сюжетные уровни произведения. В связи с этим бросается в глаза условность иного рода — символическая, сообщающая разнообразные коннотации противопоставлению возрастов — 39/22 — и принадлежности первого к нерасчисляемому пространству (тридевятиному), а второго — к тому, что известно и/или понятно как дважды два. При этом из двух персонажей, чей точный возраст сообщен, один — Утешительный — воплощение случая для Ихарева и А. Глова, а другой — А. Глов — единственный *случайный* участник, впервые ввязавшийся в такую авантюру по причине полного проигрыша и страха перед последствиями («не умереть же с голода»). Первый — формирует действие и манипулирует как кукловод всеми участниками конфликта, но и *созидает* театральную реальность (воплощающую озвученную Ихаревым роль плутовства

— «предостерегательство»), второй — включен в это действие в качестве двойника главного героя. Пара, как можно заметить, не случайная в интриге и, разумеется, в сюжете. Напомним, что одним из водоразделов между персонажами (возрастами) является причастность к военной среде (и самый младший персонаж в спектакле Утешительного рвется в гусары), что речь идет о картежниках, а младшего манят — «подвиги» бретерства и мотовства; словом, военные обрисованы, казалось бы, в типичных для Гоголя сатирических красках, вполне соответствующих «фатальному антракту» временной и пространственной отдаленности от настоящего *дела*.

Так или почти так прочитывается авторское указание на возраст и поколения участников действия в «Игроках» в автономном от эпиграфа виде. Эпиграф, как мы постарались продемонстрировать выше, при всей своей семантической гуттаперчивости проявляет способность избирательно и по-разному воздействовать на компоненты пьесы, устанавливать то уничижительную, то уважительную или то расплывчатую, то определенную дистанцию, подчеркивать реально-историческое, легендарное или анекдотическое в художественном образе. Иными словами говоря, в соположении с параболой, каковой является гоголевская пьеса в жанровом отношении, эпиграф и сам проявляет структурно-семантическую параболичность. И то, что в 1842-ом (опера Глинки на пушкинский сюжет и тридцатилетний юбилей победы в Отечественной войне) он указывал на контекст 1812 года²⁶, установило между персонажами гоголевских «Игроков» временную и поколенческую границу военно-исторического опыта и соответствующих ценностных критериев, с одной стороны, и естественную разницу в восприятии этих событий отечественной истории, с другой: мемуарная сфера для Утешительного и его компании в восприятии Ихарева и А. Глова — туманная легенда, полусказка, анекдот. При этом на авторском уровне такая точная привязка к возрасту и поколению — составляет аллюзивный и прототипический потоки творческого процесса, индексированные в окончательном тексте не только эпиграфом, но последним поставленные в контекст нескольких вех внетекстовой реальности — исторической даты 1812 г., историко-литературных дат появления «Руслана и Людмилы» и «Игроков», то есть 1820-го и 1842-го, а кроме того даты смерти Пушкина, вписанной в историко-культурную, историко-литературную и биографическую событийную протяженность.

И тут с помощью указанных Гоголем условных возрастов в причастности к военному и карточному опыту мы попадаем в пестрый круг пушкинского окружения, частью ставший к 1842 году и гоголевским. Перечислим по старшинству тех, чья «причастность» к «Игрокам» нам на данный момент понятна и существенна, — Ф.И. Толстой-Американец, Д. Давыдов, П.А. Вяземский, сам Пушкин и П.В. Нащокин. Интересно, что этот буквально соответствующий возрастному порядку список имен открывает *приятель* Пушкина, а замыкает *самый близкий друг*. Но мы к этому еще вернемся, а пока укажем тот фактор, который был очевиден Гоголю, вряд ли специально выясняющему точные даты рождения: поколения Толстого (1782) и Пушкина разделяют те самые семнадцать лет, как и Вяземского (1792) с Гоголем. При этом Толстой, Давыдов и Вяземский участвовали в Отечественной войне, Пушкин лицеистом осмысленно следил за ее ходом, а для Гоголя это была история, сведения о которой он накапливал по мере своего интереса. В соответствии с этой реальной возрастной разницей поколений — когда пушкинскому (не воевавшему в Отечественную) было двадцать два или около, а было это, понятно, в 1821 (для Пушкина) — 1820 (для Нащокина) годах, Толстому было тридцать девять и чуть меньше Давыдову.

Надо сказать при этом, что в Ф.И. Толстом и вне этого ряда аллюзий распознается прототип гоголевского Утешительного, прежде всего — в карточной коллизии пьесы, а в ней — в «цитатной» форме — прежде всего в кредо игрока. Так, Утешительный заявляет: «В игре нет лицепрятия. Игра не смотрит ни на что. Пусть отец сядет со мною в карты — я обыграю отца. Не садись: здесь все равны». Реальным источником этой фразы является одно из афористичных высказываний Толстого, человека «публичного» (как выразились бы сейчас), чьи емкие формулировки и едкие подчас оценки и суждения были известны, а для нас сохранены мемуаристами. В частности, такое отношение Толстого к игре мы встречаем в воспоминаниях Ф.Булгарина: «...он был, как говорится, добрый малый, для друга готов был на

все, охотно помогал приятелям, но и *друзьям и приятелям не советовал играть с ним в карты, говоря откровенно, что в игре, как в сражении, он не знает ни друга, ни брата, и кто хочет перевести его деньги в свой карман, у того и он имеет право выиграть*»²⁷. Заметим, что фраза Утешительного ставит акцент на состязательном уравнивании с отцом, а не с другом и братом, хотя и «товарищество» является в пьесе важным мотивным вектором, и в этом мы усматриваем как интенции внетекстового уровня (историко-культурное смещение проблемной зоны), так и указание на иерархическую значимость взаимосвязанных и переплетенных мотивов пьесы. В этом плане любопытно, что по литературной линии фраза Утешительного восходит к известной реньяровской формуле «игра равняет всех» из популярной на русской сцене в переводах и переделках комедии «Игрок», только у Реньяра зафиксирована принципиальная индифферентность карточной игры к социальным различиям «лакеев» и «вельмож». На наш взгляд, не исключено, что гоголевское смещение акцента на имморализм, отсутствие «лицеприятия», само по себе соответствующее новому историческому и национальному контексту, — результат опосредованного влияния Толстого. К слову сказать, многие высказывания Ф.И. Толстого оказываются в литературном контексте близки тем или иным «цитатам» из литературно-драматургического арсенала эпохи, но эти совпадения, тем не менее, не умаляют, как мы видим, самобытности его мышления, «вольного», можно сказать, а указывают при этом на него как на яркий образчик культурного типа, описанного Ю.М. Лотманом в известной статье «О Хлестакове». Так вот эпитафия, индексируя в пьесе исторически-конкретный аспект сюжетного целого, сообщает полю взаимодействия военно-исторической темы с темой поколений, оттенок не типического, а единичного и, соответственно, не эпического, а лирического в отношении 20-х годов, а в отношении Толстого-Американца придает прототипической связи статус портретности. То, что на одном уровне пьесы имеет памфлетный характер (шулер, циник и пр.) и не ограничено рамками персонажа (напр., реплика Швохнева о Глове старшем — «Вот то-то и есть, что у нас нет середины. Молодым бесится, так что невтерпеж другим, а под старость прикинется ханжой, так что невтерпеж другим»²⁸), на другом — живописный портрет талантливой, неоднозначной личности).

Ф.И. Толстой-Американец и по характеру, и по оригинальному уму, и по авантюрному образу жизни, словом, будучи человеком «с биографией», был просто призван выступать в роли прототипа, так и было не раз, вопрос только в авторской оценке своего героя и/или его прототипа; в этом смысле Толстой парадоксальным образом выступал в качестве прототипа персонажей с сомнительными в моральном отношении качествами в произведениях своих друзей, приятелей, хороших знакомых, несколько, впрочем, на это не обижаясь (ср., напр., известный по многим мемуарным источникам эпизод с чтением «Горе от ума» и добродушными исправлениями Ф.И. Толстым упомянутых в грибоедовском тексте биографических подробностей о себе), а вот в комедии Гоголя, отношения с которым Толстого нельзя назвать добрыми и приятельскими, Утешительный, являясь портретом Американца-картежника, представляет собой не только наиболее сложный и живой характер из всех персонажей комедии, но и при всей неоднозначности авторской оценки несомненно талантливую и успешную личность, причем не только с тонкой психологической, но и с нравственной интуицией.

Между тем, это авторское отношение к своему герою и реальному лицу, с ним связанному, является результатом общения Гоголя с П.В. Нащокиным, а тот — по прихоти судьбы или истории — явился двойником и антиподом Толстого как культурный тип. Ф.И. Толстой и П.В. Нащокин в реальности воплощали зеркальное отражение друг друга: оба с военной службой в прошлом, азартные картежники, рискованные натуры, внутренне свободные от стереотипов общественной морали (в частности — связавшие свою жизнь с цыганками), живущие то роскошно и широко, то сводя концы с концами, но — старшего, Ф.И. Толстого, лучший друг П.А. Вяземский совершенно определенно и по праву назвал «нравственной загадкой», а младшего, П.В. Нащокина, Гоголь не шутя и по праву считал человеком, который не сделал ни в одну пору своей жизни «ни одного бесчестного дела», то есть человеком с безупречной нравственной интуицией²⁹. Перечисление противоположных

позиций можно продолжить, но укажем только еще на одну, значимую для Гоголя и его сюжета, — старший блестяще владел русской речью, был прекрасным рассказчиком, писал стихи, младший был, можно сказать, косноязычен и даже «нем» (в отношении письменной речи), но именно эта «нулевая степень письма», говоря современным языком, сильно привлекала Пушкина и высоко им ценилась. Нащокин, буквально поразив воображение Гоголя тем, что, не имея достаточных сил отказаться от пагубной и сотрясающей семейную жизнь карточной страсти, без каких-либо видимых усилий и борений духа оставался нравственно безупречен в частых для азартного картежника сомнительных ситуациях, изменил отношение Гоголя-автора к героям своего комедийного замысла, к проблемному ядру сюжета (от морального осуждения к феноменологическому анализу и нравственной проблематике), а это вернуло в серьезное аналитическое русло рецепцию германновской коллизии и побудило пересмотреть не только представление о Толстом-Американце³⁰, но и о Пушкине как карточном игроке и как авторе «Пиковой дамы». В результате комедийный анекдотический сюжет получил, с одной стороны, двойное притчевое смысловое наполнение: ситуация героя (Ихарева) — в свете притчи о блудном сыне, а общая картина — в свете истории о Вавилонской башне, а с другой стороны — историческую укорененность, связанную с пушкинским окружением. Что же касается Утешительного, «списанного» с Толстого, то ему в окончательном сюжете доверена роль воспитателя молодого поколения, именно та роль, взяться за которую Гоголь так настойчиво уговаривал Нащокина летом 1842 года; и при разительном отличие того, как Гоголь мыслил воплощение Нащокиным воспитательного идеала в отношении сына Д.Е. Бенардаки, и того, как это проделал герой его комедии («предостерегательством» от обратного, можно сказать), ближайшего друга Пушкина и своего комедийного героя в гоголевском восприятии объединила глубинная и не демонстративная набожность³¹.

Таким образом, наиболее содержательно значимым эффектом влияния выбранной Гоголем в качестве эпиграфа пушкинской поэтической формулы минувшего является индексация конкретного исторического времени и конкретных поколений русских деятелей. Предпосылая свой пьесе эпиграф «из Пушкина», Гоголь актуализирует в сюжете своей комедии контекстную связь с 1820 годами и их историко-культурным и литературным поколенческим контекстом — предшествующей эпохой 1812 года и последующей 20-м — эпохой 1840-х.

В завершение разговора о параболических по сути возможностях пушкинской строки (не исключено, что именно за это выбранной Гоголем) вернемся к традиционной функции цитатного эпиграфа как такового — связующей «комментируемое» произведение не только с другим текстом и другой творческой системой, но и с определенной читательской аудиторией, которой аллюзивный «багаж» эпиграфа понятен и/или его «биография» известна. В этом плане «история позаботилась» и о свидетеле, и о высказывании.

В 1874 году П.А. Вяземский, по просьбе М.Н. Лонгинова обратившийся к былым годам сотрудничества с А.С. Грибоедовым, написал мемуар в форме открытого письма, опубликовав его под названием «Дела иль пустяки давно минувших лет»³². Обратим внимание на то, что это модификация не пушкинского, а карамзинского варианта оссиановского зачина («Дела давно минувших лет»), но в то же время одно пустячное добавление Вяземского — «иль пустяки» — указывает, кроме прочего, на пушкинский вариант, вторая строка которого — «Преданья старины глубокой» (в отличие от карамзинской — «Повести времен старых») — содержит потенциал дистанцирования автора от лексического выбора, что, напомним, не только обусловлено жанром, но и шутивно обыграно Пушкиным в «Посвящении» — «Времен минувших небылицы». Кроме того отметим, что зачин поэмы «Картон» написан Макферсоном поэтическим слогом, но не стихотворным размером («A tale of the times of old! The deeds of days of other years!»), чему соответствует и перевод Карамзина («Повесть времен старых! Дела давно минувших лет!»), а Пушкин, включая оссиановскую цитату в поэму, организует ее метрически в 4-х стопный ямб, и это обнаруживает ту же метрическую модель во второй строке карамзинского перевода зачина, процитированной в «Руслане...» с легким изменением. Вяземский же метрически трансформирует подмеченный и использованный Пушкиным потенциальный стихотворный метр карамзинской строки, добавив в него две доли и получив фактически двустопный трехстопный ямб, а учитывая контаминацию лексико-

содержательного плана — шуточный вариант перевода «оссиановского» зачина с двойной реминисценцией. Тонкая и остроумная игра с чужим словом, вообще характерная для Вяземского, из 1874 года направляет нас к тем давно минувшим для него дням, когда подобными изящными опытами языковой и поэтической игры была насыщена, как воздухом, атмосфера дружеского общения, с одной стороны, в арзамасском сообществе, а с другой — веселящиеся водевильными куплетами сотворчество с Грибоедовым, которому посвящена собственно мемуарная часть публикации. Поскольку к моменту написания ушли из жизни все, причастные к этой атмосфере, предположение, что Вяземский почтил их память реминисцентной игрой с самим собой, перевешивается другим — о том, что само название мемуара пришло из того времени целиком, отыгранное и оцененное в устном общении с Пушкиным и/или с Карамзиным, и не исключено даже, что это стяжение эпох, лет и дней в элегически-грустной для 1874 года незаковыченной цитате из литературы и жизни, если оно было существенно старше по возрасту, было известно и Гоголю в пору общения с Вяземским уже после смерти Пушкина (не исключено и то, что гоголевский эпиграф к «Игрокам» *невольно* обратил мемуариста к истокам цитаты). Во всяком случае, в сознании Вяземского Гоголь был явно включен в образ «минувших лет», отразившийся в этом мемуаре: начиная свое открытое письмо с обращения с благодарностью за запрос М.Н. Лонгинову, Вяземский всячески обыгрывает понятие и слово *дело*, завершая этот вступительный абзац фразой «Теперь к делу, но с маленьким предисловием», в котором *неожиданно* апеллирует к гоголевскому читателю:

Литература наша в настоящее время переродилась в Чичикова. Вероятно за неимением живых, наличных душ, она принялась промышлять мертвыми. Везде, где бы то ни было, у кого бы то ни было, скупает она мертвые души, выгребает их из могил и закладывает в разные журнальные банки. Иные из этих операций хорошо и блистательно удаются, но далеко не все. Другие проваливаются, за недостатком достоверных и законных свидетельств, за неблагонадежностью лиц, представляющих эти залоги. Впрочем это дело банков — быть осмотрительными и строго контролировать свои кредитные распоряжения. Жаль только, что частые несостоятельности и ложные документы могут подрывать доверие публики к подобным сделкам. Впрочем и то сказать, публика наша такая благонравная, такая целомудренно-доверчивая, что за нее печалиться нам не для чего. Один тесть говорил про зятя своего: «мой зять прекрасный человек; что ни поставь перед ним — все с'ест». Наша публика сродни этому зятю³³.

И, наконец, возвращаясь к двадцатым годам и, вслед за Вяземским, к Грибоедову, к его комедии, значимой для творческой истории «Игроков» не менее пушкинских текстов, напомним в качестве многоточия одну формулировку Чацкого, обращающую нас к пушкинской строфе «из Оссиана» и способную расширить описанный выше реминисцентно-аллюзивный комплекс значений и модальностей: «Как посравнить, да посмотреть // Век нынешний и век минувший: // Свежо предание, а верится с трудом».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ронен И. К пушкинским истокам драматургии Гоголя // Пушкинская конференция в Стэнфорде 1999. Материалы и исследования. М., 2001. С. 339.

² См.: ЛН. Т. 58. С. 659; Гриц Т.С. М.С.Щепкин. Летопись жизни и творчества. М.: Наука, 1966. С. 301.

³ Отмечено: Томашевский Б.В. Пушкин. Кн. 1 (1813-1824). М.; Л., 1956. С. 363; Левин Ю.Д. Оссиан в русской литературе (конец XVIII — первая треть XIX века). Л., 1980. С. 134.

⁴ Курсив во всех цитатах, за исключением специально оговоренных случаев, наш. — Е.П.

⁵ Левин Ю.Д. Указ. соч. С. 53.

⁶ <Карамзин М.Н.> Картон, поэма барда Оссиана. Перевод с английского // Московский журнал. 1791. Ч. II, Кн. 2. Май. С. 120.

⁷ Цит. по.: Оссиан, сын фингалов, бард третьего века: галльские стихотворения, переведены с французского Е.Костровым. Изд. 2-е. СПб., 1818. Ч. II. С. 2.

⁸ В 1790-е годы (ок. 1796) полностью перевел «Картона» В.В. Капнист. Не получив одобрения у Державина, перевод при жизни Капниста не был опубликован (Капнист В.В. Собр.

соч.: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1960. С. 551-552, см. также: *Левин Ю.Д.* Указ. соч. С. 60-62), однако для нас интересна явная ориентация соответствующих строк в нем на карамзинский вариант: «События веков протекших! // Деяния минувших лет!» (там же, с. 8).

⁹ См.: *Левин Ю.Д.* Указ. соч. С. 134.

¹⁰ Характерно, что Лермонтов использовал их в качестве завершающего двустипия в неопубликованной при жизни поэме «Последний сын вольности». При этом Лермонтов цитирует оригинальное выражение (на английском языке), но, во-первых, членит его на две строки, как Карамзин и Пушкин; во-вторых, дает его с отбивкой от своей последней строфы, как Пушкин, но в то же время, в отличие от Пушкина, — не включает его в строфическую систему рифмовкой, зато устанавливает параллель с эпиграфом к поэме — строкой из «Гяура» Байрона: «When shall such hero live again?» («Когда такой герой будет жить вновь?»), которому, в-третьих, как открывающему собственно лиро-эпическое повествование — как и у Пушкина — предпослано поэтическое лирическое вступление.

¹¹ Об эпиграфе как средстве сообщения тексту дополнительной историко-литературной, идеологической и культурной перспективы и реплике в литературном диалоге см. статью С. Кржижановского «Искусство эпиграфа (Пушкин)» (*Кржижановский С.* «Страны, которых нет». Статьи о литературе и театре. Записные тетради. [Записки Мандельштамовского общества. Т. 6] М., 1994. С. 40-61); его обобщение эпиграфического опыта Пушкина чрезвычайно интересно в общетеоретическом аспекте и в то же время демонстрирует тесную зависимость практического исследовательского инструментария от конкретной научной ситуации (автора, жанра и пр.).

¹² Ср., например, в речи Швахнева: «Иной ведь с виду корчит, что он недоступный, а разгляди его поближе, увидишь просто: *даром тревогу подымал*»; ср. также в речи Скалозуба в «Горе от ума»: «и впрочем все фальшивая тревога».

¹³ Заметим кстати, что первая из двух насмешка Утешительного над А.Гловым базируется на ассоциациях со *зрительными впечатлениями*, не обязательно при этом собственными в отношении Барклая де Толли, возможно, запечатленными изустно (как «лица, полного воинственной отваги», по выражению Пушкина), но обязательно актуальными в памяти.

¹⁴ Об отношении к полководцу официальной историографии и мемуаристики см.: *Тартаковский А.Г.* 1812 год и русская мемуаристика: Опыт источниковедческого изучения. М.: Наука, 1960. С. 195-199. Ср. о Бурцове: «П.И.Бартенев, известный историк, племянник знаменитого гусара, рассказывал, что причиной гибели дяди было отчаянное гусарское молодечество; Аполлон Марин, троюродный брат Бурцова, слышал, что храбрый солдат скончался от ран, полученных в сражении» (*Вацууро В.Э.* Записки комментатора. СПб., 1994. С. 241; *Марин С.Н.* ПСС: Критико-биографический очерк, научное описание рукописей / Ред. и ком. Н. Арнольди. М., 1948. С. 456, 458, 488-489; ср. ссылки на «достоверные» сведения о нелепой смерти в пьяном угаре: *Жихарев С.П.* Записки современника. М.; Л., 1955. С. 705-706).

¹⁵ Вывод принадлежит В.Э.Вацууро, предпринявшему целенаправленные историко-биографические разыскания (*Вацууро В.Э.* Указ. соч. С. 242).

¹⁶ О прототипических связях Сильвио с Бурцовым см.: «На свете нравственным загадка...» («Гусарство» в прозе Пушкина и Л.Толстого) // *Болдинские чтения.* Горький. 1979. С. 142-151. Заметим, кстати, «в скобках», что в «Селе Степанчикове...» Достоевского в рамках развернутой литературной пародии на гоголевских «Игроков» Мизинчиков, оценивая прошлый опыт, указывает на Бурцова в близком пушкинскому Сильвио варианте: «Жил глупо, задавал тону, корчил Бурцова, играл, пил — словом, глупо, и даже вспоминать стыдно» (*Достоевский Ф.М.* ПСС: В 30 т. Л., 1972. Т. 3. С. 96).

¹⁷ Причем при общем повышенном интересе этого десятилетия к 1812 г. пик публикаций приходится на 1836 г. (*Тартаковский А.Г.* Указ. соч. С. 298).

¹⁸ Там же. С. 191.

¹⁹ Булгарин, чуткий к официальным устремлениям, именно так поставив в своей полемической журнальной «реплике» вопрос, отвечает: «Земные спасители России суть: император Александр и верный ему народ русский» (Северная пчела. 1837. № 7. 11 января).

²⁰ Походные записки артиллериста, с 1812 по 1816 год, артиллерии подполковника И. Р^адожицкого. М., 1835 - 1836.

²¹ Белинский В.Г. ПСС. М., 1954. Т. IV. С. 503.

²² Там же. С. 503.

²³ Характерна критика научно-исторического принципа Карамзина В.О. Ключевским, который, не используя слова «дело», фактически обращается в характеристике основных черт мышления историка именно к этому понятию как фиксирующему итог, то, что может быть оценено: «...у него события — картины, историч^еские деятели либо образцы мудрости и добродетели, либо примеры обратного качества. <...> Ищет в каждом лице и событии, насколько *осуществлялась* добродетель и справедливость, а не следит, как *вырабатывалась* та и другая» (Ключевский В.О. Неопубликованные произведения. М., 1983. С. 135-136; курсив автора). Но еще более характерно, что в уточнениях и распространениях суждений о труде Карамзина Ключевский варьирует тот небольшой лексический объем, который вошел в речевой обиход эпохи с легкой руки Пушкина, но представлял, повторим, реминисценцию из Карамзина (ср.: «Восстановить психологию давно минувших деятелей — одна из важных задач исторического изучения»; «Европ^еское влияние и впечатление; русские историографические предания» — Там же. С. 136, 137; курсив автора).

²⁴ Мы имеем в виду предвосхищение масштабов и неизбывности проблемы, самой по себе известной в екатерининские времена.

²⁵ Чтобы продемонстрировать, что эта логика неизменных ассоциаций не носит кабинетного характера, напомним, например, что название известного отечественного научного журнала начала XX века, посвященного *историческим* разысканиям, — «Дела и дни». Не исключено, что в этой актуализации исторического экстракта хорошо известной организаторам журнала пушкинской формулы сыграл свою роль и тот факт, что предшествовавший во времени публицистический журнал второй половины XIX в., издаваемый Шелгуновым, назывался «Дело», а публицистика всегда субъектна и полемична, то есть связует в своих оценках и суждениях *дела* с актуальностью *дней* и ответственностью *деятелей*. Впрочем, сама актуальность и полемический потенциал понятия «дело», обнаружившись в русской культуре с петровских времен, издавна проникли и в практику журнальных названий («Трудолюбивая пчела» и «Трутень»).

²⁶ Указывал для автора и *читателя*, потому что театральной цензурой упоминание Барклая де Толли и все, что связано с гусарством, было вымарано.

²⁷ Булгарин Ф.В. Воспоминания. СПб., 1848. Ч. V. С. 206.

²⁸ Ср. в воспоминаниях племянницы Американца, дочери П.И. Толстого, в доме которого Гоголь часто бывал в сер. 1830-х годов: «С этой минуты (когда ему еще в Америке явился св. Спиридоний и спас его. — *Е.П.*) Федор Иванович сделался мало того, что богомолен, а просто ханжой. И все-таки эти новые религиозные чувства не помешали ему завести в Москве страшную картежную игру и сделаться ярым дуэлистом» (Каменская М.^{<Ф.>} Воспоминания. М.: Худлит., 1991. С. 179).

²⁹ Ср. также в письме Гоголя П.В. Нащокину из Гастейна от 20/8 июля 1842 г.: «Я ему (Бернардаки. — *Е.П.*) рассказал все, ничего не скрывая, что вы промотали все свое имение, что провели безрасчетно и шумно вашу молодость, что были в обществе знатных повес и игроков и что среди всего этого вы не потерялись ни разу душою, не изменили ни разу ее благородным движениям, умели приобрести невольное уважение достойных и умных людей и с тем вместе самую искреннюю дружбу Пушкина, питавшего ее к вам преимущественно перед другими до конца своей жизни» (XII, 72)

³⁰ Не исключена вероятность, что значимым стало для Гоголя и то, что П.А. Вяземский в свое время играл и проигрывал, но смог оставить карты, однако, оставался верен дружбе с Ф.И.Толстым.

³¹ Ср. в уже цитированном выше гоголевском письме Нащокину: «И будучи низринуты в несчастье, в самые крайние положения, от которых бы закружилась и потерялась у всякого другого голова, вы не впали в отчаяние, не прибегнули ни к одному бесчестному средству,

которое бы могло вас выпутать из крайности, не вдалились ни в один из тех пороков, в которые способен вдаться русский, приведенный в отчаяние, что умели вынести с высоким христианским терпением испытания, умели благословлять свои несчастья и несете свой крест с тою покорностью и верой, какая не является ныне» (XII, 72). Возможно, потому именно демонстративная набожность прототипа Утешительного в комедии дистанцирована от персонажа и опосредована театральной ролью старика Глова. Лонгинову М. Н.) // Русский архив. 1874. № 2. С. 535-549.

³² *Вяземский П.А.* Дела иль пустяки давно минувших лет: (Письмо Лонгинову М. Н.) // Русский архив. 1874. № 2. С. 535-549.

³³ *Вяземский П.А.* Дела иль пустяки давно минувших лет: (Письмо Лонгинову М. Н.) // А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929. С. 121-122.

**Сопряжение «писания» и «шитья»
в нарративной структуре повестей Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского**

Исследуя проблему гоголевского влияния на раннего Достоевского, отметим тот факт, что новый писатель заимствует у своего предшественника не только особый тип героя – чиновника-переписчика, но и его своеобразного двойника – героя, занимающегося шитьем. Наряду со сферой письма, герои Гоголя и Достоевского погружены и в сферу шитья. Так в образной системе текстов возникают очевидные параллели: пишущий герой и герой, который занимается шитьем. В «Шинели» Гоголя данную пару представляют Башмачкин и Петрович, в «Записках сумасшедшего» Поприщин, отказавшись от чиновничьей службы, выполняет работу портного. В первом романе Достоевского Девушкин занимается писанием и переписыванием, а Варенька постоянно шьет, перешивает, кроит. Т.И. Печерская, исследуя сюжетную функцию «загадочной» Федоры, отмечает связь между сферами жизни Девушкина и Вареньки: «Федора играет важную роль и в метафизической связи героев – на уровне, оплотненном в материальном мире сферой шитья. Шитье и писание – симметрично поддерживают, отражают друг друга, являясь только по видимости разъединенными сферами жизни Вареньки и Девушкина»¹. Данные сферы жизни героев представлены в тексте в виде разных вариантов деятельности. При этом шитье маркирует вещественный мир, а писание – духовный. Каждый процесс имеет свои знаковые атрибуты: шитье – материю, ткань, лоскутки, нитки, одежду; писание – тексты, буквы, перья, бумагу. Симметричность писания и шитья в тексте выражаются также в том, что они имеют одинаковые смысловые оттенки: «Как для Девушкина переписывание, писание, сочинительство являются основными занятиями, так и для Вареньки значимо шитье. Все ее усилия связаны с вещественным миром, столь презираемым героем. Она неустанно кроит, перекраивает, ставит заплатки, перешивает, вышивает. Словом, шитье содержит в романе столько же смысловых оттенков, от него производных, что и писание»². Подобная параллель создается Достоевским и в повести «Слабое сердце»: Василий Шумков – чиновник-переписчик, Лизанька же погружена в сферу шитья.

Если в «Записках сумасшедшего» Гоголь искушает своего героя авторством, созданием собственного текста, то в «Шинели» герой уже изначально проходит это испытание, отказывается вносить изменения в текст документа, но, в свою очередь, не выдерживает другого авторства – создания новой одежды – униформы вещного

социального мира. Эти две повести Гоголя даже на уровне названий соотносят два взаимосвязанных процесса: писание и шитье. «Записки сумасшедшего» – процесс писания, самоописания, «Шинель» – название текста – название верхней одежды (также записки о сумасшедшем, помешанном на идее шинели).

В «Шинели» представлена авторская рефлексия на предмет писания/описания чиновника, а также соотношение *писания* и *переписывания* симметрично с *шитьем* и *перешиванием*. Описывая историю чиновника, повествователь анализирует одновременно и литературную традицию его изображения: «...он был то, что называют вечный титулярный советник, над которым, как известно, натрунили и наострились вдоволь разные писатели, имеющие похвальное обыкновение налегать на тех, которые не могут кусаться»³. Акакий Акакиевич изначально изображается в тексте как тип, как обобщенный образ чиновника-переписчика. Он и родился «уже готовым» чиновником, получил имя отца (повторяя его судьбу). Более того, молодые чиновники из окружения Башмачкина напрямую сравниваются с писателями, которые изображали данный тип: они подсмеивались, острили, рассказывали, сочиняли истории. Чиновник оставался неизменным, несмотря на насмешки. Стратегия писания Акакия Акакиевича противопоставлена писателям/чиновникам. Он выделялся из чиновников-переписчиков, как и «один молодой человек», который обособился от своих товарищей посредством Слова героя: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» (144). За «внешним» словом ему удалось услышать «внутреннее» высказывание: «Я брат твой» (144). Этим подчеркивается некая экзистенциальная сила Слова, Голоса Башмачкина, которая проникает в душу, сердце и меняет человека. Реакция молодого человека – очень важное в сюжетном плане событие: один из чиновников/писателей, который тоже сначала, по примеру других, позволил себе посмеяться, изменил свое отношение, так как смог услышать духовный подтекст слов Башмачкина, и, как следствие, осознал греховность мира в целом. Лишь отъединившись от общества, молодой человек смог услышать то, чего не слышат другие. В связи с этим у него появляется новый взгляд на мир: он видит уже не внешнее, а внутреннее, то, что скрыто. Ему открылось новое видение: «И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много *скрыто* свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, Боже! Даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...» (144) (Здесь и далее курсив мой. – Н.К.). Еще раз автор акцентирует внимание на делении мира на скрытое и видимое, на одежду («образованная светскость») и на то, что ею прикрывают («свирепую грубость»). Изменение стиля повествования в этом фрагменте указывает на близость позиции молодого человека – автору, который увидел в

«маленькой личности», выполняющей ничтожную работу, «внутреннего человека». В связи с этим в дальнейшем повествовании изменяется «внутренняя» оценка переписывания: «обыкновенное переписывание» сопрягается со «служением», сакральным действием, смирением. К тому же «внутренняя фраза», неожиданно услышанное, но не произнесенное Слово героя о братстве указывает на то, что для Башмачкина все равны в этом мире, независимо от той оболочки, которая их прикрывает. Он даже не смотрит на внешние оболочки, они не важны для него: «И он брал, посмотрев только на бумагу, *не глядя*, кто ему подложил и имел ли на это право» (144); «Он не думал вовсе о своем *платье*» (145); «Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что *делается и происходит всякий день на улице*, на что, как известно, *всегда посмотрит его же брат*, молодой чиновник, простирающий до того *проницательность своего бойкого взгляда*, что заметит даже, у кого на другой стороне тротуара отпоролась внизу панталон *стремешка...*» (146). Акакий Акакиевич в начале повести обладает другим взглядом, внутренним видением, которое существенно изменится к финалу.

Мир, окружающая действительность для героя подобны тексту, с которым работает герой: «Но Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки» (146). Мир для него – это написанный Богом текст, который нельзя менять, можно только смиренно переписывать. Авторство сродни гордыне, претензии на роль Бога («второго Бога»). Безусловно, с точки зрения повествователя, поведение Башмачкина ничтожно, во «внешнем» мире он высмеивается. Рассказчик акцентирует внимание на том, что чиновник переписывает даже не текст, а некий неосознанный им набор букв. Но описание деятельности героя не ограничивается только сатирой.

У героя нет интереса как к слогу, так и к своему платью (слог – «стилистическая одежда письма»). Он выполняет миссию посредника («Что Бог пошлет переписывать»). Необходимо отметить, что Башмачкин противопоставлен своим сослуживцам также и по отношению к одежде. Так в нарративной структуре текста возникает сопряжение *писания* и *шитья*. Аскетизм в одежде соотносится с пренебрежением к слогу и наоборот. В описании старого капота, который стал как серпанка (бумажная ткань редкого плетения), совмещаются два плана – текст и ткань. Как шинель – двойник героя (переписчика), так и шитье – двойник писания. Семантику шитья в нарративной структуре текста представляет следующий ряд образов: петербургский мороз, Петрович, шинель, незнакомцы, воры, значительное лицо, мертвец. Космический холод обнажает зависимость человека от внешнего мира, овеществляет его, обезличивает. При этом описывается и олицетворяется не просто метафизический холод, а северный мороз,

который является атрибутом Петербурга как сильный враг бедных чиновников. Дьявольское начало города униформ выступает искушением для человека, «который с четырьмястами жалованья умел быть довольным своим жребием» (147). Как первые люди в раю только после встречи со змеем узнали, что они наги и устыдились, так и Башмачкин – житель Петербурга – только после встречи с «экзистенциальным холодом», врагом всех бедных людей, ощущает свою внешнюю наготу. В дальнейшем раздвоение мотивировки «одно то, что тепло, а другое то, что хорошо» говорит о постижении героем «Шинели» другого смысла одежды. «История новой шинели – это словно попытка Акакия Акакиевича воплотиться в формы мира, войти в его измерение. Мир вокруг него – мир вещей, и в особенности – мир одежды. Он причащается этому миру, когда начинает мечтать о кунице на воротник»⁴.

Портной в данном контексте выступает как в роли починщика одежды – переписчика, так и в роли создателя новой шинели – сочинителя. Петербургский холод отправляет Башмачкина к Петровичу, который неожиданно для героя отказывается «переписывать» («Подтачивание не показывало искусства портного и выходило, точно, мешковато и некрасиво»), заявляя о необходимости создания новой шинели. Башмачкину предлагали службу поважнее переписывания, но он отказался, Петрович, напротив, хочет стать автором («все было решительно шито на шелку, двойным мелким швом, и по всякому шву Петрович потом проходил собственными зубами, вытисняя ими разные фигуры», как будто писал). Зрение Петровича существенно отличается от видения мира Башмачкиным: даже своим единственным глазом он смог осмотреть со всех сторон одежду героя. Обычай портных – осматривать внешность посетителя. Помимо демонического значения ущербность зрения Петровича указывает и на одномерность его видения – ему доступна только внешняя сторона мира. Меняется и видение Акакия Акакиевича: «При слове “новую“ у Акакия Акакиевича затуманило в глазах, и все, что ни было в комнате, так и пошло пред ним путаться. Он видел ясно одного только генерала с заклеенным бумажкой лицом, находившегося на крышке Петровичевой табакерки» (151). Затем в ожидании появления новой шинели «огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник?» (155). В дальнейшем он видит картинки, кареты, новую жизнь, которую до этого он не замечал, по-новому смотрит на свой старый капот и т.д. Чем более Акакий Акакиевич погружается в процесс шитья, тем более он уходит от переписывания, даже чуть не допускает ошибку. Он постепенно становится как бы соавтором Петровича в процессе создания шинели. Думая о шитье, одежде, герой начинает видеть наготу: нагишом ноги у Петровича, нагая нога у женщины на картине. «Нагота» и «одетость», как

мистико-метафизические определения, встречаются на каждом шагу в духовной письменности и не только в христианской. П. Флоренский ссылается на раздевание душ Хароном при переправе в потусторонний мир в диалоге Лукиана «Харон и тени». С. Г. Бочаров комментирует данные понятия следующим образом: «"Нагота" и "одетость" в гоголевской "Шинели" уходят корнями в духовную письменность и вносят в нее свой новый мощный символ "шинели". Это образы гоголевской эсхатологии в эпилоге повести. "Только бы нам и одетым не оказаться нагими. Все оказываются такими под всякого рода мехами и кожами". Грешный является в будущую жизнь голый. Каждый предстанет на суд в "одежде" того совокупного дела жизни, каким является его жизнь»⁵. Став соавтором в шитье новой шинели, Башмачкин вступает в мир внешних социальных ценностей, мир униформ, фантомов, миражей.

Новая шинель как результат шитья Петровича – атрибут чужого Акакию Акакиевичу мира. Это и приводит к ее неожиданной потере: «А шинель-то моя». Героя обвиняют в том, что он надел чужое. В поисках шинели он проявляет себя так, как это было свойственно его сослуживцам, поэтому у значительного лица он получает новое «наименование» – молодой человек – как знак принадлежности к миру вещей, социуму: «Значительное лицо, кажется, не заметил, что Акакию Акакиевичу забралось уже за пятьдесят лет. Стало быть, если бы он и мог назваться молодым человеком, то разве только относительно, то есть в отношении к тому, кому уже было семьдесят лет» (167). В мире шитья, одежды бессмысленным становится процесс переписывания, и герой уже не идет на службу. От смиренного служения Башмачкин переходит к поклонению дьяволу, к овеществлению. После получения шинели у Башмачкина меняется жизнь. В повествовании акцентируется внимание на эффекте неожиданности с помощью многократного использования слова «вдруг»: «Дороги он не приметил вовсе и очутился *вдруг* в департаменте»; «неизвестно, каким образом в департаменте все *вдруг* узнали о новой шинели». При сравнении старого капота и новой шинели герой уподобляется тем молодым людям, которые посмеивались над его одеждой. Постепенно Акакий Акакиевич становится похож на остальных молодых людей, чиновников, новая шинель ставит его в один ряд с остальными, униформа уравнивает его со всеми в социальном мире, вместе с капотом исчезает индивидуальность человека, раньше он был другой. Переход в сферу шитья приводит к духовной зависимости, к смерти, к пополнению числа представителей греховного мира. Значительное лицо тоже своего рода копиист: он копирует своего начальника, его внешний вид перед зеркалом, речь, одежду, то есть надевает маску, прикрывая свое внутреннее лицо, что является также симптомом времени: «Так уж на

святой Руси все заражено подражанием, всякий дразнит и корчит своего начальника» (164).

От писания Значительного лица зависит судьба бедного чиновника, но он не позволяет герою нарушить заведенный социальной машиной порядок движения канцелярских бумаг по инстанциям. Как представитель дьявольского мира социальной униформы он использует силу своего Слова, которое лишает чувств человека. «Распеканье» начальника – наказание за нарушение порядков социального мира, за бунт против иерархии, а также за авторство шитья новой оболочки для прикрытия данной Богом одежды (богоборчество). Таким образом, Башмачкин, не выдержав искушения, нарушает одновременно законы «вещного мира» и выступает против морали. Перед смертью он произносит обвинительные слова одновременно в адрес «бога» иерархии социума – «ваше превосходительство» и в адрес духовного наставника: «...даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась, отроду не слыхав от него ничего подобного, тем более, что слова эти следовали непосредственно за словом «ваше превосходительство» (168).

После смерти герой выполняет те же функции: несет холод, пугает голосом, снимает шинели. В реальном же мире от него остается символический набор вещей: перья, бумага, носки, пуговицы, капот, т.е. орудия писания/переписывания и шитья. После смерти чиновник-мертвец сдирает «со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы – словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной» (172). Этот процесс уравнивает всех людей в социальном мире, делает их незащищенными, подверженными экзистенциальному холоду, разрушению. Возмнив себя «вторым Богом», Значительное лицо лишается своей внешней оболочки-шинели, что станет следствием изменения его «внутреннего лица» в дальнейшем: «Он даже гораздо реже стал говорить подчиненным: “Как вы смеете, понимаете ли, кто перед вами?”; если же и произносил, то уж не прежде, как выслушавши сперва, в чем дело» (173). Он стал давать Слово другим людям. Ситуация снятия внешних оболочек, придуманных людьми, обнажила то самое состояние мира, которое пытался донести своим «внутренним Словом» Башмачкин в начале текста – «Я брат твой» – равенство людей в их естественных одеждах (тело – одежда души).

Совмещение в нарративной структуре *писания* и *шитья* как способов, форм деятельности героев указывает на соотношение духовного и материального в бытии и сознании героя. Кроме того, в этом пересечении *писания* и *шитья* актуализируется проблема авторства. Портной Петрович «вдруг показал в себе бездну, разделяющую

портных, которые подставляют только подкладки и переправляют, от тех, которые шьют заново» (156). При этом, переодевая Башмачкина в новую одежду, Петрович символически выполняет, по мнению М. Вайскопфа, и другую функцию: «Портной, способствующий перемене судьбы героя, предстает одновременно и тем, кто создает вышеупомянутую оболочку страстей – выступает земным двойником катарского Люцифера, заключающего души в телесные “туники забвения”. Петрович выступает в двусмысленном амплуа некой могущественной парки, шьющей новый образ и новую жизнь для Акакия Акакиевича»⁶. Претензией на авторство становятся заражены все герои данного текста – все люди социального мира, противопоставленного духовному. Кроме того, что люди «придумали» (как авторы-творцы, своевольно в роли «второго Бога») меха и кожи для собственного прикрытия, они создали все внешние атрибуты социального мира – «вещного мира» – мира канцелярских бумаг, лицемерия, напускного поведения, вицмундира, шинели, лица, имени. Безусловно, Петрович – копия Петра, великого автора, творца, демиурга и портного, демона искуителя.

Итак, совмещение *шитья* и *писания* отражается и на социальном уровне. В то же время Гоголь – автор «Шинели», используя различные фрагменты (материал) повестей о бедном чиновнике, создает (кроит) новый «фасон» текста, в котором совмещает демонологические, агиографические, позднеромантические и натуралистически-бытовые тематические ряды. Именно этот «покрой» – способ гоголевского письма и становится материалом-тенденцией, потенциалом для новых текстов («Все мы вышли из гоголевской “Шинели”»). «Шинель» – это одновременно и текст как результат писания, и новый «покрой», материал для новых текстов. На эту особенность указывает М. Вайскопф при исследовании гоголевского сюжета: «Нельзя не учитывать и сквозной соотнесенности слова и одежды в тогдашней русской культуре. Начиная с известного сопоставления литературного творчества с портняжным ремеслом у Вяземского (и у самого Гоголя) и кончая развернутой метафорой Надеждина, писавшего в статье “Европеизм и народность” о том, что Петр I хотя и “изменил буквенный костюм” русского слова, но не смог это слово перекроить, как платье. Давала себя знать и соотнесенность одежды с новозаветной темой мертвых букв; еще в XVIII веке масон Лопухин писал о духе грешников, “мертвыми буквами облекающихся в образ ризы Христовой”»⁷. Текстопорождающая функция гоголевской «Шинели» актуализируется в связи с отмеченной устойчивой воспроизводимостью в произведениях Достоевского. Как элемент художественного кода принцип построения гоголевского текста становится основой наррации Достоевского.

Уже в эпиграфе к первому роману Достоевского представлено сопоставление двух принципов писания текста, автор высказывания вступает в литературную полемику с

сочинителями: «Ох уж эти мне сказочники! Нет чтобы написать что-нибудь *полезное, приятное, улаждающее*, а то всю *подноготную* в земле вырывают! <...> Вот уж запретил бы им писать!»⁸. Негативная и эмоциональная реакция читателя в первую очередь направлена на желание сочинителей показать «подноготную» – то, что обычно прикрывается человеком, что он скрывает, чего стыдиться. Писательской стратегии «раскрыть», «раздеть» читатель противопоставляет абсолютно противоположную манеру – скрыть, одеть, уладить. В своем письме по поводу «Шинели» Девушкин также сердито и уверенно возмущается принципом описания героя-чиновника и сомневается в полезности этой книги: «И для чего же такое писать? И для чего оно нужно? <...> Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы *смягчил* <...> зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы, и канцеляристы-товарищи все бы ни с чем и остались. *Я бы, например, так сделал*; а то что тут у него особенного, что у него тут *хорошего*? Так, пустой какой-то *пример из вседневного, подлого быта*» (63).

Письменный текст, обращенный Вареньке, вполне заменяется в сознании Девушкина другого рода текстом. Так, например, «придумочка о занавесочке» вызывает восторг героя, так как он рассматривает знаки занавесочной в качестве высказывания: «Опустите занавеску – значит, прощайте, Макар Алексеевич, спать пора! Подымите – значит, с добрым утром, Макар Алексеевич, каково-то вы спали <...> и *писем не нужно!*» (14). Письмо на бумаге Девушкин заменяет письмом на ткани.

В самом первом письме герой проявляет стремление уподобиться в слоге другому сочинителю, заимствует его мысли, желание в стихках написать: «У меня там книжка есть одна, Варенька, так в ней то же самое, все такое же весьма подробно описано <...> я это все взял из книжки <...> Там сочинитель обнаруживает такое же желание в стихках...» (14). Мысли, возникающие у Девушкина по поводу весны, он может оформить только благодаря слогу другого. С первых строк его писем поднимается проблема «авторства» в тексте героя. При этом претензия на собственное творчество совмещается в сознании героя со смиренным отношением к другой деятельности – переписыванию. Девушкин утверждает, что он доволен своим жребием (чиновника-переписчика), но стремится и к собственному писанию. Варенька упрекает героя за то, что он дома выполняет служебную работу – переписывает: «...зачем писать? Ваша ревность к службе и без того, вероятно, известна начальникам вашим» (18). В этом высказывании – взгляде на процесс переписывания с другой стороны – раскрывается другое видение деятельности переписчика – угодить начальству. Такая трактовка ревностного служения чиновника существенно отличается от семантики переписывания на дому в «Шинели». Занимаясь вне службы копированием, Девушкин еще и сочиняет одновременно. Варенька

в письмах отмечает, что процесс письма отвлекает ее от перешивания. Герои объединяются деятельностью как копиистов, так и сочинителей. Варенька и Девушкин – соавторы собственного письменного текста. Сначала героиня помогает герою учиться писать, пытается формировать у него слог, затем в финале Девушкин под руководством Вареньки занимается пошивом ее нового платья. В процессе писания Варенька уже сложившийся автор, сочинитель. Основу ее писем составляли традиционные темы и стилистические достижения сентиментализма. Таким образом, влияние Вареньки, ее советы по формированию слога входит в ряд литературной традиции, на которую равняется Девушкин-сочинитель. Героиня становится и первым литературным критиком сочинений героя.

Как Поприщин в процессе своего писания знакомится с чужими записками, так и Девушкин читает дневник Вареньки, который является для него образцом литературной традиции сентиментальной повести. При этом сама героиня в записках указывает на процесс формирования ее слога, который был также сопряжен с шитьем (перешиванием) и знакомством с книгами других сочинителей. Приобщение Вареньки к книгам посредством знакомства с Покровским оформляет ее «литературность» (деньги, собранные на новое платье, Варенька тратит на книги). Сюжет о судьбе матери Покровского в ее собственном сочинении становится проекцией сюжета ее будущей жизни. Мать Покровского была хороша собой, знакома с Анной Федоровной, которая выдала ее замуж при содействии движимого великодушием господина Быкова (безусловно, подразумевается, что Быков таким образом пытался скрыть свою греховную связь с нею), умерла в молодых годах, года четыре спустя после замужества. Учитывая историю судьбы Вареньки после повторного появления в ее жизни Анны Федоровны, можно предположить, что она становится героиней сентиментальной повести собственного сочинения. Возможно, поэтому Варенька в дальнейшем не хочет писать продолжение своих записок: «Я не знаю, как написалось у меня и то, что у меня написано» (48). Она не пишет, а «проживает» схему литературного сюжета. Такого рода «литературная завершенность» судьбы Вареньки не дает ей возможность построить другие отношения с Девушкиным. Она постоянно предчувствует продолжение своей жизненной истории и в финале просто реализует то, что ей «предписано». В это время Варенька отказывается от перешивания и погружается в шитьё. Девушкина удивляет зависимость Вареньки от материи, ниток, шитья, он пытается остановить ее. Бесконечное стремление Вареньки «одеться» и «одеть» – сшить новое платье, советует Девушкину купить новую одежду, постоянно что-то шьет ему – завершается символическим

облачением в новые одежды, которые готовит для нее Быков. Варенька перестает писать письма после того, как закачивается сюжет ее собственного текста.

Совмещение *писания* и *шитья* отмечается в воспоминаниях Девушкина о жизни на старой квартире: «Она, бывало, все вязала из лоскутков разных всякие одеяла на аршинных спицах; только этим и занималась. Огонь-то мы с нею вместе держали, так за одним столом и работали» (16). Упоминание о квартирной хозяйке, ее описание – своего рода проекция будущей жизни Девушкина после отъезда Вареньки. Герой также переезжает на старую квартиру Вареньки и живет с ее хозяйкой Федорой, которая занимается шитьем. Период общения с Варенькой для Девушкина – это период искушения сочинительством, который заканчивается возвращением к переписыванию.

