Эволюция форм художественного сознания
в русской литературе

Серия основана в 2001 году

Редакционный совет серии

С. И. Ермоленко, докт. филол. наук, проф., заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

О. В. Зырянов, докт. филол. наук, проф., заведующий кафедрой русской литературы Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)

Альберт Ковач, доктор филологии, председатель Фонда культуры Восток — Запад — Fundatia Dostoevsky (Бухарест)

А. А. Кораблев, докт. филол. наук, проф., заведующий кафедрой теории литературы и художественной культуры Донецкого национальнього университета (Донецк)

О. Н. Купцова, канд. филол. наук, доцент Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова (Москва)

Т. И. Печерская, докт. филол. наук, проф. кафедры русской литературы и теории литреатуры Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск)

Н. В. Пращерук, докт. филол. наук, проф. кафедры русской литературы Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)

Е. К. Созина, докт. филол. наук, проф., заведующая сектором истории литературы Института истории и археологии УрО РАН (Екатеринбург)

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

Эволюция форм художественного сознания
в русской литературе

Выпуск 4

# ДИАЛОГИ КЛАССИКОВ
# ≈
# ДИАЛОГИ С КЛАССИКОЙ

Сборник научных статей

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2014

УДК 82.091
ББК Ш5(2=Р)5-3
Д44

Редакционная коллегия выпуска:
докт. филол. наук. О. В. З ы р я н о в (гл. ред.),
докт. филол. наук. Н. В. П р а щ е р у к (отв. ред.),
докт. филол. наук Е. К. С о з и н а

Рецензенты:
кафедра истории и теории литературы
Удмуртского государственного университета
(заведующая кафедрой докт. филол. наук, профессор Т. В. З в е р е в а);
О. А. Б е р д н и к о в а, докт. филол. наук, профессор кафедры русской
литературы XX века Воронежского государственного университета

Диалоги классиков — диалоги с классикой : сб. науч. ст. / под
Д44 ред. О. В. Зырянова, Н. В. Пращерук. — Екатеринбург : Изд-во
Урал. ун-та, 2014. — 316 с. — (Эволюция форм художественного
сознания ; вып. 4).

ISBN 978-5-7996-1274-0 (вып. 4)
ISBN 978-5-7996-0621-3

Сборник посвящен таким теоретико-методологическим категориям, как интертекст, сверхтекст (локальный и персональный), диалог с культурной традицией. Прослеживание на материале классической словесности глобальных процессов сверхтекстового образования сочетается с оригинальными авторскими оценками индивидуальных художественных миров и анализом персональных стилевых стратегий русских писателей-классиков.

Для специалистов гуманитарного профиля, интересующихся исследованиями в области теоретической и исторической поэтики.

УДК 82.091
ББК Ш5(2=Р)5-3

*Издание подготовлено в рамках ФЦП*
*«Научные и научно-педагогические кадры инновационной России»*
*на 2009–2013 гг. Соглашение 14.A18.21.0999*

ISBN 978-5-7996-1274-0
© Уральский федеральный университет, 2014

# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие редакторов ..... 8

Раздел 1
**СВЕРХТЕКСТОВЫЕ ОБРАЗОВАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

*Зырянов О. В.* Феноменология «ситуационных» сверхтекстов в лирике: (к постановке вопроса) ..... 13
*Тихомирова Л. Н.* Сверхтекст «ночной» поэзии в типологическом освещении ..... 41
*Коноплёва Е. А.* Мотив одиночества на пиру в русской лирике первой трети XIX в. ..... 50
*Мельникова А. В.* Охотничьи нарративы в русской литературе второй половины XIX — первой трети XX в. ..... 61
*Быстров Н. Л.* О некоторых инвариантных основаниях поэтического мира К. Комарова ..... 82

Раздел 2
**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЗЕРКАЛЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ**

*Золоткова Ю. В.* Культурный диалог или «интертекстуальность»? ..... 89
*Пращерук Н. В.* Несостоявшийся диалог: Ф. Достоевский и Л. Андреев ..... 99
*Кондакова Ю. В.* Из-за плеча Булгакова выглядывает Гоголь (к вопросу о творческом диалоге писателей) ..... 111
*Сараева Т. В.* Поэтический диалог А. Штейгера и Г. Иванова ..... 126
*Налегач Н. В.* Образ Иннокентия Анненского в рассказе Ю. Нагибина «Смерть на вокзале» ..... 131