Общение с Варенькой, помимо писем, связано с желанием героев облачить друг друга в разного рода одежды: Девушкин посылает ей белье в подарок (деньги получает после продажи своего вицмундира), она перешивает ему одежду из своего старого платья. Обмен одеждой постепенно переходит в обмен книгами – литературными текстами. При этом литературные вкусы Девушкина возмущают «литературность» Вареньки, она с негодованием возвращает герою писание Ратазьева: «... это пренеподобающая книжонка! – и в руки брать нельзя» (55). Девушкина же привлекает в сочинениях Ратазьева наличие слога: «...сам пишет, ух как пишет; перо такое бойкое и слогу пропасть; в самом подлом слове у него слог есть <...> Объядение, а не литература! Прелесть такая, цветы, просто цветы; со всякой страницы букет вяжи!» (55). В этой реакции героя на писание сочинителя отмечается особое восприятие литературного текста. Как в эпиграфе герой требует от писателя «чего-нибудь усладительного», так и Девушкина привлекает только «сладкая, вкусная» литература. Возможно, поэтому он постоянно сопровождает свои письма/сочинения для Вареньки конфетками и цветами, приукрашивая и подслащая этим свои творения.

Ближе знакомясь с литературой, Девушкин открывает для себя и еще одну ее сторону: «Литература – это картина и зеркало; страсти выраженье, критика тонкая, поучение к назидательности и документ» (56). Как Акакий Акакиевич постепенно для себя открывает достоинства новой шинели («одно то, что *тепло*, другое то, что *хорошо*»), Девушкин оценивает преимущества сочинительства: «...этак сесть бы да и написать. И себе *полезно* и другим *хорошо*» (58). Шинель и сочинительство, литературное творчество, одежда и писание, очевидно, соотносятся в свертхтекстовом образовании как оболочки социального мира. Представив себя мысленно сочинителем, Девушкин тут же начинает стыдиться своей одежды: «Ну вот, например, положим, что вдруг, ни с того ни с сего, вышла бы в свет книжка под титулом – “Стихотворения Макара Девушкина”! Ну что бы

вы тогда сказали, мой ангельчик? <...> А я про то скажу, маточка, что как моя книжка-то вышла бы в свет, так я бы решительно тогда на Невский не смел бы показаться. Ведь каково это было бы, когда всякий сказал, что вот де идет *сочинитель литературы и пишет Девушкин*, что вот, дескать, это и есть сам Девушкин! Ну что бы я тогда, например, с *моими сапогами* стал делать? <...> Ну что тогда б было, когда бы все узнали, что вот у *сочинителя Девушкина сапоги в заплатках!*» (59). Обилие сослагательных оборотов в речи Девушкина указывает на то, что он пытается только *примерить* на себя роль сочинителя и увидеть себя со стороны, глазами чужого человека («внешнего мира»). Такого рода примерка показывает Девушкину его наготу перед взглядом другого человека. Еще до чтения «Шинели» герой понимает, что он не одет для внешнего мира. После такого заключения Девушкин получает книгу от Вареньки («чужая книга» – чужой взгляд), посредством которой он получает еще один вариант видения своего образа со стороны. Пушкина сочинение с историей о бедном Самсоне Вырине Девушкин прочитывает в контексте сентиментальной традиции. Как читатель сентиментальных повестей он умиляется этой историей, не чувствуя авторскую иронию. Более того, прочитанная именно в таком контексте повесть вызывает у него ощущение результата собственного сочинения: «Да и дело-то простое, бог мой; да чего! право, и я *так же бы написал*; отчего же бы и не написал? *Ведь я то же самое чувствую*, вот совершенно так, как и в книжке, да я и сам в таких же положениях подчас находился, как, примерно сказать, этот Самсон-то Вырин, бедняга. Да и сколько между нами-то ходит *Самсонов Выриных*, таких же горемык сердечных! И как ловко описано все» (59).

Произведение Пушкина «не раздевает» Девушкина, а, напротив, повышает статус бедно одетого человека в глазах героя. Показательно, что герой Достоевского своевольно одевает Вырина в одежду с грязной полрой, упоминание о которой отсутствует в тексте Пушкина. В истории Вырина Девушкин увидел общее для всего человечества, текст Пушкина уравнил бедного чиновника со всеми людьми независимо от их чина: «Дело-то общее, маточка, и над вами и надо мной может случиться. И граф, что на Невском или на набережной живет, и он будет *то же самое*, так только *казаться будет другим*, потому что у них все по-своему, по высшему тону, но и он будет *то же самое*, все может случиться, и со мною *то же самое* может случиться» (59). Девушкин вычленяет для себя внутреннее сходство людей, которые во внешнем мире только *кажутся* разными. Об этом он и пытается сказать Вареньке, комментируя свое отношение к писанию Пушкина: «...словно сам написал, точно это, примерно говоря, *мое собственное сердце*, какое уж оно там ни есть, взял его, людям *выворотил изнанкой*, да и описал все подробно – вот

как!» (59). Герой акцентирует внимание на внутренней стороне истории о бедном Вырине, «изнанка» – демонстрация духовного мира, а не внешнего.

В отличие от сочинения Пушкина, гоголевская «Шинель» показывает «внешнего» Девушкина – оголяет его. Реакция на текст переносится на Вареньку, которая и советует прочитать именно эту повесть Гоголя: «Дурно, маточка, дурно то, что вы меня в такую крайность поставили» (61). «Шинель» воспринимается героем как зеркало, в котором отразилась «внешняя» сторона жизни его как бедного чиновника. Девушкина возмущает позиция автора, его способ изображения человека – «насильственно подсмотрел», обнажил то, что показывать не хочется. Подобная реакция приводит к желанию спрятаться, «одеться», прикрыться: «...чтобы и в твою конуру не пробрались да не подсмотрели – что, дескать, как ты себе там по-домашнему, что вот есть ли, например, у тебя жилетка хорошая, водится ли у тебя что следует из нижнего платья; есть ли сапоги, да и чем подбиты они; что ешь, что пьешь, что переписываешь?» (62). Девушкин пытается «снять» с себя эту литературную одежду. В связи с этим он и пытается вмешаться в сочинительство Гоголя, даже выстраивает повествование нового варианта «Шинели», вступая как самостоятельный автор в полемику с сочинителем: «...поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали: что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей не заслуживал, послушествовал старшим (*тут бы пример можно какой-нибудь*), никому зла не желал, верил в бога и умер (*если ему хочется, чтобы он уж непременно умер*) – оплаканный» (63). Схему сюжета «Шинели» Девушкин пытается подстроить под сюжет о Вырине, прочитанный как сентиментальный вариант истории о бедном человеке. Девушкина возмущает не столько судьба Башмачкина (пусть «умер, если ему хочется»), сколько стремление автора представить своего героя «оголенным».

После прочтения гоголевской повести Девушкин понимает, что такое «оголенное» существование человека стало доступно всем, благодаря помещению его в «литературу»: «...вот уже вся гражданская и семейная *жизнь твоя по литературе ходит*, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено» (63). При этом Девушкин противоречит себе в оценках повести. С одной стороны, это для него пример из подлой жизни, с другой, - «неправдоподобно», но и никак не комментирует фантастический финал повести, как будто его нет совсем. С этого момента изменяется отношение героя к жизни и к литературе («небылица в лицах»). У него начинается расходиться внешний человек с внутренним, одежда от души: «Я целый месяц на одной *ниточке* держался» (64). Его начинают пугать сплетни (процесс шитья некой ткани), которые возникают вокруг его отношений с Варенькой, он боится, что Ратазев решил их с Варенькой «в литературу

свою поместить», слог писем Девушкина становится «чрезвычайно неровным», одежда окончательно разрушается («кругом обчинился»). Пытаясь восстановить себя во внешнем мире, Девушкин все более задумывается о своей одежде: «Ведь для людей и в шинели ходишь, да и сапоги, пожалуй, для них носишь. Сапоги в таком случае <...> нужны мне для поддержки чести и доброго имени» (72). Он начинает осознавать зависимость человека от одежды в социальном мире. Он не видит другого способа, как доказать, что «сердцем и мыслями» он человек. Писание и одежда – единственные формы «высказывания» себя в мире («все мы немного сапожники»). Страх за свое существование во внешнем мире достиг критической точки в сцене с его превосходительством. Та «внешняя оболочка» Девушкина, которая держала его на последней ниточке, оборвалась на глазах у тех, перед кем он в меньшей степени хотел показать свою несостоятельность, «оголенность» в социальном мире – на вершине социальной иерархии: «Моя пуговка (своеобразная пуповина. – *Н.К.*) – ну ее к бесу – пуговка, что висела у меня на *ниточке*, – вдруг сорвалась, отскочила, запрыгала... зазвенела, покатилась и прямо, так-таки прямо, проклятая, к стопам его превосходительства, и это посреди всеобщего молчания!» (93). Отрыв пуговки – выбытие из иерархии социума для героя. Кроме того, он понимает, что он со всех сторон «оголен» перед правителем этой иерархии: при переписывании наделал беды с бумагой, был замечен пьяный, забрал вперед зарплату, разрушил свою униформу. Он осознает, что его восстановление невозможно, пытается предпринять нелепые попытки: «...начал *пуговку к оторванным ниткам* прилаживать, точно оттого она и пристанет; да еще улыбаюсь, да еще улыбаюсь» (93); «Я, ангельчик мой, горел, я в адском огне горел! *Я умирал!*» (93). Состояние Девушкина в этот момент сходно с ощущениями Башмачкина на приеме у значительного лица: без шинели, в старом капоте, на который обратил внимание начальник, повинен в нарушении законов социальной иерархии.

Неожиданная реакция его превосходительства открыла для Девушкина другую сторону взаимоотношений людей. Генерал, протягивая Девушкину руку, демонстрирует позицию «Я брат твой», показывает свое «внутреннее лицо». Правда, делает он это поспешно, неожиданно, без посторонних лиц, почти стыдясь своего поступка. Стеснение генерала в этой ситуации оправдано тем, что он нарушает законы социума, не соответствует своему «значительному» лицу. В то же время, под маской значительного лица скрывается другое, «внутреннее» лицо милосердного человека: «Жест генерала прежде всего духовен <...> В этой удивительной сцене представлен богатейший спектр нравственных смыслов: здесь происходит величественный диалог иерархий – *диалог иерархии социальной и иерархии нравственных ценностей* (выделено *В.И.*). Иерархии вошли в непосредственное соприкосновение, и на определенный момент нравственные

ценности перекрыли все социальные барьеры»⁹. Начальник понимает Девушкина в тот момент, когда сам оказывается без социальных одежд, этим поступком он одновременно восстанавливает и «внешнего» человека (дает деньги бедному чиновнику) в Девушкине и «внутреннего» – «Этим они меня самому себе возвратили». Но восстановление для Девушкина все-таки воспринимается с внешней стороны: у него вновь появляется интерес к литературе, он предлагает Вареньке «заняться литературой», читает «Пчелку», мирится с Ратазиевым, слушает его сочинения, покупает новые сапоги. Ратазиев находит Девушкину работу для переписывания, которая позволяет укрепиться в социальном мире.

Девушкин беспокоится о Варенькиной одежде и о том, что «сердечку будет холодно». Он пытается ей дать духовную одежду, душу ее согреть. В финале Варенька целиком отдает себя во власть Быкова – во власть материи, над которой царит мадам Шифон (имя = материя). Девушкин пытается отстранить Вареньку от шитья, сам занимается ее тряпками. Кроме того, он переезжает жить к Федоре, замещая Вареньку в социальном мире, теперь он будет читать «Станционного смотрителя». У Федоры он остается с Варенькиным шитьем: «Я ваше шитье рассматривал. Остались еще тут лоскуточки разные. На одно письмецо мое вы ниточки начали было наматывать. В столике нашел бумажки листочек...» (105). Восклицание Девушкина по поводу тряпок в последнем письме носит экзистенциальный характер: «Да ведь что же фальбала? зачем фальбала? Ведь она, маточка, вздор! Тут речь идет о жизни человеческой, а ведь она, маточка, тряпка – фальбала; она, маточка, фальбала-то тряпица» (105). Понимание ничтожности тряпок/одежды совмещается и с переосмыслением значимости слога: «Ах, родная моя, *что слог!* Ведь вот я теперь и не знаю, что это я пишу, никак не знаю, ничего не знаю, и не перечитываю, и *слогу не выправляю*, а пишу только бы писать, только бы вам написать побольше...» (105). Для Девушкина не важен слог как стилистическая одежда письма, он обнажается от всех одежд, переходит в экзистенциальный контекст. Для героя становится значимым сам акт писания – духовной связи между людьми. Важно, что написал, а не как написал: «...от стыда, от неуютного зеркального» дискомфорта Девушкин приходит к пафосу «наготы» – фактически бунтует против «одежды», в последнем же письме героя звучит, так сказать, «стилистический бунт» против «литературы», которая по самой своей сути поддерживает установленный – и ненавистный – порядок вещей¹⁰. Переписка позволяет жить не означаемым, но означающим, растущей в ходе писания писем самооценкой, чистой манифестацией «Я». Между смыслом и вещью, означающим и означаемым мечется сознание героя. В отличие от остальных героев подобного типа, осознав несостоятельность «вещного» мира, представленного литературой, одеждой, «он один вырвался из поля значения в поле

смысла – посмел появиться “на свете”, буквально родился в мир»¹¹. Первый герой Достоевского символически в процессе писания разрушает «литературную оболочку» типа бедного чиновника. Первый герой нового писателя в процессе письма освобождается от социального ярлыка – «бедные люди», превращаясь в «просто человека»: «В сознании Девушкин осуществляет “распредмечивание”, превращение в символ “просто” человека, естественно бедного, то есть нагого, вне социальных одежд, ярлыков и вещественности»¹². В связи с этим амбиция как принадлежность «бедных людей» становится не нужна герою, поэтому и слог не важен, и фальбала – тряпица. Последнее письмо Вареньки также не окончено, обрывается письмо – обрывается жизнь. Без Вареньки герой не представляет себе своего существования – нового бытия. Без адресата письмо прерывается, Девушкин не может найти себе места в этом новом для него мире. Писание Героя обрывается, не заканчивается, остается открытым (оголенным), но завершается текст Автора, которого на метатекстовом уровне этот итог устраивает.

Изменение доминанты всего художественного видения в текстах Достоевского влечет за собой необходимость посредника между авторским сознанием и сознанием героя. Пример такой роли персонажа представлен в работе Т.И. Печерской «Загадочная Федора». В контексте шитья и писания, которые в романе «симметрично поддерживают, отражают друг друга», Федора связывает героев: «Достоевскому потребовался некий способ перераспределения сюжетно-фабульных сопряжений, на границе которых и находится Федора»¹³. В отличие от бессловесной Терезы, Федора постоянно что-то рассказывает Вареньке, слушает сплетни, жалуется на Девушкина, хотя в сюжетном плане ее речь внешне никак не выражена. Зато ее поступки и оценки существенно отражаются на судьбах других героев. Действуя через Вареньку, она навязывает Девушкину новую одежду, показывает ему его внешнюю несостоятельность, искушает материей. В словах Вареньки по поводу старой одежды Девушкина несомненно слышится речь Федоры: «Посмотрите-ка на себя, в каком вы старом платье ходите. Срам! все в заплатках. Нового-то у вас нет; это я знаю, хоть вы и уверяете, что есть» (52). Намеренно грубый разговорный стиль с использованием просторечного слова «срам» не соответствует литературному слогу Вареньки.

Федора не только передает письма Вареньки, но и посылает Девушкину повесть Пушкина «Станционный смотритель», которая удовлетворяет амбиции бедного человека и вкусы Девушкина-сочинителя. Гоголевскую повесть «Шинель» передает герою Варенька, именно ее он ругает за такой поступок и неоднократно упоминает некоего Федора Федоровича, который почему-то не должен был допустить этого. Не вариант ли это «загадочной» Федоры? В финале повести Варенька сообщает Девушкину, что все его

письма остались у Федоры, к которой и собирается переехать герой. Девушкин, как и его писание, остается наедине с автором.

Погружение Девушкина в сферу шитья приводит к разрушению его письма, слога. Слог героя формировался в процессе шитья Вареньки, в финале она неожиданно отказывается от шитья, что условно «разрушает» речь героя. Формирование слога Девушкина происходит с оглядкой на литературные образцы. Он выкраивает свою «стилистическую одежду», используя чужие «выкройки». Желая перейти от переписывания к сочинительству, Девушкин ориентируется на подражание. Он пытается «одеться в чужое», либо примерить «чужое платье» («Шинель» Гоголя, «Станционный смотритель» Пушкина; платье = текст). Примером литературного, чужого, «книжного» слова является слог Вареньки, на который тоже ориентируется Девушкин. При этом чужая «стилистическая одежда» не может прикрыть экзистенциальную наготу героя. Писание Девушкина, связанное с его амбициозностью, с претензией на сочинительство, сродни погружению в «вещный мир» шинели Акакия Акакиевича, шитью Поприщина, костюмированию Голядкина, что приводит к неизбежной духовной гибели, разрушению.

Таким образом, в нарративной структуре повестей Гоголя и Достоевского возникает очевидное сопряжение *писания* и *шитья*. Сфера шитья соотносится со сферой писания на разных уровнях организации текста. Кроме того, данного рода связь демонстрирует и принципы соотношения иерархии духа и социальной иерархии в бытии и сознании героя. Погружение героев в сферу шитья отражает их зависимость от «вещного мира». Материя как униформа социального мира – символ искушения человека. Рост амбиций героя отражается в писании и шитье в контексте проблемы «авторства». Отказ от поприща переписчика/перешивания, стремление героя создать самостоятельное «произведение» в сфере шитья или писания приводит к духовному разрушению. Так, сопряжение данных сфер становится способом изображения «внутреннего лица» человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Печерская Т.И. Загадочная Федора (об одной из авторских проекций в романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди») // Поэтика русской литературы: К 70-летию Ю.В. Манна. М.: РГТУ, Издательский центр, 2001. С. 267.

² Печерская Т.И. Указ. соч. С. 267-268.

³ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1946. С. 202. Далее ссылки на это издание даются с указанием страницы в скобках.

⁴ Бочаров С.Г. Холод, стыд, свобода // Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской литературы, 1999. С. 122.

⁵ Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 130.

⁶ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. М.: РГГУ, 2002. С. 440.

⁷ Вайскопф М. Указ. соч. С. 410.

⁸ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972 - 1990. Т. 1. С. 13. Далее ссылки на это издание даются с указанием страницы в скобках.

⁹ Иванов В.В. Достоевский: поэтика чина // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 75.

¹⁰ Яблоков Е.А. Падший Девушкин. Архетипичные структуры художественного сознания. Екатеринбург, 1999. С. 123.

¹¹ Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. С. 153.

¹² Созина Е.К. Указ. соч. С. 157.

¹³ Печерская Т.И. Указ. соч. С. 267.

**«Ошибка» и «история» как элементы
нарративного пространства (Гончаров и Достоевский)**

Пожалуй, ни в одном другом произведении русской литературы ошибка не становится предметом столь пристальной рефлексии, как в гончаровском «Обломове» (1859). Причем к категории этой прибегают все три его центральных героя, она отсылает к ключевой для него истории любви Обломова и Ольги и порождает своего рода лексико-тематический сюжет, магистральный для романа. Основная коллизия этого сюжета в том, можно ли считать *поэму любви* чем-то истинным или нет. И первое его звено событийно не слишком далеко отстоит от начала *поэмы*. Услышав от Ольги троекратное «*люблю*» и удостоверившись как будто бы в реальности своего счастья, Обломов вдруг усомнится в его подлинности и незыблемости. И за всеми психологическими резонами, подсказанными любовной тревогой, откроется нечто большее – страх ошибки. Логика Обломова, которая – с некоторыми вариациями – выразится и в написанном им тогда же письме к Ольге, сводится к тому, что ошибочность их любви напрямую обусловлена случайностью их сближения: «Она готова была к восприятию любви <...> и он встретился нечаянно, попал ошибкой... Другой только явится – и она с ужасом отрезвится от ошибки!» (195)¹. Следующее звено – диалог с Ольгой, прочитавшей письмо. Не отвергая подобной возможности, героиня скажет, что *не боится ошибки*, пересиливает боязнь: даже если их встреча и является ошибкой, то испытанное счастье искупает грядущие слезы и боль, в которые она верить не желает. В итоге *ошибка* перемещается в новую систему координат. Для Ольги – в противоположность Обломову – их любовь может оказаться ошибочной не потому, что изначально была лишена достаточного основания, а потому, что будущее не предрешено, и она обвинит героя в *неблагодарности* к жизни, с ее дарами. А он переведет это на свой язык так: «Ведь не одна любовь, ведь вся жизнь такова <...> и если отталкивать всякий случай, как ошибку, когда же будет – не ошибка?» (204).

Еще одно звено сюжета – объяснение героев во время прощального их свидания, и *ошибка* здесь снова изменит свое значение. До сих пор под нею подразумевалось – с подачи Обломова – прежде всего то, что Ольга приняла героя за другого. Теперь же Ольга будет укорять себя за самонадеянность, за то, что ошибочно полюбила в настоящем Обломове – будущего, такого, каким он должен был бы – по указке Штольца и под ее водительством – сделаться, каким она хотела бы его видеть. И заключительное звено – предложение Штольцем руки и сердца Ольге, представляющее собой что-то среднее

между допросом обвиняемого и психоаналитическим сеансом. Выслушав *исповедь* героини и воспользовавшись в качестве главного аргумента обломовским письмом, Штольц объявит себя тем самым *другим*, который мерещился Обломову, и убедит Ольгу, что это уже окончательно – не ошибка, но истина. А в рукописной редакции фабульно более позднего разговора со своим другом Штольц аналогичным образом утешит и его, сказав об Ольге: «...воспоминание того, что она любила в тебе, она перенесет, а может быть, уже и перенесла в другую любовь» (487).

Одним словом, *поэма любви* перечеркивается Штольцем как нечто неистинное и подлежащее исправлению, и подобный взгляд целиком соответствует облику героя, который шел по избранной им дороге существования так, «...как будто он жил вторично, проходил знакомые места» (130). Штольц в этом смысле – герой без истории, предполагающей, с одной стороны, признание качественно нового, «прыжка» (как это называл С. Кьеркегор)², а с другой – невозможность аннулировать однажды произошедшее, и в способности иметь свою историю Штольц отказывает и другим. Между тем хотя опасения Обломова в романе как будто бы сбываются, в кругозоре самого героя такое развитие событий получает иное – и более чем «историческое» – значение. *Погасание* Обломова до встречи с Ольгой иллюзорно восполнялось мечтою – после расставания с возлюбленной, в которой мечта сначала воплотилась наяву, а затем была отнята, герой надежду на будущее утратит (и все, что совершится потом, лишь закрепит это положение вещей). Случай, о котором нельзя было с уверенностью утверждать, ошибка он или нет, разоблачив, казалось бы, свою ошибочность, обернется неотвратимой судьбою, но при этом разделит жизнь Обломова цезурой реального, придаст биографии героя если и не трагическую, то элегическую – требующую от человека не равенства своей судьбе, но покорности ей – завершенность.

И другой – во многом полярный – вариант означивания случившегося возникает в кругозоре Ольги. Окруженная во время заграничного бегства *поклонением* Штольца, Ольга, которую до этого мучила вина за ее ошибку, за провал любовной миссии, вскоре «...перестала уважать свое прошедшее, даже стала его стыдиться...» (319). И потому *исповедь* перед Штольцем героиня хотела бы начать с того, чтобы вместо обломовского «...сказать другое имя, выдумать другую историю», а закончила, «...как будто пересказывала чужую историю» (324, 325). Вручая свое будущее Штольцу, Ольга отречется от выпавшего ей и с облегчением согласится с тем пониманием своей любви к Обломову, которое предложит ей герой. Впрочем, такая измена Ольги самой себе в печатной редакции романа будет смягчена. В черновой рукописи кульминацией *исповеди* было признание: «...я вас любила <...> до Обломова. В Обломове искала вас...» (491).

Ошибкой здесь было даже не то, что героиня приняла Обломова за неведомого другого, но то, что она не узнала сразу предмет своей любви и перенесла на Обломова то, что должно было бы достаться уже известному ей герою. Да и в самой *исповеди* будет сделана одна символичная купюра: в рукописной редакции Ольга *без смущения* рассказывала Штольцу обо всем – в окончательной версии она обойдет молчанием *душный вечер в саду*, приступ любовного лунатизма. Часть своего прошлого, своей истории героиня сохранит для себе. Но так или иначе (преодолеваемый) страх ошибки мог служить основой повествовательной самоидентификации, а стыд за ошибку³ (вытесняющий вину за нее) такую возможность блокирует, препятствуя Ольге стать «автором истории своей жизни» (по словам П. Рикёра).

* * *

За десятилетие до публикации «Обломова» близкая сюжетная диспозиция реализуется в «Белых ночах» Достоевского (1848) – произведении, связанном с гончаровским романом и различными схождениями в рамках «мечтательного» текста. Правда, Настенька не принимает Мечтателя за своего жениха, но изменение вектора ее симпатии к рассказчику отмечено двумя знаменательными зеркальными формулами: «Зачем он – не вы?» → «О, если б вы были он!» (2; 131, 140) (а учитывая, что оба «мужских» персонажа лишены собственных имен, такая эквивалентность еще более разительна, так что героиня не только в порядке утешения была вправе воскликнуть в прощальном письме к рассказчику: «...если б я могла любить вас обоих разом!» (2; 140)). Тем не менее ни о какой ошибке героини говорить тут нельзя (в отличие от гончаровской Ольги Настенька остается верна себе, своему обещанию); соответственно, и в лексико-тематическом фокусе *сентиментального романа* оказывается не *ошибка*, а другое, сопряженное с ней понятие – *история*. Решив разузнать *всю подноготную* Мечтателя, Настенька попросит его рассказать свою историю. И за этим последует крайне любопытный обмен репликами:

– Историю! – закричал я, испугавшись, – историю! Но кто вам сказал, что у меня есть история? у меня нет истории...

– Так как же вы жили, коль нет истории? – перебила она смеясь.

– Совершенно без всяких историй! так, жил, как у нас говорится, сам по себе, то есть один совершенно... (2; 110).

История во множественном числе – это, конечно (в толковании В. И. Даля), «происшествие, приключение, случай» и т.д. (и подобное словоупотребление для Достоевского не редкость), но особенно – «встреча». Отсутствие истории синонимично для Мечтателя именно отсутствию связи с другими людьми, отъединенности (отсюда позднейшая борьба Достоевского с культивируемым современностью духом *обособления*). И хотя Настенька все же заставит Мечтателя рассказать историю о себе (убедив, что таковой у него не может не быть), под конец она сама и дезавуирует «исторический» статус услышанного: «– Неужели и в самом деле вы так прожили всю свою жизнь? <...> это вовсе нехорошо так жить...» (2; 118). История «нехороша», собственно, уже с коммуникативной точки зрения: рассказчик – в противоположность Настеньке, с ее вполне канонической *историей* (выделенной в особый вставной текст) – не сможет надолго воспользоваться местоимением «Я». Разумеется, это стандартная повествовательная уловка (и Мечтатель так и объяснит свое предпочтение: «...уж позвольте мне... рассказывать в третьем лице, затем что в первом лице все это ужасно стыдно рассказывать...» (2; 114)), но в *романе* она наделяется добавочным смыслом. Персонаж истории – не просто условное подставное лицо: это – *тип, характер*, даже и не человек, а *существо среднего рода*, которое лишено персональной идентичности постольку, поскольку не способно выйти из калейдоскопического измерения фантазии в измерение реальности, обрести свое «не-алиби в бытии» (как выразился бы М. М. Бахтин). Если Ольга, рассказывая свою историю, отчуждает ее от себя и тем самым подавляет стыд за нее, то Мечтатель рассказывает о себе в третьем лице, так как своей истории не имеет и стыд испытывает от этого. И такую жизнь без истории он в результате осудит как *преступление и грех*, повторив по воле автора характеристику мечтателя как *олицетворенного греха* из «Петербургской летописи» 1847 года.

Встреча с Настенькой в такой перспективе – это преодоление греха, и то, что в руки читателя вручаются воспоминания рассказчика, в которых он заговорит о себе в первом лице, может восприниматься как будто бы в качестве симптома избавления от «мечтательного» комплекса. Однако воспоминания эти – особого рода. Написанные спустя пятнадцать лет (о чем Мечтатель обмолвится под занавес), они свидетельствуют о том, что эта ничем не закончившаяся и ничего не переменившая встреча и была единственным соприкосновением с *настоящей жизнью*, была (как говорится в последних строках, обрывающихся вопросом и многоточием) той *целой минутой блаженства*, которой должно хватить на *всю жизнь человеческую*. Сама псевдодневниковая композиция текста, создающая эффект «погружения» в минувшее, является одновременно воплощением и невозможности освободиться от притяжения этого травматического

события, и того, что оно переместилось в разряд фантазматических образов, которые обречена воспроизводить исчерпавшая себя в бесплодном напряжении мечта⁴.

И, может быть, наиболее колоритная параллель к этой безысходной сюжетно-нарративной структуре представлена у Достоевского в романе «Игрок» (1866)⁵. Подобно тому как мечтатель движется в заколдованном круге мечты, игрок движется в заколдованном круге игры, и разница между двумя этими характерами разве лишь в том, что один питается воспоминаниями, а другой – никогда не сбывающейся надеждой завтра же *из мертвых воскреснуть* и человека *обрести в себе* (этой разнонаправленностью обусловлено то, что *записки* Алексея Ивановича – рассказчика «Игрока» – имитируют привычную дневниковую форму, в которой акт записывания приближен по времени к записываемому). Заключительная фраза романа об игроке «Завтра, завтра все кончится!» (5; 318), фрагментируя текст, подтверждает этим как раз то, что ничего кончиться не может, что конец недостижим. И «Белые ночи», и «Игрок» – пример открытого нарратива, в котором размывающая личную идентичность инстанция (мечта / игра) скрыто или явно одерживает верх над любовью, над «эротическим синтезом», без которого (как в более широком плане полагал С. Кьеркегор) история разворачиваться и не может, – пример рассказа о жизни с единственным недосовершившимся событием.

Эта параллель особенно важна для нас потому, что позволяет высветить в судьбе Мечтателя нечто затененное. Игрок – человек, который привык все ставить на карту, вверять себя случаю, но и Мечтатель едва ли не в такой же степени зависит от капризов фантазии. Алексей Иванович, поглощенный стихией игровой алеаторики, не угадает того, что Полина любила не Де-Грие и не мистера Астлея (в которых он подозревал удачливых соперников), а его. Но и Мечтатель, решившись выбраться из сплетенной фантазией паутины, примет Настеньку за оживший персонаж своих грез, которого он давно ждал. История и Алексея Ивановича, и Мечтателя – «ошибочная» история. И этот расклад ролей противоположен «Обломову», где, при всех смысловых метаморфозах *ошибки*, субъектом ее выступала героиня, а объектом – герой. Ошибки последнего имели «тактическую» природу (история с письмом или с увенчивающей ее мольбой Обломова о поцелуе), и Гончаров симптоматично не включит в печатный текст внутренний монолог своего героя: «Только ему суждено ошибаться; все ошибки у него! Мысль его – ошибка, каждое слово – ошибка» (470). И такое различие в «залоге» предопределено восприятием случайности: гончаровский герой боялся случая как возможной ошибки – рассказчики в «Белых ночах» и в «Игроке» по самой своей сути не в состоянии распознать в случае ошибку действительную (и поэтому также слово это в обоих произведениях занимает более чем периферийное место).

Иначе говоря, ошибка в «Белых ночах» (как и в «Игроке») оказывается следствием внутренней необеспеченности, «случайности» человека, которая и есть *преступление и грех* (сообщая Н. Н. Страхову о замысле «Игрока» (1863), Достоевский так аттестовал своего героя: «Он поэт в своем роде, но дело в том, что он сам стыдится этой поэзии, ибо глубоко чувствует ее низость...» (28-II, 51)). Но тогда сфера проявления ошибочного – это переход от внутреннего к внешнему, пространство поступка, испытания человеком себя. И в статьях Достоевского начала 60-х годов, «почвеннического» периода мы встречаемся с настоящей апологией ошибки как почти необходимого опыта реальности. Достоевский не раз приводит поговорку *Ошибку в фальшь не ставят*, пишет о том, что дело не в ошибках, а «...в правдивости и прямоте побуждения, в любви» (18; 67), что «...только через ошибки мы придем к истине» (19; 182), и замечает даже, что «...гениальные-то люди и ошибаются чаще всего в средствах к проведению своих мыслей, и часто чем гениальнее они, тем и крупнее ошибаются» (20; 74). Однако подобное истолкование ошибки как пути к истине и продукта воодушевления будет непродолжительным.

Уже в «Преступлении и наказании» (1866) Достоевский понизит ошибку в ранге и превратит в элемент «арифметической» логики, оперирующей однозначными, взаимоисключающими понятиями «правильного» и «неправильного». Лужин и Дуня, например, рассуждают об ошибках в связи с матримониальным проектом, а Лебезятников вспоминает о некоем парижском профессоре, идея которого была в том, что сумасшествие – это «...ошибка в суждении, неправильный взгляд на вещи», и который излечивал больных, опровергая их, действуя *логическим убеждением* (6; 325). Но особенно значимо, что Достоевский противопоставит в романе сферы ошибки и преступления / греха (и последние уже не метафора, как в «Белых ночах»). Один из пунктов, по которым учинит свое провокационное дознание Порфирий Петрович, расспрашивая Раскольникова о его теории, заключается в том, что она едва ли не предполагает *путаницу, ошибочные случаи* смешения двух разрядов людей, *обыкновенных и необыкновенных*. И этот зазор в теории, для Порфирия Петровича ставший психологической уликой против героя, действительно явился для Раскольникова соблазном себя идентифицировать, и убийство как раз должно было бы послужить тем аргументом, который позволил бы герою подвести себя под одну или другую рубрику. Однако главная коллизия возникнет в итоге не потому, что Раскольников не захочет признать себя *ошибочным случаем* (несмотря на всю несомненность такого вывода), а потому, что вплоть до последнего разговора с сестрой

само убийство будет считать (или, вернее, оправдывать себя этим) не более чем *ошибкой*, отказывать ему в имени *преступления* и даже выставлять в качестве благодеяния, за которое *сорок грехов простят*⁶.

Если *ошибочка* Раскольникова (как издевательски выразится Свидригайлов)⁷ – в том, что он не за свое дело взялся, принял себя за другого, то подлинное его заблуждение – в том, что он низвел преступление / грех до ошибки, до погрешности, которой можно пренебречь, до не-события, настоящая переоценка которого героем будет обещана читателю лишь в конце эпилога романа. И с этим напрямую сопряжено то, что Достоевский, который начал писать роман в форме исповеди, затем – в третьей редакции – переменит *рассказ от него* на *рассказ от себя* (мотивировав это так: «Исповедью в иных пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить, для чего написано» (7; 149)). Основой истории собственной жизни могло быть осознание рассказчиком своего греха, но не калькуляция и анализ ошибок. (Напомню – в другом развороте – концовку «Записок из подполья» (1864), где рассказчик вызывающе объявит ошибкой сами свои записки: «...мне было стыдно, всё время как я писал эту *повесть*: стало быть, это уж не литература, а исправительное наказание» (5; 178). Письмо оказывается для Подпольного человека тем же, чем каторга для Раскольникова, но ни к чему рассказчика не выводит, а лишь увлекает в дурную, постыдную бесконечность повествования, уподобляясь в этом мечте в жизни Мечтателя или игре в жизни Игрока.)⁸

Подобное распределение функционально-ценностных полномочий между ошибкой и грехом в целом сохранится у Достоевского и в дальнейшем. Не пытаюсь в столь сжатых рамках обозреть всю эту чрезвычайно многосоставную и многовариантную панораму, сошлемся, к примеру, на одну из глав «Дневника писателя за 1877 год», целиком посвященную вопросу о *военных ошибках* России во время турецкой кампании, или на «Братьев Карамазовых» (1879 – 1880), заключительная книга которых так и озаглавлена – «Судебная ошибка». В обоих случаях ошибка – это промах мимо реальности, плод несовпадения теоретического разума и разума практического. И в «Дневнике» это будет подвергнуто детальному обсуждению. Достоевский тут вообще не захочет называть неудачи русской армии *ошибкой*: «...это вовсе не наша *ошибка*, а лишь новый военный факт, вдруг вышедший наружу...» (26; 39). В отличие от ошибки факт нельзя предвидеть во всей полноте и рассчитать, он не подвластен теории и узнается лишь в опыте. И такой взгляд на ошибку, как несложно заметить, зеркально противоположен статьям начала 60-х годов.

В свою очередь, грех – этот спутник-антипод ошибки и крайний случай факта – предстает у Достоевского в двойном смысловом освещении. Нападая в «Дневнике

писателя за 1876 год» (в разделе «Сила мертвая и силы грядущие») на римское католичество, Достоевский, в частности, инкриминирует ему то, что оно провозгласило *безвинность* человека в его грехах, объявив их порождением нищеты. Мысль эта перейдет и в *поэму* о Великом инквизиторе, который скажет Христу, что спустя столетия *премудрость и науки* докажут: «...преступления нет, а стало быть, нет и греха, а есть лишь только голодные» (14; 230). И вслед за этим Инквизитор нарисует свою картину будущего счастливого общества (что-то вроде золотого века наоборот), где людям разрешено будет и грешить, но только с позволения тех, кто будет стоять над ними и кто возвестит, что взял «...грехи их для счастья их на себя...» (14; 237). Такого рода человек, освобожденный от ответственности за преступление и грех (которые нейтрализуются либо путем их подчинения логике причинности, либо путем его подчинения социальному Сверх-Я), перестает быть субъектом своих поступков, утрачивает себя. Неудивительно, что в рукописной редакции «Преступления и наказания» можно найти такую запись о Раскольнике: «С самого этого преступления начинается его нравственное развитие, возможность таких вопросов, которых прежде бы не было» (7; 140). Преступление / грех не то чтобы оправдывается (или тем более разрешается), но оказывается воротами к Истине⁹.

Однако у спора Достоевского с католицизмом и атеизмом – всемирными силами обособления – была и другая сторона. И здесь необходимо вспомнить, что два героя Достоевского, воплощающих собой (при всей их разности) и программно выражающих суть православного мироощущения, – Макар Иванович Долгорукий в «Подростке» (1875) и старец Зосима в «Братьях Карамазовых» – развивают своеобразную «отрицательную» теологию греха¹⁰. Макар Иванович проповедует о трудности для человека «...знать про всякий грех, что грешно, а что нет: тайна тут, превосходящая ум человеческий», и говорит о самоубийстве, что «...судья тут – един лишь Господь, ибо Ему лишь известно всё, всякий предел и всякая мера» (13; 287, 310). А Зосима, с осуждением упомянув в своих *беседах и поучениях* о положившихся лишь на собственный ум и удалившихся от народа высших слоях общества, которые «...провозгласили, что нет преступления, нет уже греха», будет учить о том, что нужно любить человека *и во грехе его*, не испытывать уныния посреди нечестия и скверны и просить у Бога прежде всего *веселья*: «И да не смущает вас грех людей в вашем делании...» (14; 286, 290). И такая маркированность греха в контекстах полемических и немаркированность в контекстах апологетических может быть объяснена тем, что реальность у Достоевского, как об этом сказано в словах Зосимы, засеяна семенами из горнего мира и живет «...лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным...» (14; 290). Те, кому чувство это чуждо, могут делать

ставку на манипуляцию грехом – праведники же потому и умаляют его власть и компетенцию человека в его определении, что знают об онтологической неукоренности греха в мире. А между двумя этими полюсами пребывают остальные люди, и для них грех может обернуться школой прозрения.

* * *

И существенно иначе разворачивается история *ошибки* у Гончарова. В «Обыкновенной истории» (1847) «ошибочная», так же как и «историческая», фразеология частотностью не отличается, и это не столь неожиданно, как может показаться на первый взгляд. С точки зрения Петра Ивановича (и в этом он также предвосхищает Штольца) все, что происходит на свете с самого его сотворения, – «...одна и та же история у всех, с маленькими вариантами» (1; 239). *Варианты* эти зависят от характера участников, но в первую очередь – от их принадлежности к тому или другому историческому *порядку*, к *веку*. И Петр Иванович, растолковывая своей жене и Александру, как должно поступать человеку перед лицом этой силы, будет снова и снова повторять, что все «выдуманное» веком *свято*, отождествляя при этом *свято* с *разумно*. Для Петра Ивановича человек безгрешен, поскольку лишь исполняет – успешно или неуспешно – веления истории, и потому на долю такого человека остается только не допускать ошибок, вроде той, которую совершил сам многоопытный герой, рассказывая племяннику о своей науке воспитания жены и не догадываясь, что Лизавета Александровна стоит за дверью и все слышит. Да и это такие ошибки, из которых нетрудно *выпутаться* с помощью расчета и контроля и которые в романе представлены единственным экземпляром.

По-другому как будто бы смотрит на вещи Александр. Петр Иванович генерализует историю отдельного человека до такой степени, что она становится *обыкновенной*, а значит – ничьей, не-историей. И Александр под конец основной части романа упрекнет своего дядюшку как раз в том, что он мешал ему *обманываться* (т.е. иметь свою собственную судьбу), выводя каждую *несчастную случайность* из *общего порядка*. Однако у Гончарова рассказывается отнюдь не о погубленной анализом жизни, и об этом свидетельствует не только более чем благополучный, *необыкновенный* – по меркам века – эпилог романа. Александр, в известном смысле, проделывает тот путь, который будет уготован затем Ольге Ильинской. Сблизившись с Юлией Тафаевой, герой взглянет на свою любовь к Наденьке иными глазами: «Первая любовь – не что иное, как несчастная ошибка сердца, которое требовало пищи, а сердце в те лета так неразборчиво: принимает первое, что попадается» (1; 359). Между тем апогей этой *первой любви* – эпизод с

поцелуем – единственный раз подвигнет повествователя на то, чтобы за *обыкновенным* увидеть, вопреки мнению Петра Ивановича, иное – *возможность счастья*, пусть потом и неосуществившуюся¹¹. И разница между героиней «Обломова» и героем «Обыкновенной истории», в этой перспективе, заключается только в амплитуде их отказа от себя: Ольга изменяет *идеалу естественности* – Александр отчасти меняет одну готовую роль на другую, но, в любом случае, упускает шанс обрести свою, а не общую историю.

Но главная перемена участи ожидает в эпилоге Петра Ивановича, и повествователь здесь во второй раз вступит в открытый спор с героем, обвинив его в том, что он учинил тиранию над *сердцем женщины*: «...ошибка ужасная, тем более ужасная, что она сделана была... не от грубого понятия его о сердце – он знал его, – а от небрежности, от эгоизма!» (1; 459). Знание – краеугольная добродетель *нового порядка* – посрамляется, и герой впервые выпадает из исторической колеи, получая, впрочем, тем самым запоздалую возможность превратить свою жизнь во что-то действительно свое. Однако за подобной переоценкой ценностей кроется и нечто другое. В последнем диалоге перед возвращением Александра в деревню Петр Иванович укорит своего племянника за то, что тот вообразил жизнь *большой ошибкой*, – и при этом, старательно предупреждая мелкие промахи, сам совершит ошибку еще большую. Так что неявная «мораль» романа – в том, что ход жизни нельзя предусмотреть никому, она опрокидывает любые представления о себе, заставляя человека рано или поздно ощутить это на собственном опыте.

Отсюда ведет прямая линия к тому страху ошибки, который владел Обломовым, который был знаком Ольге и который выразился в общей семантической конфигурации романа «Обломов». Если в «Обыкновенной истории» остается до конца непроясненным, можно ли было ошибок избежать, то в «Обломове» сама *ошибка* испытывает столь запутанные метаморфозы, что в итоге оказывается невозможным ни однозначно определить ее смысл, ни даже ответить на вопрос, были ли она или нет. В конечном счете, такой переход был обусловлен стойким агностицизмом Гончарова, убеждением в том, что у человека нет надежного *ключа* (одно из сигнальных гончаровских слов) к явлениям мира. И это, в частности, сказалось на том, сколь противоречиво Гончаров – в период создания первых двух своих романов и начала работы над «Обрывом» – понимал то, что есть для человека опыт. В письме 1853 года к И. И. Лиховскому (по отношению к которому он любил иронически разыгрывать роль ментора) Гончаров напишет: «Вы бились посредством одного анализа разложить какой-нибудь случай, для которого требовалось не более трехдневного опыта, т.е. просто надо было пережить его <...> и ошибались иногда»¹². Ошибка здесь – непосредственный результат излишнего доверия к теории и пренебрежения опытом. А в письме к тому же Лиховскому 1857 года Гончаров,

расспрашивая своего приятеля, не подошел ли его любовный роман к *катастрофе*, сравнит подобные истории с *вихрем*, от которого нужно вовремя *посторониться*, и напомним, совсем в духе Петра Ивановича Адуева: «Не я ли так ясно... изобразил вам и начало, и ход, и последствия вихря, а вы все еще томитесь в пытке...»¹³. Опыт тут получает прямо противоположный знак. Но еще более показательным письмом 1860 года к С. А. Никитенко (одному из самых близких Гончарову адресатов), написанное уже как бы по следам «Обломова», с его приобретшим характер неуправляемой цепной реакции взрывом «ошибочности». Говоря о чрезмерной *рассудительности* Никитенко, Гончаров заметит: «Оно бы хорошо, но не надо простирать ее до излишества, а иногда смело идти и на ошибки (конечно, по возможности, легкие): ими купишь что-нибудь, во всяком случае больше, нежели... осторожностью и скрытностью...»¹⁴. Чуть ли не буквально цитируя обращенные к Обломову «летние» слова Ольги, Гончаров, однако, обставляет свой совет такими оговорками, что они выдают внутренний пафос этого рецепта: ошибки – в силу их непредсказуемой опасности – полезны, но в меру. И в этом Гончаров – полная противоположность Достоевскому.

Такое стремление минимализировать ошибку полномасштабно реализуется в романе «Обрыв» (1869). «Ошибочная» фразеология в нем почти целиком привязана к *драме* Веры и имеет тройную референцию. Во-первых, так квалифицируется поступок оскорбленного Райского, бросившего в комнату Веры букет из померанцевых цветов. Причем сам герой, раскаиваясь в этом и вымаливая у Веры прощение, назовет свой поступок *преступлением*, сделанным зверем, героиня же смягчит приговор: «...воображение рисует тебе какое-то преступление вместо ошибки» (7; 638). Во-вторых, Вера (подобно Ольге при расставании с Обломовым) скажет Волохову, что *ошибалась*, пытаясь убедить его принять *старую правду*. А герой, словно перевернув это, напишет Вере, что его ошибка была в желании уверить героиню в той *истине* о невозможности *бесконечной любви*, к которой жизнь привела бы сама. Наконец, в-третьих, ошибкой в романе именуется, отражаясь в ряде субъектных кругозоров, сама случившаяся с Верой *беда*. Для Татьяны Марковны, которая, по словам Райского, представляла себе судьбу на манер древних греков (или как какого-нибудь *невидимого квартального надзирателя*), человек всегда виновен в своих несчастьях: «Какой-нибудь грех да был за ним или есть: если не порок, так тяжкая ошибка!» (7; 226). И *беду* внучки она воспримет как передачу судьбы, как наказание за свой собственный давний *грех*. Для Тушина история Веры не «*падение*» и не «*потеря чести*», а «...несчастье... ошибка...» (7; 653). Повествователь же заметит, что Татьяна Марковна ничуть не обнаруживала то «...презрение, каким клеймит эту “ошибку”, “несчастье” или, пожалуй, “падение” старый... ригоризм...» (7; 678).

При всем видимом разбросе за этими контекстами просматриваются определенные закономерности. Прежде всего, если в «Обломове» под *ошибкой* имелось в виду по преимуществу одно и то же событие (экстенсионал), а изменялось его значение (интенсионал), то в «Обрыве» «ошибочная» номинация используется для обозначения (экстенсионально) разного. И если в «Обломове» поэтому главное состояло в невозможности единственно верным способом истолковать *ошибку*, то в «Обрыве» автор как будто демонстрирует свою аналитическую власть над нею, выявляя различные ее случаи и предлагая читателю ключ к их пониманию. Своя логика есть и в сочетании слов: *ошибка* сближается с *несчастьем* и *бедой* и методически противопоставляется *преступлению*, *греху*, *падению*, всякий раз оказываясь на ступень ниже их, а напоследок вообще берется в кавычки и разоблачается – наряду с прочими эвфемизмами подобного типа – в качестве расхожего обывательского понятия. В то же время в споре Веры с Волоховым ошибка героини «донкихотски» возвышается как проявление настоящей *правды*, а соотнесение с историей Татьяны Марковны бросает на ошибку отсвет трагического фатума (впрочем, похожего на *квартильного надзирателя*), но главное – снимает с героини часть ее вины, делает ее почти без вины виноватой. (В итоговом самотолковании – в статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879) – Гончаров переведет это событие на язык исторической критики: «Вот где смысл ошибки обеих женщин: в гордости и неведении... (о том, что такое *новая ложь*. – А. Ф.)»¹⁵.) Однако окончательно девальвирует ошибку Райский. Задумав накануне отъезда из Малиновки свой роман «Вера», герой остановится на эпитафии, посвящении и первом слове. И тем, что прервет повествование (и обратит мысли героя в сторону пластического искусства), будет такое опасение: «Ну, как я напишу драму Веры, да не сумею обставить пропастью ее падение <...> а русские девы примут ошибку за образец да как козы – одна за другой – пойдут скакать с обрывов!...» (7; 763). Переключение в такой шутовской план поставит в сюжете Веры вторую, финальную точку, превратив *драму* – не более чем в несчастную ошибку, ничего, по сути, в судьбе героини не изменяющую, не закрывающую горизонта жизни¹⁶ (характерно, что одна из ранних гончаровских повестей – вполне водеvilльная по фабуле – называлась «Счастливая ошибка» (1839)). Тот авторский счет, который предъявляется Александру Адуеву и Ольге, Вере выставлен не будет.

* * *

Такое развенчание ошибки напоминает ее судьбу в творчестве Достоевского. Однако различий тут больше, чем сходства. У Достоевского ошибка профанируется и

вытесняется – в авантюрно-детективное и т.п. измерение – грехом, который отчасти перенимает ее свойство служить основой персональной истории, быть тем, чем испытывается отношение человека к *живой жизни*, освященной свыше (и здесь можно было бы сослаться на то, что некоторые этимологи и богословы интерпретируют грех именно как ошибку, о-грех¹⁷). У Гончарова страх ошибки – этого плода неконтролируемой игры случая – обернется принятием жизни как неизбежного, неостановимого движения, с которым ничего невозможно поделать и на фоне которого сама ошибка теряет свою загадочность и значительность, лишается претензий на «исторический» статус. Так что если рискнуть свести то, что различает понимание ошибки у Достоевского и Гончарова, к нескольким словам, то это будут принцип изначального доверия к миру у одного и недоверия у другого.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее «Обломов» цит. с указанием страниц по: *Гончаров И. А.* Обломов. Л., 1987, «Обыкновенная история» и «Обрыв» – с указанием тома и страниц по: *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997; тексты Достоевского – с указанием тома и страниц по: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972 – 1990.

² Имя Кьеркегора в связи с Достоевским называлось со времен Л. Шестова не раз. Любопытно, однако, что оно будет упомянуто и в связи с Гончаровым. П. Г. Ганзен напишет ему о Кьеркегоре так: «Вот был Dialektiker! “Сам чорт его не переспорит!” говорили о нем, а Вы бы его полюбили!..» (1878). (Литературный архив. М.; Л., 1961. Т. 6. С. 73).

³ Напомню здесь об известном лотмановском противопоставлении страха и стыда как двух семиотических механизмов культуры.

⁴ Подробно об особом поведении времени в романе см.: *Фаустов А. А.* Мечтатель // Фаустов А. А., Савинков С. В. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998. С. 105 – 114.

⁵ Ср. о нем: *Nohejl R.* Alles oder nichts. Die Gestalt des «Spielers» in den Romanen Dostojewskis // F. M. Dostojewski. Dichter, Denker, Visionär. Tübingen, 1998. S. 63 – 88. Там же см. статью Л. Мюллера о религиозных воззрениях Достоевского.

⁶ Ср. глубокие замечания Г. А. Мейера о Раскольникове: «Злоумышляя, мы попадаем в заклятый круг все разрастающихся наваждений и предаемся “с феноменальным легкомыслием” призрачным расчетам и предreshениям»; «Совершив преступление, он точас увидел на практике его чудовищную нелепость, но от своей идейки отказаться не мог: она вселилась в него наподобие микроскопических существ, приснившихся ему...» (*Мейер Г. А.* Свет в ночи (о «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. Frankfurt a. M., 1967. С. 56 – 57, 194). Из многочисленных работ на эту тему ср., напр. антологию: *Raskolnikov and Svidrigailov.* Philadelphia, 2004; а также: *Свительский В. А.* Личность в мире ценностей (Аксиология русской психологической прозы 1860 – 1870-х годов). Воронеж, 2005. С. 146 – 163.

⁷ Т. В. Цивьян высказала убедительное предположение, что в романе могла откликнуться знаменитая реплика Талейрана, произнесенная по поводу инспирированного Наполеоном убийства герцога Энгиенского: «Это хуже, чем преступление, – это ошибка». Только логика Талейрана при этом, конечно, переворачивается; Достоевский в одной из статей (1861) не без сарказма назовет его «...какой-то практический мудрец нашего времени» (19; 124), а во «Времени» (1862) на русский перевод мемуаров Талейрана будет помещена анонимная рецензия, где тот аттестуется как человек беспринципный и корыстный.

⁸ Напомню в связи с этим, что к концу 60-х годов относится и замысел Достоевского «Житие великого грешника».

⁹ Здесь стоит привести ироническое рассуждение Л. Шестова о двоякой генеалогии рода человеческого: «Часть людей действительно произошла от согрешившего Адама, чувствует в своей крови грех своего предка, мучается им и стремится к утраченному раю, а другие и в самом деле произошли от несогрешившей

обезьяны, их совесть спокойна, они ничем не терзаются и не мечтают о несбыточном» (*Шестов Л.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 64).

¹⁰ Начиная с К. Н. Леонтьева, о религиозно-философских взглядах Достоевского спорили немало. Ср. один из недавних систематизирующих обзоров: *Сканлан Д.* Достоевский как мыслитель. СПб., 2006.

¹¹ См. об этом, а также о понимании судьбы у Гончарова: *Фаустов А. А.* Авторское поведение в русской литературе. Воронеж, 1997. С. 58 – 61 и др.

¹² *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 210 – 211.

¹³ Литературный архив. М.; Л., 1951. Т. 3. С. 107.

¹⁴ Литературный архив. М.; Л., 1953. Т. 4. С. 120.

¹⁵ *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1952. Т. 7. С. 164.

¹⁶ Подобное обесценивание ошибки любопытно преломляется в одной вставке в редакцию «Обыкновенной истории» 1868 года. Гончаров позволит Петру Ивановичу обзавестись элементом предыстории, внося в текст размышления героя, которые корректируют юмористическое разоблачение его в эпилоге романа племянником: «Он мысленно пробежал историю своего прошлого <...> все жестокие опыты <...> Он устоял и вынес из тяжелой школы твердые, руководящие убеждения» (1; 565). Опыты (= ошибки) ничему героя не научат и ни от чего не застрахуют! Нельзя не указать здесь и на позднее автобиографическое сочинение Гончарова – на «Необыкновенную историю» (1875 – 1876, 1878), где подобной же самопародийной перелицовке подвергается другая, парная ошибке, категория: история в этом гончаровском тексте низводится до анекдотического случая (предполагаемого тургеневского плагиата), хотя и разросшегося в глазах писателя до невероятных размеров.

¹⁷ Ср.: *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины (I). М., 1990. С. 179 – 180.

«Лизин» текст Достоевского: традиции и новаторство

Несомненно, что имя *Лиза* «предполагает знание определенной культурно-ономастической традиции и места, которое в нем занимало данное конкретное имя»¹. Это знание двух традиций: русской и европейской² проявилось в творчестве Достоевского при выборе данного имени для множества своих героинь. Нужно отметить, что, во-первых, Лизы Достоевского связаны (но в меньшей степени) и с европейской, «традиционной» Лизой (*Луизой*, *Лизеттой*) – ветреной, бойкой, веселой молодой девушкой, участницей любовных интриг. Некоторые черты связывают с этим типом Лизу Хохлакову в «Братьях Карамазовых», а также – в крайнем варианте – Лавизу Ивановну в «Преступлении и наказании». Во-вторых, в произведениях этого автора представлена и русская ономастическая традиция, связанная с *Лизой*, причем в нескольких направлениях: обращение Достоевского к «Бедной Лизе» Карамзина и «Пиковой даме» Пушкина.

Достоевский, по замечанию В. Н. Топорова, как «центральная фигура “Лизина” текста послепушкинской поры <...> помнил о Карамзине, о его “Бедной Лизе” и своих детских впечатлениях, полученных от чтения этого писателя»³. И действительно, в произведениях Достоевского мы находим реминисценции, цитаты, аллюзии к «Бедной Лизе». Так, отсылки к этому карамзинскому тексту мы видим, например, в «Слабом сердце» – после сумасшествия Васи Шумкова звучит восклицание в адрес Лизаньки, то есть героини с тем же именем, что и у «бедной» Лизы: «Ах, бедная Лиза!»⁴ (2, 87); в «Бесах»: «А бедная Лиза, вы слышали? Говорят, таинственная история и... и опять на арене Ставрогин...» (7, 473); «– Сон и бред! – вскричал Николай Всеволодович, ломая руки и шагая по комнате. – Лиза, бедная, что ты сделала над собою?» (7, 488); в «Записках из подполья» в отношении Лизы: «...начала было она, чтобы прервать молчание, но, бедная! Именно об этом-то и не надо было начинать говорить в такую и без того глупую минуту...» (4, 542).

В «Записках из подполья» мы также видим сцену, когда Парадоксалист, как и Эраст в повести Карамзина, дает Лизе деньги, тем самым признаваясь в своей несостоятельности по сравнению с героиней, хотя цель предложения денег разная. Однако он осознает, что эта «жестокость была до того напускная, к н и ж н а я»: «Я вдруг подбежал к ней, схватил ее руку, разжал ее, вложил... и потом опять зажал <...> Она ушла <...> Я остановился у стола возле стула, на котором она сидела <...> прямо перед собой, на столе, <...> я увидел смятую синюю пятирублевую бумажку...» (4, 547). Этот фрагмент отсылает

к похожей ситуации в «Бедной Лизе»: «Вот сто рублей – возьми их, – он положил ей деньги в карман, – позволь мне поцеловать тебя в последний раз – и поди домой»⁵ (619).

Аллюзия на «Бедную Лизу» есть, на наш взгляд, и в том фрагменте «Кроткой», где героиня закладывает образ: «...я ей вдруг тогда шику задал и вырос в ее глазах. Такое у меня тогда появилось намерение. Дело в том, что она принесла этот образ <...>, рублей шесть стоит. <...> Вижу, дорог ей образ, закладывает весь образ, ризы не снимая. Говорю ей: лучше бы ризу снять <...> – Ну, снимите. – Знаете что, я не буду снимать, а поставлю вон туда в киот <...> и просто-запросто возьмите десять рублей. – Мне не надо десяти, дайте мне пять, я непременно выкуплю. – А десять не хотите? Образ стоит, – прибавил я, заметив, что опять глазки сверкнули. Она смолчала. Я вынес ей пять рублей» (13, 344). Фигурирование во фрагменте мотива денег, отказ героини взять лишнее в сочетании с кротостью и робостью – все это в совокупности отсылает к сцене продажи ландышей в повести Карамзина: «...Лиза пришла в Москву с ландышами. Молодой, хорошо одетый молодой человек, приятного вида, встретился ей на улице. Она показала ему цветы – и покраснелась. “Ты продаешь их, девушка?” – спросил он с улыбкою. “Продаю”, – отвечала она. “А что тебе надобно?” – “Пять копеек”. – “Это слишком дешево. Вот тебе рубль”. Лиза удивилась, осмелилась взглянуть на молодого человека, – еще более покраснелась и, потупив глаза в землю, сказала ему, что она не возьмет рубля. “Для чего же?” – “Мне не надобно лишнего”. – “Я думаю, что прекрасные ландыши, сорванные руками прекрасной девушки, стоят рубля. Когда же ты не берешь его, вот тебе пять копеек”» (608).

В других произведениях Достоевского мы можем встретить только намек на «сюжет Лизы-утопленницы», как, например, в «Преступлении и наказании» – в эпизоде сбросившейся в реку молодой женщины. На наш взгляд, Достоевский использует отсылки к «Бедной Лизе» с целью создать в героине «линию непорочности, кротости, доверчивости, честности», а в отношении героя, напротив, атмосферу недоверия⁶. Зачастую, обращение к этому сентиментальному сюжету служит для Достоевского способом изображения положительной, чистой героини: «Имя Лиза носят добрые, забытые и несчастные персонажи <...> произведений Достоевского (“Записок из подполья”, “Преступления и наказания”, “Братьев Карамазовых”))»⁷.

Однако, для Достоевского линия «русской» Лизы актуализируется еще и через призму другого текста, тесно связанного с карамзинским произведением⁸ – через «Пиковую даму» Пушкина. «Лиза пушкинской повести, – как справедливо замечает В. Н. Топоров, – уже вобрала в себя Лизу карамзинского текста, и “Пиковая дама” недвусмысленно и на разных уровнях отсылает к “Бедной Лизе” <...> “Открытие” потенциального пространства “Лизина” текста, сопровождаемое сложной игрой

притяжений и отталкиваний, было сделано Пушкиным с сознательной ориентацией на «Бедную Лизу». Честь первого прорыва в это пространство и освоения его также принадлежит Пушкину»⁹. Далее исследователь замечает, что все последующее освоение этого пространства, дальнейшее развитие «Лизина» текста «шло в значительной степени через пушкинские тексты о Лизе, иногда уже минуя Карамзина в “чистом” виде»¹⁰.

Но, несмотря на текстуальные совпадения, на действительно имеющиеся обращения Достоевского к повести Карамзина «Бедная Лиза», нужно заметить, что Лизы Достоевского не имеют многого, что позволило бы говорить о родстве его героинь образу «бедной Лизы», в отличие от связи с образом Лизаветы Ивановны в «Пиковой даме». Обращения Достоевского к пушкинской повести, которую писатель считал эталоном художественности¹¹, регулярны и многообразны. Одним из постоянных в этом отношении является у Достоевского проработка мотива сиротства, который часто входит в произведения писателя через призму семантической триады «тиран – сиротка – освободитель» из «Пиковой дамы», где роль тирана играет графиня, при которой содержится сиротка-воспитанница Лизавета Ивановна: «Лизавета Ивановна была пренесчастное создание. Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?» (6, 217); «Лизавета Ивановна была домашней мученицею. Она разливала чай и получала выговоры за лишний расход сахара; она вслух читала романы и была виновата во всех ошибках автора...» (6, 216-217). А роль освободителя играет Германн, который хоть и через «убийство» графини, но все же освобождает от ее тирании Лизу, которая «была самолюбива, живо чувствовала свое положение и глядела кругом себя, с нетерпением ожидая избавителя» (2, 217). Полагаем, что сращение имени *Лиза* в произведениях Достоевского происходит, как правило, с сюжетом Лизаветы Ивановны-«воспитанницы», а не с сюжетом Карамзина, где героиня с этим же именем осуществляет самоубийство.

Чтобы показать, что мотив сиротства, часто связываемый Достоевским с именем Лиза и с мотивом жертвы, восходит именно к пушкинской «Пиковой даме», а не к «Бедной Лизе» Карамзина, нужно отметить самое главное – карамзинская Лиза, во-первых, не была полной **сиротой** – у нее умер отец, мать жива. Здесь же считаем нужным уточнить, что в точном смысле слова «бедная» Лиза была сиротой – «*сирота* – у кого нет отца, либо матери, или нет обоих, это круглый сирота»¹². О том, что в XIX веке сиротством считалась потеря и одного родителя говорит тот факт, что над таким ребенком также назначалась опека, как и над тем, кто лишился обоих родителей¹³. Однако, говоря о мотиве сиротства, мы имеем в виду все же не узкий, а широкий смысл этого слова,

связанный более со словом *сиротство*, означающим «состояние сирого»¹⁴, то есть «состояние сироты, одиночество»¹⁵. Это уточнение существенно для творчества Достоевского, поскольку в его произведениях инвариантный признак – «сиротство» («формальное») может редуцироваться или исчезать, кроме того, часто именно «состояние сиротства» при тирании с чьей-либо стороны, а не собственно «формальное» сиротство¹⁶ и создает тот мотив, о котором мы ведем речь. «Бедная» Лиза, на наш взгляд, такого состояния сиротства не испытывала: она претерпевала материальные лишения, связанные с сиротством – «...Лиза, которая осталась после отца пятнадцати лет, – одна Лиза, не щадя своей нежной молодости, не щадя редкой красоты своей, трудилась день и ночь – ткала холсты, вязала чулки, весною рвала цветы, а летом брала ягоды – и продавала их в Москве» (607), она переживала смерть отца – «Но часто нежная Лиза не могла удержать собственных слез своих – ах! Она помнила, что у нее был отец и что его не стало, но для успокоения матери старалась казаться спокойною и веселою» (607). Но после указания на то, что «прошло два года после смерти отца Лизина» (608), нигде в карамзинском тексте нет указаний на то, что Лиза испытывает «духовное» сиротство, что она одинока и терпит страдания именно как сирота. Да, она, несомненно, страдает, но от перемены к ней Эраста, от невозможности жить без возлюбленного. Во-вторых, Лиза не испытывала **тирании** ни с чьей стороны, тогда как большинство Лиз Достоевского его испытывают. Однако нужно отметить, что и в произведениях Достоевского героиня (или герой, что реже), реализующая линию «сиротки» не всегда будет сиротой в полном смысле: у него есть героини-сироты (без отца и без матери), героини, лишившиеся одного родителя (как и «бедная Лиза»), героини, имеющие других родственников или обоих родителей, но их общность в рамках мотива сиротства создается, несмотря на редукцию или даже отсутствие такого важного инвариантного признака как «сиротство», при актуализации, усилении другого признака – при наличии «тиранства» с чьей-либо стороны в отношении «сиротки».

Таким образом, важнейшие инвариантные признаки – **сиротство** как состояние (а не биографический факт) и испытываемая героиней **тирания**, которые в комплексе и организуют «остов» мотива сиротства у Достоевского, отсутствуют в линии «бедной» Лизы. Следовательно, возведение линии «сиротки» у Достоевского непосредственно к образу «бедной» Лизы невозможно.

Другим важнейшим отличием «Лизина текста» Достоевского от карамзинской ономастической традиции является *отсутствие* в сюжетной линии героинь-сироток с именем Лиза у Достоевского такого значимого фрагмента для сюжета «бедной Лизы» как утопление или другой вариант самоубийства: Лиза в «Слабом сердце» выходит

благополучно замуж за небедного, доброго человека, имеет детей; судьба Лизы в «Записках из подполья» неизвестна; Лизавета Ивановна в «Преступлении и наказании» умирает, но как невинная жертва, а не как самоубийца; Лавиза Ивановна в этом же произведении, Лизавета Прокофьевна Епанчина в «Идиоте» также не наделены судьбой «бедной Лизы»; Лизавета Николаевна Тушина в «Бесах» трагически погибает от рук толпы; в «Бесах» же мы встречаем и Лизавету Блаженную, сидящую в клетке при монастыре; Лизавета Смердящая в «Братьях Карамазовых» умирает во время родов; умирает от болезни и Лиза в «Вечном муже»; судьба Лизы Хохлаковой не завершена – Достоевский планировал развить ее во втором томе «Братьев Карамазовых».

Таким образом, мы видим, что «Лизин» сюжет у Достоевского не совпадает с сюжетом «бедной Лизы» в самом главном – в **судьбе героини** Карамзина, в ее самостоятельном выборе смерти¹⁷.

Новизна персонажного типа заключается также в том, что большинство героинь с именем Лиза у Достоевского являются жертвами, страдальцами, часто испытывающими «состояние сиротства» и тиранию¹⁸. И имя Лиза зачастую становится у него знаком жертвы и сиротства¹⁹: Лизавета Ивановна в «Преступлении и наказании» является невинной жертвой Раскольникова и терпит унижения от старухи-процентщицы; проститутка Лиза в «Записках из мертвого дома» испытывает психологические и моральные мучения от встреч с «подпольным человеком»; Лиза Тушина является невинной жертвой разъяренной толпы; над юродивой Лизаветой Смердящей надругались, Лизавета Блаженная показана как женщина, добровольно испытывающая физические муки, укрощения плоти; Лиза в «Вечном муже» терпит оскорбления от отца; имя Лизы становится «жертвенным» даже в пародийном плане. Так, в «Преступлении и наказании» Раскольников, вызванный первый раз в участок, видит двух дам, одну из них в небольшом фрагменте, с нею связанном, дважды называют по имени: «Луиза Ивановна, вы бы сели, – сказал он мельком разодетой багрово красной даме» (5, 93), «...Так вот же тебе, почтеннейшая *Лавиза* Ивановна, мой последний сказ» (5, 97). Как видно из приведенных цитат, данный персонаж именуется сначала Луиза Ивановна, а потом Лавиза Ивановна. Несомненно, что Достоевский использует игру на уровне вариантов одного и того же имени для создания различных оттенков смысла в понимании образа-прототипа, и, соответственно, для создания различных проекций этого образа на своих героев. Очевидно, что образ Лизы в «Пиковой даме» для него неоднозначен, и мы, сквозь призму его текстов, видим, что Лиза понимается им с одной стороны как невинная жертва – отсюда образ бессловесной Лизаветы Ивановны, с другой, в сцене в участке, этот же образ находит другую логику развития – Лиза становится двойственной («улыбалась трусливо и

нахально вместе)), расчетливой особой, которую автор изображает весьма саркастически: «очень полная и багрово-красная, с пятнами, видная женщина, и что-то уж очень пышно одетая, с брошкой на груди, величиной с чайное блюдечко», «багрово-красная дама» (5, 93-98) и т. д. В этой сцене она названа не *Лизой*, а *Луизой* и *Лавизой*, очевидно, что последний, «игровой» вариант имени *Лиза* восходит к английскому «love» – любовь, что, естественно, связывает героиню с западноевропейским «Лизиним» текстом – с Лизой-субреткой²⁰. Даже в той короткой сцене в участке, в которой присутствует Лавиза Ивановна, видно кокетство, игривость и отсутствие духовной чистоты этого образа. Но имя этого персонажа в сочетании с отчеством *Ивановна* отсылает читателя к ономастической традиции «Бедной Лизы» (хотя здесь нет текстуальных совпадений и «Пиковой дамы»).

Подводя итоги всего сказанного, можно утверждать, что разработка Достоевским «Лизина» текста идет по нескольким направлениям, но в отношении Лизавет-«сироток» связана напрямую не с карамзинской Лизой, а с Лизаветой Ивановной из «Пиковой дамы»²¹, и, думаем, «жертвенность» многих героинь Достоевского является продолжением линии «бедной воспитанницы», «сиротки», которую тиранит старая графиня и обманывает Германн. На наш взгляд, опираясь в большей степени на пушкинский, чем на карамзинский текст, Достоевский создает новую разновидность «Лизина» сюжета: это не бойкая²², проказливая девушка²³ и не «утопленница», поскольку с Лизами Достоевского не связаны мотивы переодевания и самоубийства, а жертвенный образ, страдальца, испытывающая «состояние сиротства» и тиранию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения: К двухсотлетию со дня выхода в свет. М.: Российский государственный гуманитарный ун-т, 1995. С. 133.

² О сращении имени *Лиза* с определенной сюжетной схемой писал В.Н. Топоров (см. указ. соч.), а также Ю. В. Шатин. См: *Шатин Ю. В.* Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции / Под ред. Е. К. Ромодановской. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1998. Вып.2. С.58-59.

³ *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза Карамзина». С. 477.

⁴ Здесь и далее тексты произведений Достоевского цитируются (с указанием в круглых скобках в тексте номера тома и страниц) по изданию: *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. Л: Наука, 1988 – 1996.

⁵ Здесь и далее текст «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина цитируется (с указанием в тексте номера тома и страниц в круглых скобках) по изданию: *Карамзин Н. М.* Избр. соч.: В 2 т. Л.: Художественная литература, 1964. Т. 1.

⁶ У Карамзина – недоверие Эрасту, который оставляет Лизу, у Достоевского – антигерою «Записок из подполья», герою «Кроткой».

⁷ [Рак В. Д. Комментарии] Ф. М. Достоевский. Слабое сердце // *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 2. С. 548.

⁸ О близости «Пиковой дамы» и «Бедной Лизы» писали А. Л. Бем, В. Н. Топоров и др. См.: *Бем А. Л.* Исследования. Письма о литературе / Сост. С. Г. Бочарова; Предисл. и коммент С. Г. Бочарова и И. З. Сурат. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 73; *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. С. 496-497.

⁹ *Топоров В.Н.* Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. С.496.

¹⁰ Там же. С. 476.

¹¹ См., например: *Достоевский Ф.М.* Записи к «Дневнику писателя» (1876 г.) из рабочих тетрадей 1875-1877 гг. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972 – 1990. Т. 24. С. 308.

¹² *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. Т. 4. С. 62.

¹³ Правда, известно о такой ситуации только в рамках крестьянской среды, но этот факт передает, очевидно, общую тенденцию в отношении к сиротству в обществе. См.: *Соловьева И.* Крестьянские сироты XIX века // Нескучный сад. 2002. № 3. С. 10-12.

¹⁴ *Даль В. И.* Толковый словарь. Т. 4. С. 62.

¹⁵ Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова: В 4. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. Словарей, 1940. Т.4. С. 191.

¹⁶ «Формальное» сиротство может накладываться на «состояние сиротства», но может и отсутствовать в произведениях Достоевского.

¹⁷ Отметим, что не все перечисленные выше Лизы связаны с мотивом сиротства

¹⁸ Об этом писал и Топоров, когда указывал на идентичность имен у героинь «Бедной Лизы», «Пиковой дамы» и «Преступления и наказания» именно в том плане, что все они – Лизаветы Ивановны и «невинные жертвы». См.: *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. С. 133.

¹⁹ Здесь и далее *сиротство* понимается нами как состояние, в большинстве случаев связанное с испытываемой тиранией.

²⁰ Ономастический стереотип, связанный с именем *Лиза*, «сложился во французской литературе XVII - XVIII вв. <...> Локус образа Лизы, Лизетты (Lizette) – комедия. Именно здесь он оформляется в том виде, который позже стал известен и русскому читателю. Лиза французской комедии обычно служанка-горничная (камеристка), наперсница молодой госпожи. Она молода, хороша собой (и прелесть ее доходчива до каждого), но и бойка, развязна, все понимает с полуслова, особенно когда дело идет о любовной интриге. <...> Чего в Лизе меньше всего, так это наивности, скромности, невинности <...> Позже обнаруживается опасная склонность Лизы к любовным приключениям, и со временем образ Лизы сливается с обычной гризеткой». См.: *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. С. 134-135.

²¹ Несомненно, что имя Лизы в самой «Пиковой даме» использовано для создания пародии на «Бедную Лизу» Карамзина. О тесной связи этих двух произведений свидетельствуют многочисленные текстуальные совпадения, цитации, парафразы и т.п. Аналог такого иронического переосмысления образа карамзинской героини мы встречаем и в образе «бедной Дуни» в «Станционном смотрителе»: В. Е. Хализев говорит о неприменимости к «участи Дуни заштампованного эпитета “бедная”», а также указывает на «близкое соседство стилистически полярных словосочетаний “бедная Дуня” и “толстая баба” в последнем эпизоде повести». См. *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 256.

²² Ю.В. Шатин так пишет о разновидностях «Лизина» сюжета: «В. Н. Топоров убедительно показал формирование двух разновидностей “Лизина” сюжета, связанного с Лизой субреткой (общеевропейский вариант и характеризующийся сменой ролей, часто связанной с переодеванием <...>) и Лизой-утопленницей (чисто русский вариант)» // *Шатин Ю. В.* Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета. С. 58-59.

²³ Хотя ряд Лиз Достоевского имеют в своих характерах такие черты, например, Лиза Хохлакова в «Братьях Карамазовых» и Лавиза Ивановна в «Преступлении и наказании».

***Лилит и Ева* в русской литературе начала XX века: логика подмены**

I

Лилит и Ева как мечта и жизнь

Главная идея статьи Н. Врангеля «Любовная мечта современных русских художников. Мадонны» (ей открывался третий номер журнала «Аполлон» за 1909 год), состоит в том, что и в литературе, и в изобразительном искусстве начала XX века грезы о женщине Рая воплощаются отнюдь не в образе девы Марии – «убранной ризами мечте с лицом земной женщины» – Евы, а в образе другой, той, которая, по одному преданию, была первой женой Адама, по другому – безобразным «демоном ночи»¹. Этот исконный «некрасивый» облик Лилит сменила в романтическую эпоху на другой – прекрасной коварной соблазнительницы, сохранив, однако, свою внутреннюю сущность неизменной. Так что в той или иной степени печатью Лилит могут быть отмечены все относящиеся к разряду *роковых* литературные женщины: и *прекрасная как ангел* и *коварная как демон* царица Тамара, и, скажем, булгаковская Маргарита. Однако как та, кто обладает своим именем и своей судьбой, Лилит означила своим присутствием именно рубеж XIX – XX веков. Почему? Чем было вызвано притяжение к Лилит в эту эпоху?

Начать надо с того, что в литературу начала XX века Лилит вошла как выразительница противоположного Еве начала. Лилит – такой же антипод Евы, как мечта – действительности. Поэтому притяжение к Лилит – это обратное выражение отталкивания от Евы-жизни как от того, что, как выразился Н. Врангель, «всегда с нами» так же, как и обыденное, размеренное, привычное, здоровое. Неприятие Евы могло обретать разную степень накала и разные формы выражения – от тихой романтической тоски по неземному, лунному (и тогда Лилит начисто утрачивала свои демонические очертания и приобретала вовсе ей по традиции несвойственные – мягкие, лунные, эфемерные: «И вся она была легка, // Как тихий сон, – как сон безгрешна, // И речь ее была сладка, // Как нежный смех, – как смех утешна»²) – до резкого отторжения: «Я не хочу ее объятий, // Я ненавижу прелесть жен, // Я властью неземных заклятий // Заворожен»³. Зачастую у Мечты-Лилит наблюдается декадентский оттенок, который Врангелем прежде всего и отмечается: «В живописи еще ярче, чем в литературе, вырастает новый тип желанной женщины, больной, мечтательной и грустной, смесь сентиментализма, времен “Бедной Лизы” с

порочными мечтами современности. И странное сочетание греха и наивной чистоты производит острое и щемящее мечтание»⁴.

Однако в данном случае речь идет не просто о мечте и действительности, а о мечте под знаком Лилит и действительности под знаком Евы, и при этом не о традиционном между ними противостоянии. Все дело в том, что Лилит – лунная дева не по природе, а по обстоятельствам: она **стала** лунной, хотя могла бы стать и земной. И вот это – «могла бы» – как раз и придает переживанию человека рубежной эпохи новое, неведомое романтической грамматике переживания, сослагательное наклонение. Появление Лилит на небосклоне рубежной эпохи и было вызвано тем особым ее (эпохи) состоянием, когда человек испытывал неизбывное томление и тревогу от гнетущей мысли об упущенной им некогда возможности, от гнетущего ощущения, что он по каким-то непонятным причинам выпустил из рук то, что могло бы стать для него, но так и не стало самым главным и ценным.

Человек эпохи *fin de siècle* живет с ощущением совершившийся подмены. Место, предназначавшееся для одной, оказалось занято другой. «Отчего ты не со мною полуночная Лилит?»⁵ – от лица Адама вопрошает лирический герой Ф. Сологуба. А у Марины Цветаевой современному Адаму вопрос задается от лица самой Лилит: отчего ты променял меня на Еву? Цветаевская «Попытка ревности» – это ряд безответных вопрошаний оскорбленной, униженной и потерянной Лилит к тому, кто ей предпочел другую: «Как живется вам с чужою, // Здешнюю...? <...> Как живется вам с подобием...? <...> Как живется вам с товаром // Рыночным...? <...> Как живется вам с сто-тысячной – // Вам, познавшему Лилит!»⁶.

И в этом случае Лилит становится выражением не того, что упускают, а того, от чего отказываются и что игнорируют, не осознавая, что утрачивают, когда делают свой выбор в пользу другой, в пользу обыденно-земной Евы. А утрачивают, как писала Марина Цветаева, только одно – *шестое чувство*, но вместе с ним – высоты Синая и Каррары.

II

Первая жена

Предопределенное Лилит первенство не могло не сказаться на ее культурной и литературной судьбе в эпоху рубежа веков. По легенде статус Лилит как первой жены обуславливается не только временным фактором, но и тем, что Лилит была сотворена Богом не из ребра, как Ева, а из той же глины, что и Адам. Отсюда и ее притязания в отношениях с противоположным полом если не на первенство, то на безусловное с ним равенство и –

соответственно – на личную свободу, в том числе и на свободу самовыражения. В литературе эпохи *fin de siècle* такая свобода (давшая толчок развитию феминистского движения) означалась не только появлением мощного и самобытного пласта женской поэзии, но и отчетливо проявившейся в ней тенденции к сафической женственности и любви. «Я вас люблю, – пишет в первом стихотворении из цикла «Подруга» Марина Цветаева, а завершает его так: За эту дрожь, за то – что – неужели // Мне снится сон? – // За эту ироническую прелесть, // Что **Вы** – **не он**»⁷. Вся любовная лирика Софии Парнок с такой же «иронической прелестью» говорит о предмете своей любви, который отнюдь «не он».

Однако в этой «прелести» есть и оттенок страдательности. Сама возможность такой подмены – «Вы не он» – во многом и могла состояться только потому, что тот, кто скрывается за местоимением «Он», предпочел единственную, неповторимую, «нечислимую» Лилит, с которой Марина Цветаева себя отчасти и отождествляла – *сто-тысячной* Еве. В письме к Борису Пастернаку она признаётся: «Борис, а ты помнишь Лилит? <...> Твоя тоска по мне – тоска Адама по Лилит, *до* – первой и нечислящейся. (Отсюда моя ненависть к Еве!)»⁸ (Курсив – М. Цветаевой.).

Вопреки традиции, в литературе начала XX века Лилит воспринимается и воссоздается как фигура страдательная. И приданию ей именно такого облика и положения много способствовал один из главных в России зачинателей моды на декадентство в литературе и в жизни – «колумб лунности, духом своим создавший мечту – Лилит»⁹ – Федор Сологуб.

В творчестве Сологуба страдательное положение Лилит как раз и обуславливается предопределенной ей судьбой миссией стать **первой** женой Адама. Главными ее качествами оказываются не гордыня и своеволие мифической Лилит, которая со смехом покидает Адама, не желая оставаться при нем на вторых ролях, а – смирение и покорность. Эта *другая* первая Лилит и приходит к Адаму как будто только для того, чтобы уйти и освободить место его второй и законной жене – Еве. Ее первенство проходит под знаком непрочности и недолговечности: «Когда померк лазурный день, // Когда заря к морям склонилась, // Моя Лилит прошла как тень, // Прошла, ушла, – навеки скрылась»¹⁰. В этом стихотворении Сологуба идиллия первозданных отношений Адама и Лилит заканчивается неожиданно-коварным и грубым вторжением в нее Евы: «И не желать бы мне иной! (речь идет о Лилит. – С. С.) // Но я под сенью злого древа // Заснул... проснулся, – предо мной // Стояла и смеялась Ева...»¹¹. Неизбывная и незабвенная память о первой жене поселяет в первом человеке тягу к несбыточному, иному, ускользающему, эфемерному, – ко всему тому, что имеет очертания лунной мечты. Он так и оказывается

вынужденным жить со второй женой, но мечтать о первой, далекой, запредельной, недостижимой.

Подобные Лилит, первые жены сологубовских произведений (таких, как «Помнишь, не забудешь» или «Звериный быт»), как им и положено, – недолговечны. Короткое время своей жизни они проживают, ничем не докучая, никогда не укоряя и ничего для себя не желая. Но при таком отречении от жизни (сначала – повседневном, а со смертью – абсолютном), они, как не устает повторять Сологуб, обладают такой над ней (жизнью) дивной властью, преодолеть которую не может никакая земная сила. Власть эта дивная потому, что она – власть вечная, а вечная – потому, что обладают ей «отшедшие от жизни». Вечная, неизменная, не знающая ни умалений, ни возражений, любовь сологубовских первых жен оказывается сильнее смерти так же, как их вознесенная над жизнью красота. В сологубовской мечте о Лилит улавливается и цветаевская тоска по утраченному андрогинному единству, сопряженная с граничащими между собой негодованием и недоумением по поводу совершившейся подмены: почему то, что должно было быть близким, стало далеким, а то, что должно было бы быть далеким, стало близким: «Отчего ты не со мною, полуночная Лилит?».

III

Лилит как первая любовь

В грамматике переживания эпохи *fin de siècle* несовершенный вид был предпочтен совершенному, а первая, не имеющая продолжения любовь, – второй.

Герой поэмы И. Северянина «Роса оранжевого часа» говорит о своей первой любви как о мечте, которой суждено было остаться только мечтой. Его первая любовь, которую он зовет «моя Лилит», дала ему предвкушение рая, но рая с изначально закрытыми для него дверями: «”Милый, ты не прав: // Так ты любить меня не можешь... // Не смеешь... ты не должен... ты // Напрасно грезишь и тревожишь // Себя мечтами: те мечты, // Увы, останутся мечтами, – // Я не могу... я не должна // Тебя любить... ну, как жена...” – // И, подойдя ко мне, устами // Жар охлаждает мой она, // Меня в чело целуя нежно, // По-сестрински, и я навзрыд // Рыдаю: рай навек закрыт»¹².

Лилит-мечта откровенна и благожелательна. Она не обманывает и не прельщает. Она не скрывает своей недоступности. Лилит-греза ведет себя куда более изощренно: до самой последней предельной грани она обольщает и прельщает своей **как бы** доступностью.

В отличие от северянинской, набоковская Лилит¹³, обещая уже после смерти реализовать первое заветное желание, первый зов пола, доводит человека до пика райского блаженства и, доведя, низвергает в пропасть тем, что почти осуществившемуся так и не дает осуществиться до конца. И тогда тот, перед кем в самый последний момент закрываются двери рая, в полной мере осознает, что такое ад. «И обольстителен и весел // был запрокинувшийся лик, // и яростным ударом чресел // я в незабытую проник <...> ...и, полон сил, на полпути // к блаженству, я ни с чем остался <...> «Впусти» <...> Молчала дверь... И перед всеми // мучительно я пролил семя // и понял вдруг, что я в аду»¹⁴.

Значительно позже в романе «Лолита» Набоков воспроизведет сюжетную ситуацию своего стихотворения, но конечные акценты расставит иначе. Его герой будет проникнут маниакальной идеей завершить то, что не подлежит завершению. Лолита появится в жизни героя как реинкарнация той первой из его детства Анабеллы, которая (по примеру сологубовских первых жен), рано уйдя из жизни и так и не став для него ни женщиной, ни женой, оставила ощущение непостижимого и до конца недостижимого блаженства: «Духовное и телесное сливалось в нашей любви в такой совершенной мере, какая и не снилась нынешним на все просто смотрящим подросткам. <...> Долго после ее смерти я чувствовал, как ее мысли текут сквозь мои. Задолго до нашей встречи у нас бывали одинаковые сны. Мы сличали вехи. Находили черты странного сходства»¹⁵.

Неизбывная память о таком почти андрогинном слиянии порождает у героя Набокова навязчивую идею, что снова испытать это блаженство возможно не со взрослой женщиной, а только с пребывающей на грани полудетскости и полувзрослости, недоразвившейся нимфеткой: «Гумберт был вполне способен иметь сношения с Евой, но Лилит была той, о ком он мечтал»¹⁶. В отличие от героя стихотворения Гумберт, взрослый и опытный, Лолиты добивается, но не добивается осуществления мечты. Чаемого равновесия между духовным и чувственным не возникает, а возникает другое: голая чувственность, обнаженная похоть и духовное начинают сосуществовать в никогда не совместимой отдельности, не дополняя, а подменяя друг друга, и в такой уродливой подмене и заключается подлинная извращенность такого состояния. Герой теперь – не тот невинный Гумберт-подросток, а Лолита – не та подарившая ему свою первую любовь невинная Анабелла, и даже не Лилит, которая, всегда оставаясь первой, никогда не становится второй – Евой.

То, чего набоковский Гумберт так боялся (и в то же время жаждал как избавления), в конце концов свершается: Лолита переходит ограничивающую жизнь нимфетки временную черту и становится Евой, которую Гумберт отыскивает как раз в ту пору ее женской жизни, когда

беременность грубо исказила ее нимфеточный образ – с откровенной брюхатостью, с побледневшими веснушками и впалыми щеками. Но именно теперь он открывает в ней другую, всегда в ней бывшую, но никогда им ранее не замечаемую красоту не Венеры Урании и не Венеры Пандемос, а бледную и оскверненную с чужим ребенком под сердцем, но одновременно и миндально-прекрасную: «Мне стало ясно только теперь – в этот безнадежно поздний час жизненного дня – как она похожа – как всегда была похожа – на рыжеватую Венеру Боттичелли»¹⁷.

IV

Нормальное и безмерное

В «Свете Невечернем» Булгаков обращается к мифу о Лилит и Еве с тем, чтобы сказать о глубоко нарушившемся равновесии между плотью и духом как следствии совершившейся подмены. К чувственности и телесности, представляющим в лице Евы объективные и самостоятельные стихии бытия, благодаря Лилит стали относиться как к греховной грезе о *безмерном и невозможном*, принимающей форму либо спиритуалистического мечтания о недостижимой чудной деве, либо не желающего осуществления в браке чувственного влечения. А между тем, как пишет Булгаков, «ложный спиритуализм в любви есть такая же ошибка эротического суждения, как и голая чувственность, обнаженная похоть, ибо истинным объектом любви является воплощенный дух или одуховленная плоть»¹⁸. И для того, чтобы дух воплотился, а плоть одухотворилась, Адаму нужно было раздвоиться (ибо Ева, как ребро Адама, изначально пребывала внутри Адама), с тем чтобы, ощутив Еву как телесность, вступить в новые отношения с миром. И вот тут Булгаков отдает дань несправедливо отодвинутой в его эпоху Еве в полной мере: «В лице Евы Адаму предстала непорочная чувственность мира <...> В Еве же ему открылась живая плоть всего мира, и он ощутил себя его органической частью <...> В красе Евы Адаму открылась софийная красота мира»¹⁹. Духовно-телесное соединение двух в одну плоть, согласно Булгакову, дано в **норме творения**, при котором в жене не умирает невеста, а в муже жених, ибо любовь по внутренней своей норме многолика и многогранна: «человек одновременно есть отец и сын, муж и брат или мать и дочь, сестра и жена»²⁰. И эта норма как установленная мера бытия противостоит навешиваемой Лилит призрачной грезе о достижении безмерного и невозможного в андрогинном с ней слиянии, которое по определению невозможно вследствие изначально предопределенной Лилит отдельности и отделенности. В ложном и ошибочном стремлении соединиться с тем, с чем соединиться невозможно, и обрести

то «безмерное и невозможное», что обрести нельзя, человек впустую растрчивает жизненную энергию и испытывает при этом чувство тотального и фатального одиночества.

К слову сказать, написанная А. Толстым в 20-е годы научно-фантастическая история о вселенском одиночестве имеет явные переклички с перипетиями во взаимоотношениях Евы, Лилит и Адама. Это отражается и в сюжете, и в мотивике повести. Персонаж по имени Лось, ведущий в «Аэлите» главную мужскую партию, отправляется в путешествие на Марс. Однако собирается он на далекую и чужую планету не для того, чтобы прославить силу человеческого разума. Не сила его влечет туда, а слабость. Смерть близкой и родной первой жены заставляет его отправиться к далекому и чужому. Там-то и ждет его встреча с опустошенной «одиноким разумом» Аэлитой. Экстазное слияние двух одиноких героев дает возможность проявиться всем ипостасям, соответствующим и земной *норме творения* и земной *норме любви*, о которых писал С. Булгаков. В одно и то же время Лось ощутил себя и мужем, и отцом, и женщиной, которая «жаждет принятия жизни в ледяное одиночество своего тела»²¹. А Аэлита – и женой, и матерью, и мужчиной. Однако межпланетная любовь позволяет этим ипостасям проявиться как будто только лишь для того, чтобы, показав «норму», тут же указать на невозможность ее достижения. И эта невозможность есть следствие рокового ошибочного отклонения от истинного пути, которое некогда произошло и в земной, и в марсианской (как оказалось, тесно с земной переплетенной) историях. Соединения и уравнивания в лице Лося и Аэлиты двух противоположных по модусу, но равных по значению принципов существования – земного («жить для других, забывая себя») и марсианского («жить для себя, забывая других») – произойти не может. Аэлите так и не суждено было стать земной Евой. (Как, впрочем, не суждено было стать ею и первой жене Лося: рожденная Евой, она уходит из жизни, не осуществив предназначение Евы, уходит из нее так, как из нее уходят солугубовские Лилит, оставляя за собой шлейф теней-воспоминаний.) А Лосю, соответственно, если опять-таки воспользоваться предложенными Ф. Сологубом дефинициями, так и не суждено было найти *родную* и *близкую* в *чужой* и *далекой*. Блуждающей в космосе энергии любви нигде не дано найти точку приложения и совершить свою главную работу. Поэтому и Гусев, пародийный двойник Лося, растрчивает свою революционную энергию на все что угодно, но только не на собственную жену, изнемогающую от одиночества. Да и на Марсе дело складывается не лучшим образом. Озабоченный там уже марсианскими войнами и переворотами, бывший революционный матрос теперь и вторую свою жену, славную, красивую, синюю, доводит до изнеможения от нереализованной переполненности чувств: «Когда Ихощка совсем изнемогала

от переполнения чувствами, – он сажал ее на колени, гладил по голове, почесывал за ухом, рассказывал сказку про попа, – как попа обманула попадья с Педрилой, работником»²².

V

Между Лилит и Евой

Для эпохи, озабоченной проблемой преобразования мира на основе инженерно-комбинаторной деятельности, устремленной к сотворению даже не новой реальности, а такой сверхреальности, где бы все разнозаряженные и разнонаправленные токи соединились и образовали новое гармоническое соединение, **энергия** – слово ключевое. «Мы видим два течения, равно могучие, – говорит герой «Творимой легенды» Триродов о христианстве и буддизме. – Странно думать, что одно из них победит. Это невозможно. Нельзя уничтожить всей человеческой энергии... Будет синтез»²³.

В творимой Сологубом легенде главными действующими лицами оказываются даже не Лилит или Ева, а, можно сказать, персонифицированно выраженные энергетические величины. Подобно демиургического склада инженеру-конструктору, Сологуб снова и снова перебирает все возможные их ролевые конфигурации с целью решить главную для него задачу: как скомбинировать эти полярные по отношению друг к другу энергетические величины таким образом, чтобы в результате энергия оказалась сосредоточенной в человеке, нерастраченной и нераспыленной. И чтобы он, как Триродов (сочетающий в одном лице химика, физика, математика и поэта, и потому обладающий демиургической мощью), мог сказать: «Я эмигрирую на Луну. Луна эта создана мною. Она стоит под моими окнами и готова принять меня»²⁴.

Одна из самых остроумно-головоломных комбинаций подобного рода представлена в драме «Заложники жизни». Главными ее фигурантами вновь оказываются герой и его две жены: первая и вторая. Однако позиционные отношения между ними складываются, с точки зрения сологубовской «нормы», – неправильным образом. Та из двух жен, которая по всем признакам соответствует Еве, первой для героя не становится – первой становится Лилит. Однако, вопреки правилам, Катя (она же Ева) становится первой для другого, а первенство первой – Лилит – оказывается не действительным, а формальным, потому что от самого начала и до самого конца она позиционируется в пьесе как жена нелюбимая и отвергнутая.

Объясняется же такая странная комбинаторика вот чем. Катя-Ева становится первой женой другого, нелюбимого, как выяснится, для того, чтобы не истощить силы героя (Михаила) «жгучим пламенем чувственности» и «не омрачить... любви неизбежностью... прозаических

вздоров»²⁵. Становясь первой женой другого, Катя принимает на себя все диктуемые жизнью обязательства: она исполняет супружеские обязанности, она рождает детей, она осуществляет функции матери, но только лишь для того, чтобы, пройдя через слабость и через падение, вернуться к Михаилу, в ее отсутствие и сохранившему, и укрепившему свои силы. «Сегодня мы еще в плену, – говорит она своему возлюбленному, – а завтра, завтра мы победим, мы будем сильны, мы будем господами жизни. И тогда легко, легко я стряхну эти глупые цепи и приду к тебе, мой милый, прекрасный мой Михаил»²⁶.

Роль же Лилит другая. Будучи лунной мечтой и лесной сказкой, а значит, изначально независимой от жизненных пут и цепей, она оказывается призванной к тому, чтобы (замещая Еву на время ее отсутствия в качестве первой, временной жены) способствовать и со своей стороны сохранению и лунно-сонатному облагораживанию жизненных сил Михаила. Так что в этой сологубовской пьесе первая жена и вторая жена хотя отчасти и противницы, но в большей степени союзницы: они обе споспешествуют тому, чтобы мечта Михаила **осуществилась**, и он смог бы, синтезировав разнополярные и разнонаправленные энергетические силы и овладев целою истиной, создать новую жизнь.

Правда, финал пьесы оптимизм несколько поубавляет. Михаил и Катя соединяются, а Лилит уходит, уступая место своей сопернице-союзнице, но уходит царственно величаво и устало, как та, которая смотрит на все происходящее с позиции вечности. Благодаря Лилит силы Михаила сохранились и не растратились, но при этом счастье его обвевно грустью, а «господство куплено ценой утомления и печали»²⁷. Все возвращается на круги своя. И грустная, большеглазая Лилит, по предписанному всему закону, уходит, освобождая место для жизни, но для того, чтобы навсегда остаться для героя *далекой и родной*.

«Двоеженная» сюжетная конфигурация обыгрывалась в литературе, конечно, и раньше. Скажем, для романтического героя иметь две жены, как и две несоприкасающиеся сферы бытия (земную и небесную), – дело привычное. Однако в литературе рубежа веков, как мы могли убедиться, актуализируется сюжет, для которого важно не само наличие двух жен, профанной и сакральной, а другое – важна ситуация, когда герой оказывается «между» двумя женами. И оказывается он *между* не потому, что у него, как у лермонтовского паруса, нет пристанища ни в *краю далеком*, ни в *стране родной*, а потому, что *далекая и близкая, родная и чужая* с разных сторон и с равнозначной силой влекут его в разные стороны, в то время как ему хотелось бы

обладать и тем, и другим, хотелось бы сделать так, чтобы *далекая* стала *близкой*, а *чужая* – *родной*. Вместо же чаемой полноты он, на обе стороны растрачивающий жизненную энергию, погружается в утомление и опустошенность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Врангель Н. Н. Любовная мечта современных русских художников. Мадонны // Аполлон, 1909, № 3. С. 32 – 45.

² Сологуб Ф. Собр. соч.: В 8 т. М., 2004. Т. 7. С. 140.

³ Там же. С. 151.

⁴ Врангель Н. Н. Любовная мечта современных русских художников... С. 38.

⁵ Сологуб Ф. Т. Указ. соч. 7. С. 492.

⁶ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2. С. 242 – 243.

⁷ Цветаева М. Указ. соч. Т. 1. С. 216.

⁸ Цветаева М. Указ. соч. Т. 6. С. 244.

⁹ Так окрестила Ф. Сологуба одна из его многочисленных поклонниц и корреспонденток. См.: Мисникевич Т. В. Федор Сологуб, его поклонницы и корреспондентки // Эротизм без берегов. Сборник статей и материалов. М., 2004. С. 374.

¹⁰ Сологуб Ф. Указ. соч. Т. 7. С. 140.

¹¹ Там же. С. 141.

¹² Северянин И. Стихотворения и поэмы. М., 1990. С. 323.