Раздел 3

**ДИАЛОГ С КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИЕЙ: АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ**

*Рудакова С. В.* «Рифма» Е. А. Боратынского: диалог поэтов и эпох ... 145
*Загороднева К. В.* Д. Рубина и Б. Карафёлов, Б. Ахмадулина и Б. Мессерер: стратегии творческого поведения ... 161
*Турышева О. Н.* От «Бесёнка» и «Бунта» до «Антихриста»: Достоевский в художественной трансформации Ларса фон Триера ... 169
*Исина Н. У.* Проблема русско-казахских литературных связей: опыт систематизации ... 181

Раздел 4

**ОТЕЧЕСТВЕННАЯ СЛОВЕСНОСТЬ В ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ**

*Медведев А. А.* «Сердце милующее» в творчестве Ф. М. Достоевского и христианская традиция ... 194
*Клягина Л. Р.* Религиозная символика в интерпретациях русской классики ... 224
*Краснякова М. С.* Канонический Библейский текст в современной православной литературе (на материале книги о. А. Владимирова «С высоты птичьего полета») ... 232

Раздел 5

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ДИАЛОГ СОЗНАНИЙ**

*Житкова Л. Н.* Идеи В. Г. Белинского в литературно-критических текстах К. Аксакова и Д. Мережковского ... 239
*Кравченко О. А.* Андрей Белый о русской классике: диалогический потенциал самосознания ... 248

Раздел 6

**ИЗ АРХИВА КАФЕДРЫ**

Материалы из архива профессора И. А. Дергачёва ... 269
*Шпаковская Е. А.* Фрагменты воспоминаний ... 277



Раздел 7

**ОТКЛИКИ И РЕЦЕНЗИИ**

*Житкова Л. Н.* Закон катастрофизма: «Медный всадник» в русской литературе XX в. ... 296
*Щукин В. Г.* Монументальный труд о литературе Большого Урала ... 300

Об авторах ... 313

# ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРОВ

Очередной, четвертый по счету сборник научных статей в серии «Эволюция форм художественного сознания в русской литературе»[1] посвящен теме «Диалоги классиков — диалоги с классикой». На этот раз исследовательский коллектив, группирующийся вокруг кафедры русской литературы Уральского федерального университета, целенаправленно выбрал интертекстуальный аспект изучения форм художественного сознания классических и современных российских авторов. В качестве важнейшего объекта и инструментария литературоведческого исследования (наряду с интертекстом и сверхтекстом) в данном научном сборнике рассматривается категория диалога, которой закономерно придается онтологический статус. Именно диалог с культурной традицией — в различных его формах, проявляющихся в зависимости от творческой индивидуальности и эстетической парадигмы художественности, — считается ведущим фактором как историко-литературного процесса в целом, так и индивидуально-авторского, персоналистического акта текстообразования.

Первый раздел сборника посвящен проблеме литературных сверхтекстов. Открывающая раздел статья *О. В. Зырянова* ставит вопрос о феноменологии подобного рода сверхтекстовых образований в лирике. Наряду с уже устоявшимися в теории локальными и персональными сверхтекстами исследователь выделяет разряд «ситуационных» сверхтекстов, рассматривая их на примере трех наиболее выдающихся текстов-прецедентов: «Выхожу один я на дорогу…» М. Ю. Лермонтова, «Я помню чудное мгновенье….» А. С. Пушкина и «Река времен в своем стремленьи…» Г. Р. Державина. Кластерный подход к лирическому

[1] Напомним названия предыдущих выпусков: [«Эволюция форм художественного сознания в русской литературе…; Классическая словесность и религиозный дискурс…; Романтизм vs реализм…]. Второй и третий выпуск — конкретно-тематические в своей основе (равно как и последний, предлагаемый вниманию читателей) — продолжают начатый в первом сборнике опыт феноменологических исследований.



сверхтексту дополняется структурно-феноменологическим подходом, выявляющим механизм трансформации исходного текста-образца и прослеживающим жизнь его «интертекстуального потомства» в ходе литературной эволюции.