¹³ Речь идет о героине стихотворения «Лилит» из книги В. Набокова «Poems and problems».

¹⁴ Набоков В. Стихотворения и поэмы. М., 1997. С. 259.

¹⁵ Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 23.

¹⁶ Там же. С. 30.

¹⁷ Там же. С. 311.

¹⁸ Булгаков С. Н. Свет Невечерний. М., 1994. С. 257.

¹⁹ Там же. С. 256.

²⁰ Там же. С. 261.

²¹ Толстой А. Н. Собр. соч.: В 10 т. М., 1982. Т. 3. С. 400.

²² Там же. С. 391.

²³ Сологуб Ф. Указ. соч. Т. 4. М., 2002. С. 206.

²⁴ Там же. С. 69.

²⁵ Сологуб Ф. Указ. соч. Т. 5. С. 273.

²⁶ Там же. С. 274.

²⁷ Там же. С. 301.

Иннокентий Анненский и Леконт де Лиль: критика как самоопределение

Среди многочисленных эпизодов истории русско-французских литературных отношений на рубеже XIX и XX веков контакты русской поэзии с парнасской школой занимают маргинальное положение. Кажется очевидным, что для большинства поэтов Серебряного века актуальнее были уже символисты, поэтому ни переводы, ни многочисленные, но разрозненные указания на интерес некоторых лидеров литературного процесса (Брюсова и Гумилева, в первую очередь) к авторам «Современного Парнаса» не становились пока предметом какого-либо общего исследования. На этом фоне большая статья Иннокентия Анненского «Леконт де Лиль и его “Эринии”», написанная в 1909 году, представляет особый интерес, так как это, возможно, наиболее развернутое и серьезное свидетельство того, насколько сложно строились в эту эпоху отношения между русской литературой и ее западноевропейскими ориентирами. Наш анализ этой статьи призван показать не столько поэтический, сколько прагматический смысл обращения к инокультурному опыту.

Основной посыл статьи совершенно прозрачен: отзыв о конкретном тексте, драме «Эринии», становится поводом для апологии недостаточно, с точки зрения автора, известного поэта. Простое название статьи точно отражает как ее двухчастную структуру (сначала об авторе, потом о тексте), так и стоящий за ней вполне понятный первый подтекст: «Эринии» – повод высказаться о Леконте де Лиле. Выбор повода, впрочем, тоже имеет определенный смысл. Кажется, что первая часть статьи вполне могла быть написана в связи с каким угодно произведением французского поэта, но Анненский опирается именно на пьесу, созвучную его драматическим экспериментам на уровне риторическом (как жест поэта, заступающего на во всех смыслах чужую территорию) и постепенно приводит читателя одновременно от автора к тексту и от лирики к драме.

Анненский задействует типичную для него стратегию прочтения: необходимость фона для интерпретации отдельных текстов постоянно утверждается в его критической прозе; при этом всегда интересно, как именно он выбирает границы этого фона.

Нельзя не заметить сразу, что в статье вовсе не упоминается «Современный Парнас», вне которого Леконта де Лиля читать не принято. Предположим для начала, что это попытка утвердить самостоятельную значимость поэта: вся статья об «Эриниях» построена как апология. Анненский ясно выражает обиду за недооцененного поэта, возможно, поэтому и избегает упоминаний о литературных объединениях, не желая снизить индивидуальную ценность своего объекта.

Примечательнее всего в статье, тем не менее, не оценки творчества французского поэта, а средства, при помощи которых очерчивается постепенно его фигура, вырастая в материал не для критического исследования, а для персонального мифа, вполне соответствующего многочисленным и вполне уже исследованным аналогичным конструкциям в ранней модернистской культуре.

Анненский прибегает к одной из самых действенных стратегий мифологизации литературной персоны: он дает Леконту де Лиллю сразу несколько определений, которые развиваются параллельно, провоцируя каждое свою серию ассоциаций. Рассмотрим их в порядке убывания очевидности, от тех, что (по крайней мере, на поверхности) мотивированы тематикой статьи, к тем, что кажутся более произвольными и нуждаются в объяснении.

1. «Эллин».

«Древнегреческая» тема совершенно естественна в контексте статьи об «Эриниях», но Анненский вводит ее несколько раз там, где речь не идет ни о пьесе, ни даже о Леконте де Лиле как переводчике Гомера и Еврипида (напомним, тем не менее, что в этом качестве он был для Анненского своего рода соавтором – Анненский пользовался в своем переводе Еврипида прозаическим переводом, который выполнил Леконт де Лиль). Французский поэт из реставратора эллинской античности превращается у Анненского в ее наследника или даже в попавшего в XIX век настоящего эллина.

Первая часть статьи заканчивается именно таким построением. Автор решает, что характеристика «будет не только не полной, но и односторонней, если к сказанному о поэте мы не прибавим ни слова о человеке» – и следом набрасывает не психологический, как можно было бы ожидать, а физический портрет поэта, ориентируясь на воспоминания Теодора де Банвиля (и опять-таки никак не акцентируется принадлежность Леконта и де Банвиля к одному литературному объединению): «Нам интереснее узнать, со слов Теодора де Банвиля, что автор “Эриний”, не пренебрегая первой обязанностью поэта, – был красив. В контуре его головы было что-то божественное и покоряющее. Поэт был щекаст, и оклад лица выдавал в нем аппетиты вождя, который питается знанием и мыслями, но, живи он во времена Гомера, наверное, не оставил бы другим и своей части жертвенного быка» (417)¹. Добавим следующее через несколько строк упоминание об «аполлоновской шевелюре» в комментарии к портрету времени постановки «Эриний» и пожелание «не упускать из вида» этот портрет, размышляя о пьесе, – и станет вполне ясно, что Анненский при помощи такой визуализации устраняет всякую дистанцию между автором пьесы и миром, в котором разворачивается ее действие.

«Эллинизация» Леконта де Лиля реализуется в статье и на уровне поэтического диалога. Анненский приводит полностью оригинал и свой перевод стихотворения «L'Eriphanie». В черновиках перевода зафиксированы долгие колебания поэта в выборе русского названия – есть все возможные варианты: «Епифания», «Богоявления» и, наконец, – «Явление божества», которое и воспроизводится в статье. Оригинальное название комментируется самим переводчиком так: «“Эпифания” – не только греческое слово, но и слово, неразрывно связанное с греческим мифом» (408) – и эта мысль становится отправной точкой дальнейших рассуждений о стихотворении. Анненский, как нам кажется, намеренно преувеличивает «греческое» звучание этого слова и полностью игнорирует его христианский смысл. У Леконта де Лиля это стихотворение вписывается в логику, характерную для него и для других близких поэтов – наложения христианских и языческих (чаще античных) кодов, причем таким образом, чтобы христианские в конце концов вытеснялись. Слово «эпифания» для французских читателей, получивших католическое воспитание, не может не быть связано сначала с праздником Богоявления и соответствующими литературными и живописными сюжетами, а уже потом, возможно, с греческим контекстом. Анненский, отказавшись от совершенно аналогичного в этом смысле слова «богоявление», выбирает вариант заглавия с минимальной возможностью для читателя перевода опознать христианскую коннотацию, и далее свободно интерпретирует весь текст в соответствии с мифом об Артемиде и Актеоне. Французский текст (и это особенно понятно на фоне остальных стихотворений того же цикла) строится на намеке на цивилизационный разрыв – светлая дева, действительно, как показал Анненский, соотносимая с Артемидой и другими близкими мифологемами, является взамен ожидаемого (исходя из заглавия) Христа. В интерпретацию Анненского это не вписывается, по-видимому, именно из-за того, что для него важно отсутствие таких разрывов, в его версии Леконт де Лиль мыслит исключительно изнутри древнегреческого мифа.

Этот текст поставлен в статье отдельно – во всех остальных случаях Анненский иллюстрирует каждую из своих характеристик поэзии Леконта де Лиля набором цитат из нескольких стихотворений (приводя оригинал и подстрочник, а не поэтический перевод, и чаще всего только избранные строфы.) Есть и более мелкие указания на выделенность греческого контекста: например, Анненский вспоминает «...поэмы Леконта де Лиль, где перед нами должны проходить “веры” индусов, персов, эллинов, израильтян, арабов или папуасов...» – но в приведенной далее длинной череде цитат из «экзотических» стихотворений нет ни одного примера с эллинами (411).

Нам кажется показательным то, что Анненский, выбрав явно не самое типичное по колориту стихотворение, косвенно указывает на собственные ориентиры. Северный пейзаж,

построенный почти полностью на игре света, подмена фигуры тенью, отражением в воде, «бледных вод лазурь» и тем более «бессмертно-белые» волны – этот текст можно было бы принять за стихотворение Малларме, язык которого, конечно, ближе Анненскому, чем язык старших парнасцев. Перевод, в целом достаточно точный, некоторыми деталями усиливает это движение в сторону Малларме – «светлое» озеро вместо «свежего» («прохладного») в оригинале подчеркивает визуальную доминанту (при этом, комментируя стихотворение, Анненский приводит буквальный перевод)².

Хотя сам анализ французской трагедии у Анненского основан на сопоставлении «старой» (эсхилловской), и новой версий, в статье сделано все, чтобы сократить расстояние между ними. Отмечается вся история французской драмы, Леконт де Лиль, по Анненскому, находится в прямом диалоге исключительно с самим Эсхилом, свободный от традиции собственного языка и национального театра: «Из французов Леконт де Лиль не был первым подражателем Эсхила, но едва ли его трагедия осталась не единственной по художественной независимости трагика. Леконт де Лиль, конечно, считался с нашей измененной чувствительностью, а также новыми условиями театрального дела, но чопорность, риторика и жеманство, к которым издавна приучились французские зрители классических пьес, мало принимались им в расчет» (418). В итоге и финальный упрек французскому автору («Леконт де Лиль не дал нам нового понимания мифа»), который, конечно, должен послужить и скрытым оправданием для создания пьес на античные сюжеты самим Анненским, парадоксально указывает, что «новый автор» недостаточно нов и не принадлежит по-настоящему своей собственной эпохе.

2. «Римлянин».

Ассоциации с античностью в статье Анненского не исчерпываются продиктованной главной темой статьи привязкой Леконта де Лиля к эллинскому миру. Отсылки к древнеримскому, латинскому контексту мотивированы совершенно иначе, и Рим наделяется иными коннотациями.

Анненский подчеркивает, что в его глазах латинская поэзия продолжается во французской, и именно поэтому, за счет литературного языка Франция видится ему «новым Римом». Леконту де Лиллю приписывается, таким образом, другая генетическая линия, параллельная гомеровско-эсхилловской и заданная традицией, к которой он принадлежит уже как француз. Правда, и в этом случае Анненский предпочитает видеть в парнасце продолжателя не Расина, а Горация, так как никакие реальные литературные звенья в цепи, соединяющей латинские стихи с французской поэзией конца XIX века он не называет –

примеры, по которым мы должны опознать во французских авторах «культурных наследников Рима» выбраны из текстов поэтов младшего по отношению к Леконту де Лиллю поколения (Верлен, Роллина). Анненский никак не рефлексировал и то, что его объекту идея Франции – наследницы Рима совершенно чужда, в леконтовском видении гораздо важнее, что вся история Европы после заката Рима – варварская, и ни о каком повторении римской культуры нет речи.

На античный круг ассоциаций работает и превращение в статую, с которого начинается статья («В Люксембургском саду, в Париже, вот уже десять лет красуется статуя Леконта де Лиль, а между тем не прошло и пятнадцати со дня его смерти» (404)), причем далее мысль о «статуарности» поэта будет вписана однозначно в римскую, а не греческую античность и приведет к рассуждению о «настоящем классике», который, как следует у Анненского из своеобразного этимологического упражнения, и возможен только в «латинской» языковой среде: «Что-то, добытое тяжким трудом, победоносное и еще запечатленное римской славой, засело в глубине самого слова *classique*, и мы напрасно стали бы искать того же смысла в немецком *klassisch* или в нашем “классический”. У римлян было слово *classicum*, т. е. “призыв военной трубы”, слово по своему происхождению едва ли даже близкое с объясненным выше *classicus*. Но, право, мне кажется иногда, что какие-то неуследимые нити связывают это боевое слово с французским *classique*». Кстати, в этом противопоставлении латинского и французского культурных миров, с одной стороны, и немецкого и русского – с другой – Анненский созвучен распространенным в поэтической среде Серебряного века культурологическим построениям, достаточно вспомнить о том, как Блок резко отграничивал русский символизм от французского, настаивая на родстве с немецкой и скандинавской традицией.

Тем же сохранившимся, по версии Анненского, даже в массовом сознании французов, чувством преемственности – «Что бы он иногда ни говорил, а все же французский буржуа любит классиков, так как именно классики напоминают ему об его исконной связи с Римом» (417) – объясняется и наличие статуи не самого популярного поэта в Люксембургском саду, парадокс, с напоминания о котором начиналась статья.

Можно вспомнить и известное письмо Сергею Маковскому от 31 августа 1909 года, в котором Анненский противопоставляет Леконта де Лилля Бодлеру, делая их римскими персонажами: «Что за высокомерие! И какой классик! Страшно даже представить себе рядом с ним этого иронического “вольноотпущенника” Боделэра, которого великий креол так непонятно, так нелогично, так “антилеконтовски”, но любил»³.

3. «Африканец».

Дважды и совершенно непредсказуемо среди всех античных аналогий возникает это слово безо всяких объяснений, в качестве нейтральной номинации – «гениальный африканец», «в первой же книге африканца». В обоих случаях ничего не изменилось бы в смысле фраз, если бы Анненский написал не «африканец», а «француз». Откуда же взялось такое именование и зачем оно могло понадобиться в статье об «Эриниях»? Собственно к происхождению Леконта де Лиля его можно применить только с большой натяжкой: поэт родился на острове Реюньон, но большую часть жизни провел во Франции, биографы, естественно, вспоминают о его креольской крови, но все это довольно далеко от ассоциаций, которые неизбежно вызывает слово «африканец», обозначающее обычно все-таки жителей континентальной Африки. Для биографического акцента, который немного отстранил бы поэта от общего французского контекста, больше подошло бы слово «креол», и Анненский не мог этого не понимать. Можно было бы принять это за намек на экзотические мотивы в поэзии Леконта – но в его текстах именно африканская экзотика занимает скромное место, да и сам Анненский никак не выделяет ее среди перечисленных им леконтовских тем.

Перед нами, очевидно, деталь, вызванная бессознательной подменой и рационально труднообъяснимая (особенно учитывая свойственную критической прозе Анненского корректность и точность, по крайней мере, по сравнению со многими его современниками). Нет смысла пытаться найти здесь однозначное решение, но нельзя не подумать о том, что для русского читателя слова «поэт» и «африканец», поставленные рядом, имеют только одно значение, и в апологической статье его имплицитное присутствие выглядит логично. Анненский исходит в своей характеристике Леконта де Лиля не из истории французской поэзии, а из своего поэтического абсолюта и, возможно, включает в свой лексикон номинаций поэта ту, что может, пусть и далеким отзвуком, сблизить его с абсолютным поэтом с русской точки зрения, то есть с Пушкиным.

4. «Скромный учитель».

Теперь стоит вспомнить о еще одном определении, выбранном Анненским для Леконта де Лиля, и этот выбор представляется наиболее примечательным. Вот как описан в статье литературный дебют французского поэта: «Когда в 1852 г. скромный учитель уже на 35 году от рождения впервые выступил со сборником “Античных поэм”, то не кто иной, как Сент-Бев, отметил в новой книге замечательные стихи» (405). Фраза эта выглядела бы рутинным зачином биографии, если бы не тот факт, что реальная биография в ней проинтерпретирована неожиданно вольно. «Скромным учителем» Леконта назвать сложно –

к моменту выхода первого сборника стихов, действительно позднего, у него за плечами были политическая карьера и опыт публицистики; что до профессионального учительства, то оно обычно отмечается биографами как малозначительный эпизод. Учитывая, что больше никакой информации о перипетиях предлитературной карьеры поэта Анненский в статье не приводит, мы можем только констатировать подмену. Самая простая мотивация такой подмены – на поверхности, она понятна всем читателям Анненского, хотя бы немного знакомым с его «персональным мифом», который сложился, как неоднократно отмечалось, по преимуществу благодаря акмеистскому кругу⁴, но был, по всей видимости, спровоцирован и им самим. «Скромный учитель» – максимально емкое и точное словесное воплощение этого мифа, обыгрывающее одновременно биографию, литературное поведение, роль в контексте своей эпохи и психологические свойства. Остается вопрос о том, зачем понадобилось приписывать другому поэту свойства, сверхзначимые для самого себя, зачем делить такую оригинальную и редкую личную мифологию с автором, для которого нет никаких оснований выстраивать аналогичный образ?

На фоне всего, что было сказано ранее, проще всего указать на хорошо скрытое самоутверждение или, может быть, самооправдание. «Настоящий классик», наследник древних, а то и чуть ли не пушкинский двойник, оказывается с самого начала незаметно сближен с автором статьи при помощи ложной биографической параллели: читатель начинает догадываться, что все, что ценно в Леконте де Лиле, ценно для Анненского в нем самом. Этого уже достаточно, чтобы перевести статью об «Эриниях» из контекста критики в контекст самооценки, однако линия «учителя» в статье проведена несколько глубже и дает важную информацию для понимания сложной авторефлексии Анненского.

Среди тех фрагментов в статье, где автор резко уходит в сторону от магистральной темы, выделяется своей откровенностью рассуждение, связанное именно с вопросом об учительстве. Приведем его полностью: «Один из “учеников” Леконта де Лиль приходит в ужас от мысли, что было бы с “молодой поэзией, если б она, и точно, отдалась в свое время очарованию разрушительной мысли мастера”. Этот страх не только смешон своей запоздалостью, но в нем есть и досадное недоразумение. Учителя не бывают страшны уже потому, что все знают, что это учителя и только. Да и не так-то уж легко заразить эту веселую бестию юности скукой “круговорота мысли”. В частности, говоря о Леконте де Лиль, это была такая ярко разобшенная с другими и мощная индивидуальность, что ее яд едва ли мог даже действовать на других» (415). Далее мы узнаем, что этим ложным учеником был Катюль Мендес, но уже понятно, что имя его изначально было выведено из текста и чтобы усилить универсальность высказанной мысли, и чтобы оправдать внезапный переход к очевидно личному опыту и возникновение отчетливой эмоциональной окраски

(«страх», «досада» и т.д.). (Заметим, как в таких «лично окрашенных» фрагментах моментально возрастает число типичных для автора в его поэтической ипостаси слов и оборотов – так, здесь появляется слово «яд», одно из тех, по которым так легко опознается поэтический арсенал Анненского.)

Сомнение в силе учительского воздействия и вообще в возможностях учительства, недоверие к непрошеным или неверным «ученикам», намек на поколенческий конфликт, мотив взгляда, брошенного на новое поколение, противопоставление старости и юности, – все эти темы вызваны к жизни, брошены читателю как бы между прочим, в связи с давно уже неактуальным локальным конфликтом во французской поэзии. Нельзя не увидеть в этом намека на исповедальный жест, которого Анненский, хотя бы из соображений элегантности и вкуса, не стал бы делать напрямую.

В статье И. И. Подольской «Иннокентий Анненский – критик»⁵ уже обращалось внимание на то, как часто в статьях Анненского за анализом чужих текстов проступают узнаваемые черты его поэтической индивидуальности; стратегия Анненского в «Книгах отражений» сравнивается в этой работе с актерским перевоплощением. Добавим, что в таком случае любая из принятых ролей, будь то Леконт де Лиль или Бальмонт, тоже написана самим Анненским, при всей своей внешней корректности не забывающим никогда о своем праве автора, которое распространяется не только на художественные тексты.

Статья Анненского, как мы видим, никак не может быть прочитана просто в контексте истории русско-французских литературных связей. Если бы мы восприняли ее в духе традиционных сопоставлений поэтических систем или исследования межкультурных коммуникаций и попытались выстроить прямую параллель между французским парнасцем и русским поэтом Серебряного века, сравнение зашло бы в тупик: среди настоящих ориентиров Анненского как поэта многие другие французские авторы гораздо важнее. Придуманный же им персонаж по имени Леконт де Лиль интересен как средство виртуозно замаскировать достаточно смелое высказывание о своей собственной роли в русской литературе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее текст статьи Анненского цитируется по изданию: *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979 (Серия «Литературные памятники»). Здесь и далее страницы указаны по тексту в скобках.

² Известное наблюдение М. Л. Гаспарова, согласно которому Анненский-переводчик предпочитает «вольность» точности, основано на переводах из Верлена. Немногочисленные переводы парнасцев у него заметно точнее – объяснение этого потребовало бы отдельного исследования, но можно предположить, что определяющую роль играет не только позиция Анненского по отношению к поэтическому переводу, но и

свойства материала, с которым он работал. См.: *Гаспаров М. Л.* Подстрочник и мера точности // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М., 2001. С. 361-372.

³ *Анненский И. Ф.* Письма к С. К. Маковскому / Предисловие, публикация и примечания А. В. Лаврова, Р. Д. Тищенко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л.: Наука, 1978.

⁴ См., к примеру: *Налегай Н. В.* Миф об Иннокентии Анненском в поэзии акмеистов // Русская литература в XX веке: Имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. Томск, 2002. С. 25-37.

⁵ *Подольская И. И.* Иннокентий Анненский – критик // Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 501-542.

Поэмы Николая Заболоцкого: комментарий к утраченному

«Заболоцкий – характер баховский. Конечно, баховский с поправкой на XX век», – сказал Давид Самойлов¹. «Баховскому» характеру поэзии Заболоцкого в наибольшей степени соответствует жанр поэмы, с присущей ему монументальностью и тщательно выверенной архитектуроникой.

Единственная опубликованная при жизни Заболоцкого поэма – «Торжество Земледелия» – своего рода сенсация советской литературы 1930-х годов, стала поводом для травли поэта, завершившейся арестом и восьмилетней лагерной одиссеей.

По традиции сочинения Николая Заболоцкого воспроизводятся с учетом авторской воли, выраженной в составленном за несколько дней до смерти поэта литературным завещанием².

В первую часть этого завещанного собрания, которое принято называть *Заключительным Сводом* 1958 года, вошли поэмы «Торжество земледелия» и неопубликованные при жизни автора «Безумный волк» и «Деревья». В композиции как первой, так и второй частей итогового собрания наблюдается движение от «малых» форм (*столбец*, стихотворение) – к «большим» (поэма, цикл стихотворений). Если «Последняя любовь» тяготеет к форме *лирического цикла*, то «Рубрук в Монголии», несмотря на авторскую волю, чаще называют *поэмой*³.

Поэмы «Безумный волк» и «Торжество земледелия» должны были войти в книгу «Стихотворения 1926 – 1932», которая не смогла выйти в свет в 1933 году из-за травли, развернувшейся после публикации «Торжества» в журнале «Звезда». Корректурa этого несостоявшегося прижизненного издания сохранилась, издана и является важным источником для изучения поэм⁴.

Наряду с тремя поэмами, вошедшими в *Свод* сочинений Заболоцкого согласно завещанию, к «большой форме» следует отнести найденные лишь в 2003 году в завещанном С. А. Лурье архиве Леонида Пантелеева (Алексея Ивановича Еремеева, 1908 – 1987) «Ночные беседы» – своего рода «эмбрион» «Торжества Земледелия» (Звезда. 2003. № 5. С. 58 – 64), поэму «Птицы» и крупные по объему стихотворения, на тех или иных этапах носившие подзаголовки «Поэма» или «Отрывок из поэмы» («Школа жуков», «Творцы дорог»), а также материалы к неосуществленному замыслу о герое по фамилии «Лодейников»⁵.

Жанроуказатель «поэма» востребован в заглавиях двух стихотворений Заболоцкого: в столбце «Поэма дождя» (1931) и в «Поэме весны» (1956), замысел которой связан с работой над переводом «Майских элегий» Ивана Франко. Уместно вспомнить также строки «Поэма шествовала медленным быком» из стихотворения «Метаморфозы» (1937), «И птицы, одетые в светлые шлемы, // Сидят на воротах *забытой поэмы*» из «Утра» (1946) и «Как бы снова живет // Обаянием прожитых лет // В этой грустной своей // И *возвышенно чистой поэме*» из «Это было давно» (1957) (Курсив везде мой. – И. Л.)

Сохранились также некоторые – далекие от полноты – сведения о не дошедших до нас поэмах Заболоцкого, по тем или иным причинам утраченных или уничтоженных автором, а также о невоплотившихся замыслах сочинений «большой формы».

Вяч. Вс. Иванов пишет: «Теоретическая возможность реконструкции произведения, которое самим автором не было написано или по тем или иным причинам до нас не дошло, вытекает из идеи трех миров Карла Поппера, а также из признания роли восстановления непосредственно ненаблюдаемых явлений в научном исследовании. <...> Если книга или симфония уже написаны, то о них лучше всего говорит их текст, который может быть непосредственно доступен всем желающим. Неизвестные же или частично и с искажениями до нас дошедшие объекты третьего мира могут быть исследованы только с помощью специальных научных методов, дающих (как и методы других наук в аналогичных случаях) лишь большее или меньшее приближение к реальности, проверяемое косвенными методами»⁶.

В основе замысла настоящей статьи – попытка сконцентрировать в одном месте сохранившиеся фрагменты и достоверные сведения обо всех не дошедших до нас поэмах и стихотворных драмах Заболоцкого, – как «серьезных», так и «шуточных», – на основании которых будущий историк литературы, как мы надеемся, будет стараться «понять характер сочинений, о которых сохранились только косвенные данные»⁷.

I. Juvenilia

Уржумида

Сведения об этой поэме, написанной 15-летним учеником Уржумского реального училища Николаем Заболотским, приводятся в книге Никиты Николаевича Заболоцкого:

...в 1918 году Николай написал целую полушутливую поэму об уржумской жизни и назвал ее «Уржумида». В поэме изображались его товарищи Николай Сбоев, Борис Польшер, Михаил Касьянов и

знакомые гимназистки. Сбоеву, стороннику патриархальной старины и жизни слитно с природой, посвящались следующие строки:

Прохожий этот, так и знай, –
Философ Сбоев Николай.
Он отрицает всю культуру:
Американские замки,
В аптеках разную микстуру,
Пробирки, склянки, порошки...⁸

Текст поэмы (возможно, входивший в хранившийся до 1938 г. рукописный сборник «Уржум»), не сохранился.

<Поэма о Коломбине>

Поэму, название которой остается неизвестным, Николай Заболотский писал в 1920 году. Она связана с романтическими чувствами, которые испытывал юный поэт к учительнице Екатерине Сергеевне Левицкой, москвичке, преподававшей естествознание в Уржумском реальном училище. После окончания учебного года (1919/1920) Левицкая и ее подруга, учительница литературы Нина Александровна Руфина (впоследствии – Дулова) уехали из Уржума в Москву и вскоре послали уржумским ученикам письмо, где предлагали помощь в подготовке к экзаменам и в решении жизненных проблем. Летом 1920 года Николай Заболотский, Михаил Касьянов и Аркадий Жмакин приехали в Москву и с помощью Левицкой и Руфиной Николай и Михаил сняли комнату в Теплом переулке и сдали вступительные экзамены сразу на историко-филологический факультет Первого Московского Университета и на медицинский факультет Второго.

Новый, 1921 год Заболотский и Касьянов встречали где-то в Замоскворечье у друзей Руфиной и Левицкой. <...> Вероятно, Екатерине Сергеевне посвящалась и поэма, которую писал тогда Николай. <...> (Вскоре Николаю предстояло навсегда расстаться с его добрыми молодыми наставницами. А Екатерина Сергеевна Левицкая уже в зрелые свои годы узнала, что Заболотский стал крупным поэтом и, рассказывая о нем, всегда называла его Колей. В 50-х годах она не раз бывала у своей племянницы, которая с мужем, профессором-геологом Б. А. Петрушевским, жила в Москве рядом с Заболотскими. Но Петрушевские о давнишней дружбе своей родственницы и Николая Алексеевича тогда не знали – возможная новая встреча учительницы и ученика, «Коломбины» и ее поклонника, не состоялась.)⁹

Была ли завершена поэма – неизвестно, текст представлен лишь сохранившимися в памяти М. И. Касьянова строчками, где «встык» смонтированы картина жизни

послереволюционной Москвы и условное пространство символистского «балаганчика». В датированном 1961 годом мемуарном очерке «О юности поэта» Касьянов вспоминал:

В Москве в 1920 году Николай писал крупную вещь, которая развертывалась одновременно в двух планах — лирическом и эпическом. В первом плане действовала Коломбина:

Коломбина не знала, что ее мишурное платье
Отражает багровые блики огней...

Другой план, чисто реалистический, повествовал о prodrazverstke:

По снежным полям скрипит обоз —
Голодной, холодной Москве везут хлеб...¹⁰

В феврале или в марте 1921 года Заболоцкий вернулся в Уржум из-за угрозы голода, летом отправляется в Петроград – город, с которым связан следующий этап жизни поэта. Екатерина Сергеевна «стала научным сотрудником одного из столичных биологических институтов»¹¹.

Вифлеемское перепутье

В цитируемых выше воспоминаниях М. И. Касьянова говорится далее:

Николаю не имело смысла голодать на ненужном ему медицинском факультете, и он в феврале или в начале марта уехал в Уржум. А я решил остаться, чтобы закончить первый курс. После окончания сессии я, ни минуты не медля, поехал домой, в Шурму. Вскоре я получил письмо от Николая в стихах¹².

Текст этого стихотворного послания является единственным источником сведений о драматической поэме «Вифлеемское перепутье»; вместе с тем, само послание представляет собой своего рода набольшую поэму из семнадцати секстин, целиком никогда не публиковавшуюся.

В 1984 году Никита Николаевич Заболоцкий сделал ксерокопии всех сохранившихся у адресата писем юного поэта к М. И. Касьянову; три из них (от 7, 11 ноября и от 12 декабря 1921 г.) опубликованы¹³ и являются важным источником для воссоздания ранних этапов духовной и интеллектуальной биографии будущего автора «Столбцов».

После смерти М. И. Касьянова (1902 – 1985) оригиналы писем следует считать утраченными.

Благодаря любезному разрешению Никиты Николаевича воспроизводим с сохранением орфографических и пунктуационных особенностей оригинала полный текст «послания в стихах», записанного на трех листах: 1-й лист – с двух сторон, 2-й и 3-й – на оборотной стороне бланков земства.

<Лист 1>

I

Здорово, друг, от праздной лени
Или от праведных трудов
Но пред Шурмою я готов
Сегодня преклонить колени!¹⁴
Прими, задумчивый поэт,
Мой легкомысленный привет!

II

Долготерпению во славу
Не разбирай моих затей
Здесь не гекзаметр, ни хорей,
Здесь не Онегин, не октавы –
Но просто сброд из всяких строк
Не знаю будет ли в них прок

III

Но к делу. Слышал я, любезный,
Что ты Борису написал¹⁵
(Его я частью прочитал)
Октавами совет полезный?
Итак мы оба: ты и я
По Пушкину уже друзья.

IV

Итак, поэт, проходит лето
И осень в воздухе плывет,
Уж Муза зимней вьюги ждет

И валенки уже надеты
На Музиных святых ногах –
Такой пассаж! Ну прямо – ах!

V

И я, переменив решение
В Лито лечу стремленьем злым
Послал прошение заказным¹⁶

<Лист 1 об.>

И жду законного решения
О.Н.О решил не задержать¹⁷,
Поэта командировать.

VI

Итак, быть может, через месяц,
Или быть может, через два
Тебя я встречу, голова
В Москве... Ну, покряхтим, брат, вместе
Или при случае вдвоем
Слезу единую прольем!

VII

Но это – планы. О работе
Моей теперь поговорим.
Я чистым стал как херувим
Отбросив черные заботы –
Иначе: мыслью не грешу,
Стихов любовных не пишу

VIII

Писал я драму. Были люди.
Средневековый, мрачный пыл.
Но я, мой друг, увы – застыл
На «Вифлеемском перепутьи»
Зовется драма так моя –
Конца же ей не вижу я!

IX

Но все ж, не разгибая спину,
Усердно я ее строчил
И уж совсем перевалил
В черновиках за половину
Когданибудь мой этот труд
На строгий твой предстанет суд.

<Лист 2>

X

Не оставаясь старовером
Я прогрессирую в стихах
И – даже – кое в чьих глазах
Себе я делаю карьеру
Борис Андреич чтит мой стих
Сильнее, чем церковный лик ¹⁸

XI

Но часто он, ко мне пришедши
Такую, знаешь, чушь везет,
Меня, по книге Ломброзо
Он причисляет к сумасшедшим ¹⁹
И с Сонею решил вчера
Что приближается пора

XII

А я сижу совсем невинный
Один на дальнем чердаке,
Перо спокойное в руке
И мысли созерцаю длинный
Немного правда спорный ход
Но все же для тебя сойдет

XIII

Ну-с, в заключение поругаться

С тобою нам брат не грешно
(Быть может это и смешно)
Но дело в том, любезный братец,
Что я тебе уже писал –
Ты ж ни черта не отвечал

XIV

Поверь у каждого терпенье
Не бесконечно. Скоро всласть
Тебя придется мне проклясть
И бросить в Лету добавленье
Поэтому, твоя Шурма
Не стоит (ах, прости) дерма...

XV

Но быть Потемкиным конечно
Я не желаю. Ну, лежи,
Но лежа, все таки пиши!
Письмо на почту с первым встречным
Не поленись, лентяй послать –
А после хоть опять в кровать

Конец близко
не робей

<Лист 3>

XVI

А в ней, во славу всей России
Иль докторской своей души,
Октавами хотя пиши
Рецепты от дизентерии
Помилуй бог – ведь ты талант
Не медицинский арестант!

XVII

Ну, не серчай! Прощай покуда...
Хоть драма все еще вчерне –
Но надоела страшно мне

Листов исписанная гряда.
Пиши ко мне в Совхоз
Прощай
Твой Заболотский Николай
21/VII

Кстати одно «серьезное» стих. <...>

Далее переписано неоднократно публиковавшееся стихотворение «Сизифово рождество» («Просвистел сизый Ибис с папируса...»)²⁰.

Ксерокопия хранится в личном архиве Н. Н. Заболоцкого и содержит приписку М. И. Касьянова: «21.VII – из Уржума в Шурму летом когда мы оба вернулись на время из Москвы в родные края (Н. З. – раньше, я – позже)». Там же: «Копия Н. Н. 12. 12. 84».

Воспоминания М. И. Касьянова кончаются так:

В начале августа я отправился в Уржум. К моменту нашей встречи Николай решил в Москву не ехать, и в конце августа мы направились в разные стороны: Николай – в Петроград, где начал новый период своей жизни, я – обратно в Москву, продолжать свое медицинское образование²¹.

Дальнейшая судьба друга юности поэта связана с медицинским поприщем: он становится крупным специалистом в области патологической анатомии и судебно-медицинской экспертизы²².

Еще одно – последнее – письмо поэта к старому другу датировано 10-м сентября 1932 г.²³.

II. Зрелый период

Облака

В начале 1933 года Заболоцкий создает своеобразную трилогию поэм: «Деревья», «Птицы» и «Облака». Названия двух («Птицы» и «Облака») совпадают с названиями известных комедий Аристофана. Работа над «Облаками» относится к июню-маю 1933 года. Из письма Екатерине Васильевне Клыковой 26 мая 1933 года (письмо с оборванным краем, поэтому часть текста не читается): «Пишу, продолжаю новую п<поэму>... закончил вторую часть, по <...> строк. Всего предполага<ю>... Никому не читаю пока <...>»²⁴.

В «Разговорах» Леонида Липавского:

Н. А. прочел: «Облака». Л. Л.: Поэмы прошлого были по сути рассказами в стихах, они были сюжетны. Сюжет – причинная связь событий и их влияние на человека. Теперь, мне кажется, ни причинная связь, ни переживания человека, связанные с ней, не интересны. Сюжет – несерьезная вещь. Недаром драматические произведения всегда кажутся написанными для детей или для юношества. Великие произведения всех времен имеют неудачные или расплывчатые сюжеты. Если сейчас и возможен сюжет, то самый простой, вроде – я вышел из дому и вернулся домой. Потому что настоящая связь вещей не видна в их причинной последовательности. Н. А.: Но должна же вещь быть законченной, как-то кончаться. Л. Л.: По-моему, нет. Вещь должна быть бесконечной и прерываться лишь потому, что появляется ощущение: того, что сказано, довольно. Мне кажется, что такова и есть в музыке fuga, симфония же имеет действительно конец. Н. А.: Когда-то у поэзии было все. Потом одно за другим отнималось наукой, религией, прозой, чем угодно. Последний, уже ограниченный расцвет в поэзии, был при романтиках. В России поэзия жила один век – от Ломоносова до Пушкина. Быть может сейчас, после большого перерыва пришел новый поэтический век. Если и так, то сейчас только самое его начало. И от этого так трудно найти законы строения больших вещей»²⁵.

У Хармса в *Записной книжке* 28 (19 сентября – 24 ноября 1933 г.) на обороте листа 17 содержится запись:

ОБЛАКА

Н. Заболоцкий

МОМ

похоже на мое стихотворение «касимов»

строитель

нестройны, выпуклы,

понуры

З.

Речка – мне нравится.

купание.

4. второго зрения окно

и с ними философ

сидел до самого утра.

5. крестьяне – свой мирок.

составив круглый караван.

Постух. старик – хорошо (река).

Животные.

Предки.

Опять пастух

Смерть Пастуха.

С тех пор опять

мужики

хуже²⁶

Стихотворение Д. И. Хармса «касимов» («Касимов»?) не сохранилось. Строчка «нестройны, выпуклы, понуры» составляет точную ритмическую и синтаксическую параллель стиху «Лохматы, немощны, двуноги» из гл. 3 поэмы «Торжество земледелия».

Стих «составив круглый караван» (так в написании Д. Хармса) вошел в столбец «Отдыхающие крестьяне» (1933):

А на вершинах Зодиака,
Где слышен музыки орган,
Двенадцать люстр плывут из мрака,
Составив круглый караван²⁷.

Н. Н. Заболоцкий приводит убедительную аргументацию в пользу того, что текст «Отдыхающих крестьян» представляет собой фрагмент уничтоженной в 1948 году поэмы:

Первая страница (29 ст.) напечатана на машинке в 1948 г. и вклеена в книгу, остальной текст, имеющий все признаки печати 1936 года, перечеркнут красным карандашом (вероятно, была перечеркнута вся поэма) и тоже вклеен. По нумерации страниц *Свода* 1936 г. установлено, что ранее этот текст находился в разделе поэм. В конце стихотворения в 1948 г. чернилами поставлена черта и дата: «1933» (год написания поэмы «Облака»)²⁸.

Далее сказано, что начало столбца (до стиха «Про то да сё узнав окрест» или «Взявшись за руки, толпой»), возможно, было написано в 1948 году.

По всей видимости, у Хармса и у Липавского речь идет об одном и том же чтении, состоявшемся в конце сентября (или 1 октября) 1933 года: на листе 18 у Хармса запись «Вестники и их разговоры. Я. Друскин. Вестник это я. Записать размышление о “Рождении Младенца” Рубенса», а на обороте стоит дата «1 октября 1933»²⁹. У Липавского после разговора о поэме «Облака» записано:

Я. С. прочел «Вестники». Л. Л. она очень понравилась. С незначительной грустью подумал Л. Л., что хотя он и дал название и тему этой вещи, написать ее он бы не мог. Л. Л.: Это искусство, но это и истина. Почему так не может быть? Мы отвыкли от поэтических исследований. Между тем писали же когда-то поэмы – руководства по огородничеству. Потому что исследование и взращивание овощей казалось тогда прекрасным... Напрасно, однако, ты не упомянул о сне вестников. Кроме того исследование все же не дает ясного, осязаемого представления о том, о чем говорит. Нет перехода, цепочки, от обычных представлений к необычным. Впрочем, это мне кажется всегда о всех произведениях, что они останавливаются там, где должны были бы начаться»³⁰.

В письме к актрисе Клавдии Васильевне Пугачевой (1909 – 1996), датированном 16 октября 1933 г., Хармс писал, имея в виду, по всей видимости, «Облака»:

Сегодня был у меня Заболоцкий. Он давно увлекается архитектурой и вот написал поэму, где много высказал замечательных мыслей об архитектуре и человеческой жизни. Я знаю, что этим будут восторгаться много людей. Но я также знаю, что эта поэма плоха. Только в некоторых своих частях она, почти случайно, хороша. Это две категории.

Первая категория понятна и проста. Тут всё так ясно, что нужно делать. Понятно, куда стремиться, чего достигать и как это осуществить. Тут виден путь. Об этом можно рассуждать; и когда-нибудь литературный критик напишет целый том по этому поводу, а комментатор шесть томов о том, что это значит. Тут всё обстоит благополучно.

О второй категории никто не скажет ни слова, хотя именно она делает хорошей всю архитектуру и мысль о человеческой жизни. Она непонятна, непостижима и, в то же время, прекрасна, вторая категория! Но её нельзя достигнуть, к ней даже нелепо стремиться, к ней нет дорог. Именно эта вторая категория заставляет человека вдруг бросить всё и заняться математикой, а потом, бросив математику, вдруг увлечься арабской музыкой, а потом жениться, а потом, зарезав жену и сына, лежать на животе и рассматривать цветок.

Это та самая неблагополучная категория, которая делает гения.

(Кстати, это я говорю уже не о Заболоцком, он еще жену свою не убил и даже не увлекался математикой)³¹.

Шаман

Поэма «Шаман» была написана в 1936 или 1937 году под впечатлением рассказа Николая Васильевича Пинегина (1883 – 1940), художника и фотографа экспедиции Г. Я. Седова к Северному полюсу.

Начиная с 1936 года Заболоцкий стал часто бывать в доме Гитовичей, где встречался с писателем И. С. Соколовым-Микитовым и художником Н. В. Пинегиним. Он с интересом слушал их рассказы о путешествиях и, придя домой, говорил жене, какие это замечательные люди и как много они повидали на белом свете. Большое впечатление произвел рассказ Пинегина о поездке бригады агитаторов в одно из северных становищ. Для наглядной борьбы с суевериями агитаторы взяли с собой радиоприемник и собирались продемонстрировать его как чудо современной техники. Главный шаман заинтересовался новинкой, но просил отложить прослушивание радиопередач до тех пор, пока он не соберет окрестных шаманов и свой народ. Сказал, что времени для этого много не потребуется – вышел из чума, произнес какие-то заклинания и вернулся к гостям. К удивлению агитаторов, на следующее утро к чуму стали съезжаться те, кого шаман вызвал накануне. Радиоприемник всем понравился. С особым вниманием слушали музыку из Москвы, а потом вежливо предложили гостям посмотреть и их достопримечательность – танец и музыку старого леса. Главный шаман привел всех на лесную поляну, и, по его приглашению, лес зашумел, деревья стали согласно раскачивать вершинами в такт, задаваемый шаманом, и издавать

таинственные звуки. Создавалось впечатление некоей лесной мелодии и танца деревьев. Гости из города были поражены необъяснимой силой шамана. Рассказ Пинегина затронул самое сокровенное в Заболоцком. Ведь идея о взаимопроникновении природы и человека, о братстве людей и деревьев, их взаимопонимании была ему так близка и дорога! Он вспомнил и прочитал Пинегину строчки из неизменно любимого им Баратынского:

Пока человек естества не пытал
Горнилом, весами и мерой,
Но детски вещаньям природы внимал,
Ловил ее знаменья с верой;

Покуда природу любил он, она
Любовью ему отвечала,
О нем дружелюбной заботы полна,
Язык для него обретала...³²

По мотивам этого рассказа о шамане Николай Алексеевич написал поэму «Шаман», переписал ее в школьную тетрадь и хранил в своих бумагах. Слившиеся воедино рассказ Пинегина и содержание поэмы сохранились в памяти Екатерины Васильевны, но сама поэма до нас не дошла³³.

Уничтожена автором в 1948 году, в Переделкино, вместе с многими другими материалами ленинградского периода, пережившими лагерные и блокадные годы в Уржуме. В памяти близких сохранились строки:

Домик времени высок,
Стоят статуи наук.
Виден вечности кусок,
Неподвижный как сундук³⁴.

Осада Козельска

Работа над поэмой была начата в доме творчества в Елизаветино под Ленинградом параллельно с работой над переводом «Слова о полку Игореве» (конец 1937 – начало 1938) и была прервана арестом поэта 19 марта 1938 года.

В письме к жене из села Михайловское Алтайского края 11 января 1944 года Заболоцкий пишет:

О стихах «Осада Козельска» – вещь незаконченная. Закончены только две первые части. Третья часть не написана вовсе. Сколько помню кончается вторая часть скорбными строками о защитниках города, павших во время осады. Сохранились ли эти черновики?³⁵

Благодаря Е. В. Заболоцкой черновики сохранились, но были уничтожены самим поэтом в 1948 году в Переделкино.

Годы спустя стало известно, что на допросе Заболоцкого спрашивали о поэме «Осада Козельска» – вероятно, какие-то ее черновые наброски были забраны при обыске. Возможно, самый факт интереса следователей к поэме побудил Николая Алексеевича уже после всех злоключений уничтожить сохраненную женой рукопись³⁶.

В поэме, действие которой относится ко временам нашествия на Русь хана Батые (осада Козельска – 1238 год), по всей видимости, содержались легко читаемые аллюзии к катастрофическим событиям репрессий конца 1930-х годов. По устным воспоминаниям Е. В. Заболоцкой, «в поэме, в картине поражения русских, описывались массовые изнасилования, зверства, убийства, осквернения храма...».

Не поддающийся точной датировке отрывок «Собор как древний каземат...», автограф которого был сохранен Н. Л. Степановым и передан в свое время автору, является, вероятно, наброском к третьей части поэмы:

* * *

Собор, как древний каземат,
Стоит, подняв главу из меди.
Его вершина и фасад
Слепыми окнами сверлят
Даль непроглядную столетий.

Войны седые облака
Летят над куполом, и, воя,
С высот свергается река,
Сменив движение на кривое,
А тут внутри – почти темно.
Из окон падающий косо
Квадратный луч летит в окно,
И божья мать кривоноса
И криволица – в алтаре
Стоит, как столп, подняв горе

Подобье маленького бога.
Из алебаstra он. Убого
И грубо высечен. Но в нём
Мысль трех веков горит огнём.

Не слишком тонок был резец,
Когда, прикинувшийся греком,
Софию взяв за образец,
Стал Бог славянский человеком.
Из окон видим мы вдали
Край очарованной долины.
Славян спокойных корабли
Стоят у берега. Овины
Вдали дымят, и крыши сёл
Уже стругает новосёл³⁷.

Запись на листе 22 *Записной книжки 31* Хармса позволяет предположить, что замысел поэмы – более раннего происхождения: книжка датируется декабрем 1934 – январем 1935 годов:

Н. Заболоцкий.
всем телом страшно навалясь
Кот, купец – сукно.
Потом татары.
Уже открыли все киоты.
облепил. ляет.
вой цитры.
и груди вставшие высоко³⁸.

Принц Генри

Шуточная «трагедия», предназначенная для узкого круга знакомых поэта, была написана, вероятно, в 1950 г.; сведения о ней крайне скудны.

В шуточных стихах Николай Алексеевич отводил душу, позволяя себе и гиперболизм, и гротеск, и иронию, и абсурд – то, что осталось далеко в 20-х и 30-х годах, но еще тревожило поэтическое чувство и требовало выхода. Однажды на Беговую улицу пришли Борис Викторович, Николай Борисович и Екатерина Брониславовна Томашевские, и Заболоцкий, чтобы позабавить их, прочитал шуточную трагедию из старинной дворцовой жизни Англии. Эта трагедия, названная «Принц Генри» и впоследствии уничтоженная, имела неизменный успех. Б. В. Томашевский, известный литературовед, человек очень

серьезный, со строгими литературными требованиями, буквально заливался смехом, слушая повествование о лордах и архиепископе, торжественно обсуждавших положение государства и дворцовые интриги. Когда очередной лорд узнавал, что принц Генри бежал во Францию, он неизменно издавал протяженный звук, а новоприбывшее важное лицо нюхало воздух и укоризненно и высокопарно вопрошало: в столь ответственный для государства момент (об этом в самом высоком стиле) «кто навонюкал в комнате, милорды?»³⁹

Замысел трилогии поэм

В последние часы жизни, вечером 13 октября 1958 года, поэт долго разговаривал с женой.

Он говорил, – рассказывала потом Екатерина Васильевна, – что ему надо два года жизни, чтобы написать трилогию из поэм «Смерть Сократа», «Поклонение волхвов», «Сталин». Меня удивила тема третьей поэмы. Николай Алексеевич стал мне объяснять, что Сталин сложная фигура на стыке двух эпох. Разделаться со старой этикой, моралью, культурой было ему нелегко, так как он сам из нее вырос. Он учился в духовной семинарии, и это в нем осталось. Его воспитала Грузия, где правители были лицемерны, коварны, часто кровожадны. Николай Алексеевич говорил, что Хрущеву легче расправиться со старой культурой, потому что в нем ее нет... Пройдут годы, и от старой дворянской культуры, устоями которой и мы живем, останется так мало, что трудно будет ее представить. Вот так, говорил он, как если бы от нашей с тобой жизни остались одни ножницы и лоскуток от шитья⁴⁰.

После смерти Заболоцкого

на письменном столе остался лежать чистый лист бумаги с начатым планом новой поэмы:

1. Пастухи, животные, ангелы
- 2.

Второй пункт заполнить он не успел⁴¹.

Если замысел «Смерти Сократа» восходит, вероятно, к давнему и глубокому знакомству с сочинениями Платона (имя Сократа упоминается в стихотворениях «Школа жуков» [1931] и «Читайте деревья, стихи Гезиода» [1946]), а поэма о Сталине могла бы стать художественным осмыслением исторического опыта XX столетия, сюжет о поклонении волхвов упоминается уже в «Разговорах» Л. Липавского, относящихся к первой половине 1930-х годов: «Затем: Удивительная легенда о поклонении волхвов, сказал Н. А., высшая мудрость – поклонение младенцу. Почему об этом не написана поэма?»⁴², и, словно бы придавая творческому пути поэта черты кольцевой композиции,

тематически корреспондирует к несохранившейся юношеской поэме «Вифлеемское перепутье».

По всей видимости, Заболоцкий планировал вернуться к отрывку начала 1930-х годов и найденному после смерти поэта в папке с работами последних месяцев. Отрывок публикуется под редакторским названием [Пастухи]:

П а с т у х и

- Возникновение этих фигурок
В чистом пространстве небосклона
Для меня более чем странно.
- Струи фонтана
Менее прозрачны, чем их крылья.
- Обратите внимание на изобилие
Пальмовых веток, которые они держат в своих ручках.
- Некоторые из них в туфельках, другие в онучках.
- Смотрите, как сверкают у них перышки.
- Некоторые – толстяки, другие – заморышки.
- Горлышки
Этих созданий трепещут от пения.
- Терпение!
Через минуту мы узнаем кой-какие новости.
- В нашей волости
Была икона с подобными изображениями.
- А я видал у бати книгу,
Где мужичок такой пернатый
Из пальцев сделанную фигу
Казал рукой продолговатой.
- Дурашка! Он благословлял народы.
- И эти тоже ангелочки
Благословляют, сняв порточки,
Земли возвышенные точки.
- Послушайте, они дудят в серебряные дудочки.
- Только что они были там, а теперь туточки.

П е н и е

Из глубин, где полдень ярок,
Где прозрачный воздух жарок,
Мы, подобье малых деток,
Принесли земле подарок.

Мы – подобье малых деток,
Смотрит месяц между веток,
Звёзды робкие проснулись,
В небесах пошевелинулись.

Бык

Смутно в очах,
Мир на плечах.
В землю гляжу,
Тяжко хожу.

Пение

Бык ты, бык, ночной мыслитель,
Отвори глаза слепые,
Дай в твое проникнуть сердце,
Прочитать страданий книгу!
Дай в твое проникнуть сердце,
Дай твою подумать думу,
Дай твою земную силу
Силой неба опоясать!

Пастухи

– Кажется, эти летающие дурни разговаривают
с коровами?
– Уже небеса делаются багровыми.
– Скоро вечер. Не будем на них обращать внимания.
– Эй, создания!⁴³

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Воспоминания о Заболоцком. Изд. 2-е, дополненное / Сост. Е. В. Заболоцкая, А. В. Македонов и Н. Н. Заболоцкий. М.: Советский писатель, 1984. С. 411.

² См: *Заболоцкий Н. А.* Собрание сочинений: В 3-х тт. Сост. Е. В. Заболоцкой, Н. Н. Заболоцкого, предисл. Н. Л. Степанова, примеч. Е. В. Заболоцкой, Л. А. Шубина. М.: Художественная литература, 1983. Т. 1. С. 596–597.

³ *Заболоцкий Н. А.* Указ. соч. Т. 1. С. 8.

⁴ *Заболоцкий Н. А.* Вешних дней лаборатория: Стихотворения [1926 – 1937 годы] (Сер. «В молодые годы») / Сост., вступ. ст., и примеч. Н. Н. Заболоцкого. М.: Молодая гвардия, 1987.

⁵ См. об этом: *Лоцилов И. Е.* «Иероглифика» Николая Заболоцкого (К реконструкции замысла поэмы о Лодейникове) // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия: Материалы научной конференции. М., ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 2007. С. 160–168.

⁶ *Иванов Вяч. Вс.* О принципах и методах реконструкции недошедшего до нас произведения («Влюбленный бес» Пушкина) // Тыняновский сборник. Вып. 11: Девяты́е Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М.: ОГИ, 2002. С. 219–220.

⁷ Там же. С. 221. На страницах *Живого Журнала* по инициативе Валерия Шубинского была предпринята коллективная попытка составить приблизительный список утраченных шедевров русской литературы XX столетия (режим доступа: <http://shubinskiy.livejournal.com/36259.html>). В этом печальном списке – роман А. П. Платонова «Путешествие из Москвы в Ленинград», пьеса А. А. Ахматовой «Пролог», повести И. Э. Бабеля «Коля Топуз» и «Еврейка», первое действие «Комедий города Петербурга» Д. И. Хармса, роман А. И. Введенского «Убийцы вы дураки», роман Б. М. Левина «Приключения Феокрита», почти все «взрослые» сочинения Ю. Д. Владимировича, романы А. Д. Скалдина, «Василий Остров» и «Милетские рассказы» А. Николева (А. Н. Егунова), трилогия «Великий романтик» и роман «Запись неистребимая» Я. Э. Голосовкера, стихи В. А. Комаровского, О. Э. Мандельштама, В. И. Нарбута, Н. А. Клюева, М. А. Кузмина, К. К. Вагинова и многие другие сочинения...

⁸ *Заболоцкий Н. Н.* Жизнь Н. А. Заболоцкого. Изд. 2-е, дораб. СПб: Logos, 2003. С. 47. Краткие воспоминания о поэте были написаны Николаем Георгиевичем Сбоевым в 1963 г. (Мансарда на Петроградской [Заболоцкий в 1925 – 1926 годах] // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 43–46). Известно, что Н. Г. Сбоев до конца дней жил в Ленинграде и сохранял отмеченную им самим «склонность к религиозным переживаниям».

⁹ Указ. соч. С. 58–59.

¹⁰ [М. И. Касьянов] Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 40. Укажем на типологическое сходство с «театрально-педагогическим» экспериментом преподавателя латинского и греческого языков 13-й Единой Трудовой Школы (до революции – 3-й гимназии) в Петрограде Николая Павловича Ижевского, описанном в книге: *Евреин Н. Н.* О новой маске. Пг.: Третья стража, 1923. Ученики Н. П. Ижевского поставили спектакль «Так было – так не было» (состоялся 25 июня 1921 г.), где реальная жизненная коллизия «школьной любви» была переведена в условный сюжет итальянской комедии масок *dell' arte*, опосредованный символистскими интерпретациями. Отметим также, что треугольник «Пьеро – Арлекин – Коломбина» лежит в основании предельно условных сюжетов поэмы «Деревья» и («Бомбеев – Лесничий – Зина [Лес]») и стихотворений «лодейниковского» цикла («Лодейников – Соколов – Лариса [Природа]»).

¹¹ *Заболоцкий Н. Н.* Указ. соч. С. 46.

¹² Там же. С. 47.

¹³ *Заболоцкий Н. А.* Указ. соч. Т. 3. С. 300–306; с восстановлением небольшой цензурной купюры (о расстреле Н. С. Гумилева): *Заболоцкий Н. А.* «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. Сост., жизнеописание, примечания Н. Н. Заболоцкого. М.: Педагогика-Пресс, 1995. С. 44–49.

¹⁴ Шурма – родное село М. И. Касьянова, в 30 км. от Уржума.

¹⁵ Имеется в виду Борис Польшер, уржумский товарищ Заболотского и Касьянова.

¹⁶ «По всей вероятности, в стихах речь шла о планах поступить в только что созданный В. Я. Брюсовым Высший литературно-художественный институт – ВЛХИ. В 1921 г. Брюсов реорганизовал возглавляемые им научно-исследовательскую студию при Литературном отделе Народного комиссариата просвещения (Лито) и литературные курсы при Дворце искусств в учебный институт, в котором талантливая молодежь могла бы обучаться писательскому мастерству. Ректор и профессор нового учебного заведения, он до самой смерти в 1924 г. много сил отдавал воспитанию нового поколения литераторов. Брюсовский институт привлекал Заболоцкого четкой ориентацией на обучение именно тому делу, которому Николай хотел посвятить жизнь» (*Заболоцкий Н. Н.* Указ. соч. С. 61). В письме М. И. Касьянову от 7 ноября 1921 г. упоминается книга: Брюсов В. Я. Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам (Стихи 1912–1918). Со вступ. статьей автора. М.: Изд-во «Геликон», 1918. («В. Брюсов. Опыты. Книга, тебе известная, как единственная в своем роде» (*Заболоцкий Н. А.* Указ. соч. Т. 3. С. 303).

¹⁷ О.Н.О. – Отдел Народного Образования.

¹⁸ Вероятно, речь идет о Борисе Польшере.

¹⁹ Имеются в виду идеи итальянского психиатра и криминалиста Чезаре Ломброзо (1835 – 1909), изложенные в книге «Гениальность и помешательство: Параллель между великими людьми и помешанными» (СПб.: Издание Ф. Павленкова, 1892).

²⁰ См., например, в изданиях: *Заболоцкий Н. А.* «Огонь, мерцающий в сосуде...». М.: 1995. С. 50–51; *Заболоцкий Н. А.* Полное собрание стихотворений и поэм. (Серия «Новая библиотека поэта»). СПб.: Академический проект, 2002. С. 353. В стихе 7-ой рукописи, в отличие от печатных редакций, – «Жолтенское солнышко изумилось...» (а не «Желтенькое...»).

²¹ Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 42.

²² См. труды: *Касьянов М. И.* Очерки судебно-медицинской гистологии. М.: Медгиз, 1954 [212 с., с илл.]; *Касьянов М. И.* Судебно-медицинская экспертиза в случаях скоропостижной смерти. М., Медгиз, 1956 [223 с. с илл.]; *Касьянов М. И.* Осложнения при различных хирургических процедурах и их судебно-медицинское значение. М.: Медгиз, 1963 [189 с., с илл.].

-
- ²³ *Заболоцкий Н. А.* Указ. соч. Т. 3. С. 313–314; *Заболоцкий Н. А.* Полное собрание стихотворений и поэм. С. 234–235.
- ²⁴ *Заболоцкий Н. А.* Указ. соч. Т. 3. С. 316.
- ²⁵ *Липавский Л. С.* Исследование ужаса. М.: Ad Marginem, 2005. (Серия «Спутник»). С. 320–321.
- ²⁶ *Хармс Д. И.* Полное собрание сочинений: Записные книжки. Дневник: В 2 книгах. СПб: Академический проект, 2002. Кн. 2. С. 57–58. Впервые: *Заболоцкий Н. А.* Собрание сочинений: В 3-х тт. М., 1984. Т. 3. С. 388.
- ²⁷ *Заболоцкий Н. А.* Собрание сочинений: В 3-х тт. М., 1983. Т. 1. С. 114.
- ²⁸ *Заболоцкий Н. А.* Полное собрание стихотворений и поэм. СПб, 2002. С. 693.
- ²⁹ *Хармс Д. И.* Полн. собр. соч.: Записные книжки. Дневник. В 2-х книгах. СПб., 2002. Кн. 2. С. 58.
- ³⁰ *Липавский Л. С.* Указ. соч. С. 321.
- ³¹ *Хармс Д. И.* Полн. собр. соч. Неизданный Хармс: Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1–3 / Сост., примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 2001. С. 80–81.
- ³² Начало стихотворения Е. А. Баратынского «Приметы» (1840) из поэтической книги «Сумерки» (1842).
- ³³ *Заболоцкий Н. Н.* Указ. соч. С. 270–271.
- ³⁴ Там же. С. 478. Можно предположить, что в поэме нашли отражение жизненные впечатления Заболоцкого; по воспоминаниям И. Синельникова, «как-то зашел разговор о “зауми” Хармса и Введенского. Н. А. рассказал о том, как в детстве видел с отцом камлание шамана-марийца: “Вот это была настоящая заумь!”» (Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 108). Следует учесть также интерпретацию шаманизма и шаманских обрядов, изложенную в фундаментальной для мысли 1920-х годов и несомненно знакомой Заболоцкому книге: *Богораз (Тан) В. Г.* Эйнштейн и религия: Применение принципа относительности к исследованию религиозных явлений. М.; Пг., 1923.
- ³⁵ «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3 / Сост. Е. А. Яблоков, И. Е. Лоцилов. М.: Пятая страна, 2003. С. 14.
- ³⁶ *Заболоцкий Н. Н.* Указ. соч. С. 290.
- ³⁷ Первая публикация отрывка, с вступительной заметкой Н. Л. Степанова: День поэзии, 1968: [Сб.]. М.: Советский писатель, 1968. С. 171–172.
- ³⁸ *Хармс Д. И.* Полн. собр. соч.: Записные книжки. Дневник: В 2 книгах. Кн. 2. С. 126.
- ³⁹ *Заболоцкий Н. Н.* Указ. соч. С. 507–508.
- ⁴⁰ Там же. С. 591.
- ⁴¹ Там же. С. 592.
- ⁴² *Липавский Л. С.* Указ. соч. С. 312.
- ⁴³ Первая публикация: *День поэзии, 1968*. М., 1968. С. 172. С. В. Полякова выдвинула предположение о связи отрывка с школьным театром XVIII столетия, и, в частности, – с эпизодом «Пастырие» из «рождественской драмы» Свт. Димитрия Ростовского (1651 – 1709; канонизирован в 1757 г.) «Комедия на Рождество Христово» (1702). См.: *Полякова С. В.* «Комедия на Рождество Христово» Димитрия Ростовского – источник «Пастухов» Н. Заболоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 33. Древнерусские литературные памятники. М.; Л.: Институт русской литературы (Пушкинский Дом): Изд-во АН СССР, 1979. С. 385–387.

Два архитектора Бытия: Павел Филонов и Данте

«Бывают странные сближения», – говорил Александр Пушкин. Но что может быть более странного, чем тема «Филонов и Данте», которого Джон Рескин когда-то назвал «центральным человеком мира». Как верно отметил Лев Мочалов, Филонов не введен и в русский смысловой контекст¹: его «школа аналитической интуиции» все еще резонирует в нашем сознании лишь формулами самого художника, а мы отваживаемся выстраивать параллели со средневековым поэтом Италии.

Тем не менее, аналогии художественного мышления Данте и русского живописца обнаруживают очевидную эпистемологическую ценность. Т. Адорно писал: «Мышление обладает моментом универсальности: то, что было хорошо задумано, будет обязательно задумано вновь, в ином месте и кем-то иным; уверенность в этом помогает жить мысли самой одинокой и беспомощной»².

«Дантовский» контекст проявляет в наследии Филонова, в его поэтике то, что наша близорукость не зрит и, возможно, не предполагает, хотя современники художника свидетельствовали о его глубокой приобщенности к вершинным явлениям мировой культуры, и критика подтверждает эти свидетельства своими пока еще точечными замечаниями.

Данте и Филонов – это два архитектора Бытия, «искусника Бытия» – как назвал однажды Сезанна Мерло-Понти. Оба стремились заглянуть за предел очевидного, найти путь «от частного – к общему», к универсуму; оба – «великие тайновидцы»³, чьим мотивом творчества было «вырвать живущих в этой жизни из состояния бедствия и привести к состоянию счастья»⁴.

Для их поэтики характерна «сделанность», которую один из учеников Филонова толковал как синоним «усиленной действительности»⁵. Недавно ушедший от нас Е. Ковтун, размышляя над «сделанностью» и вообще над терминами аналитического искусства, приходил к выводу, что «Качество сделанности имеет два аспекта. Один из них можно сказать ремесленный... сосредоточенная работа над каждым элементом произведения <...> Второй аспект <...> – это принцип органики, т.е. работа художника по законам, аналогичным тем, по которым растет и развивается все живое»⁶.

Оба аспекта свойственны Данте. «Среди поэтов аналогичной величины, – писал о нем Т. Элиот, – нет ни одного, включая даже Вергилия, кто бы более прилежно изучал

искусство поэзии и был при этом более придирчивым, упорным и *сознательным* мастером своего *ремесла*»⁷.

Впрочем, хорошо известно, что «сделанность», в широком смысле слова, изначальна. Дега говорил: «Нет искусства менее непосредственного, чем мое. То, что я делаю, результат размышления и научения...»⁸. Словно оппонируя ему, Сезанн говорил: «Моне – это только глаз, – и, как будто осознав свою неправоту, восклицал, – но, боже мой, какой глаз!»⁹.

Филонов не изобрел «сделанность», он актуализировал ее. Применительно к итальянскому поэту О. Мандельштам называл ее «рефлексологией». «Формообразование поэмы, – писал он о «Божественной комедии, – превосходит наши понятия о сочинительстве и композиции. Гораздо правильнее признать ее ведущим началом – инстинкт»¹⁰.

Дантовский инстинкт, постоянно поверяемый геометрией и числом, словно предвосхищает «аналитическую интуицию» Филонова, когда художник, по словам мастера, «вводит в действие все предикаты объекта и сферы бытия, пульсацию и ее биодинамику, интеллект, эманации, включения, генезисы, процессы в цвете и формы, – короче, жизнь целиком, и предлагает сферу не как пространство только, а биодинамическую, в которой объект пребывает в постоянной эманации и перекрестных включениях»¹¹. Словно комментируя учителя, Т. Глебова сообщала: «В произведениях Филонова мне тогда нравилось: пластическая живопись и как бы движение изобретенных им форм, преодоление единства времени и пространства (преодоление статики? – А.А.) <...> Его работы действовали не только на внешнее зрение, но и на внутреннее <...>»¹².

Другой ученик Филонова, Г. Щетинин продолжает: «...говорилось о порочности принципа, когда центр картины или главные персонажи выделяются, как бы рвут плоскость картины <...> Как-то помню, Филонов, говоря о какой-то работе или художнике, сказал пренебрежительно: “Он не записывает углы”»¹³. Важное свидетельство, потому что живопись Филонова – это способ артикуляции Бытия, которое в силу своей тотальности изначально исключает акциденцию и стаффаж. Их нет и в «Божественной Комедии», ибо все в ней измеряется вечностью, и человек тождествен человечеству.

Сходство «дантовского инстинкта» с «аналитической интуицией» Филонова подтверждается отношением обоих художников к проблеме мимесиса. Видение русского живописца – это больше не взгляд вовне, не простая «физико-оптическая связь» с миром. Мир уже не находится перед ним, данный в представлении. Такое утверждение оправдано и практикой и теоретическими установками Филонова. Е. Ковтун, пристально изучавший

творчество художника, отмечал: «1. Реалист пишет по видению. 2. Кубист пишет не только по видению, но и по знанию <...> Он <...> рисует невидимое (в данном ракурсе). 3. Филонов воспроизводит (как и Данте, добавили бы мы. – А.А.) принципиально незримое»¹⁴. Убедительный пример – блистательная, как замечает Ковтун, «Формула весны»: «Здесь нет ни цветущих деревьев, ни пейзажных планов, – пишет он, – но чистым цветом, прорывами глубокой синевы, непрерывным движением микроструктур, прихотливым ритмом больших форм художник создает острое ощущение ликования природы, живой ее “органики”. Эта живопись не состояние, а процесс...»¹⁵.

«Глаз знающий», – утверждал Филонов, – способен сделать зримыми процессы биологические, социальные, духовно-интеллектуальные. Художник пытался подражать не природе, а формообразованию в ней. «Разве одно и то же, – вопрошал некогда Жан-Поль, – воспроизводить природу и подражать природе?»¹⁶. На этот вопрос у Филонова был свой ответ: «... я знаю <...> вижу, интуирую, – настаивал живописец, – что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций <...> известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты <...>»¹⁷. Вслед за своим старшим товарищем Матюшиным Филонов мог повторить: «Природа говорит нам, не подражайте мне, изображая меня же. Творите сами так же. Учитесь Моему творчеству»¹⁸.

Как и Данте, художник стремился запечатлеть сбывающееся, но не сбывшееся. В этом отношении оба автора – подлинные футуристы, поскольку все обретало для них смысл по отношению к будущему, к Futurum. «У Данта, – говорил Мандельштам, – была зрительная аккомодация хищных птиц, не приспособленных к ориентации на малом радиусе...»¹⁹.

По воспоминаниям Х. Лившица, Филонов однажды проронил: «У меня глаза микроскопы»²⁰. Но глаза художника были обращены не к подробностям быта, а к ткани Бытия. Цепкий зритель и широко мыслящий И. Йоффе писал о филоновской манере письма: «Аналитически взятые формы, цвет, вещи, лишённые их эмпирических покровов, обнаженные интеллектом от случайных поверхностных черт, от ограниченности эмпирического бытия, пересекают друг друга, дифференцируются и интегрируются, разлагаются и соединяются в необычные многословные темы, полисемантические формы. Картина в целом дает напряженный интегрированный образ многих элементов, как они складываются в интеллекте в результате долгих анализов и синтезов <...> Самая скованность форм и разворотов пространства служит этой внутренней напряженности <...> психической и интеллектуальной, которой полны каждый элемент и картина в целом»²¹.

С этой особенностью поэтики Филонова связана маленькая «орудийная» кисть с острым концом, потому что Филонов был убежден, что «чистая форма в искусстве есть любая вещь, писанная с выявленной связью ее с творящейся в ней эволюцией, т.е. с ежесекундным претворением в новое, функциями и становлением этого процесса»²².

Филонов, как Данте, не изготовитель образов, не автор рафаэлевской «круглой формы», а «стратег скрещиваний и превращений» (О. Мандельштам). Его холсты – «Садовник» (1912-1913), «Мужчина и женщина» (1912-1913), «Композиция с всадником» (дата не установлена), «Формула весны» (начало 1920-х) и многие другие – подобно поэтической речи «Комедии», – словно «ковровая ткань».

То и другое – холсты и поэтическая речь – воспользуемся снова мандельштамовским образом, «разыгранный кусок природы». Это искусство, писал о творчестве Филонова Н. Пунин, «вырастает из поверхности холста <...> и в то же время вырастает в нее, так что ткань холста, волокна бумаги растворяются в живописи, как земля растворяется в стебле растения. Никогда живопись не обладала еще такой растительной силой. Не работа и даже не мастерство, – говорил Пунин, – а какая-то проросль»²³.

Действительно, краска у Филонова распахивается только в ткани. В этом отношении знаменательна характеристика, данная Данте О. Мандельштамом. Она приложима не только к «Божественной Комедии», но и картинам русского художника, где композиция тоже «складывается не в результате накопления частных деталей, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы, уходит в свое функциональное пространство, или измерение...»²⁴. А мы, сокрушался Мандельштам, «описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть остановленный текст природы, и разучились описывать то единственное, что по структуре своей поддается поэтическому изображению, то есть порывы, намеренья и амплитудные колебанья»²⁵.

Словно комментируя подобный случай, Мерло-Понти писал: «Когда молодой Беренсон говорил, имея в виду итальянскую живопись, что она вызывает чувство осязаемых вещей, он как нельзя больше ошибался: живопись, – утверждал философ, – ничего не вызывает, особенно же ничего не вызывает осязаемого. Ее действие состоит в обратном: она дает видимое бытие тому, что обычное, заурядное зрение полагает невидимым, она делает так, что нам уже не нужно “мышечного чувства”, чтобы обладать объемом мира»²⁶.

С этим утверждением солидарно размышление Д. Сарабьянова. «Филонов, – полагает ученый, – обладал свойством находить свое место над чем-то, а с другой стороны, погружаться во что-то <...> он, – констатирует Сарабьянов, – проникал сквозь

глубинные слои времени, в его недра, чтобы обнаружить первообразы, выявить то, что в мире было изначально и сохраняется до конца его существования. Над и в не только соединяются, но и служат друг другу»²⁷.

В этой особенности филоновской манеры угадывается характерная черта «Божественной Комедии». «Сделать разновременное одновременным, а все временно-исторические разделения и связи заменить чисто смысловыми, вневременно-иерархическими разделениями»²⁸, – таков, писал М. Бахтин, формообразующий принцип мира в дантовской поэме.

Подобная особенность «аналитического» письма Филонова, которая так ярко проявилась в картинах «Запад и Восток», «Восток и Запад», «Мать», «Волы», еще раньше была подмечена В. Альфонсовым: «Явления, вещи, – рассуждал он о художнике, – не потеряли у него эмоционального знака, а мир целиком продолжал мыслиться как метафизическая сущность»²⁹.

Такого рода восприятие Филонова характерно для самых первых ценителей его живописи. Известный ревнитель отечественной живописи за рубежом, В. Завалишин свидетельствовал: Н. Брешко-Брешковский, исключительный знаток русского искусства, «был едва ли не первым, от кого я услышал о спорах, есть ли в русском изобразительном искусстве метафизическая школа. Интуиция подсказывала Брешко-Брешковскому, что такая школа существовала и ее родоначальником был Врубель. Во всяком случае, влияние Врубеля на Филонова, – замечал Брешко-Брешковский, – гораздо глубже, чем принято думать <...> Еще С. Маковский обратил внимание, что у Врубеля есть работы, в которых человек и природа рассматриваются как галактики кристаллов. Филонов превратил врубелевские кристаллы в клетки»³⁰.

Представление о кристаллографической структуре возникает при взгляде на многие полотна Филонова. Недаром они и названы соответствующим образом: одна – «Голубовато-коричневатые кристаллы» (1919), другая – «Кристаллы. Дома» (1930). Третьи – например, «Германская война» (1914-1915), «Белая картина» (1919), «Живая голова» (1923) – и без подсказок автора – воплощение живых «галактик кристаллов».

Это тем более интересно, что кристаллографическое письмо Филонова развивалось, вероятно, не без влияния М. Матюшина, одной из ключевых фигур, по словам Н. Харджиева, русского футуризма. «Для Матюшина, – констатирует Алла Повелихина, – нет, резких границ между органической жизнью и жизнью, например, камней, минералов, т.е. “неживой” природы. В них также происходит движение, рост, наращивание ткани и невидимая связанность со средой. “Камни – мои отцы”, – писал он. Он видит сходство структур в органике и неорганической природе, например, головы

человека и строения кристаллов ромбоздрической формы. Так возникает серия его “Автопортретов” (1914-1917), построенных из объемов, на структуре и цветных “векторах” которых сказалось влияние кристаллографии»³¹.

Здесь снова вспомним «Разговор о Данте»: «...вся поэма, – полагал Мандельштам, – представляет собой одну, единственную, единую и недробимую строфу. Вернее, – не строфу, а кристаллографическую структуру, то есть тело. Поэму насквозь пронзает безостановочная, формообразующая тяга. Она есть строжайшее стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы»³².

Кристаллографию филоновского письма поставил под сомнение Б. Гройс. Он полагает, что работы художника «напоминают более всего понятие “ризомы”, введенное Делезом/Гваттари <...> Не случайно Филонов пишет свои работы, как будто не имея для каждой из них общего плана, а просто переходя от детали к детали»³³.

Замечание довольно спорное. В своей широко известной книге «Актуальность прекрасного» Г. Гадамер, размышляя об искусстве, заметил: «В основе всего живого – самодвижение»³⁴. В русле этой мысли, наблюдения Гройса не лишены содержания, но постмодернистская «ризома» предполагает активизацию бессознательного и принципиально иную эпистемологическую ситуацию, чем свойственную творческой индивидуальности Филонова, холст которого – всегда место, где интеллектуальная интуиция встречается с универсумом.

В «Письме начинающему художнику Басканчину...» он наставлял: «Старайся изо всех сил изучать природу и передавать ее точь-в-точь. Тогда ты сумеешь переорганизовать, переиначить ее, где это требуется, и ты будешь настоящим организатором в картине, в рисунке и в твоей природе. Художник должен быть исследователем, изобретателем, организатором и непременно первоклассным диалектиком»³⁵.

Сам Филонов демонстрировал своей манерой письма «напряженную любовь не только к каждому предмету, к каждой вещи в своей картине, но и к каждому мазку кисти. Может быть, – писал один из его учеников, – нечто подобное он и имел в виду, определяя свой метод как аналитический»³⁶.

Это наблюдение углубляется мнением сотрудника Русского музея в двадцатые-тридцатые годы В. Аникиевой. «Если для экспрессиониста, – писала она, – характерен произвол субъекта, то Филонов как мастер-исследователь хочет, идя путем анализа, быть изобретателем только средств выражения»³⁷.

Слова искусствоведа как будто сказаны ad hoc утверждению Вяч. Иванова: «Дело художника не в сообщении новых откровений, но в откровении новых форм»³⁸. Они

предполагают, что реальность существует как независимая от рецепции поэта данность. Но так может воспринимать действительность или метафизик, или религиозно ориентированный человек, подобный Данте³⁹. С. Исаков, недруг Филонова, активно противившийся в 1930 году выставке художника в Русском музее, верно почувствовал трансцендентные шифры его творчества, отметив, что «мировой процесс» – излюбленная тема этого «чуждого пролетариату», как он считал, живописца⁴⁰.

Филонова, как Данте, устремленного к цели, «чтоб в слове сущность выразить сполна» (Ад, XXXII, 12), волновал не приватный быт и даже не индивидуальное бытие, а строй бытия и его возможный рост. В результате – «Цветы Мир^ового расцвета» (1915), «Формула космоса»(1918-1919), «Формула вселенной»(1920-1922), «Ввод в Мир^овый расцвет»(1910-е)...

Дж. Э. Боулт резонно заметил, что «прилагательное “мировой” (не путать с “мировой” или “мирской”) означало для Филонова “всемирный” или “всеобщий”, в то время как существительное “расцвет” означало “цветение” и буквально – то есть в ботаническом и биологическом смыслах (добавим: и в социальном. – А. А.), и метафорически – т.е. в смысле процветания»⁴¹. Pendant этому стоит добавить, что и цепь терцин, которая так крепко связана с именем Данте, «можно рассматривать как своеобразную модель преемственного развития, предполагающего связь нового со старым в процессе закономерной смены рождающего рождаемым – процессе безусловно необратимом...»⁴².

Филонов – адепт русского космизма. Его полотна как будто визуально резонируют идеи этого мировоззрения, заявившего о себе на рубеже XIX-XX столетий. Один из космистов, В. И. Вернадский писал: «В настоящее время мы не можем с научной точки зрения рассматривать жизнь на нашей планете иначе, как выражение единого явления, существующего без перерыва со времени самых древних геологических эпох <...> Человек неразрывно связан в одно целое с жизнью всех живых существ, существующих или когда-либо существовавших...»⁴³.

О космологическом характере художественного мышления Данте пишут, начиная с первых комментаторов его «Комедии». Принцип дантовского космоса – движение. Оно дано в трех ракурсах, в трех ипостасях: первое – «L' amor che move il sole e l' altre stelle», другое задано ожиданием второго пришествия Христа, наконец, третье кроется в самом сюжете странствия Данте. «Движение внутри иерархии – наиболее оригинальная особенность космологии Данте»⁴⁴. Недаром авторитетный читатель «Комедии» Элиот считает, что «Поэма создает у нас ощущение единого мига и ощущение целой жизни»⁴⁵.

Это замечание абсолютно и для характеристики живописи Филонова с ее формульными названиями: «Формула весны», «Формула петроградского пролетариата», «Формула космоса» и т.д.

Но, может быть, еще значительнее для нашей темы единство Данте и Филонова, двух архитекторов Вселенной, которое обнаруживается в их сознательном переходе от логоса к мифу, служащем в свою очередь основанием нового типа логоса. Оба воспринимали свое творчество как акт, способствующий преобразению человечества. Идею преобразования они стремились выразить в форме, релевантной Откровению, способному изменить самосознание человека и его отношение к целостному смыслу истории.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мочалов Лев. Альтернатива авангарда. Два ответа (К. Малевич и П. Филонов). М., 2005. С. 389.

² Адорно Т. Заметки о теории критики. Цит. по: Наков А. Русский авангард. М., 1991. С. 135.

³ Мнение о П. Филонове Д. Сарабьянова. См.: *Сарабьянов Д.В.* Филонов сам по себе и среди других. Филонов: Художник. Исследователь. Учитель: В 2 т. М., 2006. Т. 1. С. 8. Почти столетием раньше М. Матюшин писал об «аналитическом искусстве» русского художника: «Это не головной анализ, а интуитивный вывод провидца». *Матюшин М.В.* Творчество Павла Филонова // Из истории русского авангарда (П. Н. Филонов). [Публикация Е. Ф. Ковтуна] Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. Л., 1979. С. 234.

⁴ Данте. Письмо к Кан Гранде делла Скала. // *Данте Алигьери.* Малые произведения. М., 1968. С. 389.

⁵ Лозовой А.Г. Воспоминания о Филонове. // Филонов: Художник. Исследователь. Учитель. Т. 2. С. 300.

⁶ Ковтун Е.Ф. Некоторые термины аналитического искусства. // Филонов: Художник. Исследователь. Учитель: В 2 т. Т. 1. / Отв. ред. П. Ракитин. М.: Agey Tomech, 2006. С. 68.

⁷ Элиот Т. Что значит для меня Данте // Элиот Т. Избранное: Религия, культура, литература. М., 2004. С. 348.

⁸ Цит.: *Вентури Л.* От Моне до Лотрека. М., 1958. С. 20.

⁹ Ibid. С. 35.

¹⁰ *Мандельштам О.* Разговор о Данте // Мандельштам О. Слово и культура. М. 1987. С. 120.

¹¹ *Филонов П.Н.* Декларация мирового расцвета. Цит. по: Ковтун Е.Ф. Некоторые термины аналитического искусства. С. 68.

¹² *Глебова Т.Н.* Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове // Филонов: Художник. Исследователь. Учитель. Т. 2. С. 262.

¹³ *Щетинин Г.А.* П.Н.Филонов. Из воспоминаний. – Ibid. С. 307.

¹⁴ *Ковтун Е.Ф.* Третий путь в беспредметности // Великая утопия. Русский и советский авангард. 1915-1932. Берн – М., 1993. С. 69.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ *Жан-Поль.* Приуготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 67.

¹⁷ *Филонов П.Н.* Декларация мирового расцвета. Цит. по: Ковтун Е.Ф. Третий путь в беспредметности. С. 67.

¹⁸ *Матюшин М.* Дневники. Тетрадь № 2. Запись от 16.04. 1923. Цит. по: Ковтун Е.Ф. Указ. соч. С. 70.

¹⁹ *Мандельштам О.* Разговор о Данте. С. 131.

²⁰ *Лившиц Х.М.* Отрывки из воспоминаний // Филонов: Художник. Исследователь. Учитель. М., 2006. Т. 2. С. 315.

²¹ *Йоффе И.И.* Синтетическая история искусств. Л., 1933. С. 483.

²² *Филонов П.Н.* Канон и закон. Цит. по: Ковтун Е.Ф. Некоторые термины аналитического искусства. С. 68.

²³ *Пунин Н.Н.* Государственная выставка. Цит. по: Мислер Н., Боулт Джон Э. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990. Текст на суперобложке.

²⁴ *Мандельштам О.* Указ. соч. С. 113.

²⁵ Ibid. С. 143.

²⁶ *Мерло-Понти М.* Око и дух. М., 1992. С. 19.

-
- ²⁷ *Сарабьянов Д.В.* Филонов сам по себе и среди других. См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 307.
- ²⁸ *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 307.
- ²⁹ *Альфонсов В.Н.* Заболоцкий и живопись // Альфонсов В. Н. Слова и краски. М.; Л., 1966. С. 184.
- ³⁰ *Завалишин В.К.* Каталог-монография о Павле Филонове и его школе // Филонов: Художник. Исследователь. Учитель. Т. 2. С. 315.
- ³¹ *Повелихина А.* Мир как органическое целое // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932. С. 57.
- ³² *Мандельштам О.* Разговор о Данте. С. 120.
- ³³ *Гройс Б.* Живые машины Павла Филонова // Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 351.
- ³⁴ *Гадамер Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 288.
- ³⁵ *Филонов Павел.* Письмо начинающему художнику Басканчину об аналитическом искусстве. Цит. по: Мислер Н., Боулт Джон Э. Филонов. Аналитическое искусство. С. 223.
- ³⁶ *Лозовой А. Г.* Воспоминания о Филонове. Указ. соч. С. 301.
- ³⁷ *Аникиева В. Н. П. Н. Филонов.* Статья для каталога.
- ³⁸ *Иванов Вяч.* О границах искусства // Борозды и межи. М., 1916. С. 211.
- ³⁹ «Вся современная история живописи, ее усилия выйти за пределы иллюзионизма и обрести свои собственные измерения обладают метафизическим значением», - писал М. Мерло-Понти (*Мерло-Понти М.* Око и дух. С. 39). С этим справедливым высказыванием корреспондирует название доклада Д. Бурлюка, прочитанного в 1913 году: «П. Н. Филонов – завершитель психологического интимизма». См.: Из истории русского авангарда (П. Н. Филонов). Публикация Е. Ф. Ковтуна. С. 224.
- ⁴⁰ *Исаков С.* Филонов. Л., 1933. С. 7.
- ⁴¹ *Мислер Н., Боулт Джон Э.* Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990. С. 72.
- ⁴² *Илюшин А.А.* Стих «Божественной Комедии» // Дантовские чтения – 1971. М., 1971. С. 156.
- ⁴³ *Вернадский В.И.* Автотрофность человечества // Русский космизм. М., 1993. С. 291.
- ⁴⁴ *Dauphine J.* Le cosmos de Dante. P., 1984. P. 43.
- ⁴⁵ *Элиот Т.* Данте // Элиот Т. Избранное: Религия, культура, литература. С. 307.

Мотив смерти в творчестве Маяковского и Хлебникова

Деятельность зачинателей русского авангарда принято считать в высшей степени жизнеутверждающей. «Культ силы и здоровья – экзистенциальная подкладка авангардного жеста»¹ – пишет один современный исследователь; «Футуризм – это идеология победителей»², – утверждает другой, и с ними охотно соглашаются третьи, четвёртые и т.д. Эта витальная мощь авангарда проявляла себя во всём, вплоть до внешнего облика поэтов группы «Гилея». Согласно автохарактеристикам, все они – «силачи-будетляне», «поросшие шерстью красавцы-самцы». В своих текстах они постоянно бравировали силой и молодостью. Поэтому вполне логичным выглядит утверждение Валерия Савчука о том, что «авангардист “нечувствителен” к боли, как юноша, не ведающий и не верящий в её возможность...», авангард «вытравил боль», он «вторгается в политическую историю... машинообразным, нечувствительным к боли телом»³.

Но с этих позиций трудно объяснить неизменный, гипертрофированный интерес кубофутуристов к смерти, а ведь, по справедливому замечанию Ирины Иванюшиной, «центральным» для раннего авангарда является «миф... о дето-, само- и отцеубийстве»⁴.

Возникает вопрос: если очевидно, что смерть входила в кубофутуристическую картину мира, то *на каких правах?* Действительно ли она не мешала этой картине оставаться мажорно-жизнеутверждающей, и как это возможно?

Односложный ответ исключается хотя бы потому, что «Гилея» объединяла художников очень разных по темпераменту, эстетике и поэтике. Правда, их единство не было формальным: они единодушны в неприятии современной культуры, которая превращает человека в условную величину, изолируя его от бурно протекающих космических процессов. Современный человек, с этой точки зрения, существует в кругу понятий вместо того, чтобы жить в мире осязаемых материальных тел, он «покоится» в тихой заводи культуры, а мог бы участвовать в борьбе стихий. Всё это понимается как утрата возможностей, уход от героического предназначения человека.

Чтобы вернуть ему свободный доступ ко всем проявлениям бытия, гилейцы хотят воссоединить креативность художника, ломающего все каноны, с языковой динамикой и безусловностью материального, предметного мира. Это должно сделать

действительность осмысленной, укоренённой в ряду подлинных, невыдуманных вещей и вернуть её энергию мирового движения.

Но на практике каждый конкретный художник вычленил в этом триединстве какую-то одну, наиболее важную, с его точки зрения, задачу, и в первую очередь решал именно её. Отсюда разброс индивидуальных версий авангардной философии и поэтики. А от выбранной стратегии зависел подход к решению метафизических проблем, таких, как проблема смерти. В результате сами подходы различались принципиально. Отношение к смерти у Маяковского и Хлебникова это подтверждает.

Для Маяковского самым существенным оказывается возвращение жизни её полнокровия, материальной осязаемости. Ему свойственно дионисийское восприятие бытия – как становления, стихийного напора несущихся чередом, наседающих друг на друга материальных масс и жизненных «воль».

Но в таком лавинообразном потоке нельзя «разойтись», избежать столкновения тела с другими телами. Здесь каждый будет неизбежно смят и уничтожен, – только в этом гарантия неостановимости движения. Здесь одно непрерывно преобразуется в другое. В этом смысле смерть – всегда «рождающая смерть», что позволяет Маяковскому не только оправдывать, но и возвеличивать её:

Мы смерть зовём рождения во имя,
Во имя бега,
паренья,
реянья...⁵ (Той стороне, 1918)

Маяковский создаёт мир «космогнозехатологический», по терминологии О. М. Фрейденберг, то есть такой, где лишь смерть старого делает возможным *рождение* нового. «Роды» поэта – важный образ вполне «мужского» творчества Маяковского, метафора креативного акта. Готовность умертвить себя ради появления новой жизни – лейтмотив многих его вещей. Может быть, отчётливее всего он звучит в трагедии «Владимир Маяковский», где Поэт дарует плоть и кровь фигурам речи, прежде населявшим его сознание. Знаки становятся телами, обретают трёхмерность и право самостоятельно существовать в материальном мире. Но одновременно они оттесняют в прошлое того, кто их породил. Поэт утверждает не столько неизбежность, сколько *правомерность* такого порядка вещей и вынужден принять как естественный вывод императив собственного ухода:

Лягу,
светлый,
в одежде из лени
на мягкое ложе из настоящего навоза,
и тихим,
целующим шпал колени,
обнимет мне шею колесо паровоза⁶. («Владимир Маяковский», 1913)

Обратим внимание на то, что это не стенания побеждённого, а мечты триумфатора. Обещание умереть, покончить с собой, регулярно повторяющееся в самых разных произведениях Маяковского, должно, по-видимому, восприниматься не как признание обречённости поэта в чуждом поэзии мире, а как обет, присяга на верность собственной системе убеждений. Требуя уничтожения всего условного, он должен принять самое безусловное – смерть.

Вся поэзия Маяковского подтверждает, насколько страшен для него этот приговор. Он обострённо чувствует боль, страдания тела. Образы изувеченной плоти – может быть, самые сильные и щемящие в его поэтическом арсенале. Все помнят: «... крикнул аэроплан и упал туда, // где у раненого солнца вытекал глаз»⁷ или «Тело твоё // я буду беречь и любить, // как солдат, // обрубленный войною, // ненужный, // ничей, // бережёт свою единственную ногу»⁸.

Но хотя Маяковский постоянно напоминает о своей предстоящей, готовящейся смерти, он с таким же постоянством её откладывает: «Всё чаще думаю, // не поставит ли лучше // точку пули в своём конце. // Сегодня я // на всякий случай // даю прощальный концерт»⁹. Не раз он объявляет свой уход уже свершившимся фактом: «Видите – // гвоздями слов // прибит к бумаге я»¹⁰, своим перманентным состоянием: «И только // боль моя / острее – // стою, // огнём обвит, // на несгораемом костре // немислимой любви»¹¹. Но метафорическая смерть не может стать заменой настоящей, физической, если поэт сам дискредитировал все художественные условности.

Чем кончилась эта битва сознания с телом, хорошо известно. Но не вполне осознано, что важнейшим источником трагизма, присущего поэзии Маяковского, является именно она, борьба сознания, возводящего смерть в обязанность, и тела, панически боящегося боли.

Однако Маяковскому нельзя отказать в последовательности: в мире, где

победило материально-телесное начало, только смерть избавляет от застоя, поэтому она становится даже не изнанкой, а условием жизни. Значит, апология жизни одновременно оказывается апологией смерти – и наоборот.

Но если для Маяковского желанная, «чаемая» реальность – это мир материи, то для Хлебникова – мир языка. Материя дискретна, тела замкнуты и конечны, но язык живёт во времени. И в языке, увиденном как единый организм, всякая завершённость кажется преодолимой. Поэтому в отношении к смерти друзья-поэты являются антиподами.

Хлебников не намерен оправдывать смерть, он превращает её в предмет исследования и даже – объект преследования. О том, что он не выпускает её из вида, говорят уже названия многих его вещей: «Гибель Атлантиды», «Ошибка Смерти», «Смерть в озере», «Смерть будущего» и т.д. Борьба со смертью – пафос всего хлебниковского творчества.

При этом смерть у Хлебникова нередко персонифицируется, что означает неявное развенчание: она перестаёт быть безликой, вездесущей, наделённой метафизической властью над людьми. Смерть ставится «на одну доску» с прочими персонажами и позволяет автору видеть в ней *личного* врага.

Ранние произведения поэта обычно строятся как антитезы – истории противостояния двух сил, одна из которых побеждает, другая – гибнет. Но, что интересно, в основе самых кровавых событий лежат не коренные противоречия бытия, а *недоразумения*.

В «Лесной деве» мужчины-соперники воюют насмерть, хотя красавица, ставшая причиной раздора, готова принадлежать обоим попеременно. В «Гибели Атлантиды» причиной крушения царства становится смерть блудницы, убитой жрецом за грехи. По логике этого произведения, погибшая Рабыня и Жрец уравнивали реальность: он служил духу, она – телу, и оба в одинаковой мере являлись опорами бытия.

В этих случаях смерть – то, чего нужно и *можно* было избежать. Она *рукотворна*, она «заводится» там, где ей пошли навстречу. Смерть не самостоятельная сила, а всего лишь следствие, результат человеческого выбора. И значит, в человеческих силах от неё избавиться.

«Ошибка Смерти» (1915) – история успешного поединка с нею. Это модификация русской сказки, где находчивый солдат осмеливается вести себя со смертью как с равной и заставляет её выпить тот же яд, которым она потчевала остальных. Барышня Смерть должна умереть, но в последний момент и она проявляет

сообразительность – требует, чтобы ей немедленно дали сценарий пьесы:

Дайте мне «Ошибку г-жи Смерти» (*перелистывает её*). Я всё доиграла (*вскакивает с места*) и могу присоединиться к вам. Здравствуйте, господа!¹²

Смерть была уместна *в тексте* – изолированном фрагменте реальности. Но за границами этого пространства она с удовольствием пирует с живыми, – отказывается от своих особых прерогатив. Она «живёт» только внутри произведения, и, значит, является продуктом культуры. Название «Ошибка Смерти» в этой связи может пониматься двояко: ошибка, допущенная смертью, или – смерть как ошибка.

Для Хлебникова важнее второе: смерть существует как упущение человечества, не воспринимающего *целое* жизни. Она не более чем следствие раз-граниченности. Там, где нет границ, нет обособления, где зоны реальности не изолированы друг от друга, там нет и смерти.

В той интеллектуальной конструкции, которую создаёт этот поэт, жизнь существует по крайней мере в двух ипостасях, – как череда событий (история) и как развитие языка. Но они, по Хлебникову, «неслиянны и нераздельны». В одном из ранних стихотворений Хлебникова говорится:

Я не знаю, Земля кружится или нет,
Это зависит, уложится ли в строчку слово...¹³

Язык в такой трактовке – не безвольный отпечаток, а форма вещей, организующее начало жизни. Он не отражает, а направляет ход событий.

Язык имеет равное отношение к пространству и времени, – для Хлебникова это означает, что он позволяет путешествовать по хронологической оси и делает достижимым всё, что присутствовало в человеческой истории. Благодаря языку можно проникнуть в любые пласты бытия, чтобы мысленно связать их между собой, соотнести страны и эпохи, найти закономерности развития мира. Хлебников называет всё это словом «*смерить*». Смерить – значит уничтожить внутренние разломы бытия, разомкнуть каждую его область в бесконечность, в *бес-смертие*.

Сыграть роль всеобщего объединителя нынешний язык ещё не готов: у разных народов разные языки, есть языки мёртвые; значит нужен единый, объединяющий все, и Хлебников работает над его созданием. Это самостоятельная и достаточно изученная

тема, здесь важно подчеркнуть лишь то, что лингвистические изыскания поэта продолжают его борьбу со смертью. Постепенно в художественных произведениях Хлебникова тема преодоления замкнутости любых областей жизни выходит на первый план.

В его зрелых вещах противопоставляются уже не персонажи, а целые пласты бытия, один из которых предстаёт завершённым и безжизненным, второй – сохранившим динамику. Каждый раз смерть становится результатом «отслоения» языка от эмпирии. Она неизбежна для той сферы бытия, которая претендует на самодостаточность.

Так, в пьесе «Маркиза Дэзес» (1909, 1911) действие происходит в художественном салоне (подобии одной из «интимных» выставок в журнале «Аполлон»). Здесь изысканная публика оценивает произведения искусства. При этом между жизнью и её имитацией возникает конфликт. Изображённое хочет стать живым: нарисованный Лель спускается с полотна, делаясь человеком; по первому зову к публике является живой Рафаэль. Зрители, напротив, реальному предпочитают искусственное: настоящий Рафаэль никому не нужен, а нужно вино под названием «Рафаэль»; ожившего Леля настойчиво принимают за картину и пытаются купить; дуэль, назначенную одному из героев, мысленно «обставляют» на манер той, что описана в «Выстреле» Пушкина:

А правда, хороша, последний как мазок,
В руке противника горсть спелой вишни?¹⁴

Зрители «переводят» себя на язык искусства. В их глазах он самодостаточен. Публика путает выдумку и явь, реалии и образы. Мир зависает в состоянии неустойчивого равновесия между тем и другим. Прежде чем наступит расплата, людям даётся последний шанс. Их судьбу должен определить выбор Спутника маркизы. О нём известно, что он избежал верной гибели в бою, услышав с небес «властный голос: “Смерьте”». Герой долго колеблется, не зная, правильно ли он понял «распоряжение высших сил», не шла ли речь о «смерти». Когда он делает выбор в её пользу, смерть вступает в свои права: он сам, маркиза и другие посетители выставки превращаются в статуи, в экспонаты художественного музея.

Люди оказались одинаково глухи и к зовам природы, и к голосу судьбы – и расплатились за это. Форма победила органику, культура отпала от природы.

Возникший между ними зазор и означает смерть.

Как видим, Хлебников ничему не позволяет *существовать автономно*, вне общей системы взаимосвязей. Он признаёт существование различий, но не считает их поводом для размежеваний, для противопоставления разных сфер бытия.

Симптоматично, что у Хлебникова в экстремальных обстоятельствах главным «подсказчиком» человечества всегда выступает язык. В «Маркизе Дэзес» ситуацию последнего выбора поэт маркирует с помощью каламбура «смерьте» – «смерти». Знаменитые словесные пары «дворяне» – «творяне», «изобретатели» – «приобретатели» и подобные играют в других его текстах ту же роль своеобразных реле, переключателей, железнодорожных стрелок, позволяющих выбрать, идти ли «поезду человечества» по основному пути или отправляться на запасной, тупиковый – в зону обособления.

Хлебников и Маяковский никогда не вступают в открытую полемику: их пути в литературе настолько различны, что почти не пересекаются.

В художественном мире Маяковского не в почёте язык. Опредечивая слово, Маяковский лишал язык его внутренней динамики, сводил на нет те его возможности, которые Хлебников считал спасительными.