Отдельной сверхтекстовой разновидности — «ночной» поэзии — посвящена статья *Л. Н. Тихомировой*. В ней доказательно проводится мысль о том, что именно «ситуация напряженного размышления над сложными (зачастую предельными) вопросами бытия, встроенная в ночной хронотоп, составляет основу художественной онтологии “ночной” поэзии», благодаря именно данной ситуации организуется соответствующее семиотическое пространство с устойчивым комплексом взаимосвязанных мотивов и универсалий. В статье *Е. А. Коноплёвой* на обширном материале русской лирики первой трети XIX в. (А. Пушкин, Е. Боратынский, А. Дельвиг) показана не просто интертекстуальная роль одного мотива — одиночества на пиру, но и эволюционные возможности этой сюжетной ситуации, в конце концов перерастающей в ситуацию «одинокого пира» и выходящей за рамки собственно лирического творчества.

В двух других статьях первого раздела рассматриваются различные варианты сверхтекстовых общностей. Традиция охотничьей литературы (от И. Тургенева и С. Аксакова до И. Бунина и М. Пришвина) оказывается в центре внимания *А. В. Мельниковой*, которой удается разграничить такие смежные понятия, как охотничий дискурс и жанр охотничьего рассказа, а также выявить основные эволюционные тенденции и функции охотничьего нарратива. В статье *Н. Л. Быстрова* представлен оригинальный опыт исследования онтологических основ поэтического мира молодого екатеринбургского поэта К. Комарова.

Второй раздел сборника открывается во многом полемической статьей *Ю. В. Золотковой*. Автор противопоставляет два термина — бахтинский «культурный диалог» и «интертекстуальность»; последний трактуется сугубо в исходном, постструктуралистском значении, без учета того, что этот термин приобрел, по существу, универсальный характер и широко используется в самых различных исследованиях межтекстовых взаимодействий. В следующих статьях этого раздела в продолжение обозначенной теоретической проблемы рассматриваются диалоги классиков как явление развивающейся литературы. Диалог сознаний не противоречит диалогу конкретных текстов, и теория интертекстуальности в качестве методологического инструментария

«мирно уживается» в этих работах с интерпретацией многообразных форм диалогического общения художников.

Так, в статье *Н. В. Пращерук*, вопреки сложившейся в литературоведении точке зрения, утверждается, что Л. Андреев, несмотря на активное обращение к идеям и произведениям Ф. Достоевского, оказался совершенно невосприимчив к «христоцентризму» классика XIX в., составляющему основу его художественной метафизики. В работе *Ю. В. Кондаковой* выявляется «глобальное присутствие» Гоголя в творчестве и биографии Булгакова, его влияние на формирование художественного письма и создание образа центрального героя романа «Мастер и Маргарита». В сопоставительном анализе стихотворений А. Штейгера и Г. Иванова, осуществленном *Т. В. Сараевой*, раскрывается образная и мотивно-тематическая общность поэтических текстов этих оригинальных художников. Статья *Н. В. Налегач* посвящена рассмотрению образа Иннокентия Анненского в рассказе Ю. Нагибина «Смерть на вокзале». Исследовательницей убедительно доказывается, что художественный портрет И. Анненского выстраивается у Нагибина на сугубо диалогической основе, захватывая мемуарно-биографические источники и лирику поэта, тем самым, приобретая характер целостной литературной интерпретации его творческой личности.

В третьем разделе речь идет об авторских стратегиях «культурного диалога», разворачивающихся в многообразных пространствах, будь то поэзия, живопись, кинематограф или сфера межнациональной коммуникации. В статье *С. В. Рудаковой* обстоятельно и многоаспектно проанализирован диалогический смысл итогового стихотворения Е. А. Боратынского «Рифма». Интермедиальный диалог литературы и живописи в аспекте проблемы творческого поведения рассматривается в статье *К. В. Загородневой*. Опыт междискурсивного и интермедиального подхода демонстрирует статья *О. Н. Турышевой* «От “Бесёнка” и “Бунта” до “Антихриста”: Достоевский в художественной трансформации Ларса фон Триера», в которой доказательно обосновывается предположение о тайной полемической связи известного датского кинорежиссера с творческим наследием великого русского религиозного писателя-классика. Заключающая раздел статья *Н. У. Исиной* посвящена проблемам межкультурных коммуникаций. В ней на основе привлечения широкого и разнообразного текстового материала предпринята попытка системного осмысления рецепции казахской литературой основных тем, мотивов и образов русской классики.