С другой стороны, Хлебникова мало интересуют индивидуальные судьбы. Ему важны феномены, а не факты. Есть замечательный анекдот о том, как Маяковский и Хлебников в ресторане оказались соседями человека, только что получившего орден. «Таких, как я, всего десять!» – хвастается награждённый. – «А таких, как я, только один» – парирует Маяковский. И это могло стать блестящим завершением словесного поединка, но Хлебников тихо добавил: «А таких, как я, и вообще нет». Зрение Хлебникова телескопично: он исследует законы, управляющие судьбами народов, высчитывает, с какой периодичностью возникают исторические катаклизмы. Но ему, как Эдипу, чтобы видеть судьбу, нужно не видеть стоящих рядом и даже себя самого.

Думается, что В. Савчук прав в одном отношении: стараясь расширить сферу видимого, поэты классического авангарда включили в неё космос и микромир, но обновлённое зрение оказалось несфокусированным. Во всяком случае, оно не сфокусировано на человеке.

На его месте присутствует человеческое тело, человечество, – это *их* смерть и бессмертие делают предметом обсуждения. Обсуждения достаточно жаркого, заинтересованного и не обходящего болезненные проблемы, болевые точки. Поэтому выводы о «нечувствительности к боли», о «машинообразии» «тела авангарда» в первый

момент вызывают резкое неприятие. Они не подтверждаются ни применительно к Маяковскому, ни в отношении Хлебникова, – а это достаточно репрезентативные для авангарда фигуры.

И всё же там, где речь идёт о теле, а не о «лице», о человечестве, а не об индивидууме, человек выпадает из поля зрения. Смерть как экзистенциальная проблема (а не соматическое переживание или свойство биологического вида «человек») авангардом действительно игнорируется. «Самость» человека, жизнь и смерть его «я» остаётся за рамками рассмотрения.

Выводы В. Савчука оказываются лишь *отчасти* справедливыми, и это естественно: все попытки свести философские идеи авангарда к какой-то единой формуле, к одному знаменателю – обречены, потому что авангард – это не одна, а *множество непохожих* художественных стратегий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Савчук В. Боль авангарда // Савчук В. Конверсия искусства. СПб.: Петрополис, 2001. С. 153, 154.

² Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2003. С. 135.

³ Савчук В. Указ. соч. С. 153, 154.

⁴ Иванюшина И. Ю. Указ. соч. С. 91.

⁵ Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 2. С. 22.

⁶ Маяковский В. Собр. соч.: В 6 т. М.: Правда, 1973. Т. 1. С. 42.

⁷ Маяковский В. Адище города. Там же. С. 29.

⁸ Маяковский В. Облако в штанах. Там же. С. 78.

⁹ Маяковский В. Флейта-позвоночник. Там же. С. 126.

¹⁰ Маяковский В. Флейта-позвоночник. Там же. С. 135.

¹¹ Маяковский В. Маяковский векам. Там же. С. 194.

¹² Хлебников В. Ошибка Смерти // Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1987. С. 428.

¹³ Хлебников В. Я не знаю, Земля кружится или нет... Там же. С. 61.

¹⁴ Хлебников В. Маркиза Дээс. Там же. С. 404.

**Стихотворение Осипа Мандельштама «Импрессионизм»:
пейзаж, изображение, метод**

*...цвет не что иное, как чувство старта,
окрашенное дистанцией и заключенное
в объем...*

О. Мандельштам

На поверхности текста речь идет о пейзажном *холсте*, напоминающем «Сирень на солнце» Клода Моне (и работы других импрессионистов), а также о *художнике* со свойственными импрессионизму цветовыми предпочтениями. Непонятно, правда, для чего Осипу Мандельштаму понадобилось тавтологическое название «Импрессионизм», если только он не придал этому какой-то особый, скрытый смысл. Однако перечитаем текст.

Импрессионизм

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст, как струпья, положил.

Он понял масла густоту,
Его запекшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.

А тень-то, тень – всё лиловей!
Свисток иль хлыст как спичка тухнет.
Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

Угадывается качель,
Недомалеваны вуали,
И в этом сумрачном развале
Уже хозяйничает шмель¹.

22 мая 1932

Сходство предмета изображения и колористического решения в поэтическом описании с картиной Моне очевидно. Динамика цвета (от *сирени* – через *лиловый* – к более интенсивному: «*всё лиловей*»!) соответствует композиционному движению сверху вниз в «Сирени на солнце». Тот же «лиловый ореол», что и на других полотнах Моне, и та же роль *фиолетового* (наряду с «индигоманией») в изображении *теневого* мест, что и в импрессионизме вообще. Оба цвета-фаворита участвуют в словесном «пейзаже» Мандельштама: один – открыто (*всё лиловей*), другой – имплицитно, причем на этимологическом и фонологическом уровнях как корневое звучание и рифменное созвучие: *лиловей* – *голубей* (ср. также со стихотворением от 12 мая 1935 г.: «И пишут звездоносно и хвостато // Толковые *лиловые чернила*», а также в 1937 г.: «чернеть, голубеть» и «Голубятни, черноты, скворешни, // **Самых синих теней** образцы»). Можно зафиксировать, что для изображения надвинувшейся *тени*, в поэтическом тексте используется «импрессионистический отвар»² в духе традиции, отменившей «старый коричневый соус»³.

Однако если «Сирень» Моне выдержана «в чрезвычайно светлой гамме»: всё «словно растворилось в ярком свете», цвет высветлен⁴, и даже стелющаяся понизу тень раздвоена солнечной поляной, дробится яркостью ветвистого ствола и массой бликов, – то в стихотворении Мандельштама проблема светотени решается иначе. Никаких знаков света здесь нет (разве что тухнущая *спичка*, что в большей мере знак *огня*), а *тень* не только доминирует, но и поглощает собой в итоге весь пейзаж (*в этом сумрачном развале*).

Кроме того, в отличие от «Сирени» и других картин Моне, *в комнате* которого, как пишет Мандельштам, «воздух речной» (С 2. Т.2, 119), здесь не только нет свежести и *воздуха*, но и последовательно нагнетается мотив *пекла*.

И, что особенно важно, в параллель сюжета *цвета* и в отталкивании от него, в тексте возникает еще один объектный сюжет, в котором предметы и мир в целом пишутся не «отраженными ими лучами»⁵, как это характерно для импрессионизма, а жесткой и тяжелой предметностью как таковой. *Красок звучные ступени* напоминают *струпья*; *лиловое* оборачивается *мозгом*; *масла густота* – *запекшимся летом*; *духота* объясняется *кухней*, где *повара готовят жирных голубей*; неопределенное *Угадывается* разрешается прозаически: *Уже хозяйничает*.

Впечатление сниженности и даже опасности этого «изображения», в отличие от «Сирени» Моне, усилено также самим звучанием текста: концентрацией в нем свистящих, хрипящих, жужжащих и шуршащих согласных. И слово «шмель» своим

глухим звуком «гасит всю фоннику»⁶. Сам же образ *шмеля*, находясь в наиболее сильной позиции, довершает этот сюжет, параллельный и контрастный *цветовому*, как сюжет *смерти* (ср. с описанием шмеля у натуралиста: «носитель ядовитого жала», убивает мгновенным уколом, причем «лупа не находит на теле ни следа раны, так тонко оружие, сделавшее ее»⁷).

Рассмотренный нами *другой* сюжет «картины» неразрывно связан как с тем, кто ее «изобразил», так и с тем, в чем *впечатлении* она передана. Рассмотрим обе стороны этой связи.

Как выше замечено, *художник* и сам является в тексте предметом изображения: с него текст начинается, о нем идет речь и непосредственно (*изобразил, положил, понял*), и косвенно, через впечатление о «картине» («Его запекшееся лето»). По свидетельству Н. Я. Мандельштам, у этого стихотворения было «домашнее название “Художник”»⁸; кроме того, как она сообщает, Аксенов «сказал, что это русский художник» (там же), возможно, характеризуя не столько манеру *кисти*, сколько существо изображенного в тексте.

Судя по «картине» *художника*, его творческий метод, в отличие от импрессионизма, не подсознательный, а рассудочный («Он *понял*»!). Любопытна чисто визуальная связь между *художником* и *шмелем* как началом и завершением текста. Случайна ли она? *Художник* властен над своей *картиной*, а внутри нее, в этом сумрачном развале, хозяйничает порождение *художника* – *шмель*. Функционально он двойник своего творца. Охватывая словесное описание холста, эти двойники образуют диагональ, которой поэтический текст под названием «Импрессионизм» просто перечеркивается. Многообещающее звучное начало: «Художник нам изобразил», – разрешается в сумрак и глухоту: «Уже хозяйничает шмель» (об особом семантическом поле «ш»-слов, по преимуществу шифрующих у Мандельштама *зону небытия или ее окраины*, – см. прим. 6, с. 78).

Но коль скоро ни *художник*, ни его *картина* не имеют отношения к импрессионизму, в чем же тогда смысл названия стихотворения? Напомним историю возникновения термина и наметим возможные пути, приведшие к появлению у Мандельштама такого стихотворения летом 1932 года. Начнем с прецедента.

За 60 лет до того Клод Моне написал пейзаж «Восход солнца в Гавре», через два года представленный им на первой выставке импрессионистов в Париже под названием «Впечатление. Восход солнца»⁹. Так слово, которое вскоре станет термином для обозначения метода творчества, было включено в *название* картины, репрезентирующей этот *метод*.

Тридцать лет спустя М. Волошин опубликует в журнале «Весы» «Письмо из Парижа» как отклик на выставку 1904 года (с экспонированием части работ К. Моне), в котором назовет импрессионизм «не временным течением, а вечной основой искусства»¹⁰, при этом широко цитируя вышедшую тогда же в Париже книгу Р. Сизерана, считающего, что импрессионизм «это не живопись – это открытие»¹¹.

В 1929 году Н. Берковский в статье «О прозе Мандельштама» охарактеризует и его прозу, и стихи как «метод импрессионистической критики»¹². Наконец, сам Мандельштам в 1931-32 гг. настойчиво будет возвращаться в своей прозе к особенностям импрессионистического видения мира, цитатно или отдельными фразами солидаризируясь с М. Волошиным и Р. Сизераном. «Клод Моне продолжался, от него уже нельзя было уйти», – скажет он в черновиках к «Путешествию в Армению» (С 2, Т. 2, 362). А в газетной заметке «К проблеме научного стиля Дарвина» (1932) напишет о «чувстве цвета у Дарвина, которое больше всего изощряется на *низших* формах живых существ»: «В путевом дневнике Дарвина встречаются *цветовые* характеристики *крабов, спрутов, медуз, моллюсков*, заставляющие вспоминать *самые смелые* красочные достижения импрессионистов...»¹³.

По-видимому, название «Импрессионизм» относится не столько к предмету разговора, сколько к *с п о с о б у* разговора, или – методу создания поэтического текста. В данном случае на *импрессию* французского художника (узнаваемость «Сирени») накладывается *впечатление* от иной картины (сюжет *смерти*), воплощенное в тексте импрессионистическими приемами. В совокупности зрительных, слуховых, обонятельных и осязательных наблюдений складывается общее представление о наличной реальности, которой причастен сам говорящий. Чье же это впечатление и каковы формы речи в единстве духовной личности автора? Иными словами – каково лирическое содержание стихотворения?

Небольшой по объему текст организован несколькими авторскими голосами, два из которых грамматически маркированы (*Нам* и *Ты*). Рассмотрим стихотворение под означенным углом зрения.

Текст первой строфы принадлежит субъектной форме НАМ. В соотнесенности с картиной Моне эта форма предполагает музейных зрителей на все времена, то есть пребывает в *вечном* настоящем. Но если речь идет о другом, современном, *художнике* с его актуальным настоящим, то и значение НАМ сужается до *современников*, которые, следовательно, являются составной частью *этого*

настоящего и, вглядываясь в «изображение», смотряся в самих себя. Форма речи становится одновременно объектом речи, или (если воспользоваться термином Л. Я. Гинзбург) «собственным объектом». И тогда *глубокий обморок* означает состояние массы людей. Как заметил А. А. Фаустов, в творчестве Мандельштама «образуется целый класс предметов и персонажей как элементов *зернистой фактуры*, претерпевающих и осужденных на гибель; при этом в роли враждебных агентов обычно оказываются актанты *игольчатой фактуры*»¹⁴. Образ *сирени* органично дополняет приведенный исследователем перечень примеров *фактуры зернистой*¹⁵, о чем писал и сам Мандельштам в черновиках к «Путешествию в Армению»:

Роскошные и плотные сирени Иль-де-Франс, сплюсненные из звездочек в пористую, *как бы известковую губку*, сложившиеся в *грозную лепестковую массу*; дивные пчелиные сирени, **исключившие [из мирового гражданства все чувства], всё на свете, кроме дремучих восприятий шмеля**, – горели на стене [*тысячеглазой*] *самодышащей купиной*» (С 2, Т. 2. С. 361) – (Выделено мной. – Д. Ч.).

В пассивной форме (*НАМ изобразил*) так узнаваема эта «дивная» и «сплюсненная» масса как объективирование самого субъекта высказывания в образе *сирени*.

Но может ли обобщенное НАМ оценивать себя извне, пребывая в состоянии *глубокого обморока*? С пассивностью этой формы речи (включая косвенный падеж местоимения) явно несовместимы ни установление – себе же! – диагноза, ни тем более – сравнительный оборот «как струпья».

Из сказанного следует, что в этом фрагменте текста проявляется некий смысловой избыток, превышающий кругозор субъектной формы НАМ и выдающий в ней присутствие того, кто *не исключил* «из мирового гражданства все чувства». Это подтверждается также проекцией первой строфы (и далее – всего текста) на сонет Ин. Анненского «Дремотность»:

В гроздьях розово-лиловых
Безуханная сирень
В этот душно-мягкий день
Неподвижна, как в оковах.

Солнца нет, но с тенью тень
В сочетаньях вечно новых...

*Полусон, полусознание,
Грусть, но без воспоминания...*¹⁶

Дело не только в текстуальных и смысловых переключках (можно было бы добавить еще «Сиреневую мглу» из «Трилистника сумеречного» и многое другое), но и в самом методе Анненского, превыше всего ценившего, подобно художникам-импрессионистам, значение каждого *мига, минуты*, вообще – *мимолетностей*.

Для скрытого авторского голоса, духовно родственного Анненскому и сияющего пробиться на поверхность текста другими способами, образ *сирени* (не только как «зернистая фактура», но и как ЦВЕТ) становится «чувством старта» для дальнейшего разговора. И следующий фрагмент текста субъектно организован уже иначе:

*Он понял краски густоту,
Его запекшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.*

*А тень-то, тень – всё лиловой!
Свисток иль хлыст как спичка тухнет...*

Здесь говорящий растворен в своем слове, то есть безличен. Ввиду того, что его пространственно-временная позиция не зафиксирована, он свободен в оценке художника и его картины. Слово этого лирического субъекта (а по своей функции он повествователь) обладает, в силу безличности, объективностью и достоверностью. И хотя непосредственно в тексте оценка им того, что именно *понял* объектный герой, не формулируется, но представление о ней складывается довольно определенное. Происходит это благодаря тому, что, при внешней безличности повествователя, спектр его наблюдений *лично* окрашивается, расширяется и усиливается. **Зрение** его насыщается единственным цветом эпохи, который сгущается до *тени*. Тогда естественно обостряется **слух**, настроженный на различение звуков, специфичных для «картины», художника, но утаиваемых им (*как спичка тухнет*).

Наконец, в ощущение им *расширенной духоты* включается **обоняние** – чувство, в сравнении со зрением и слухом, наиболее материальное и еще в большей мере – индивидуально-личное. Оно-то и маркируется в третьей строфе субъектной формой Ты:

*Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.*

Автокоммуникативное (или субъектное) Ты заведомо предполагает (конституирует собой) наличие скрытого в тексте Я и какое-то распределение зон ответственности между ними во внутреннем диалоге. В данном случае бытовая мотивировка всеобщей *духоты* характеризует говорящего как частное лицо, или Ты эмпирическое.

Подобная речевая конструкция с подобной же функцией субъектного Ты встречается у Мандельштама в ближайших московских стихах еще дважды, и оба раза – в прикосновении к опасным темам, от которых разговор, при посредстве субъектного Ты, уходит в сторону, но так, чтобы смысл его все же проступал:

*Ты скажешь: где-то там, на полигоне,
Два клоуна засели – Бим и Бом...¹⁷*

И скажешь: гуси-лебеди, домой! (с известным продолжением)

В «Импрессионизме» текст субъектного Ты привносит в восприятие «картины» не только оттенок осторожности, но и неопределенность, несколько нейтрализующую зрительные и слуховые наблюдения, доведенные до экспрессии. Но тут же, поскольку речь заходит о *кухне*, заведомо ассоциируемой с действиями заклания, экспрессия многократно возрастает. Этому способствует, конечно, эпитет *жирных*, развивающий проблематику «густоты масла» в том направлении, как ее понял «художник». Кроме того, в контексте соседних стихотворений поэта и его лирики в целом, этот эпитет относится к высокочастотному и устойчиво-негативному употреблению слова «жир» и его производных, включая случаи конкретно-адресные до и после «Импрессионизма», например: «Был *от поленьев* воздух жирен, // Как гусеница на дворе» (11 - 13 мая 1932).

Не исключаем и того, что через субъектное Ты здесь осуществляется не только автокоммуникация, но и мысленный диалог с другим Я, как способ сообщить Другому нечто понятное обоим – в продолжение их давнего, вполне реального, диалога. Напомним о поэтическом обмене, состоявшемся 16 лет назад:

Из рук моих – нерукотворный град

Прими, мой странный, мой прекрасный брат.

По церковке – все сорок сороков

И *реющих над ними голубков...* (Стихи о Москве. 1916)¹⁸

И ответ Мандельштама Марине Цветаевой:

Не диво ль дивное, что вертоград нам снится,

Где *реют голуби в горячей синеве...*

(«В разноголосице девического хора...». 1916) (С 2, Т. 1, 109)

В таком прочтении образ *голубей, реющих в горячей синеве* (как реалий тогдашней Москвы и как метафора взаимной любви), снижается до сарказма в обонятельном ощущении Ты, мысленно, через расстояние, передающего впечатление о Москве нынешней.

Более очевиден, конечно, отсыл к хрестоматийному стихотворению Ф. И. Тютчева:

Ты скажешь: ветренная Геба,

Кормя Зевесова орла,

Громокипящий купол с неба,

Смеясь, на землю пролила¹⁹.

Новый миропорядок, *расширенный в духоту* (и всё, что в нем совершается), контрастирует с тютчевским образом мироздания и игрой природно-космических сил в их *мифологическом расширении*²⁰. Вместо мощной вертикали *небо-воздух-земля* тут установлена только земная и сугубо искусственная субординация: *художник – картина – повара на кухне – шмель*. Там – *весенняя гроза*, здесь – *запекшееся лето*; вместо *ветреной Гебы*, с ее неосторожным, но жизнотворящим движением, – *кухня*, где *готовят жирных голубей*; наконец, вместо *Зевесова орла* – умолчание о том, кому *готовят* (правда, штрихи к портрету узнаваемы: *как спичка, жирных*).

В обоих приведенных случаях осуществляется, говоря словами О. Ронена, *двусторонняя (прошлое – настоящее) диахроническая направленность, создающая резкий контраст* «между высоким слогом *цитаты* и снижено бытовым тоном текста»²¹.

В предложенных нами возможных прочтениях «Ты скажешь», в зависимости от адресата высказывания, логическое ударение будет перемещаться с глагола-действия на речевого субъекта. В случае мысленного диалога с М. Цветаевой акцентирование глагола «скажешь» подчеркнет отличие э т о й эпохи от т о й. В сопоставлении же с автокоммуникативным Ты Тютчева усилится противопоставление самих лирических субъектов (духовного Ты «Весенней грозы» и эмпирического Ты у Мандельштама) и тональности текстов – соответственно различию не только жизненных ситуаций двух поэтов, но и характера взаимодействия каждого Ты со своим Я.

Так, в «Весенней грозе», где, наряду с формой Ты, есть открытое авторское Я в своем восторженном восприятии реальной картины природы, субъектному Ты отдана роль еще большего духовного расширения образа мира как такового и горизонтов авторской личности. Иначе – у Мандельштама: эмпирическому Ты открывается картина, вызывающая у него отвращение. Духовную же подсветку и оценку дает *имплицитное Я*, которое и в этом фрагменте, и до конца текста на его поверхности так и не появляется.

Между тем последняя строфа оказывается более всего насыщенной знаками его присутствия. Происходит это в первую очередь благодаря дейктическим словам «в этом» и «уже»²², сокращающим расстояние между скрытым Я и «картиной» и создающим эффект САМОГО БЛИЗКОГО вглядывания в нее. Но не изнутри, а ИЗВНЕ и с иной духовной дистанции. В этом отличие позиции скрытого Я как от форм НАМ и Ты (с их внутри-находимостью), так и от безличного повествователя (с его везде-находимостью).

Выше было отмечено, что скрытое в тексте Я постоянно дает о себе знать сквозь сенсорный опыт других лирических субъектов, выводя разговор за пределы зримого образа мира – в пространство Большой культуры и тем отказывая наличной реальности (то есть «картине» художника) в ее эстетической и нравственной ценности²³. В заключительной же строфе, целиком организованной имплицитным Я, ему принадлежит еще одна, особая роль.

Обратим внимание на 6-сложное слово *У-га-ды-ва-ет-ся*, которое растянуто почти на всю строку и тем растягивает время ее звучания, передавая длительность самого действия (процесса распознавания) и значимость его итога – «качель». В этом слове-образе, найденном (*угаданном*) лирическим субъектом, видится образ-символ, которым определяется суть того, что совершается «в этом сумрачном развале». И в нем же *угадывается* мифологический персонаж, не называемый в тексте, но

выступающий под разными масками-«вуалями»: носителя смерти (*повара, шмель*) и владыки мрака (*художник, шмель*).

В соседстве московских стихов поэта 1931 года «качель» воспринимается как продолжение образа «карусели», которой правит «чумный председатель» (см.: «Фаэтонщик»). Сюжеты этих стихотворений почти зеркальны: *фаэтонищик – художник; Нам попался – нам изобразил; со смертью пировали – повара на кухне; страшно, как во сне; Я очнулся – глубокий обморок; пропеченный – запекшееся; неба мреет // Темно-синяя чума – тень-то, тень всё лиловой; в этом сумрачном развале; Я припомнил – Угадывается; под маской, скрыв – недомалеваны вуали; правит – хозяйничает.*

Оба стихотворения имеют, как мы полагаем, общий претекст и развивают (каждое по-своему) его тему, сюжет и мотивные образы. Мы имеем в виду «Чортовы качели» Ф. Сологуба²⁴. В «Фаэтонщике» близость текстов на поверхности: *Чорт – Словно дьявола поденичик; хохочет с хрипом – до последней хрипоты, душу веселя; кружась гурьбой, кружась – закружились фаэтоны, Постоялые дворы; карусель; моя земля, о землю – кисло-сладкая земля.*

В «Импрессионизме» такой плотной цитатности нет, но центральный образ стихотворения Сологуба становится здесь итогом, **результатом** сведения всех предшествующих разрозненных наблюдений к образу-символу. В *качели* угадывается и тот, кто ее качает: «Вперед, назад, // Вперед, назад». В этот рефрен «Чортовых качелей» укладывается будничная повторяемость событий эпохи: *тухнет, готовят жирных голубей, хозяйничает.*

Кроме того, в тексте рассредоточены приметы не менее значимого у Сологуба образа: «Качает чорт качели // Мохнатою рукой», «Хватаясь за бока», «Грозный взмах руки», – трансформируемого у Мандельштама как незримая, но постоянно ощущаемая рука «художника»: *изобразил, положил, свисток иль хлыст как спичка, жирных, хозяйничает шмель* (мохнатость).

Мифологический образ силы зла возрождается, вновь обретая плоть и кровь. А тем самым продолжается, завершаясь тоже мифологически, отмеченная выше антитеза двух образов мироздания. Но если у Тютчева заключительная строфа несет в себе духовную устремленность ввысь и одновременно живительное встречное движение к земле, то в «Импрессионизме» вертикаль композиции однонаправленна: **только** к земле и даже – **в землю**, что обусловлено самой природой *шмеля*, этой «земляной пчелы» (Вл. Даль), которая живет «в большинстве случаев под землей с хорошо скрытым и имеющим вид длинной галереи входом в подземное гнездо»;

также: «шмели входят в норку, и убийство совершается не на моих глазах», как пишет Фабр²⁵. Сказанное находит в тексте выражение на фонологическом уровне, в звукообразах «низших форм живых существ» и небытия: *у-ГАДЫ-вается, уг-АД-ывается, в этом сУМРачноМРАзвале*.

Как писал Р. Сизеран, сочувственно процитированный М. Волошиным в «Письме из Парижа», «единственной лазейкой, которой можно было бы убежать от безобразной действительности, – оставались краски <...> Импрессионизм разрешил задачу изображения безобразных форм и чудовищ современной промышленности очень просто. Изображая лучи, отражаемые чудовищами цивилизации, он скрыл самые чудовища <...> Импрессионисты писали не предметы, а только отраженные ими лучи»²⁶.

Мандельштам же методом импрессионизма не только *скрывает* в этом стихотворении *чудовища* доставшейся ему эпохи, но и *вскрывает* их суть. В разных формах авторской речи он говорит то, о чем сказать было нельзя, но не сказать он не мог.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Впервые: строфы 1 и 4 в журнальной публикации «Люди, годы, жизнь» И. Эренбурга (Новый мир, 1961, кн. 1. С. 143). Впервые полностью за рубежом: Воздушные пути. Альманах. 2. Нью-Йорк, 1961. С. 27; в нашей стране: Простор, 1965, № 4 (без названия). С. 60. Цит. по: Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2001. [Подготовка текста С. Василенко]. С. 155-156.

² Берковский Н. О прозе Мандельштама. Впервые: Звезда, 1929, № 5. С. 160-168; также: Берковский Н. Я. Текущая литература. М.: Федерация, 1930. Цит. по: Берковский Н. Мир, создаваемый литературой. М.: Сов. Писатель, 1989. С. 301 («критико-импрессионистический отвар» – о Парноке, герое «Египетской марки»).

³ Волошин М. Письмо из Парижа. 1. Клод Моне. Итоги импрессионизма. 11. Англада // Весы, 1904, № 10. С. 42-48. Цит. по: Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука (ЛЮ), 1989. С. 220. Ср. у Мандельштама: «Он учил, как избежать коричневых соусов» (<Вокруг «Путешествия в Армению»>. Гл. Французы) // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. / Сост. С.С. Аверинцева, П.М. Нерлера; Подгот. текста и примеч. к 1 т. П.М. Нерлера, к 2 т. А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 361. В дальнейшем в тексте ссылки на это издание.

⁴ Георгиевская Е. [Вступительная статья] Клод Моне. Альбом. М.: Изобразит. Искусство, 1973. С. 2.

⁵ Волошин М. Указ соч. С. 219.

⁶ Фаустов А.А. Эюд о художественной реальности Мандельштама: Время, фактура бытия и автогенез «пчелиного» текста // Филологические записки. Воронеж, 1994. Вып. 2. С.79.

⁷ Фабр Ж.А. Соч.: В 2 т. М.: Терра – Терра, 1993. Т. 1. С. 233, 235.

⁸ Мандельштам Н. Я. Комментарий к стихам 1930 – 1937 гг. // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж: изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1990, С. 221.

⁹ Рейтсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М.: Искусство, 1974. [Перевод со шведского Ф. Шаргородской]. С. 55.

¹⁰ Волошин М. Указ. соч. С. 221.

¹¹ Сизеран Р.Л. Итоги импрессионизма. Цит. по: Волошин М. Указ. соч. С. 220.

¹² Берковский Н. Указ. соч. С. 297.

-
- ¹³ Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1997. Т. 3. С. 214-215. (Курсив везде мой. – Д.Ч.).
- ¹⁴ Фаустов А.А. Цит. соч. С. 80.
- ¹⁵ Ср.: «В каждый гвоздик душистой сирени, // Распевая, вползает пчела» (А. А. Фет. Пчелы // *Фет А.А.* Стихотворения. М.: ГИХЛ, 1956. С. 54).
- ¹⁶ Анненский Ин. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1959. С. 162-163.
- ¹⁷ См. в нашей работе: Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход. Учебное пособие. Ижевск, 2004. С. 160-161.
- ¹⁸ Цветаева М. Избранные произведения. М.; Л.: Сов. Писатель, 1965. С. 79.
- ¹⁹ Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1980. Т. 1. С. 51.
- ²⁰ См. новаторское прочтение в работе Ю. Н. Чумакова. *Чумаков Ю.Н.* «Геба и громокипящий кубок (о трех текстах «Весенней грозы» Ф. И. Тютчева) // Ф. И. Тютчев. Грани поэтического мира. Сб. статей / Под ред. Н. Е. Меднис. Новосибирск, 2007. С. 88-116.
- ²¹ Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. С. 25, 26.
- ²² См. у Мандельштама: «ЕЩЕ и УЖЕ – ... сигнальщики и застрельщики формообразования» (С 2, т. 2, с. 123).
- ²³ Ср. с мыслью о том, что в поэзии Мандельштама 1930-х гг. «*Прекрасное* элиминируется и в плане выражения» (*Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 113).
- ²⁴ Цит. по: *Сологуб Ф.* Стихотворения. Л., 1939. С. 280-281. (Б-ка поэта. Малая серия.)
- ²⁵ См.: *Брем А.Э.* Жизнь животных: В 3 т. Т.3. М.: Терра – Terra, 1992. С. 212, 213; *Фабр Ж.А.* Указ. соч. С. 235.
- ²⁶ Цит. по: *Волошин М.* Указ соч. С. 219.

«Tatiana furiosa»: конструирование поэтического образа

«Ужель та самая Татьяна?». Пути освоения-присвоения пушкинской Татьяны в цветаевском поэтическом космосе многообразны и непосредственно связаны с открывающейся в модернистской парадигме дискуссией о путях «объективации поэтического образа». Объясняя Цветаевой свой инвариант «объективации образа», Б. Пастернак в качестве примера приводит «пушкинскую» фразу: «А знаете, Татьяна моя собирается замуж» и отмечает: «Для выражения того чувства, о котором я говорю, Пушкин должен был сказать не о Татьяне, а о поэме: “Знаете, я читал Онегина, как читал когда-то Байрона. Я не представляю себе, кто ее написал. Как поэт, он выше меня”. Субъективно то, что только написано тобой. Объективно то, что из твоего читается тобою или правится в гранках, как написанное чем-то большим, чем ты»¹. Модернистская парадигма открывает возможность объективации в процессе чтения и сопутствующего ему поэтапного «присвоения» → «дописывания» → «исправления». Путь «объективации» как «исправления» пушкинского текста – основная тактика чтения Цветаевой.

Сюжетогенным фактором пушкинского текста, объективированным в «Моем Пушкине», становится концепт *невозможной любви* – цветаевский интерпретант любовного сюжета «Онегина»: «В том-то и все дело было, что он ее не любил, только потому она его так, и только для того его, а не другого, в любовь выбрала, что втайне знала, что он ее не сможет любить. (Это я сейчас говорю, но знала уже тогда, тогда знала, а сейчас научилась говорить.) У людей с этим роковым даром несчастной – единоличной – всей на себя взятой любви – прямо гений на неподходящие предметы»². Манифестированный таким образом концепт «невозможной любви», авторитетизированный при помощи онегинского проспективно-ретроспективный хода – обращения к автотрансцендентной фигуре читателя-ребенка: «Знала уже тогда», становится важной интерпретационной единицей разнообразно проинтерпретированных взаимоотношений уже не героев, а авторов – Цветаевой и Пушкина. От – «Дорогой Пушкин! Он бы меня никогда не любил (двойное отсутствие румянца и грамматических ошибок!). Но он бы со мной дружил до последнего вздоха»³. До – постулирования абсолютной судьбогенности онегинско-пушкинского кода в собственной биографии: «Моя мать хотела сына Александра, родилась – я, но с душой (да и головой!) сына Александра, т.е. обреченная на мужскую – скажем честно – нелюбовь – и женскую любовь, ибо мужчины не умели меня любить – да может быть и я их: я любила ангелов и

демонов, которыми они не были – и своих сыновей – которыми они были!»⁴ (Здесь и далее курсив мой. – С. К.). В пределах одной синтагмы письма – автоинтерпретации – «я любила ангелов и демонов, которыми они не были» – Цветаева предельно компрессирует пушкинский текст – две ипостаси Татьяны: «слепоту» Татьяны-поэта («ангелы и демоны» – прозрачная отсылка к «Письму Татьяны») и «прозрение» Татьяны-читателя («Уж не пародия ли он?»). «Прозревание» пушкинского текста в процессе чтения, закрепленного собственным письмом, достигается как за счет присвоения имени автора, при неутраченной одновременно читательской привилегии, так и «разгерметизации» спящих в «Евгении Онегине» возможных образов, мотивов и неслучившихся сюжетов.

Предельной разгерметизации Цветаева подвергает ключевую любовную формулу «Евгения Онегина» – татьянин «тайный жар». В «Евгении Онегине» «жар» героини герметизируется противопоставленной второй ипостасью Татьяны: «царицы хладные Невы», ассимилирующей солярное начало («жар») общей лунно-водной интерпретационной доминантой образа⁵. В цветаевской же интерпретации «тайный жар» становится сюжетогенным фактором неистовства, а образ Татьяны начинает вписываться в специфическую цветаевскую парадигму пушкинских и своих текстов. Так первым в корпусе цветаевской пушкинианы этим атрибутами («тайной» и «жаром») наделяется черт из спальни Валерии («Черт», 1935): «Бог был – холод, Черт – жар <...> одного меня заставляли, а другой сам, и никто не знал»⁶. В конце очерка «тайна» и «жар» черта буквально «вселяются» в цветаевскую героиню, жуковско-пушкинский ряд чтения которой («Евгений Онегин», «Утопленник», «Светлана», «Лесной царь») завершается парадоксальным восприятием анонимной немецкой детской песенки: «От этих слов: огонь – уголь – жарко – тайно – у меня по-настоящему начался пожар в груди, точно я эти слова не слушаю, а глотаю, горящие угли – горлом глотаю»⁷. А следом – рождением персонифицированного «тайного жара» – «чертика»: «- Ну вот тебе, Муся, и твой чертик. Только сначала сменим компресс.

Укомпресованная до бездыханности – но дыхания всегда хватит на любовь – лежу с ним на груди. Он, конечно, крохотный, и скорей смешной, и не серый, а черный, и совсем не похож на того, но все-таки имя одно»⁸. «Невозможный сюжет» рождение в горячке болезни⁹ сына («чертика») от ребенка же («Муси» – маленькой Цветаевой) определяется Цветаевой как обязательный элемент¹⁰ поэтической инициации. Наделение же чертика главным атрибутирующим свойством цветаевского Пушкина («черный») – «Пушкин был негр» («Мой Пушкин») нам кажется неслучайным ходом и вполне вписывается в парадигму творения своего («моего») «первого поэта». В «Черте» (1935) «маленькая Татьяна» – а юная героиня цветаевских текстов («я – до семи лет») прямо ассоциирует

себя с ней – рождает Пушкина. Героиня, и здесь реализуется важное гендерное преимущество женщины-поэта, рождает Автора.

Этот намек-потенциал интерпретации получит развитие в корпусе цветаевской пушкинианы 1937 года. В «Моем Пушкине» специфическая типологизация Пушкина будет произведена в процессе чтения-интерпретации пушкинского: «*Черногорцы? Кто такое?*»: «Черногорцев я себе, конечно, представляла совершенно *черными: неграми* представляла, *Пушкиным* представляла, и горы, на которых живет это племя злое, – совершенно черные: черные люди в черных горах: на каждом зубце горы – по крохотному, злому, черному черногорчику (просто *чертику*)» (5: 1, 83). А сам «чертик» 1935 года «подрастет» до «негрского мальчика» и обернется «Собранием сочинений А. С. Пушкина», обитающим в генетически «чертовом пространстве»: «*В шкафу у старшей сестры Валерии* живет Пушкин, тот самый негр с кудрями и сверкающими белками»¹¹.

В «Пушкине и Пугачеве» деривационная пара «жар – пожар», образуя семантическое поле – «пожар, грабеж, метель, кибитка, пир», неожиданно станет интерпретантом образа Пугачева. Успешность вчитывания дионисийских сем в образ Пугачева (неистовство, страсть, очарование хаоса) достигается за счет преадресации пушкинского, точнее Татьянинного, «тайного жара» Блоку: «Есть у Блока магическое слово: тайный жар». Слово, при первом чтении ожегшее меня узнаванием: себя до семи лет, всего до семи лет (далее не в счет, ибо жарче не стало). Слово – ключ к моей душе и лирике»¹². Такая подмена Пушкина – Блоком, с одной стороны, позволяет освободить интерпретатора, преодолеть изначальные текстовые интенции, вывести свою точку трансценденции интерпретации. С другой – именно блоковская поэтика дает отчетливый образец как развертывания пушкинского герметичного «тайного жара» в «мировой пожар» третьего тома и «Двенадцати», так и переподчинения-перекодировки изначальных пушкинских образов. Наделение Цветаевой изначальным атрибутом пушкинской Татьяны – «тайным жаром» – Пугачева и выбор блоковской поэмы в качестве трансцендента для интерпретации этого героя (узнаваемый образный комплекс: «пожар, грабеж, метель, кибитка...») открывает возможность и обратного типологического влияния (Пугачева на Татьяну, Блока на Пушкина) в цветаевском читательском сознании.

Сюжет, как лирический, так и эпический, «Евгения Онегина» – «свободного романа» – выстраивается на сложном движении, пересечении возможных и невозможных микросюжетов. Ряд некоторых «невозможных сюжетов», в том числе «Кто ты, мой ангел ли хранитель или коварный искуситель», актуализировавшийся в письме Татьяны и сознании Цветаевой, отсекаются, сламываются «потокм объективности» – «возможными сюжетами», а изначальная слепота героев обращается прозрением. Цветаевская тактика

чтения пушкинского текста (близорукость Цветаевой) компенсаторно пушкинскому авторскому сознанию ориентирована на обращение к «слепым пятнам» – «темным местам» пушкинского текста, на вычитывание, взращивание и дописывание возможных «невозможных сюжетов». Детерминантами цветаевской Татьяны станут «долг» и «страсть» (элементы самоидентификации самой Цветаевой). Если «долг» воспринимается Цветаевой в качестве онтологической данности («объективности»), не предполагающей сюжетного развертывания, то «страсть» и «неистовство» становятся сюжетогенными факторами цветаевского «татьянинного сюжета».

В раннем рассказе «То, что было...» (1910-11 гг.?) уже можно наблюдать нетрадиционный инвариант «татьянинного сюжета»:

Я подхожу к зеркалу. Лицо круглое и какое-то глупое. Нет, совсем не похожа на Татьяну, скорей на Ольгу. Но Ольга скучная.

– Муся, обедать!

Но ведь Татьяна тоже была сначала маленькой¹³.

Жизненный инвариант этого сюжета (игнорирование предметом обожания – учителем Александром Павловичем – письма героини, объявление за столом о собственной женитьбе) обращается уже не шуточным «неистовством» ревнующей маленькой Цветаевой:

– Раечка Оболенская совсем не прекрасное существо! – вдруг заявляю я.

– Тебя не спрашивают! – говорит папа.

– Когда я кончу курс, я женюсь на Раечке и увезу ее в Екатеринбург.

– А я поеду за вами.

– А мы поедem рано утром, когда ты будешь спать...

– А я не буду спать!

– Я увезу ее к себе на Урал!

– Я отравлю ее! – тут я бросаю вилку и открываю рот вовсю.

– А тебя сошлют в Сибирь!

– А я убегу, я убью, я ее, я вас, я, я...

Начинается ужасный крик. Папа сердится на маму – «это все книги».¹⁴

В ретроспективных цветаевских текстах «страстность», «неистовость» героини прямо рождается из пушкинского текста, причем важным катализатором как «рождения чертика», так и «рождения страсти» становится болезнь – «заражение героини»: «Пушкин меня заразил любовью», «невозможной любовью»¹⁵. Возможность развертывания не случившегося у Пушкина «неистового сюжета» в цветаевском инварианте пушкинского

текста объясняется пунктирным присутствием в качестве «якорей» в изначальном пушкинском тексте некоторых элементов «ариостовского сюжета». Пушкинский текст, обращенный к «другу Людмилы и Руслана», провоцирует на актуализацию в культурной памяти читателя сюжета неистовства, выраженного в одном из претекстов «Евгения Онегина» – «Неистовом Роланде» Л. Ариосто. Ю. М. Лотман в «Комментарии к «Евгению Онегину» указал явную параллель в описании ревнующей Татьяны с ревностью героя «Неистового Роланда», интерпретируя абсолютное текстуальное совпадение с переводом «Из Ариостова Orlando Furioso» «интересом к психологии ревности»¹⁶.

«Евгений Онегин»:

Пушкинский перевод

«Неистового Орландо»

И странным с Ольгой поведением

До глубины души своей

Она проникнута; не может

Никак понять его; тревожит

Ее *ревнивая тоска*,

Как будто холодная рука

Ей сердце жмет, как будто бездна

Под ней чернеет и шумит

Он правду видит, видит ясно,

И нестерпимая тоска,

Как бы холодная рука,

Сжимает сердце в нем ужасно.

(Орландо набрел на приют своей «опороченной»

Прекрасной Дамы – Анжелики и по надписям узнал о ее

«измене». – С. К.).

Сравним:

Трижды и четырежды

Он глядит в зловещие письма,

Тщетно чая прочесть в них иное,

Вновь и вновь видя прежнее и прежнее.

С каждым взглядом в страждущей груди

Льдистым стиском стискивается сердце.

Очи в камень и мысли в камень,

*И как камень сам*¹⁷.

Замирание-окаменение ариостовского Орландо («Я уже не я: // Роланд мертв и в землю зарыт, // Он убит неблагодарной красавицею, // Он в неверной нашел врага. // Я лишь дух Роландов» в следующем эпизоде¹⁸ обращается его неистовством. Пушкинское аполлоническое чувство меры не позволяет ни героине – Татьяне, оставленной «у бездны на краю», ни *своему* «неистовому Орландо», герою пушкинского перевода, гротескно «спятить от любви» как это случилось с оригинальным ариостовским героем. Строфа «Евгения Онегина», содержащая потенциал подобного сюжетного развития, не случайно

выводится поэтом из основного текста романа и сохраняется в черновике в качестве возможного, но «неслучившегося сюжета»:

Да, да, ведь ревности припадка –
Болезнь, так точно как чума,
Как черный сплин, как лихорадка,
Как повреждение ума.
Она горячкой пламенеет,
Она свой жар, свой бред имеет,
Сны злые, призраки свои.
Помилуй, бог, друзья мои.

(VI глава, пропущенная XV строфа)

Пропущенная строфа соседствует с описанием ревности второго ревнующего персонажа «Евгения Онегина» – Ленского, но с учетом универсальности формул, представленных в ней, да и типологической общности персонажей может быть обращена и к Татьяне.

Цветаевский сюжет Татьяниного неистовства: с болезнью, ревностью, припадками, «разгерметизованным» «тайным жаром» рождается из пропущенной, неслучившейся, непроговоренной строфы пушкинского романа. Такой метод «освоения» – «присвоения» – «переинтерпретации» пушкинского текста характерен и для современных поклонников Цветаевой, специфическим образом уже из точки блоковско-цветаевского видения описывающих пушкинский текст. Например, новосибирская актриса Г. Алехина, популяризатор и любитель Цветаевой, так объясняет свой выбор эпизода с письмом для публичного чтения: «А знаешь, почему я выбрала отрывок с письмом “Но день протек, и нет ответа”? – Только из-за одной строчки ... “кусты сирен переломала” – Татьяна ведь для всех лирическая героиня, а я, когда представляю женщину, которая кусты сирен переломала! Как она летела! Это любовь – страсть. Это любовь не тихого, спокойного, домашнего человека»¹⁹.

Кульминацией недопереведенного Пушкиным «неистовства» Орландо является как раз «ломание дерев», приобретающее иной, отличный от «ломания сирени» масштаб:

Платье – в клочья, обнажены
Волосатая грудь, спина и чрево;
И настало то самое неистовство,
Что не видано и не взвидеть страшней.

В том ли буйстве, в том ли бешенстве
Меркнет ум и меркнут пять чувств <...>
Такова его проба сил,
Что рывком он рвет сосну о корнях,
За сосной другую и третью,
Как бузинный куст иль укропный сноп,
И дубы, и вязы,
Буки, ясени, яворы и ели...²⁰

«Ломание деревьев» неистовым Орландо, непереведенное Пушкиным, задает интерпретационную перспективу образа Татьяны. В случае намеренной культивации интерпретатором (в соответствии с собственным «горизонтом ожидания») стихийных, дионисийских сем пушкинского текста, «ломание сирени» Татьяной может быть прочувствовано читателем в качестве точки компрессии сюжета неистовства. Развертывание этого сюжета, не случившееся в оригинальном пушкинском тексте, может случиться в особом способом сфокусированном, «вечно творящем Гамлета» модернистском читательском сознании.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пастернак Б. Л. Письма: 1905 – 1926 // Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2005. Т. 7. С. 623.

² Цветаева М. И. Мой Пушкин // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1997. Т. 5. Кн. 1. С. 71.

Здесь и далее тексты Цветаевой приводятся по этому изданию.

³ Цветаева М. И. Письмо А. Бахраху от 25 июля 1923 г. // Цветаева М. И. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. С. 247. Невозможность любви с Пушкиным транслируется Цветаевой и в парижскую реальность. В письме В. Буниной от 28 апреля 1934 года впервые в виде персонификации неслучившегося сюжета появляется протопушкин – «негр в метро», позднее в редуцированном виде помещенный в эссе «Мой Пушкин» (1937): «Главная моя беда, что я не вышла замуж за негра, теперь у меня был бы кофейный, а м.б. зеленый Мур! Когда негр нечаянно становится со мной рядом в метро, я чувствую себя несчастливенной». (Цветаева М. И. Письмо В. Буниной. Там же. С. 271.)

⁴ Цветаева М. И. Письмо А. Берг от 17 ноября 1937 г. Указ. изд. Т. 7. Кн. 2. С. 96.

⁵ Антитетический образ «жар во льду» как атрибут героини проявляется в поэтике 2-го тома лирики А. Блока (цикл «Снежная маска»).

⁶ Цветаева М. И. Черт. Указ. изд. Т. 5. Кн. 1. С. 48.

⁷ Там же. С. 49.

⁸ Там же. С. 51.

⁹ Образ задыхающейся цветаевской героини («воспаление легких»), рождающей в беспамятстве чертика, коррелирует с дионисийским (образ умирающего поэта с «веселым именем») блоковским Пушкиным: «Пушкин умер не от пули Дантеса, Пушкин умер от недостатка воздуха», являющимся в свою очередь важным элементом самоидентификации уже «трагического тенора эпохи».

¹⁰ Неслучайно в контекст «Моего Пушкина» будет включен текст И. Анненского «Невозможно».

¹¹ Цветаева М. И. Мой Пушкин. Указ. изд. Т. 5. Кн. 2. С. 65.

¹² Цветаева М. И. Пушкин и Пугачев. Указ. изд. Т. 5. Кн. 2. С. 189.

¹³ Цветаева М. И. То, что было. Указ. изд. Т. 5. Кн. 1. С. 100.

¹⁴ Там же. С. 102.

¹⁵ Цветаева М. И. Мой Пушкин. Указ. изд. С. 68, 71.

¹⁶ Лотман Ю. М. «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин: биография писателя, статьи и заметки, 1960-1990, «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1997. С. 667.

¹⁷ *Ариосто Л.* Неистовый Роланд / Перевод с итальянского М. Л. Гаспарова. М., 1993. Кн. 1. С. 442-443.

¹⁸ Пушкин оставляет ариостовского героя в стадии «окаменения» и не переводит кульминационную часть 23 главы – «взрыв героя».

¹⁹ *Муратова Н. А.* Галина Алехина: философия образа. Новосибирск, 2006. С. 136.

²⁰ *Ариосто Л.* Указ. соч. С. 446-447.

Автометакомментарий и метатекст в творчестве М. М. Зощенко

В современном зощенковедении окончательно укрепилось представление о сложности творческой личности М. М. Зощенко и, соответственно, многослойности его произведений. Ким Джун Сок удачно определила последнюю как «...наращиваемую писателем амбивалентность художественного мира, которая в первую очередь проявляется в неоднозначности деталей и повествовательных мотивов»¹.

В 1943 году в 16 номере журнала «Крокодил» была опубликован юмористический рассказ М. М. Зощенко «Рогулька». В это же время писатель заканчивает работу над книгой «Перед восходом солнца» (в дальнейшем ПВС). Она стала уникальным и наиболее глубоким в советской литературе опытом автопсихоанализа и источником *par excellence* последующей психоаналитической герменевтики Зощенко. Тем не менее, ПВС рассматривается не столько как автометакомментарий к его произведениям, сколько как новая вариация «исповеди писателя».

Мы попытаемся показать новые, еще не использованные возможности подобного психоаналитического автокомментирования, транспонировав ситуации ПВС на безобидно-смешную «Рогульку». Одновременность создания этих двух разных типов произведений позволяет нам сопоставить их как, с одной стороны, повествование исповедально-автобиографического типа, объемное, со сложной пространственной и временной структурой, где рассказчик предельно близок биографическому автору; с другой – как остраненно-смеховой, локально-ситуативный сказ «советского бюрократа», герой которого, на первый взгляд, от биографического автора предельно дистанцирован. В этом случае именно пространственный и «объясняющий» текст ПВС будет выполнять роль того метатекстового комментария, который осложняет однозначно-комическую интерпретацию «Рогульки». Сам писатель предлагает в ПВС перевод онейрических образов-знаков, при помощи которых можно интерпретировать его творчество, в сниженно-бытовой контекст своего младенчества, в котором закрепились условные рефлексy:

Мутная бурная река – это ванна или корыто с водой. Синий берег – одеяло²; Это было комично, но достоверно (Там же).

Тот же принцип «комической достоверности», возможно, распространяется и на «Рогульку».