Четвертый раздел объединяет статьи, исследующие вопросы диалогического взаимодействия художников с культурной национальной традицией в ее глубинном этноконфессиональном аспекте. Так, в статье *А. А. Медведева* на основе тщательного сопоставления произведений Ф. Достоевского с христианской традицией «милующего сердца» (преп. Сергий Радонежский, Макарий Оптинский, о. Палладий, инок Парфений, св. Франциск Ассизский) констатируется глубинный смысл ключевой для данного писателя темы животных, представленной, пожалуй, наиболее концептуально во всей русской классической литературе. В статье *Л. Р. Клягиной* показано, как христианская символика, проясняющая авторские позиции русских классиков, явлена языком современного киноискусства. В работе рассматриваются оригинальные киноверсии последних лет знаменитых произведений Ф. Достоевского и А. Чехова. Предметом исследования *М. С. Красняковой* является библейский текст в книге о. Артемия (Владимирова) «С высоты птичьего полета». Осуществленный анализ выстраивается с опорой на теорию интертекстуальности и выводит в контекст функционирования современной православной литературы.

В двух статьях пятого раздела оригинально представлено философско-интерпретационное поле русской критической мысли. *Л. Н. Житкова* раскрывает проблемно-философский и эстетический потенциал идей В. Г. Белинского и убедительно показывает их «продолжающуюся жизнь» в критическом творчестве К. Аксакова и Д. Мережковского. Пересматривается традиционная точка зрения, что К. Аксаков и Д. Мережковский — антиподы Белинского. Первый парадоксально выявлял скрытую смысловую парадигму идей Белинского, второй — выводил эти идеи в символико-мифологический или образно-метафорический план. В статье *О. А. Кравченко* исследуется концепция русской классики (реализма), изложенная в трактате Андрея Белого «История становления самосознающей души». Самосознание как ключевое понятие Белого осмыслено в свете диалогической взаимообращенности культур, осуществляющейся в опыте индивидуального «я».

Таким образом, все пять разделов сборника, все статьи указанных авторов объединяет одна доминирующая установка. Осуществленный в них исследовательский подход — через призму интертекстуальности к феномену художественного сознания — проявляет себя, по крайней мере, в двух направлениях. Одно их них (назовем «центростремительным») исходит из приоритета прецедентного текста классической

традиции, как правило, особенно «сильного» в энергетическом отношении и порождающего вокруг себя многочисленное «интертекстуальное потомство». Другое движение исследовательской мысли (назовем его «центробежным»), напротив, отправляется от текстов современной эстетической формации, уже по ходу обнаруживая в них механизм «текстуальной трансценденции». Но в обоих случаях сделанные акценты на механизмах культурно-исторической преемственности, на индивидуально-авторских формах диалога с культурной традицией приводят к пониманию того, что интертекстуальность в художественном тексте выступает не просто признаком «вторичности» (например, текста-последователя в сравнении с исходным текстом-прецедентом), но прежде всего как форма творческого самоопределения личности самого художника. Все это позволяет надеяться на то, что результаты проделанной работы открывают новые перспективы в понимании эстетической и духовно-религиозной природы отечественной литературной классики, ее базовой роли в общекультурном развитии русской нации.

Для редакторов-составителей сборника было также принципиально важно выдержать начатую еще в предыдущем выпуске сериального издания традицию: так, шестой раздел представляет эксклюзивные материалы старейших преподавателей кафедры русской литературы Уральского университета — заслуживающие особого внимания архивные записи проф. И. А. Дергачёва и фрагменты воспоминаний доцента Е. А. Шпаковской об университетской жизни (1942–1999); седьмой раздел включает живые отклики (рецензии) на актуальные филологические труды последнего времени, в том числе на 1-й том академической «Истории литературы Урала» (М., 2012).