Впервые стратегия дидактического автокомментирования была опробована писателем в «Возвращенной молодости», которая обрамлена обширным предисловием и значительно превышающими собственно сюжетную часть повести «Комментариями и статьями». В ПВС борьбе героя-писателя со своим подсознанием тоже придается общезначимый смысл. Собственно сюжетные элементы – припоминание наиболее ярких эпизодов из взрослой и детской жизни писателя – предваряются «Прологом» и чередуются с исповедально-дидактическими комментариями.

Маленький рассказ «Рогулька» по-своему уникален, поскольку мир его представляет собой необыкновенно насыщенную знаковую систему, где упомянутая выше амбивалентность мотивов и предметной среды ориентирована на глубинный слой порождения и восприятия произведения. Очевидный драматизм событий, происходящих в мире рассказа и его ситуаций (война, бомбежка парохода, попытки пассажиров спастись, близость смерти) резко контрастирует с хорошо известными специфическими особенностями зощенковского нарратива. Иначе говоря, фарс провоцирует на обнаружение внутри себя драматической автоаллегии, в построении которой использованы наиболее значимые для подсознания писателя образы – «четыре раздражителя» – гром, вода, рука, женская грудь, причем только последний – через опосредующий предметный знак-символ. Итак, «Рогулька» – художественный «сверхтекст» Зощенко *sub specie* ПВС. Он вполне самодостаточен как репрезентация персонального мифа писателя, драматичности его типовой сюжетики и особенностей сказа. С другой стороны, социально и культурно чуждый биографическому автору герой и комическая ситуация, в которую он попадает, позволили Зощенко «остранить» и высмеять серьезно-драматические коллизии своего подсознания. Поэтому «Рогулька» может рассматриваться как смеховой вариант борьбы с самим собой, составившей стержень сюжета ПВС.

В таком случае наиболее существенный компонент художественного мира рассказа – а это прежде всего водная среда с ее угрожающе-поглощающими смыслами, ставшая полем битвы «своих» и «чужих» – может быть интерпретирована и как «сверхаллегория» отношений сознательного и подсознательного, над-водного и под-водного.

Название рассказа задает визуальную символику бифуркации, раздвоенности или даже множественности (рогулька – «всякий предмет, имеющий разветвление в виде рогов»³). Словарь В. И. Даля дает еще гнездо значений, связанных с «болевыми» для

Зощенко семами «еды» и «воды»: «**РОГУЛЯ** – рогулька, рогулина ж. развилина, рассоха, рогатая вещь; вещь о двух и более рожках, шипах; | род калача, кренделя с рогами; | ватрушка, защемленная с краев рожками; | рогульки, чугунные ядрышки о четырех шипах, так что три служат ножками, а одна всегда торчит кверху: они рассыпались некогда впереди войска, для защиты от конного наскока; | похожие с виду на них водяные орехи, чертова рогуля, котелки, чилим, рогульник, водяное растение Тгара patans. | Рогулька, рогатка, в знач. ошейника и нарыльника с шипами, особ. на теленка»⁴. Нельзя игнорировать и демоническую символику сюжета встречи с **рогатым** врагом человека (Ср. мотив встречи с морскими чертями в русской литературе – в «Левше» Н. С. Лескова, «В архипелаге ночью», «Das ewig-weibliche» В. С. Соловьева). Конечно, название может быть и аллюзией на некоторые эпизоды из биографического контекста М. М. Зощенко – ситуацию «рогатого мужа» (измены жены, В. Зощенко), но в ПВС фигурируют лишь измены анонимных любовниц и не слишком удачные романы с чужими женами.

В песне «Спасите наши души» В. С. Высоцкого морская мина – грозная метонимия смерти («Мешает проходу // Рогатая смерть!»⁵), у Зощенко же она сначала безобидная «рогулька», которая в ходе развития сюжета превращается в «мину». Подобная парадоксальность сюжета и оксюморонность вещи задана с самого начала первоначальным чудесным спасением героя. Он бросается в воду, подчиняясь общему порыву, но не умея плавать:

И тогда все пассажиры стали кидаться в воду.

Не помню, на что я рассчитывал, когда бросился за борт, не умея плавать. Но я тоже бросился в воду. И сразу погрузился на дно.

Не знаю, какие там бывают у вас химические или физические законы, но только при полном неумении плавать я выплыл наружу (2, 349).

Обратим внимание на это странное «наружу», заместившее привычное «на поверхность», которое, даже учитывая речевую некомпетентность рассказчика Зощенко, предполагает наличие некоего внутреннего пространства. В констатации последующих событий рассказчик уже вполне адекватен общеязыковой семантике:

Вытянули на поверхность»; «Вытащили они меня на борт (2, 351).

Герой выплывает **изнутри наружу**, следуя общей логике поведения, но нарушая все физические законы. Он плавает, не умея плавать. Больше всего это напоминает логику

поведения автобиографического героя ПВС, который любит плавать в воде и по воде, изначально боясь воды:

Я пробовал научиться плавать. Но я не научился. Страх цепко держал меня в своих руках.

Я научился плавать только юношей, поборов этот страх (3, 583).

Я чрезвычайно люблю воду. <...> Страх к воде присутствовал в моем разуме. Но он был деформирован (3, 579).

Таким образом, герой не просто спасает свою жизнь, но и выполняет функции социализации, повторяя чужие действия и овнешнения по отношению к кому-то или чему-то, выныривая изнутри наружу. Море – один из навязчивых образов сновидений героя «ПВС», в которых его внутреннее пространство подвергается опасности:

...чаще всего я вижу тигров, которые входят в мою комнату, нищих, которые стоят у моих дверей, и море, в котором я купаюсь (3, 576).

В рассказе герой дважды оказывается **на дне** моря, но оба раза успешно всплывает.

На этом парадоксальность, конечно, не заканчивается, а трансформируется в сюжетную ситуацию. Мина-«рогулька» опасна для спасательного катера, но не дает утонуть не умеющему плавать герою и его ситуативному «двойнику»:

Выплыл наружу и сразу же ухватился рукой за какую-то рогульку, которая торчала из-под воды.

Держусь за эту рогульку и уже не выпускаю ее из рук. Благословляю небо, что отстался в живых и что в море понатыканы такие рогульки для указания мели и так далее (2, 349).

...и вдруг вижу – кто-то еще подплывает ко мне. Вижу – какой-то штатский вроде меня. Прилично одетый – в пиджаке **песочного** цвета и в длинных брюках.

Я показал ему на рогульку. И он тоже ухватился за нее (2, 349-350).

Но вот держимся мы за эту рогульку и молчим. Час молчим. Три часа ничего не говорим. Наконец мой собеседник произносит... (2, 350).

Разумеется, в воде невозможно разглядеть (и сохранить) цвет пиджака и длину брюк «прилично одетого» спутника героя. Эта странная деталь объяснима из контекста ПВС. Ее герой совершает путешествие по воде – на пароходе и лодке – в деревню **Пески**, где он «провел свое детство» (3, 576). Однако все обитатели нынешней деревни ему незнакомы. Узнав, что все его знакомые и родственники умерли, рассказчик переживает это как настоящую экзистенциальный кризис: «...в тот день я понял, что такое жизнь, что такое смерть и как надо жить» (3, 577). Двойник по несчастью из «Рогульки» – тень

неизбежной и близкой смерти самого героя. Его молчание комично («собеседник» не произносит ни одного слова за три часа) и одновременно, с учетом подтекста ПВС – ритуально, грозно-торжественно.

«Узнавание» истинной природы «рогульки» приводит к ее переименованию:

- Эй вы, трамтарарам, за что, обалдели, держитесь – за мину! (Там же).

- Эй ты, трамтарарам, не трогай мину! (Там же).

- Не можем подплыть, дура-голова, – подорвемся на мине (Там же).

И мины боюсь, и без мины еще того больше боюсь» (2, 351).

Отсрочка смерти героя связана не только со спасительной миной, но и с его руками, что реализуется даже в комической идиоме его речи:

- Братцы, кричу, без мины я как без рук! Потону же сразу (2, 350).

И сам держусь за рогульку так, что даже при желании меня не оторвать (2, 351).

Здесь впервые четко обозначены оба важнейших навязчивых образа снов ПВС – вода и рука. Герой ПВС становится объектом преследования со стороны огромной руки:

Ведь именно эта рука пыталась схватить меня, когда я во сне бежал по **синему полю**, спасаясь от **черной воды**. <...> Значит, **вода и рука** (3, 604).

Третьим элементом, обнаруженным героем ПВС была, как мы выяснили, «гроза»-война, – бомбежка в «Рогулке»:

Гром, вода и рука варьировались на разные лады (3, 628).

В автопсихоанализе ПВС рука, угрожавшая герою, была «чужой» рукой. В рассказе «Рогулька» рука, с одной стороны, своя, поскольку принадлежит субъекту, герою-рассказчику, однако для автора она – «чужая» (вненаходимая, дистанцированная). Для героя она, как и мина – одновременно средство спасения и причина страха. Руки героя становятся неизбежным посредником между ним и угрожающей опасностью миной, мина – средством спасения в еще более опасной воде.

В ПВС эта рука идентифицируется героем как в конечном счете рука матери, которая отнимает младенца от своей груди, создавая для него экстремальную ситуацию:

Но ведь в жизни каждого ребенка повторяется то же самое – **рука** отнимает **грудь**, наказывает, **купает**. <...> Мы видим перед собой крайне чувствительную психику младенца – будущего художника, творца, фантазера (3, 608).

Грудь матери, которая соединялась условной нервной связью с **рукой** (3, 609).

Мать смазывала сосок **хиной** (Ср. хина/мина – В. М.), чтобы я получил, наконец, отвращение к этому способу еды. <...> Это была борьба. Она **разгоралась** тем сильнее, чем больше было возможности потерять то, что я защищал (3, 610).

Кроме того для героя ПВС ситуация осложняется еще ударом молнии (ср. война / бомбежка в рассказе) во время кормления:

И вот однажды разразилась сильнейшая гроза. Молния ударила во двор нашей дачи. Была убита корова. **Загорелся** сарай.

Ужасный гром потряс всю нашу дачу. Это совпало с тем моментом, когда **мать** начала **кормить** меня **грудью** (3, 611).

Визуальные контуры морской немецкой мины (шар, утыканный продолговатыми выступами – «рогульками») напоминают графический образ женской груди. Рассказчик не может ее отпустить, но и мануальный контакт с ней смертельно опасен из-за опасности подрыва. Двухкратное использование эвфемизмов мата в криках персонажей («**тратарарам**»), в которых упоминается, по-видимому, мать / мать героя, связано как раз с его физическим контактом с миной («за что держишься», «не трогай»).

Повторяемость мотивов и деталей в «Рогулке» как ключевых слов в тексте («рогулька» упомянута в рассказе 9 раз, «рука» с ее словообразовательными вариантами – 7, «рубашка» – звуковой вариант руки (РУбашКА) – 8 раз, «кричать» – 6 раз, «катер» – 5 раз) дает консонантный звукокомплекс **ргк / кр** с разными огласовками. Нетрудно заметить, что все значимые повторы с точки зрения фонетики – анаграммы заглавия как главного ключевого слова. Похожий звуковой комплекс объединяет и повторяющиеся ключевые слова ПВС – «гром», «гроза», «рука», «грудь», «тигр», – **гру/кру/гро/гри**. Таким образом, в названии рассказа соединяются «сильные и страшные» (М. Ломоносов) звуки, а в тексте рассказа повторяются не только телесные детали, но и «звукоходы» ПВС.

Все вышеперечисленное позволяет объяснить удивительную трансформацию героя «Рогульки» – временное телесное превращение в маленького ребенка:

Инстинктивно я тоже выпустил из рук рогульку. Но как только выпустил, так сразу же с **головкой** погрузился в воду.

Снова схватился за рогульку и уже не выпускаю ее из рук (2, 350).

Уже **ручками** достаю морское дно (2, 351).

В ПВС герой, пытаясь восстановить первичный источник страха, воображал себя младенцем, погруженным в воду:

И что, наконец, хотела взять эта **страшная рука**, которая **погружала младенца в воду**, наказывала и заставляла в страхе биться маленькое несчастное сердце (3, 605).

Вспомним стихотворение поэта, тексты которого Зощенко знал очень хорошо – А. Блока. Его первоначальное название – «Испуганный». В нем эвоцирована инфантильно-старческая телесная трансформация героя, мотивированная состоянием страха перед пространством и временем: «Такие ручки у меня <...> Но эти ручки <...> И ручки скрещиваю я».

Чтобы подать сигнал катеру, герой снимает с себя рубашку и пиджак, а затем и теряет ее:

Пиджак тут при мне, а рубашки нету (2, 351).

Скорей всего я рубашку на mine оставил (2, 352).

Герой ПВС навязчивый образ белой тряпки из своих снов склонен истолковывать как знак детской пеленки:

Мутная, почти черная вода. По воде плывет что-то белое – бумага или тряпка. Я на берегу (3, 578).

Белая тряпка – **пеленка**, которая оставалась в корыте. Ребенка **вынули из воды**, в которой его купали... Но угроза осталась (3, 580).

Рубашка героя остается в воде и на mine – как след миновавшей опасности.

Время сюжетных событий в рассказе может быть соотнесено с символикой названия книги ПВС. Все начинается в «Рогулке» утром, после «восхода солнца»:

Утром над нашим пароходом стали кружиться самолеты противника (2, 349).

«Восход солнца», дневной свет в ПВС – аллегория разума и сознания:

Несчастное происшествие... произошло в предрассветных сумерках, **перед восходом солнца** (3, 587).

Ведь первые встречи с вещами, первое знакомство с окружающим миром состоялось не в три и не в четыре года, а раньше, **на рассвете жизни**, перед восходом солнца (3, 562-563).

В полном соответствии с символикой «рассвета» в аллегорическом подтексте рассказа жизнь побеждает смерть, верх – низ, коллективные усилия людей – неуклюжесть героя-одиночки, и это естественно, поскольку мы имеем дело с обдуманым, выстроенным и словесно оформленным сюжетом, где герой избегнул смертельной опасности, исходящей от врагов, воды, мины.

Действие «Рогульки» разворачивается в море во время войны, что в подтексте рассказа означает совпадение общенациональной критической ситуации с личностной, частной. Первая в ПВС соотнесена с последней как метафора непрекращающейся борьбы с самим собой: военный конфликт с фашистами и победа над ними – это противостояние высшего и низшего этажей психики и победа, одержанной автором над своими неосознаваемыми раздражителями, подсознанием:

Я предпринял атаку против тех врагов, каких я обнаружил путем **следственного розыска**. <...> Я стал иным после этой битвы (3, 689).

Я не избегал **пароходов**, лодок, я не избегал **быть на море**. Наперекор своему страху я как бы нарочно шел на это **единоборство**. Мое сознание не желало признаться в **поражениях** или даже в малодушии (3, 584).

В ПВС подробно развернута метафора связей внутри нервной системы человека как сплетений и узлов («...переплетены между собой сложнейшей сетью условных связей» (3, 580)). Раздражитель «вода» в ПВС связан с другими вполне материальной связью:

...к которому **тянулись** нервные связи (Там же).

Надо было найти условные связи, которые вели от воды к чему-то неизвестному (3, 587).

Героя «Рогульки» спасают, вытягивая его с помощью каната, которым он «обвязал себя **за пояс**»:

...вместе с канатом ...опускаюсь на дно (2, 351); **Тяните**, ну вас к черту (Там же); Стали они меня **тянуть**; **Тянут вверх**, поднимают; **Вытянули** на поверхность (Там же).

В «Рогулке» замкнутое внутреннее пространство героя ПВС овнешняется и социализируется в осложненном повествовательном мотиве вытягивания-спасения героя

из воды, со дна моря (de profundis подсознания) и от рук-мины на спасательный катер, к безликому социуму («кричат», «стали тянуть», «вытянули», «вытащили», «обступили»). Сами спасители подытоживают этот процесс метафорой проволоки-нити («С одного тебя такая длинная канитель...» (Там же)).

Само положение героя между водой и огнем на загоревшемся пароходе («И наш пароход загорелся. И тогда все пассажиры стали кидаться в воду» (2, 349)), его дальнейшие приключения и чудесное спасение были не только типичным для военного времени, но и имели драматический прецедент в русской литературе – в виде остро переживаемого и, так сказать, постоянно автокомментируемого момента биографии И. С. Тургенева. В «Возвращенной молодости» и ПВС Зощенко упоминает и подробно рассматривает наиболее значимые для него фобии и нервные расстройства десятков «людей культуры», уделяя особое внимание русским литераторам. Среди них нет Тургенева, однако при столь пристрастном отношении к чужому творческому поведению, вряд ли критические моменты его жизни, в той или иной степени совпадавшие с реальными или воображаемыми острыми ситуациями самого Зощенко, не заинтересовали бы писателя. К тому же в 1929 г. вышло монтажно-биографическое исследование А. Г. Островского «Тургенев в записях современников», в котором был опубликован большой отрывок из его мемуарного рассказа «Un incendie en mer», описывавшего пожар на пароходе, среди пассажиров которого был писатель. Среди «странностей» Тургенева, столь убедительно собранных в книге В. Н. Топорова «Станный Тургенев», одно из первых мест занимает своеобразная фобия моря, явно перекликающаяся со страхом перед водой Зощенко.

Концовка рассказа амбивалентна: герой остается с чувством вины перед социумом, а его критика спасителями и «собеседником» больше напоминает «самый справедливый суд в мире»:

...сам чувствую свою недоразвитость в вопросах войны, непонимание техники <...> Отставать от других в этих вопросах не полагается (2, 351-352).

Ругают – сил нет (2, 351).

...это морское хулиганство с моей стороны. Дескать, за это надо посылать на подводные работы от трех до пяти лет (Там же).

Развязка «Рогульки» – предвосхищение общеизвестной истории с ПВС. Попытка спастись в ней от навязчивых фобий обернулась отлучением от социума, литературы, многолетней депрессией и неизбывным чувством вины. В этом смысле «Рогулька» хронологически не являясь последним, итоговым рассказом, по сути стала им.

Итак, «Рогулька» вобрала в себя все «болевые» мотивы прозы Зощенко, на поверхности оставшись обычным рассказом с элементами черного юмора и сюрреалистического абсурда. Ее прочтение через автометакомментирующий слой ПВС придает художественному миру рассказа по меньшей мере амбивалентность и заставляет обратить пристальное внимание на «странности» сюжета, детализации и речевой структуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Ким Ждун Сок.* Творческая личность М. М. Зощенко как литературоведческая проблема // Русская литература. 2007. № 4. С. 172.

² *Зощенко М. М.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 580. В дальнейшем все ссылки на это издание с указанием в круглых скобках тома и страницы.

³ *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М., 1970. С. 673.

⁴ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т. 4. С. 100.

⁵ *Высоцкий В. С.* Сочинения: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 191.

**Мотив спасения утопающих в «Малолетнем Витушишникове» Ю. Н. Тынянова:
исторический подтекст и функция в сюжете**

Фельетон «Чудо-ребенок, или Спасение утопающих, вознагражденное монархом», являет собой пародийную стилизацию болгаринских статей в «Северной пчеле». Несмотря на незначительность своего объема, он играет важную роль в сюжете «Малолетнего Витушишникова», являясь отправной точкой в формировании легендарной биографии «чудо-ребенка», по воле Провидения спасенного императором.

В качестве основы для своего рассказа Булгарин выбирает традиционный мотив спасения утопающих, не имеющий никакого отношения к событиям, происходившим на Петроградской стороне, но хорошо известный в литературе, связанной с именами российских государей – Петра Великого и Александра Благословенного.

Публикация фельетона происходит в критический момент, когда по городу «поползли разом и вдруг» слухи, имевшие «особенно злонамеренный характер»¹. Слухи представляли собой разные по содержанию, но равно далекие от реальности версии происшествия, в которое оказались вовлечены сам государь, солдаты и малолетний отрок: «двое солдат угрожали жизни императора, но его спас малолетний подросток»; «юный наглец бросил снежком в императора»; «на императора сделано покушение во время выезда на охоту» (500). «Злонамеренный характер» слухов заключался в том, что все они, в той или иной степени, подвергали сомнению основной миф николаевского царствования – о всесии и всеведении монарха и о восторженно-самозабвенном отношении к нему подданных.

В ситуации «брожения умов» поручик Кошкуль 2-й, в сопровождении полковника особого корпуса жандармов и одного статского лица, посещает «по важному делу» Булгарина: «От Фаддея Венедиктовича просили и ждали помощи как от редактора “Северной пчелы”, чтобы успокоить умы» (503)².

Выяснив обстоятельства подлинного события, Булгарин сочиняет свою версию, достоверность которой сводится лишь к факту одновременного присутствия в одном месте (неподалеку от постовой будки) и в одно время двух его участников – императора Николая и сына коллежского регистратора Витушишникова. Выдержанный в духе и стиле сентиментальной риторики николаевского времени, анекдот, рассказанный Булгариным, призван был не только «успокоить умы», но и, что нисколько не противоречило этой цели, представить читателям императора, который «был образцом для всего» (503-504).

Композиционно анекдот распадается на две части: в первой малолетний Витушишников тщетно пытается спасти тонущую в проруби крестьянскую девицу, во

второй появляется подлинный спаситель – монарх, который «в неусыпных своих попечениях проезжая мимо, услышал вопль невинности и, *подобно пращуру своему* (здесь и далее курсив мой. – Е.Н.), простер покров помощи...»³. Финал истории вполне оптимистичен: «Вскоре спасенные отогревались в будке градских стражей, и жизнь их ныне объявлена вне опасности. Провидение!...» (504-505).

Придуманная Булгариным история строится на мотивах, широко распространенных в массовой литературе конца XVIII – начала XIX вв., что является отличительной чертой его писательской манеры⁴.

Так, для литературы сентиментализма были весьма типичны рассказы и анекдоты, сюжетную основу которых составлял благородный поступок человека из простонародья, наделенного сострадательным сердцем и способного к героизму и самопожертвованию⁵.

Характеристика действующих лиц также выдержана в сентиментальном ключе – это и молодая крестьянская девица, проливающая слезы и ждущая помощи от неба, и ее юный спаситель – малолетний сын престарелого отца; «будучи ребенком, он спешил для детских забав на Петербургскую часть, но, услышав жалобные вопли, повинуясь голосу сердца, обратился на помощь погибающей» (504-505)⁶.

Особая смысловая нагрузка приходится на образ и действия императора, предстающего в акте спасения едва ли не сакральной фигурой – посланником Провидения⁷. Именно эта часть рассказа должна была «успокоить умы» и, являя читателям очередной пример попечительности и вездесущности власти, способствовать популяризации того образа правителя, который соответствовал официальному канону⁸. В основе канона – патерналистская модель государства, которое управляется монархом-отцом, пребывающим в неустанных заботах («неусыпных попечениях») о подданных-детях⁹.

Формирование патерналистского мифа восходит к эпохе Петра I; стремление Николая I подражать «великому пращуру» в образе правления, в словах и поступках было общеизвестным¹⁰, а признание сходства стало общим местом в официальной литературе, начиная с 1826 года.¹¹ Это позволяло использовать – *mutatis mutandis* – репертуар готовых тем и мотивов, связанных с образом Петра Великого.

К числу таких мотивов и относится спасение утопающих государем. Обращение к источнику может прояснить, как нам кажется, функцию данного мотива в тыняновском рассказе¹².

В печати анекдот, рассказывающий о том, как Петр I спасал тонущих матросов, появляется в сборнике Якоба фон Штелина (Лейпциг, 1785), в 1786 году переведенном Т. П. Кирияком и изданном в Петербурге, а в 1787 году и в Москве (перевод К. Рембовского). Доминантой образа Петра в этом сборнике становится самоотверженная любовь царя к

отечеству, к подданным, ради которых он жертвует силами, здоровьем и, в конечном счете, жизнью.

Располагая несколькими версиями о болезни и смерти Петра¹³, Штелин сознательно останавливается на той, что в наибольшей степени соответствовала идее жертвенного служения и подлинного величия, и, действительно, рассказ о кончине императора играет роль последнего штриха, кульминационной точки в героической биографии российского самодержца¹⁴.

Причиной обострения болезни, приведшей к смерти, явилось происшествие, имевшее место 5 ноября 1724 года, в местечке Лахте на Финском заливе. «При весьма *бурной погоде* в столь позднюю осень и лишь только успел царь пристать к берегу, виден был в заливе едва за версту от Лахты едущий из Кронштата бот с солдатами и матросами, который в *величайшей опасности* боролся с волнами и наконец неподалеку от Лахты попал на мель. Император послал туда на помощь шлюпку с людьми, которые <...> не могли стащить судно. Он пристально туда смотрел и рассердился на сию медленность, увидя притом нескольких людей, похищенных волнами и полумертвыми из воды вытащенных.

Вдруг решился монарх сам туда ехать и ко *спасению людей и судна приложить свои руки*. Приплыв шагов за сто от того места и не могши за мелкостию воды подъехать ближе, выскочил он из шлюпки в воду и шел по колено в воде к попавшему на мель боту, пособил его стащить, а больше всех претерпевших людей, которые едва на полах держаться могли, приказал он отвести в ближайшие крестьянские избы и за ними присматривать. <...> Притом он сие ни во что вменял, хотя больше половиной части его тела промокло и прозябло. Довольно того, что ирой сей наслаждался удовольствием и *приложенным тяжким трудом* стащить с мели бот и более 20 человек спасти от опасности живыми, ни мало при том не помышляя, что сие самое спасение повергло его паки потом в такое состояние, в котором *дражайшая его жизнь более спасена быть не могла*»¹⁵.

Предание, записанное Штелиным, строится на двух мотивах, характерных для анекдотов о Петре Великом, – «личного участия царя в труде» (в данном случае, в спасении) и «бури на море»¹⁶. Образ монарха являет собой образец, идеал «русского героя», способного противостоять буре/стихии¹⁷ и жертвовать собой ради подданных.

В рассказе Булгарина спасение утопающих императором совершается без видимых усилий. Тема тяжкого труда, самопожертвования и противостояния стихии уступает место теме вездесущности и всеведения власти, обладающей поистине надмирной природой.

Сочиненная им история отвечала не только той цели, что была поставлена служащими III Отделения, но и желаниям самого императора, который втайне хотел стать героем легенды. «Если бы он застиг солдат – это на многих навело бы страху, а затем даже

могло стать легендой и, изложенное приличным слогом, впоследствии заняло бы свое место» (488). Правда, воображению Николая представлялась другая – в содержательном и эмоциональном плане – история, нежели та, что явилась результатом вымысла Булгарина: она должна была внушать страх, в то время как болгаринская версия вызывала, скорее, чувства умиления и благоговения. Но она могла удовлетворить тщеславию императора, повторившего, по воле сочинителя, жест своего «великого пращура».

В жизни Николая I был момент, когда он действительно попытался отождествить себя с Петром I, оказавшись в сходной с ним ситуации, и в рассказе Тынянова есть упоминание о том: «Он почувствовал старое военное состояние, в котором был тогда – при Енибазаре – тогда, когда военный совет просил его об удалении с поля битв из-за опасности *быть окруженному подобно Петру Великому на берегах Прута*» (481).

Эта фраза нуждается, на наш взгляд, в комментарии, помогающем прояснить как саму ситуацию, так и связанный с нею исторический подтекст. Во время военной кампании 1828 года русская армия, вследствие неудачного маневра, оказалась подвергнута «случайностям неравного состязания с турками, занимавшими недоступную позицию»¹⁸. Военный совет, происходивший 7-го (19-го) июля в Енибазаре, должен был найти выход из сложившегося критического положения. «На этом совете возбужден был, между прочим, вопрос относительно того, что император <...> подвергает себя опасности *быть окруженным* между Варною, Силистрей и Шумлою превосходными силами противника, *подобно Петру Великому на берегах Прута в 1711 году*. “Если бы Провидение не предохранило меня от подобного бедствия, – *спокойно* возразил государь, – если бы я имел несчастье попасть в руки моих врагов, то надеюсь, что в России вспомнят многозначительные слова сенату моего прапрадеда: если случится сие последнее, то вы не должны почитать меня своим царем и государем, и ничего не исполнять, что мною, хотя бы по собственноручному повелению, от вас было требуемо”. Это *историческое припоминание*, столь приличное в настоящем случае, произвело *потрясающее впечатление* на всех присутствующих»¹⁹.

Негативное впечатление о плохо подготовленной кампании и ошибочных расчетах командования снимается в приведенном выше отрывке из книги Н. К. Шильдера описанием решительного и самоотверженного поведения Николая, не потерявшего самообладания в сложных обстоятельствах, и его речью, повторяющей легендарное «завещание» Петра I Сенату²⁰. Смысл «исторического припоминания» ясен: оно должно продемонстрировать всем собравшимся способность ныне царствующего государя действовать подобно своему прапрадеду.

В рассказе Тынянова речь Николая на военном совете отсутствует, и на первый план выходит не подобие характеров, а сходство ситуаций, в которых оказалась русская армия по

вине командующих. Двусмысленное звучание фразы создается совмещением в ней двух точек зрения: самого Николая, которому воспоминание о совете в Енибазаре дорого пережитым им тогда «боевым состоянием», и членов военного совета, озабоченных критическим положением армии.

Публикацией одного фельетона дело не ограничилось, и в последующих номерах «Северная пчела» рассказала своим читателям о том, как «устроилось счастье» Витушишниковых – «чудо-ребенка» и его отца-инвалида, «состарившегося на царской службе»²¹; на основе этих сообщений было составлено и вышло в свет «описание жизни и полная апофеоза» малолетнего Витушишникова, причисленного, наравне с Фультоном, герцогом Веллингтоном и графом Клейнмихелем к «славным мужам» недавнего прошлого и настоящего (516).

«В знак исторического дня» и «в память отдаленным потомкам» на постовой будке, как и обещал Булгарин, «не замедлила прибитием» «простая мраморная доска» (505). На ней золотыми буквами было написано: «Император Николай I изволили удостоить эту будку своим посещением в день 12-го февраля 184...-го года и присутствовать при отогревании утопающей» (509)²².

Личное присутствие Николая во время приведения пострадавшей в чувство и его участие в дальнейшей судьбе Витушишникова должно было укрепить в сознании подданных образ императора – «человека на троне», а это сближало его уже не с Петром Великим, а с Александром Благословенным, о чувствительности которого ходили многочисленные предания и анекдоты²³.

«Какими подвигами человеколюбия не увенчалась жизнь Александра Благословенного? О добродетель! ты была жизнь Александрова сердца! <...> Кому не сострадал он? Кого из приближенных не утешал он в скорби?.. <...> Царь мог бы совершить чрез других подвиг милосердия; но Александр сам приходил, сам помогал, утешал и плакал с ними»²⁴.

Приведем два рассказа, в которых милосердие Александра I, его сострадательность к чужому горю и несчастью находит сюжетное воплощение.

Первый рассказ отнесен ко времени пребывания Александра в Вильно в 1807 году. Прогуливаясь за городом, император увидел, как крестьяне вытащили из воды утопающего, и подъехал к ним. Те, приняв императора за простого офицера, обратились к нему за помощью, и Александр оказал деятельное участие в приведении спасенного в чувство. Подоспевшая свита и лейб-медик Вилие убеждали государя, что все усилия напрасны. Не желая смириться с приговором своего лейб-медика, Александр просит его прибегнуть к последнему средству – пустить кровь, и это действительно помогает. Государь,

испытывавший до этого «величайшее огорчение», «прослезился от радости и умиления», разорвал свой платок, дабы перевязать руку пострадавшему и велел перенести его в город. Но и на этом забота о спасенном не кончилась, и ему были обеспечены средства к безбедному существованию. «Столь человеколюбивый поступок, – сообщалось в финале, – не остался без внимания, и Лондонское королевское общество наградило российского императора дипломом почетного члена и медалью»²⁵.

Другой анекдот рассказывает о случае, имевшем место неподалеку от Петербурга. «Император Александр, находя удовольствие обозревать иногда, в краткие минуты своего досуга, окрестности прекрасной столицы своей, проезжал в июле месяце 1819 года на дрожках по Охтенской дороге и заметил в нескольких шагах от оной человека, лежащего без чувств и покрытого бедным рубищем; увлекаясь состраданием, Государь сходит с дрожек, осматривает несчастного крестьянина, и найдя в нем признаки жизни, поспешает дать приказания, чтобы ему оказана была всевозможная помощь. Сие происшествие подало повод русскому художнику Брюлло изобразить оное на картине, при взгляде на которую сердца подданных Александра приходили в умиление, и слезы благоговения к другу человечества невольно текли из глаз их»²⁶.

В том и другом случае император, если и не участвует лично в спасении, то помогает возвращению пострадавших к жизни, принимает участие в устройении их дальнейшей судьбы. Общим для приведенных рассказов является сохранение в памяти «отдаленных потомков» примеров императорского человеколюбия.

Таким образом, болгаринская версия происшествия с императором Николаем представляет собой контаминацию двух сменяющихся во времени вариантов одного мотива, один из которых принадлежит героической парадигме, связанной с именем Петра, а другой – к сентиментальной, соединенной с именем Александра.

Прием контаминации оказывается полифункциональным в художественном пространстве тыняновского рассказа: он не только «обнажает» писательскую технику Булгарина и делает очевидным эклектичность поведенческого сценария Николая²⁷, но и дает понять, что изменение форм репрезентации власти легко сочетается с неизменностью, устойчивостью ее модели, персонифицированной в образе государя – отца своих подданных.

Но если в представлении Булгарина Николай подобен Петру I, то в поле зрения нарратора он является прямым наследником своего отца²⁸. На сходство указывает, в частности, повторение Николаем характерного для Павла жеста, описанного в «Подпоручике Киже»²⁹.

О Павле I в «Подпоручике Кижее»: «Маленькими шагами он подбежал к адъютанту. Лицо его было красно, и глаза темны. Он приблизился вплотную и понюхал адъютанта. <...> Потом он двумя пальцами крепко ухватил адъютанта за рукав и ущипнул»³⁰.

О Николае I в «Малолетнем Витушишникове»: «Подошедший генерал-адъютант Клейнмихель был внезапно ущипнут. Он был так метко и ловко застигнут врасплох, что не имел времени податься ни вперед, ни назад и предоставил императору руку без малейших возражений» (488).

Подведем итоги.

Выполняя задание III отделения, Булгарин сочиняет фельетон и тем самым вписывает имя Николая если не в легенду, то в анекдот, придуманный им для возвеличивания царской власти и успокоения умов. Идеальному образу отца-императора соответствует в анекдоте столь же идеальный образ подданного-ребенка, воспитанного «в правилах особо живого почитания всей августейшей фамилии» (436) и пребывающего в неопределенном (мнимомалолетнем) возрасте³¹. Корреляция между императором и подданным становится еще более очевидной, если принять во внимание, что и кабатчица, и солдаты Егерского полка принимают Николая за *частного пристава*, а Витушишников становится впоследствии *приставом* 3-й части, связав свою жизнь с «внешним отделением С.-Петербургской полиции» (516)³².

Казалось бы, идеальные образы вытеснили из памяти подлинные, а вымысел заменил собой исторический факт. Но не все так однозначно. Амбивалентная природа анекдота, на котором строится повествование, обнаруживает себя в финале тыняновского рассказа, который можно считать его кульминацией³³.

«Еще в 1880 году военный историк С. Н. Шубинский, редактор “Исторического вестника”, посетил историческую будку с сохранившейся в целости памятной доской. Ему удалось еще застать стража» (516). Разговор, состоявшийся между Шубинским и стражем, можно считать своего рода постскриптумом к официальной легенде.

«“А императора помнишь?” – “Помню, – ответил инвалид. – Я его как вас видел. На нем был *серый походный сюртук*. И *шинель* надета была нараспашку. Император... Как же... Делал *посещения*... При нем турецкая кампания была...”» (517).

В речи стража примечательны три момента.

Первый – оценка деятельности императора, сводимой, по сути, к «посещениям». И здесь точка зрения стража если и не совпадает, то, по крайней мере, соотносится с точкой зрения нарратора:

«Именно в это утро, более чем когда-либо, император ощущал потребность в *государственной деятельности*. <...> Ни одной минуты не должно быть потеряно даром.

Разве *заехать* к вдове полкового командира... <...> Старо и не следует повторять более разу. Можно *устроить чрезвычайный смотр* Преображенского полка. *Обревизовать внезапно* конюшенное ведомство. <...> Он приказал заложить лошадей и поехал *внезапно ревизовать* С.-Петербургскую таможню» (475)³⁴.

Напомним, что исходной точкой стремительного развития событий, изменивших судьбу Витушишникова и вызвавших колебание ценностей на лондонской бирже, стало посещение Николаем сначала таможни, а затем и «питейного заведения».

Второй момент – характер соотнесенности императорских «посещений» с войной 1828 года. Они существуют как бы параллельно и независимо друг от друга: «император делал посещения», «турецкая кампания была» «при нем», а ведь это та самая кампания, в память о которой Николай не расставался со своей старой «боевой шинелью»³⁵.

Последний момент касается визуализации облика Николая и Витушишникова в воспоминании стража.

«Но ведь он еще был ребенок?» – спрашивает Шубинский о Витушишникове. – «Нет, – сказал старик, – какой там ребенок, такой бравый. Это только его звание было такое, что малолетний. Он уже при самом императоре состоял малолетним. Так значился» (516-517).

Неопределенность возраста Витушишникова коррелирует с неопределенностью внешнего облика императора, на котором был «серый походный сюртук» и «шинель надета была нараспашку». Если упоминание о шинели отсылает к началу тыняновского рассказа (327), то «серый походный сюртук» воспринимается как скрытая цитата из «Воздушного корабля» Лермонтова³⁶. Подтекстовая функция цитаты, отсылающей к образу императора-призрака, заключается, как нам кажется, в подчеркивании театральности поведения Николая I, литературности той роли, которую он играет на протяжении всего рассказа – роли героя-воина, избранника Провидения, равного в своем величии как Петру I, так и Наполеону.

«Пройдя по Аполлоновой зале, он увидел на мгновение в зеркале себя, а сзади копию Феба, и невольно остановился, – он почувствовал свое грустное величие: император, получив горький ответ на свои чувства, – проходит для приема воинов в Георгиевскую залу. И в Георгиевской зале сразу принял эту осанку: старее, чем всегда, много испытанный, император принимает парад старых воинов» (470).

Включенность Николая в чужую легенду, эклектизм усвоенного им поведенческого сценария приводит к утрате собственной идентичности, обрекая на призрачное существование на границе реальности и вымысла³⁷. Вымысел не просто подменяет собой реальность: вторгаясь в пространство исторической памяти, он искривляет его. Финальная реплика стража совпадает с точкой зрения нарратора и актуализирует «важнейший компонент смыслового мира тыняновской прозы – мнимость»³⁸, представленную в

«Малолетнем Витушишникове» соотношением событий и слухов о них, действительного и воображаемого, истинного и фикционального³⁹.

Истинные мотивы действий и поступков остаются в сфере догадок и предположений, очертания реально происходивших событий делаются практически неуловимыми. Исторический факт получает различные интерпретации, каждая из которых, в силу принадлежности историка к той или иной «школе», является ограниченной, и все они равно далеки от понимания сути событий и характера исторического лица. В сюжетном пространстве тыняновского рассказа особое место занимает пересказ происшествия стражем будки: будучи недостоверным в плане конкретики⁴⁰, он обладает истинностью другого рода, ибо дает вполне адекватную оценку участников «случая» в их отношении друг к другу: Витушишников только «значился» малолетним при императоре, император только «делал посещения», а в «неусыпных попечениях» пребывают охраняющие императорское величество подданные из простолюдинов⁴¹. В конечном счете, факт может подменяться анекдотом, в большей или меньшей степени соотносимым с реальностью, но и сам анекдот является фактом исторического и художественного сознания, достаточно репрезентативным для своего времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тынянов Ю.Н. Малолетний Витушишников // Тынянов Ю.Н. Сочинения: В 3 т. М.:Л., 1959. Т. 1. С. 500. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Ср. с реальным случаем, имевшим место в 1842 г.: Башуцкий поместил в издававшемся им сборнике «Наши» статью «Водовоз», в которой «верными и живыми, но именно оттого и очень резкими красками описывалась труженическая, каторжная и сопряженная со всевозможными лишениями и бедствиями жизнь этого класса людей». Вскоре последовало – через Бенкендорфа – строгое замечание Башуцкому от Николая I за статью, «изображающую такими мрачными красками бедственное положение нижних слоев народа, в такую эпоху, когда умы и без того расположены к волнению». «Спустя несколько дней появилась в “Северной пчеле” статья “Водонос”, которую велено было сочинить Булгарину в виде анекдота и в которой он, стараясь парализовать впечатление, произведенное сею последней, представил жизнь и занятия своего героя в самых розовых и идиллических красках» (Корф М.А. Записки. М., 2003. С. 186).

³ Включение в фельетон пушкинских слов, обращенных к Николаю I: «Во всем будь прашуру подобен» («Стансы»), объясняется не только склонностью Булгарина к использованию чужих текстов, но и постоянно присутствующим в его сознании сравнением себя с Пушкиным, стремлением быть ему подобным. Ср.: «Говоря с молодыми литераторами, он утверждал, что существенной разницы между ним и Пушкиным не было. – “Всегда оба старались быть полезными по начальству”» (503).

⁴ Ср.: «Создавая канон идеологически “верного” изображения жизни, Булгарин использовал поэтику и стиль произведений низовой беллетристики: романов, фантастических повестей и т.п.» (Кузовкина Т. Феномен Булгарина: Проблема литературной тактики. Тарту, 2007. С. 89). Среди литературных штампов, эксплуатируемых Булгариным, первое место занимали «формулы карамзинского канона» (Там же. С. 94).

⁵ К такого рода рассказам относился и «Фрол Силин, благодетельный человек» Н. М. Карамзина (1791), вызвавший, «большое количество подражаний, авторы которых, однако, развивали лишь один аспект темы, поднятой Карамзиным, – показать на конкретных примерах добродетель русского народа, который в нравственном отношении ни в чем не уступает иностранцам» (Степанов В.П. Повесть Карамзина «Фрол Силин» // XVIII век. Л., 1969. Сб. 8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. С. 241).

⁶ В том же сентиментально-идиллическом виде представлен был читателям и «маленький домик» на Крестовском острове, куда переехали Витушишниковы: «Приглашен был художник, который изукрасил крышу резьбой наподобие кружев, а ставни искусно расписал цветками в горшках и снопах» (508).

⁷ Для публикаций в «Северной пчеле» была характерна последовательная идеализация Николая I в направлении сакрализации. См., например: Кузовкина Т. Указ. соч. С. 93.

⁸ «Внедрение официальной идеологии в массовое сознание стало одной из основных задач тактики Булгарина, как редактора “Северной пчелы”. Газета учила читателей “правильно” воспринимать происходящее, т.е. заменять собственные впечатления от реальных событий их “идеологически верной” интерпретацией» (Там же. С. 88).

⁹ Ср.: «Государь провел сии дни среди не ожидавшего его народа и видел, что может один взор, одно слово его. Народ видел царя своего, и это великодушие, эта внушающая благоговение, неизменная скромность и простота, с какою всюду являлся, всюду виден был повелитель шестой части Света, умиляли и возвышали душу. <...> Мы исчислили посещенные им благотворительные и учебные заведения; но надобно знать, каковы были сии посещения. В каждом являлся он попечительным, ободрял, награждал, хвалил доброе, кротко наставлял неисправное, входил во все подробности. <...> Милости, награды, одобрения изливались от него на все, заслужившее награду» (Прибавление к № 39 «Северной пчелы», 1-го апреля 1830 года. Письмо из Москвы, от 19-го марта. Цит. по: *Шильдер Н. К.* Император Николай Первый: Его жизнь и царствование. СПб., 1903. Т. 2. Приложения. XIX. С. 567-568).

¹⁰ «В своих выходах Николай явно подражал образу Петра Великого, который вмешивался во все, чтобы показать, как надо делать» (*Вортман Р. С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии: В 2 т. Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I. М., 2004. С. 396. См. также: С. 406-407).

Ср. со словами Николая I, обращенными к А. де Кюстину: «Я потому так разговариваю с вами, что знаю – вы можете меня понять; мы продолжаем дело Петра Великого» (*Кюстин А. де.* Россия в 1839 году: В 2 т. / Пер. с фр. В.Мильчиной, И.Стаф. М., 2000. Т. 1 С. 246).

¹¹ Так, например, Булгарин, обобщая в своем отчете слухи, циркулирующие в обществе, пишет: «От Петра I-го ни один император не занимался внутренним управлением России и самую грустную, самую сухую частью оного, правосудием с таким рвением, с таким счастливым успехом, как ныне благополучно царствующий. Этого именно недоставало России, пресытившейся славой, победами и завоеваниями. <...> Уважение к законам и рыцарское соблюдение чести знаменует сие мнение» (Цит. по: *Рейтблат А. И.* Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф. Б. Булгарина в III Отделение. М., 1998. С. 123).

¹² Источник важен для нас и в плане генезиса и в плане семантики. Ср.: «На примере исторического или биографического романа более чем на каком-либо другом оказывается конструктивным и оправданным противопоставление источника (явления чисто генетического) и подтекста, выступающего как необходимый компонент семантики цитирующего текста (явления семантического). Исторический роман не может не опираться на документы, однако использовать их он может и как источники, и как подтексты» (*Левинтон Г.А.* Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига. 1988. С. 6).

¹³ «О смерти Петра Великого столь различные известия были рассказываемы, писаны и распространены, что наконец общество, как внутри, так и вне Российского государства недоумевало и, может быть, еще не знает, которому из сих противоречущих слухов больше верить» (*Штелин Я.* Подлинные анекдоты Петра Великого слышанные из уст знатных особ в Москве и Санктпетербурге, изданные в свет Яковом фон Штелиным, а на российский язык переведенные Карлом Рембовским. 2-е изд. М., 1787. № 108. С. 458).

¹⁴ Ср., например, с «негероической» версией о «подлинной причине смерти Петра I», содержащейся в мемуарах Вильбуа (*Вильбуа.* Рассказы о российском дворе // Вопросы истории. 1991. № 12. С. 195 - 196).

¹⁵ *Штелин Я.* Указ. соч. С. 463-464. О недостоверности этого анекдота достаточно убедительно писал Н. И. Павленко (См.: *Павленко Н. И.* Три так называемых завещания Петра I / Вопросы истории. 1979. № 2. С. 132).

¹⁶ См.: Указатель основных сюжетов и мотивов к сборникам анекдотов о Петре Великом // *Никанорова Е.К.* Исторический анекдот в русской литературе XVIII века: Анекдоты о Петре Великом. Новосибирск, 2001. С. 455, № 9 («Участие царя в труде, службе, сражении»); 457, № 22 («Буря на море»).

¹⁷ Подробнее см.: *Никанорова Е.К.* Мотив бури на море в анекдотах и преданиях о Петре I (XVIII - XIX вв.) // «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 18 - 28.

¹⁸ *Шильдер Н. К.* Указ. соч. С. 144. Неудачным маневром было движение главных сил армии к Шумле, предпринятое по предложению графа Дибича, поддержанного Николаем I.

¹⁹ Там же. С. 144-146.

²⁰ См.: *Штелин Я.* Указ. соч. № 17 («Петра Великого удивительная любовь к своему государству и отечеству»). Анализ данного анекдота и литературы, посвященной выяснению подлинности завещания Петра, см.: *Никанорова Е.К.* Исторический анекдот в русской литературе XVIII века. С. 131 - 135.

²¹ Впоследствии выяснится, что отец «вовсе не оказался таким престарелым, как предполагалось» (508), да и сын его, достигший 15-летнего возраста, вовсе не был таким уж малолетним.

²² Кто был автором надписи неизвестно, но источник ее – все тот же булгаринский фельетон, в котором сообщалось: «Вскоре спасенные отогревались в будке градских стражей...» (505)

²³ Уже коронация Александра I «вводила сценарий доброго и кроткого государя, чье отношение к подданным выражалось в попечении об их благополучии» (*Вортман Р. С.* Указ. соч. С. 267).

²⁴ Избранные черты и анекдоты императора Александра I. М., 1826. С. 93-94.

²⁵ Исторические рассказы и анекдоты. Из жизни русских государей и замечательных людей XVIII - XIX столетий. М., 2000. С. 73-75. Ср. с рассказом на ту же тему, связанным с пребыванием Александра в

Вильно и, скорее всего, отнесенным к тому же году: «Уезжая из Вильны, Александр переехал через реку на пароме. Один из лодочников поранил себя настолько серьезно, что встревожил свидетелей этого несчастного случая и особенно его величество Государь, считая себя как бы невольной причиной случившегося с бедняком несчастья, пожелал собственными руками перевязать ему рану и разорвал свой платок, чтобы сделать перевязку. Эта трогательная сцена произошла на пароме, и такое проявление чувствительности молодого государя было тотчас запечатлено кистью и резцом всех местных художников» (*Шуазель-Гуфье С. Исторические мемуары об императоре Александре и его дворе // Державный сфинкс (История России и дома Романовых в мемуарах современников. XVII - XX вв.). М., 1999. С. 253).*

²⁶ Избранные черты и анекдоты Государя Императора Александра I, избавителя и миротворца Европы. М., 1826. 3 57. С. 71.

²⁷ Ср.: «Николай исполнял свой сценарий, стремясь подчеркнуть свою близость, свое внутреннее слияние с народом. Он был и “всевидящим” монархом, вникающим во все предметы, государственные или частные, и вездесущим монархом, чья личность, казалось, пропитывает собою всю империю. <...> Литература о поездках Николая по империи, его прогулках по Петербургу сотворила образ монарха, который не только наблюдает свыше за своим народом, но и появляется среди него. Он создал впечатление своего личного участия во всем...» (*Уортман Р. С. Указ соч. С. 394).*

²⁸ Ср.: «В 1853 г. французский посланник маркиз де Кастельбайяк заметил: “Император Николай обладает качествами Петра Великого, Павла I и средневекового рыцаря. Но с годами на первый план все более стали выходить свойства Павла I”» (Цит. по: *Уортман Р.С. Указ. соч. С. 534).*

²⁹ Более значимым сходством является характерное как для Павла, так и для Николая стремление ограничить многообразные и непредсказуемые проявления жизни/стихии рамками приказов и установлений, незнание и непонимание ими этой жизни, но рассмотрение этой темы не входит в задачи настоящей статьи.

³⁰ *Тынянов Ю.Н. Подпоручик Кижэ // Тынянов Ю.Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 331.*

³¹ Ср.: «Я часто вспоминал и вспоминаю прекрасный рассказ о мнимомалолетнем и, увы, вполне совершеннолетнем Витушишникове, который умел хорошо бить в барабан» (*Эренбург И. // Юрий Тынянов: Писатель и ученый. М., 1966. С. 185).*

³² В «Записках» М. А. Корфа есть анекдот, в котором Николай I выдает себя за «принадлежащего тоже к полиции» (См.: *Корф М. А. Указ. соч. С. 108).*

³³ См.: *Скалова Л. К вопросу о роли анекдота в художественной прозе (Рассказы «Подпоручик Кижэ» и «Малолетний Витушишников» Юрия Тынянова) / Československa rusistika, 1976. № 3. С. 108.*

³⁴ Ср.: «Он сам лично ревизовал ближайшие столичные учреждения: бывало налетит в какую-нибудь казенную палату, напугает чиновников и уедет, дав всем почувствовать, что он знает не только их дела, но и их проделки» (*Ключевский В. О. Сочинения: В 8 т. М., 1958. Т. V: Курс русской истории. Ч. 5. С. 264).* Описание одного из таких посещений, сопровождавшихся «полезной электризацией» см.: *Шильдер Н. К. Указ. соч. С. 36-37.*

³⁵ «Он лежал на узкой походной кровати. Похода не было, и иногда к вечеру он уединялся в «походную» комнату, свой боевой кабинет, и там, завернувшись в простую серую шинель, – засыпал» (467). Ср.: «Он любил спартанскую жизнь, спал на походной постели с тюфяком из соломы... <...> Его любимой одеждой был военный мундир без эполет, протертый на локтях от работы за письменным столом. Когда по вечерам он приходил к Мамá, он кутался в старую военную шинель, которая была на нем еще в Варшаве и которой он до конца своих дней покрывал ноги» (Воспоминания великой княжны Ольги Николаевны. 1825 - 1846 // *Николай I: Муж. Отец. Император. М., 2000. С. 203).*

³⁶ Из гроба тогда император,
Очнувшись, является вдруг;
На нем треугольная шляпа
И серый походный сюртук
(*Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1957. Т. 1. С. 49).*

³⁷ Ср.: «“Колебательный” семантический принцип, являющийся структурной основой поэтики “мнимого существования”, связан в построениях Тынянова с исключительно важной для него идеей мнимого, обманного значения, некоего призрачного смысла» (*Блумбаум А. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С.155-156).*

³⁸ Там же. С. 150.

³⁹ Ср.: «Эта последняя фраза освещает уже законченное повествование в ином ракурсе. Здесь его кульминация. Если существовал император (а это вне всякого сомнения), не является ли правдой и все остальное: то, что было напечатано в газете, что было записано в анналах и хрониках, что было высечено на досках? Где правда? <...> При такой концовке анекдота возникает вопрос о гносеологии, об относительности понимания абсолютной истины» (*Скалова Л. Указ. соч. С. 108).*

Думается, что речь должна идти не об относительности абсолютной истины, а о вариативности моделирования прошлого, о сложном соотношении разных видов исторической памяти об одном событии или факте. Ср. с мнением Л. А. Котельниковой о том, что в «исторической науке мы имеем дело не с самой реальностью во всем многообразии ее направлений, а со знанием человечества об этом процессе в конкретный

момент времени» (*Котельникова Л. А.* Проблема истины в историческом познании // Истина и ценности в научном познании. М., 1991. С. 46).

⁴⁰ «Но это, кажется, было не так, это опровергается, – сказал историк Шубинский...» (517).

⁴¹ «Вдруг – снегом как фукнет мне в лицо. Думаю: неужели сам государь император? Он и есть. “Что, говорит, делаешь?” – Охраняю, говорю, вас, ваше императорское величество» (517).

Интерпретация сюжета о Прекрасной Женщине в «театральном» цикле Э. Радзинского

«Театральный» цикл пьес Э. Радзинского создавался на основе драматургического цикла для актерского бенефиса, включающего изначально пьесы «Чуть-чуть о женщине», «Приятная женщина с цветком и окнами на север», «Старая актриса на роль жены Достоевского», «Убьем мужчину?..» («Я стою у ресторана...»). Впоследствии цикл пьес для актерского бенефиса трансформировался в цикл «Театр в театре...». Помимо названных произведений, в «театральный» цикл вошли драмы «Снимается кино...» и «Наш Декамерон (О том, как на чужой стороне поставили пьесу Ионеско с участием нашей девушки)». «Театральный» цикл с Э. Радзинского – это достаточно условное объединение разножанровых произведений, так или иначе посвященных театру, связанных комплексом сквозных антитетичных мотивов («жертва» – «палач», «жизнь» – «смерть», «любовь» – «ненависть») и даже общим типом героя – женщиной играющей.

Первая опубликованная пьеса цикла для актерского бенефиса «Приятная женщина с цветком и окнами на север» (1982) имеет двухчастную композицию. Действие происходит словно в двух параллельных пространствах: за кулисами (диалоги Актрисы и Гримерши) и собственно на сцене (история Аэлиты). Эта пьеса Э. Радзинского достаточно редко публикуется, однако она дважды была экранизирована (картина Георгия Натансона «Аэлита, не приставай к мужчинам» и фильм Игоря Коробейникова «С Новым годом! С новым счастьем!»). В экранных вариантах концепция пьесы частично меняется, и новогодний контекст таким образом приобретает иные смыслы. Кинематографическая востребованность именно этой драмы Э. Радзинского, очевидно, связана с доминантной идеей праздника и возможностью в лучших традициях новогоднего кино интерпретировать экранизуемый текст. Но в отличие от киноверсий пьеса Э. Радзинского комедией не является и не вписывается в формат так называемых «рождественских историй».

Аэлита – героиня пьесы – натура цельная, ее судьба достаточно драматична, а различные трагикомические ситуации, в которых оказывается Аэлита, лишь усиливают органику этого образа. Героиня в финале пьесы лишается рассудка, ее любовь по-прежнему остается невостребованной, и Аэлита отправляется за Инспектором-пришельцем в другую счастливую реальность, страну грез – туда, где сбываются даже самые несбыточные мечты. Эта другая реальность ближе и понятнее Аэлите, живущей

фантазиями о любви, нежели мир, в котором существует героиня Э. Радзинского. Новогодние праздники лишь усиливают ее одиночество. Она наивно верит в то, что в канун Нового года обретет любовь своей жизни. И действительно, именно в это время происходят все роковые встречи героини: в новогодней поздравительной бригаде она встречается Апокина (своего бывшего возлюбленного); перед Новым годом знакомится с «генералом-ученым» Василием Скамейкиным. В новогоднюю ночь в квартире героини появляется недавно освободившийся «плохонький» Федя – агент мошенника Скамейкина. Таким образом, мечты Аэлиты на самом деле сбываются, и она действительно имеет все шансы начать новую жизнь. Но эта жизнь оказывается лишь блефом, обманом, цепью трагических совпадений. Аэлита пытается вырваться из ловушки пустых надежд, но сделать ей это так и не удается. Однако героиня Э. Радзинского оптимистка – она продолжает грезить о счастье. Таким образом, рождественский персонаж Аэлита так и не обретает великую любовь, а новогодняя сказка не заканчивается счастливым финалом, что, безусловно, противоречит законам жанра.

Аэлита в определенной мере противостоит всем другим персонажам драматургии Э. Радзинского, поскольку ее любовь, добрая и созидательная, не обладает той разрушительной силой, которая присуща любви как таковой. Аэлита любит преданно, бескорыстно, не требуя ничего от тех, кого любит. Именно потому, что ее чувство столь неагрессивно, только она одна сохраняет себя и выходит относительно невредимой из всех возможных жизненных неурядиц. В драматургии Э. Радзинского герои традиционно палачи и жертвы одновременно, и только Аэлита – безусловная жертва, роль палача ей чужда. Но несмотря на абсолютное моральное превосходство и относительный душевный комфорт, Аэлита совершенно одинока. Она предана единственному живому существу, которое никогда не изменит ей, – комнатному цветку герани: «ОНА. <...> И тогда я взяла цветок. И полюбила... И цветок меня...»¹. Аэлита живет в постоянном ожидании предательства, но при этом способна безгранично доверять окружающим. И тем не менее, имея безусловные шансы выжить и сохранить веру в людей, она все-таки несчастна, и ее монолог о любви звучит достаточно обреченно:

ОНА. <...> Я всегда жалею... А потом уже люблю... А потом люблю, пока люблю... Это счастье – любить <...> Я просто хочу любить. Хочу любить, и все. У меня пересыхают губы от этой жажды любить, пришелец...².

Умение любить – единственный талант Аэлиты, ее «основной инстинкт»:

ОНА. <...> Как хорошо любить... Если у вас есть какие-то любимые вещи... или любимые люди... Вы только мне намекните, и я их тотчас – всех – немедленно полюблю. Меня хватит! Во мне горы любви! Я буду любить ваших сестер, братьев, вашу прабабушку, вашу шляпу... Если у вас в доме собака, крокодил, кролик, сенокосилка, хомячок, ручка от двери – я всех их полюблю... Только не бойтесь моей любви, ладно?³

Пьеса Э. Радзинского «Приятная женщина с цветком и окнами на север» явлена как новогодняя история наоборот. Героиню все обманывают и никто во лжи не раскаивается. Праздник становится для нее вовсе не началом нового, счастливого этапа в жизни, а очередным испытанием, что противоречит любому мелодраматическому сюжету. Однако при этом Аэлита – самая счастливая героиня всего «театрального» цикла, поскольку она не утратила надежду на взаимную любовь. Аэлита вполне оправдывает свое инопланетное имя, не вписываясь в общепринятый формат: ее поступки традиционно нелепы, она нарушает все возможные правила и разрушает все возможные стереотипы поведения. Героиня увлекается суперменом Василием Скамейкиным и в то же время влюбляется в «плохонького» уголовника Федю. Аэлита – *другая* женщина, странная, противоречивая, она похожа на знаменитую актрису и постоянно живет в мире иллюзий, в собственном параллельном пространстве. Она ничего не боится, никому не мстит и, безусловно, явлена как идеальная женщина.

В пьесе «Чуть-чуть о женщине» представлена новая Аэлита (Ирина), уверенная в себе, решившаяся на поступок и стремящаяся изменить судьбу. В отличие от пьесы «Приятная женщина с цветком и окнами на север», драма «Чуть-чуть о женщине» шла на сцене не слишком долго и никогда не экранизировалась. Она была написана и поставлена раньше пьесы «Приятная женщина с цветком и окнами на север», но опубликована гораздо позже, и потому воспринимается как заключительная, хотя и открывает цикл для актерского бенефиса.

Примечательно, что самую экранизируемую пьесу «Приятная женщина с цветком и окнами на север» автор не включил ни в одно из последних изданий (в том числе и в собрание сочинений), хотя «Приятная женщина...» – это центральная пьеса цикла для актерского бенефиса, и связь этой пьесы с другими – «Старая актриса на роль жены Достоевского», «Я стою у ресторана...» и «Чуть-чуть о женщине», очевидно, придает тексту Э. Радзинского новые коннотации. Роль Аэлиты на самом деле может рассматриваться лишь как одна из ролей героини пьесы «Я стою у ресторана...» – Нины. Нина – сквозная героиня драматургии Э. Радзинского. Впервые она появляется в образе Актрисы, играющей именно «дурицу Аэлилу» в пьесе «Приятная женщина с цветком и

окнами на север», а роль Старой актрисы в драме «Старая актриса на роль жены Достоевского» – ее последняя роль в театре. Главная героиня драмы «Она в отсутствии любви и смерти» может рассматриваться как еще одна из ролей Нины, а сама пьеса, включенная автором в раздел «Театр про любовь...» и косвенно принадлежащая к «театральному» циклу, словно воплощает эпизод из реальной жизни Нины. Таким образом, Аэлита – героиня, безусловно, знаковая, и все пьесы цикла для актерского бенефиса так или иначе посвящены ей. Драма «Чуть-чуть о женщине» (более ранняя пьеса) – претекст «Приятной женщины с цветком и окнами на север» (пьесы более поздней), и судьба Аэлиты, безусловно, повторяет судьбу Ирины. Героиня пьесы «Приятная женщина с цветком и окнами на север» в финале отправляется за Инспектором-пришельцем в другую реальность, туда, где возможна взаимная любовь, Ирина же следует за Клоуном в неведомый волшебный мир своей детской мечты.

Ирина, героиня пьесы «Чуть-чуть о женщине», по-своему добивается независимости. Она стремится расстаться со старыми привычками, корыстными партнерами и пытается начать новую жизнь, но ее желание дистанцироваться от прежних ценностей, связанное с ощущением собственной несвободы, напоминает отчаянное бегство от действительности. Ирина бежит от воспоминаний о своем неудачном браке, от мужчины, отношения с которым для нее мучительны, от Пассажира – своего «виртуального» возлюбленного, но это своего рода бег с препятствиями. Художественное пространство пьесы Э. Радзинского организовано как пространство лабиринта, из которого героиня настойчиво ищет выход. Действие разворачивается в купе поезда, в квартире Ирины, в кабинете ее начальника, на улице, в машине Старшей Коллеги, в усадьбе Тютчева, в ресторане, на вокзале, в квартире Актрисы, на которую похожа героиня. Ирина мечется в поисках невятной идеи о новых отношениях и постоянно проигрывает в споре себе самой, возвращаясь к людям, от которых так старается освободиться:

ОНА. <...> Я не хочу с ним видаться. <...> Но он позвонит, а я иду... Или вот сейчас, мне не хотелось с ней разговаривать. Мне отвратительно, когда она называет меня «старой калошей». Мне не хочется устраивать девичник. Но я это сделаю. Это все оттого, что я не так живу. Раньше я была свободной и дерзкой, я начинала. От меня никто не ждал свершений, радость дебютантки. Теперь от меня ждут. Страх ответственности. Я уже не думаю о работе. Я думаю только о том, что обо мне скажут в связи с этой работой. Я не свободна...⁴.

Лабиринт, в котором заблудилась героиня Э. Радзинского, – ее собственная жизнь. Ирина живет, бессознательно подчиняясь определенным обстоятельствам и сложившимся

стереотипам: она встречается с нелюбимым (по сути совершенно чужим) человеком, общается с подругой, которую презирает, с коллегами, которым не доверяет. Ирина надеется освободиться от балласта навязанных моделей поведения, предпочитая бесконечные командировки тихим домашним вечерам. Ее интенсивное общение с окружающими обусловлено нежеланием оставаться в одиночестве. Покой и гармония привлекают и в то же время отталкивают героиню Э. Радзинского:

ОНА. <...> Женщина по-настоящему становится женщиной, наверное, когда она вдруг ощущает жажду покоя. Точнее... жажду нормальной женской жизни, то есть семьи, детей. <...> Многие так: спят, рожают детей, имеют семью, лишь бы иметь все это – все равно от кого. Моя беда в том, что я не могу так. Я не могу *смириться*...⁵ (Курсив мой. – Л. К.).

Социальная драма Ирины постепенно превращается в драму экзистенциальную. Героиня придерживается определенного кодекса, свода правил, соответствующих ее социальному статусу (она ученый-океанолог с мировым именем), уподобляя собственную жизнь четко отработанному ритуалу: служебный роман, подруга-соперница, коллега-завистница, командировка-бегство, работа-спасение. Но прекрасно отлаженный механизм однажды дает сбой, и происходит удивительная встреча с Пассажиrom – человеком из иной реальности. Эта встреча символизирует потерянное или незамеченное счастье и способствует пробуждению давно забытых чувств.

Героиня Э. Радзинского стремится освободиться от бесконечных условностей и наконец покинуть проклятый лабиринт, поскольку мир, в котором она существует, отныне представляется ей узким и ограниченным. Ирина осознает, что предназначена для другой жизни, и ей необходимо изменить существующий порядок вещей:

ОНА. <...> Я все переменю. Я клянусь! Все переменю»⁶.

Именно это смутное предчувствие иной судьбы сближает двух героинь драматургии Э. Радзинского: Ирину («Чуть-чуть о женщине») и Аэлилу («Приятная женщина с цветком и окнами на север»), каждая из которых начинает новый виток жизни, пытаясь прервать тягостную связь с прошлым. Аэлила стремится расстаться с иллюзиями и даже со своим любимым цветком – комнатной геранью, а Ирина идет на звук волшебной флейты за человеком, пообещавшим осуществить ее мечты и вывести из лабиринта:

ОНА. Куда мы идем?

КЛОУН (*не оборачиваясь*). И шепчите, как в детстве, перед сном, когда верят, что все исполнится завтра.

ОНА. Какое высокое небо, и голос дальней птицы... Куда мы идем?

КЛОУН. Зеленая трава... Все зелено. Исполнится, что шепчется, что шепчется – исполнится... Вы не шепчете... Шепчите, ну, шепчите! (*Играет на дудочке, а она идет за ним и шепчет свою молитву.*)⁷

Обязательным элементом пространственной организации в «театральном» цикле Э. Радзинского является железная дорога, и чаще всего персонажи встречаются друг с другом в купе поезда («Приятная женщина с цветком и окнами на север», «Наш Декамерон», «Чуть-чуть о женщине» и др.).

Эти встречи фатальны, они кардинально влияют на всю дальнейшую жизнь героев. В пьесе «Приятная женщина с цветком и окнами на север» Аэлита оказывается попутчицей криминального авторитета Василия Скамейкина, знакомство с которым становится для нее знаковым. Героиня драмы «Наш Декамерон» Мария свои эксперименты в новом образе начинает в поезде по пути из Гусь-Железного в Москву. Именно это путешествие и явилось для нее стартом, началом другой жизненной истории.

Ирина («Чуть-чуть о женщине») встречает в купейном вагоне Пассажира – человека, ретранслирующего ее собственные мысли, представления о мире и ощущающего ее душевную боль:

ПАССАЖИР. <...> Вот в мире существуют беды, огорчения, обиды и т.д. И вот все эти «неприятности» можно представить в виде одной равнодействующей – в виде одного длинного лезвия, направленного острием против нас. Люди нормальные обычно к нему боком стоят, чтобы обойти свои беды, не напороться. А вот она... та, которую любишь, к этому лезвию всем телом стоит. Глупая и нелепая. Во всяком случае, так тебе всегда кажется. Потому что когда человека любишь, кажется, что он не такой, как все, что он совсем беспомощный, что ему все время грозит опасность...⁸

Пассажир озвучивает все то, в чем Ирина не решается признаться даже самой себе, и в результате героиня воспринимает его как свое другое «Я», как человека, чувствующего ее на глубинном, внутреннем уровне. Ирина, очарованная Пассажиром, начинает верить, что этот «чудный, великолепный человек» наконец поможет ей обрести душевное равновесие, однако при этом она неосознанно боится утратить привычную картину мира.

Путешествие по железной дороге – движение в ограниченном и в то же время безграничном пространстве. Герои во время таких путешествий свободны. Они не привязаны к конкретной географической точке и определенному часовому поясу, они существуют словно в безвременье, в удивительном иллюзорном мире, где не имеют

власти прошлое и будущее и абсолютно не значимо истинное лицо, поскольку появляется возможность выбрать любой образ.

Ирина одинока, даже отчуждена от окружающего мира, она по-своему бунтует против потребительского отношения к себе, страдает синдромом «непрожитой жизни», мечтает о светлом будущем. Героиня демонстрирует окружающим маски, шаблоны, стереотипы определенного и общепринятого поведения, и лишь оставаясь в одиночестве, позволяет себе обнаружить истинные чувства. Таким образом, мотив отчуждения в пьесе Э. Радзинского «Чуть-чуть о женщине» сопрягается с мотивом игры.

Вынужденная игра Ирины, внешне похожей на знаменитую актрису, не что иное, как защитная реакция, попытка прожить жизнь другого человека. Добрая и отзывчивая по природе, Аэлита традиционно пытается начать все заново и избавиться от иллюзий, а холодная, жесткая Ирина выбирает несвойственный ей стиль поведения и безуспешно пытается научиться прощать.

ОНА. <...> Я не умею с людьми. Я их часто обижаю. А потом я переживаю, но уже поздно. <...> Я не умею прощать, я не умею не замечать. Я невеселая⁹.

Две жизни одной героини представлены в двух пьесах Э. Радзинского. Ирина, перевоплотившись в Аэлилу, демонстрирует совершенно иной сценарий своей жизни, но финал в обоих текстах совершенно идентичен. При этом Ирина – абсолютный антипод Аэлиты. Аэлита – добрая, нежная и жалостливая; Ирина – жесткая, холодная и неромантичная. Аэлита ищет любви и сочувствия, Ирина же – понимания и свободы выбора, обе они очень похожи на звезду сцены, обе встречают свою судьбу в поезде, обе в финале уходят в неведомое пространство с персонажем, далеким от реальности. Два сценария, две судьбы одной героини, на самом деле, лишь две роли одной Актрисы.

Классическая развязка с неожиданным появлением Инспектора-пришельца («Приятная женщина с цветком и окнами на север»), Клоуна («Чуть-чуть о женщине»), Неизвестных («Старая Актриса на роль жены Достоевского»), безусловно, органична и оправдана. И только в пьесе «Я стою у ресторана...» Фортинбрас так и не приходит, но это не имеет никакого значения, ибо ожидание Фортинбраса значительно важнее его присутствия. Вечный поединок между мужчиной и женщиной – поединок между Актером и Актрисой, поскольку лицедейству свойствен дух состязания. И в противостоянии героев в драматургическом цикле Э. Радзинского не может быть победителей, оно завершается не победой одного, а поражением двоих.

Героини Э. Радзинского, подменяя одну жизненную схему другой, стремятся выстроить собственную модель мира, воссоздать некую гармоничную вселенную, жизнь в которой должна развиваться по особым, незыблемым правилам. Но Аэлита и Ирина, устанавливая свои правила, тем не менее, последовательно их нарушают.

Игровое поведение персонажей драматургии Э. Радзинского обуславливает концептуально доминантную роль мотива игры в пьесах «Приятная женщина с цветком и окнами на север» и «Чуть-чуть о женщине», а герои этих пьес Он и Она (Актер и Актриса), вновь перевоплощаясь, существуют в «предлагаемых обстоятельствах» и экспериментируют с судьбой.

Пьесы драматургического цикла для актерского бенефиса: «Приятная женщина с цветком и окнами на север», «Старая актриса на роль жены Достоевского», «Я стою у ресторана...», «Чуть-чуть о женщине» так или иначе посвящены театру и, безусловно, актерам: «И вот я осмелился попытаться писать бенефисные пьесы. Пьесы эти в основном для актрис, потому что именно над ними время творит самую беспощадную расправу. И все эти пьесы были о любви»¹⁰.

Любовь и игра в драматургии Э. Радзинского – явления одного порядка, но при этом любовь синонимична безумию, игра же становится аналогом жизни. Прекрасная Женщина (Аэлита, Ирина, Старая Актриса, Нина) движется в пространстве, забыв об осторожности и не задумываясь о будущем («А вот она... та, которую любишь, к этому лезвию всем телом стоит. Глупая и нелепая»¹¹). Она верит, что способна изменить жизнь непременно в одну минуту, в одно мгновение именно потому, что игра представляется ей более реальной, нежели действительность:

ОНА. <...> Наверное, реальность ускользает, потому что она мне скучна... Точнее, не так: для меня теперь есть одна реальность: «Лиля»! Игра!¹²

Истинные чувства – утопия, в которую верят лишь избранные, а любовь – талант, которым обладают не многие: «Существует Она, которую я называю Прекрасная женщина. Ее главный талант – любовь. Она страдает, умирает от любви... чтобы воскреснуть и начать все вновь. Ее называют безумной, но счастье, которое она испытывает, никогда не дается разумным»¹³.

В пьесах Э. Радзинского «Чуть-чуть о женщине» и «Приятная женщина с цветком и окнами на север» открытый финал. Возможно, Аэлита по-прежнему будет ждать новогодних чудес, а Ирина – следующей встречи с Пассажиrom, устремляясь в

погоню за ускользающим идеалом и продолжая грезить о любви, Прекрасная Женщина теряет связь с окружающим миром, но сохраняет свою индивидуальность.

Таким образом, сюжет о Прекрасной Женщине, интерпретируемый в «театральном» цикле Э. Радзинского, является ключевым в условной диалогии «Чуть-чуть о женщине» и «Приятная женщина с цветком и окнами на север».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Радзинский Э. С. Приятная женщина с цветком и окнами на север // Радзинский Э. С. Театр: Театр времен... Театр про любовь... Театр в театре... М., 1986. С. 457.

² Там же. С. 458.

³ Там же. С. 458.

⁴ Радзинский Э. С. Чуть-чуть о женщине // Радзинский Э. С. Начало театрального романа. М., 2004. С. 249.

⁵ Там же. С. 302.

⁶ Там же. С. 249.

⁷ Там же. С. 308.

⁸ Там же. С. 240.

⁹ Там же. С. 305.

¹⁰ Радзинский Э. С. О любви к театру // Радзинский Э. С. Начало театрального романа. М., 2004. С. 24.

¹¹ Радзинский Э. С. Чуть-чуть о женщине. Указ. изд. С. 240.

¹² Радзинский Э. С. «Я стою у ресторана...» (Монолог женщины) // Радзинский Э. С. Сочинения: В 7 т. М., 1998. Т. 3. Загадки любви. С. 564.

¹³ Радзинский Э. С. О любви к театру. Указ. изд. С. 24.

**Творческое поведение писателя как форма автокомментария:
случай Алексея Иванова***

Формы проявления авторефлексии, воплощающейся в автокомментирование¹, во многом обусловлены конкретно-исторически, связаны со спецификой функционирования писателя как деятеля особым образом организованного социокультурного пространства. В современном литературном процессе с характерным для него постоянным и частым вбрасыванием на рынок все новых имен и текстов принципиально важной становится задаваемая извне стратегия обеспечения максимально продолжительного рыночного успеха. Ее важной составляющей является превращение художника в медийную фигуру, когда социальную авторитетность в широких читательских кругах получает лишь тот литературный деятель, кто попадает на экраны телевидения, страницы еженедельной прессы, популярных журналов. Для того, чтобы быть замеченным читателем-неспециалистом, писатель должен стать узнаваемым сначала как автор, связанный с определенным набором текстов, а потом и как интересная сама по себе биографическая персона.

В этих условиях важнейшим способом автокомментирования становится творческое поведение, когда творчество и биография писателя последовательно и очевидно обуславливают друг друга, а образ автора формируется не только и не столько его художественными текстами, сколько его участием в разного рода медийных практиках, представленным аудитории кругом общения и т.д. Публикуемые художественные тексты становятся своего рода информационным поводом, а сам писатель из скрытого в тени своего текста автора превращается в персону с лицом, биографией, мнением, отдельным от того, что выражено им в романе, рассказе или пьесе в специфически литературной, то есть непрямой форме.

Сам факт попадания в число медийных лиц в отдельных случаях спровоцирован неожиданным читательским успехом того или иного текста, но чаще оказывается элементом продуманной издательской стратегии, которая может быть более или менее плотно соотнесена со стратегией авторской. В любом случае автор, передающий свой текст в издательство, то есть рассчитывающий не на отложенный, а на актуальный

* Статья подготовлена в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

спрос, и издательство заинтересованы в конечном итоге в успешных продажах книги и дальнейшем удачном сотрудничестве, способствующем приросту и экономического, и символического капитала. Это способствует известному согласовыванию политики издательской «раскрутки» имени писателя и тактик авторского самопредставления.

Авторитет профессии писателя в России традиционно высок, поэтому деятели литературы практически не оказываются ньюсмейкерами в житейски-биографической своей ипостаси: на страницы даже «желтой» прессы крайне редко поступает информация об их женитьбах / замужествах, разводах, романах, рождении детей, обустройстве домов и т.п. «Скандальные» факты, связанные с жизнью и творчеством наиболее известных авторов, в том числе и классиков, обычно становятся достоянием широкой публики посмертно. Социальная роль российского литератора – быть «властителем дум», хотя и реализуется в современном культурном пространстве значительно слабее, чем раньше, продолжает исполняться хотя бы в том, что писатель по-прежнему выступает в качестве человека, чье мнение по различным вопросам ценится не только за оригинальность содержания, но и за отточенность формы, и интересно публике².

Основные новости, связанные с ныне живущим писателем, кроме информации о выходе новой книги, обычно облекаются в форму интервью, где писатель отвечает на вопросы самого разного толка, размышляет о своем и чужом творчестве, судьбах страны и т.п. Информацию подобного рода можно рассматривать как своего рода автокомментирование. Самообъяснения в таких условиях могут, конечно, быть добровольными, но чаще автор ставится в ситуацию долженствования, ему приходится регулярно представлять свое мнение в СМИ. Несмотря на известную принудительность такого автокомментирования, писатель получает возможность и для самовыражения, и для моделирования в сознании широкой публики своего образа, выбирая соответствующие автобиографические фрагменты, акцентируя отдельные положения своей творческой позиции.

Оставаясь автором собственно художественных текстов, писатель, конечно, становится объектом чужих оценок, его тексты используются в контексте реализации чужих интересов. Но и в таких условиях, подчиняясь издательской стратегии «раскрутки» или соответствуя складывающемуся в критике образу, повинуюсь принятым в медиа-среде требованиям самопредставления, автор более или менее обстоятельно рассказывает свою биографическую историю, объясняет причины и порядок написания текстов, через это придавая понятную стороннему наблюдателю логику своему творческому пути и своей позиции, поясняя свое место в культурном

пространстве, определяя занимаемую им нишу, делая законным само ее существование. Сами художественные тексты в этом случае выполняют функцию дополняющую, писатель, представляя их и себя, решает, судя по всему, целый ряд задач, в том числе и утилитарно-прагматического свойства, главной из которых, на наш взгляд, становится приобретение важной в современном разноректорном обществе функции эксперта в том или ином вопросе³.

Рассмотрим один из частных случаев, являющийся, на наш взгляд, характерным для современной литературной ситуации, на примере живущего в Перми прозаика Алексея Иванова. Известность приходит к А. Иванову после публикации в 2003 году в московском издательстве «Пальмира» романа «Сердце Пармы». Роман был номинирован на несколько престижных премий, творчество писателя кажется столь перспективным, что санкт-петербургское издательство «Азбука» начинает выпускать авторскую серию текстов А. Иванова⁴.

Если в ноябре 2004 года литературный обозреватель «Афиши» Л. Данилкин упоминает «квалифицированного реалиста» А. Иванова в ряду с другими «бесспорными профессионалами», которые никогда «не будут суперзвездами», то уже с осени 2005 года в литературных изданиях появляются заголовки «Ажиотаж вокруг романа»⁵, «Роман “Золото бунта” стал настоящим триумфом»⁶. С 2005 года появление каждого нового текста А. Иванова сопровождается рецензиями в авторитетных СМИ, а писатель становится медийной фигурой, о чем свидетельствуют, в частности, интервью с ним, информация о нем и его книгах, появляющиеся в популярных аналитических, а позже и «глянцевых» изданиях⁷. В таких условиях автокомментирование превращается в важнейшую составляющую его творческого поведения.

Путь Алексея Иванова в литературу в целом типичен для многих современных авторов: высшее гуманитарное образование – локальная известность – благословение известного писателя, в данном случае бывшего пермяка Леонида Юзефовича – бурный успех одного текста – закрепление этого успеха изданием старых, регулярным появлением новых произведений, переизданиями, информацией об очередных планах и проектах: готовящихся экранизациях, кино- и телепроектах, функционирование Интернет-сайта и т.п.. Подобный успех был бы вполне естественным, если бы первые книги, принесшие А. Иванову успех, не представляли собой достаточно трудночитаемые исторические романы.

Что позволило А. Иванову стать модным писателем? Если отбросить в сторону не лишённые оснований предположения о механическом манипулировании им в целях лоббирования интересов той или иной литературной группы, несложно заметить, что

этому, во-первых, благоприятствовала общественно-политическая конъюнктура, а во-вторых, сам писатель сделал немало для создания своего запоминающегося образа в сознании читателя.

Иванов предстает перед читающей публикой как писатель «с темой» и «в образе». Каждый новый его текст сопровождается рядом поясняющих интервью, а романы сопровождаются публикацией дополняющих их текстов non-fiction, в которые также инкорпорирован автокомментарий. Темой А. Иванова стала история Урала. Он вошел с ней в литературу, в статьях и интервью многократно повторял, что является открывателем новых смыслов уральской истории. Образом А. Иванова стал образ принципиального провинциала. Смысл имперской истории с позиции жителя середины империи является своего рода содержательной основой автокомментариев писателя.

Редко давая конкретно-исторические комментарии к своим романам, полным лингвистических и этнографических загадок, тем самым намеренно оставляя читателя наедине с воссоздаваемыми «темными» страницами истории, Иванов охотно рассуждает о концептуальном смысле того видения российской истории, которое предлагает, о своем давнем интересе к проблеме, фактически подкрепленном историческими изысканиями, без которых было невозможно написать исторические романы. Он предстает автором, для которого важно, что Урал – край с историей, которая нуждается в переописании с позиции современного человека, чуткого к идеям национального, государственного, дискурсивного. При этом уникальное уральское у него является проявлением российского, предлагается позитивное конструирование национальной истории через идею государства, в котором периферия, оказываясь формально репрессированной, имеет право на свой голос и реализует это право.

Актуальность этой проблематики в общественной жизни России середины 2000-х годов совпадает со взлетом популярности Иванова среди критиков, когда тексты А. Иванова перестают именоваться «лингвистическими казусами» и начинают говорить о новой литературной «звезде», непосредственно обратившейся к геополитической проблематике. Образ писателя-государственника соответствовал существующему в обществе 2004 года социальному заказу, он воспринимается как позитивный и в современном социально-политическом контексте. Неоднократно проговариваемая в СМИ мечта о сильном государстве с мощными региональными центрами как будто изначально заложена в созданные писателем тексты на исторические темы.

Характерно, что тексты ивановских автокомментариев и сторонних интерпретаторов его творчества – известных критиков следуют буквально вперемежку, так что трудно определить, задает ли писатель сам определенную смысловую рамку

своим критикам или же подхватывает предложенные ими трактовки его текстов, развивает, адаптирует их для широкой публики, в известном смысле освящая их своей авторской волей, поскольку автокомментарий имеет все основания претендовать на подлинно верную интерпретацию текста⁸.

Подобное единомыслие автора и авторитетных его интерпретаторов утверждает в читательской аудитории некое совокупное знание о проблематике творчества А. Иванова, закрепляя в сознании читателя содержание извлекаемых из них значений. Когда единодушная, существующая по принципу взаимодополнения интерпретация и оценка ивановских текстов, предлагаемая критиками различных «нишевых» СМИ от «Афиши» и «Русского Newsweek» до женского журнала «Gala» и мужского журнала «Maxim», подтверждается самим автором, у широкого непрофессионального читателя вряд ли появится сомнение в правомочности выраженных в тексте концепций. В результате складывается убедительный образ литератора, усомниться в значении которого для современной общественной ситуации не представляется возможным.

Как уже отмечалось, позиция писателя, определяющая интерпретативные рамки местного контекста, задается как позиция принципиального провинциала. Образ А. Иванова, создаваемый им в автобиографически-контекстуальном комментарии, подчиняется теме истории Урала. Официальная биография А. Иванова, ставшая неотъемлемой частью «авторской» серии его книг, лаконична.

Алексей Иванов родился в 1969 году в Перми, в семье инженеров-кораблестроителей. После школы поступил на факультет журналистики Уральского университета (Свердловск), однако диплом защитил на факультете истории искусств. В те же годы дебютировал с первой повестью на страницах журнала «Уральский следопыт». Вернувшись в Пермь, Иванов сменил немало профессий: работал сторожем, школьным учителем, журналистом, преподавателем университета, а также гидом-проводником в турфирме, что привело его к увлечению краеведением. В процессе работы над романом «Сердце Пармы» организовал детский художественный краеведческий музей. В 2003 году в Перми вышла первая книга писателя. Иванов – лауреат литературных премий «Эврика!», «Старт», «Ясная Поляна», а также премий имени Д. Н. Мамина-Сибиряка и П. П. Бажова.

Собственно говоря, кроме этой, никакой другой информации в печати о биографии Иванова не появляется, вот только городом рождения первоначально назывался Горький. Неопределенность указания на место рождения характерна, так как важнейшей характерологической чертой Иванова как лица с биографией является то, что он пермский писатель.

Поскольку превращение лица публичного в лицо медийное требует броскости и определенности оценок, образ провинциала приобретает особое значение. Писатель акцентирует постоянство места жительства в пригороде Перми. В фотопортретах А. Иванова подчеркиваются обыкновенность и бесстильность одежды. Важнейшими составляющими внешнего облика оказываются принципиальная негламурность, лысина со лба, прищуренный взгляд сквозь немодные очки. Сложно говорить о том, какую роль сыграл Иванов в создании этого визуального образа, но частота его тиражирования показывает, что, видимо, он был им поддержан.

За подчеркнутой провинциальностью стоит представление А. Иванова о наиболее продуктивном, с его точки зрения, типе писательского поведения, о котором он неоднократно говорил. Речь идет о писателе, живущем в провинции, о которой он пишет, знатоке своего места, для которого происходящее на Родине – не экзотика, а материал для самопознания. Ивановым этот тип поведения связывается с уральским гением места П. Бажовым, об интересе к творчеству которого он неоднократно писал, на тексты которого он неоднократно ссылается, давая своего рода подсказки, как следует воспринимать его собственные книги: видеть за увлекательными сюжетами глубокое знание жизни, честность и самостоятельную историческую концепцию.

А. Иванова начали «раскручивать» именно как автора-провинциала с исторической концепцией общероссийского масштаба. На первоначальном этапе, судя по отголоскам в местной пермской прессе, в процессе продвижения А. Иванова некоторое участие приняла администрация Пермской области, разумно разглядев в исторических произведениях молодого прозаика средство всероссийского продвижения нового административного образования – Пермского края. В первых, достаточно робких автокомментариях, представляющих пересказанные журналистами реплики писателя, А. Иванов, отвечая на косвенные упреки, почему именно его решила поддерживать администрация края, объяснял, что это будет «кампания внутривластного звучания, формирующая нравственные ориентиры в регионе, а на всероссийский рынок производящая продукт под названием “Пермский край”»⁹. Судя по всему, тема государственной поддержки «бренда» «Алексей Иванов» достаточно широко обсуждалась в регионе, и у самого писателя отторжения не вызывала¹⁰, хотя позже он будет откешиваться от образа писателя, использовавшего для своего продвижения административный ресурс.

В этом нет внутреннего противоречия. Будучи трезво мыслящим человеком, прекрасно отдающим себе отчет в том, какую роль играют в современном литературном процессе критики¹¹, медиа, как важна для никому не известного автора поддержка

любого рода, А. Иванов настаивает на независимости своей внутренней позиции, которая может совпадать или не совпадать с интересами различных социальных или административных групп, но которая, тем не менее, является органически ему присущей. Писатель подчеркивает свою готовность высказывать свое мнение в интересах максимально широкого его распространения в любых заинтересованных аудиториях, и постоянно подчеркивает, что для доказательства своей правоты он готов использовать различные ресурсы, оказывающиеся в его распоряжении¹².

Чтобы сделать свою геополитическую и историческую концепцию более явной, А. Иванов выбирает такую специфическую форму автокомментария, как его документальная книга «Message: Чусовая» (2007). Основанная на ивановском же путеводителе по Чусовой «Вниз по реке теснин», вышедшем в 2004 году, эта работа выполняет принципиально иные – не связанные с утилитарными целями функции. Ее задача – закрепить образ писателя как певца «уникальной уральской реки», связывающей восток и запад Урала, Европу и Азию. В этом тексте писатель проговаривает еще одну важную для него геополитическую задачу – реабилитировать Пермский край.

Иванов вступает в борьбу за символический статус территории, которая носит неявный, но от этого не менее напряженный характер, поскольку результатом противоборства оказывается превращение определенного географического пространства в культурно значимое «место», наделение его смыслом. Победитель получает право считаться создателем доминирующей точки зрения на регион, тем самым приобретая известную власть над переосмысленной, то есть «завоеванной» землей. Отталкиваясь от существующих в культуре образов Урала (Урал – край горных мастеров; Урал – граница Европы и Азии; Урал – опорный край державы), А. Иванов не оспаривает только последний. Причины этого понятны: первые два образа связаны с горным Уралом, тогда как Пермский край остается в широком читательском сознании невидимым, нуждающимся в открытии. Писатель стремится вывести регион с периферии, сделать его – пусть символически – центром важнейших для России культурных столкновений. По сути дела он занят перераспределением тех значений, которые были присвоены территории Урала¹³.

Центральная «уральская» идея Иванова – возвращение Пермскому краю его исторического «места». Исходя из популярной идеи культурных процессов, в частности, процесса производства и воспроизводства определенного типа характера в контексте природы, он отчетливо разделяет жителей восточного и западного Урала. В интервью 2005 года для «внутреннего» локального издания Иванов рассуждает о том, что

«ландшафт ... формирует ... темперамент и способ мышления», поэтому западный склон Урала «медленный, пологий, покатый» порождает определенный характер: «мы долго запрягаем, не можем раскачаться, и город у нас чиновничий, с волокитой, с бюрократией». Восточный же склон, где «Уральский хребет резко обрывается крутыми склонами в Западно-Сибирскую низменность и на внезапном перепаде высот из недр земли вываливаются все земные сокровища», порождает «компактный, энергичный, сжатый» город, населенный энергичными предприимчивыми людьми¹⁴. В книге «Message: Чусовая» и сопровождающих ее авторских комментариях внутрирегиональные характеристики меняются: «На Чусовой ниже поселка Кын, в Пермской области, крестьяне даже картошку продают на треть дешевле, чем в Свердловской области, – ну нету в них “деловой жилки”! <...> Зато здесь умели красиво петь “по крюкам”, красиво вышивать, писать иконы, вырезать “пермских богов”, печатать книги и вообще заниматься “душеполезными” делами. <...> Пассионарность менталитета Восточного Урала, конечно, прагматична, утилитарна. Но для индустриальной цивилизации интересы “базиса” всегда актуальнее интересов “надстройки”»¹⁵. «Духовность» пермяков, противопоставленная «утилитарности» екатеринбуржцев, подкреплена соответствующей интерпретацией истории (противопоставление Демидовых – Строгановых, апелляция к расхожим представлениям о Б. Ельцине и т.п.) – все это есть еще один вариант уральской мифологии, позволяющий расшатать привычные представления о регионе.

В статье 2007 года, опубликованной в журнале «Урал», развивается та же тема, только писатель косвенно отвечает критикам своей концепции: «Автор не “передергивает”, не подбирает события с каким-то коварным умыслом. Автор даже не лезет в спецхраны или семейные архивы. Автор предлагает просто компиляцию известных фактов, которые, однако, оказываются красноречивее многих ангажированных утверждений». Сделанные им выводы на сей раз смягчены: «И дело вовсе не в том, что “лучше”, а что “хуже”. И у того, и у другого состояния духа есть и хорошие стороны, и плохие. Дело в том, что надо всегда помнить: есть и это, и то. Как в истории есть и Строгановы и Демидовы. А Чусовая, как и положено великой реке, собирает все воедино. И притяжение Чусовой не только в том, что на ней сошлись Строгановы и Демидовы, “западный” менталитет и “восточный”. Притяжение в том, что на Чусовой воплотились две основные линии “русского пути”, и значит – два варианта будущего»¹⁶.

Являясь радетелем малой Родины, А. Иванов выступает также как инициатор проведения фестиваля «Сердце Пармы», активный пропагандист идеи создания

природно-культурного заповедника на Чусовой. Многочисленные публичные высказывания, адаптирующие достаточно сложные и в принципе мало интересные широкой публике исторические и геополитические концепции, позволяют А. Иванову постепенно сместить интерес читающей публики к истории Пармы. Последний крупный проект писателя – создание сценария документального сериала об «уральском коде»¹⁷ – ведет в том же направлении.

Именно автокомментарии позволяют судить о степени сознательности используемых писателем стратегий. Для А. Иванова региональная идентичность, национальный характер, история – категории идеологические, конструируемые на основании конкретных социальных задач. Публичная, медийная фигура, он использует весь накопленный символический капитал с единой целью – позиционировать свою точку зрения как доминирующую. Включение создаваемых текстов в широкий контекст оказывается успешной формой социокультурного поведения.

В настоящее время А. Иванов расширяет сферу своего влияния. Он издал остросоциальный роман о современной российской жизни, продолжает разрабатывать тему уральской истории, делится в интервью своими мнениями о национальной идентичности, политической жизни страны, столице и провинции, телевидении и конспирологии, то есть заявляет о себе как о человеке общественном, чье мнение не может не быть интересным.

Творчество современного успешного писателя неизменно связано с различными формами автокомментирующих текстов, в качестве каковых могут выступать и официальные портреты автора, и его интервью, заметки, статьи, социально-культурные инициативы и т.п. Автокомментарии авторов, достигших уровня медийных фигур, обладая качествами регулярности и вынужденности, зависят от возможности встраивания создаваемых автором художественных текстов в различные социальные, культурные, литературные контексты; от предложенных критиками интерпретаций, когда автор либо адаптирует, либо, напротив, усложняет критические построения; от выстраиваемого самим писателем типа поведения. Все эти факторы влияют на содержание автокомментариев, оставляя более или менее универсальными те конкретно-исторические формы, в которых он существует.

Различные способы автокомментирования, осуществленные Алексеем Ивановым за последние три года, привели к тому, что он не только стал в сознании широкой публики экспертом по Уралу, продемонстрировал возможности нестоличного литератора в новых условиях, но и явил собой образ идеального провинциала – умного и скромного, «деликатного и ответственного»¹⁸, неуступчивого защитника провинции,

обладающего знаниями, здравым смыслом, практичностью и «страстной серьезностью»¹⁹. Две ведущих образа автокомментатора: наделенного геополитическим мышлением провинциала и доброго гения места – предоставляют писателю широкое пространство для выражения и отстаивания своей позиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Автокомментарий, то есть авторское пояснение различных аспектов собственного/ых текста/ов, является обычным способом акцентировки собственной позиции, в некоторых случаях – непосредственного выражения авторской концепции. Автокомментарии могут существенно отличаться содержательно-смыслово (быть концептуальными или контекстуальными); структурно (быть инкорпорированными в текст или составляющими некий вторичный текст по отношению к «первичному»); выполнять различные тактические функции (быть «оборонительными» или «провоцирующими»). Каждый из выше названных параметров можно дифференцировать и разворачивать, но в любом случае принципиально важной установкой автокомментирования будет ориентация автора на более непосредственное общение с читателем.

² Не случайно писатели охотно принимают должности колумнистов, литературных редакторов различных, в том числе и рекламных изданий. Это обеспечивает не только стабильный доход, но и делает писателя «видимым», позволяет ему высказываться перед широкой аудиторией, влияя на формирование общественного мнения.

³ Функция эксперта возможна в областях крайне далеких от литературного творчества. Так, скажем, Лариса Рубальская приобрела известность еще и как автор многочисленных кулинарных книг; Александр Кабаков стал восприниматься как знаток путешествий и т.п. Но обычно писатели выступают в роли авторитетных людей, объясняющих значительные общественные события или предлагающих те или иные формы социально-эффективного поведения.

⁴ На сегодняшний день в авторской серии издательства «Азбука» вышли «Золото бунта», «Общага-на-крови», «полная авторская редакция» «Сердца Пармы» – «Сердце Пармы, или Чердынь – княгиня гор», «Географ глобус пропил», «Земля-Сортировочная», «Message: Чусовая», «Блуда и МУДО».

⁵ Никольский С. Ажиотаж вокруг романа // Звезда. 2005. 6 сентября.

⁶ Александров Н. Известия. 2006. 4 января.

⁷ См., например: Gala (11, 2006); Harpers Bazaar (4, 2007); Maxim (1, 2008).

⁸ В интервью А. Иванов дает подтверждающую это суждение оценку интерпретации своих книг. На вопрос С. Князева, кто из критиков «интересно проинтерпретировал, найдя в текстах то, что автор, возможно, и сам не видел», писатель отвечает: «Таких критиков... немало. Лев Данилкин, как консервный нож, вскрывает мое литературное подсознание, о котором я и сам не догадывался. Пугающе адекватен Борис Кузьминский» (Прочтение. 2007. № 6 – 7. С. 13).

⁹ Легков И. Новый компаньон (Пермь). 2004. 23 марта.

¹⁰ См. например: Абашева М. П., Даниленко Ю. В. Траектория успеха провинциального писателя: смена векторов // Региональные культурные ландшафты: история и современность. Тюмень, 2004.

¹¹ «Вне зависимости от того, как книжку позиционируют, я надеюсь, что найдется умный, авторитетный читатель, который прояснит как надо это дело» (Gala. 2006. № 11. С. 70).

¹² Объясняя свой интерес к созданию документального фильма об Урале, А. Иванов, в частности, поясняет: «Если чего-то нет в TV, то этого нет нигде. К счастью, чтобы представлять величину в современной культуре, не обязательно морду в ящик совать. Есть и обходные пути» (Maxim, 2008, 1).

¹³ В патерналистском обществе такие «правильные» книги, задающие соответствующий имидж региона, поддерживает само государство в лице центральных (случай «Малахитовой шкатулки») или местных властей. Писатели, незаметно для читателя утверждая определенный образ территории, формируя выигрышную для жителей региона локальную мифологию, порой, сами того не желая, становятся бойцами, воюющими за интересы власти.

¹⁴ «Ландшафт формирует мышление...» (Интервью с А. Ивановым) // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: Сб. статей по материалам международной науч.-практич. конф. Пермский гос. пед. ун-т. Пермь, 2005. С. 15.

¹⁵ Иванов А. Message: Чусовая. СПб., 2007. С. 314 – 316. См. также: Иванов А.: «Это уже не мат – это речь» // Русский Newsweek. 2007. № 12. С. 67.

¹⁶ Иванов А. Рядом и порознь. Строгановы и Демидовы: противостояние традиций // Урал. 2007. № 7. С. 191.

¹⁷ Подробнее об этом см. на сайте А. Иванова: <http://arkada-ivanov.ru/>

¹⁸ Бубнов Вас. Звезда. 2006. 13 декабря.

¹⁹ Гордин Я. «Быть обязанным государству я не склонен» // Новое время. 2006. 19 февраля.