---

Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии : сб. науч. ст. : к 100-летию со дня рождения проф. И. А. Дергачёва. Екатеринбург, 2011. 364 с.

Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики) : сб. науч. ст. Екатеринбург, 2007. 352 с.

Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа) : сб. науч. тр. Екатеринбург, 2001. 358 с.

# Раздел 1
# СВЕРХТЕКСТОВЫЕ ОБРАЗОВАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

УДК 82.091+81:1

**О. В. Зырянов**

## ФЕНОМЕНОЛОГИЯ «СИТУАЦИОННЫХ» СВЕРХТЕКСТОВ В ЛИРИКЕ: (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

Важнейшим предметом филологического исследования является *текст* художественного произведения. Однако в последние десятилетия все большую актуальность приобретает анализ текстовых микро- и макроструктур. С одной стороны, развивается лингвопоэтика с ее вниманием к «грамматике поэзии», а с другой — цикловедение и онтологическая поэтика с преимущественным прицелом на контекстовые и гипертекстовые образования, среди которых следует различать собранный и несобранный (рецептивный) циклы, а также такие категории, как поэтический мир, интертекст и собственно сверхтекст.

«Текст интересует меня (только) своей *текстуальной трансцендентностью*, — писал Жерар Женетт, — то есть тем, чем он явно или тайно связан с другими текстами» [Женетт, с. 338]. В сферу заявленной транстекстуальности французский теоретик включал также интертекстуальность (в том смысле, который придан данному термину Ю. Кристевой), метатекстуальность (объединение комментария и текста, который он комментирует), паратекстуальность (разного рода подражания и трансформации исходного текста-образца) и, наконец, архитекстуальность, т. е. «ту связь, посредством которой текст включается в различные типы дискурса» (здесь имеются в виду прежде всего жанры и их детерминанты — тематические, модальные

© Зырянов О. В., 2014

и формальные). Более того, Ж. Женетт был склонен даже к расширительному толкованию понятия «архитекст», который, по его мнению, «присутствует везде — выше, ниже, вокруг текста, и текст только потому ткет свою ткань, что подвешивает ее там и сям на эту архитектурную решетку» [Женетт, с. 339]. Именно архитекст, а не сам текст, как отмечал исследователь, становится предметом поэтики, цель которой, таким образом, сводится к тому, чтобы «исследовать глубины этой архитекстуальной, или архитектуральной, трансценденции» [Там же, с. 340].

Понятый в таком широком смысле архитекст действительно «присутствует везде — выше, ниже, вокруг текста», т. е. может принимать форму и интертекста, и контекста, и подтекста, и даже сверхтекста. Интертекстуальный анализ в таком случае выступает как общеродовое понятие для целой системы аналитических процедур.

Однако в реальной практике подобного анализа возникает очень серьезная проблема, которую акцентировал исследователь Л. А. Закс, решительно разводя интертекстуальный и контекстуальный подходы, и вот на каком основании: «Интертекстуалист свободен выбирать любые тексты и фрагменты текстов независимо от их конкретного места, времени и генетической причастности интерпретируемому произведению — лишь бы они… имели некоторое информационно-структурное сходство с произведением. <…> Ценность контекстуального подхода — именно в его историзме. Подоплека и мотив обобщающего видения контекстуалиста — нахождение объективно базисного для произведения и, следовательно, для его понимания историко-типологического содержания, установление не виртуальных, а исторически реальных метасистем (макротекстов), “сказавшихся” в произведении…» [Закс, с. 8].

В связи с приведенной цитатой отметим, что в качестве именно таких не виртуальных, а исторически реальных метасистем (или макротекстов) в реальной практике литературоведческого анализа могут выступать как исторически сложившиеся жанры, так и прочие сверхтекстовые образования кластерного типа. Именно они позволяют взглянуть на текст в модусе транстекстуальности как на «своеобразную монаду, отражающую в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» [Бахтин, с. 299]. А это (если переводить с языка феноменологии на язык структурной семиотики) находит подкрепление



в идее «систематического анализа цитатной рамки отсылок текста», суть которого заключается не в «атомистическом исследовании отдельных цитат», а в установлении характерных для данного текста «интертекстуальных координат» [Козицкая, с. 117]. «Такой подход, — по мнению современного исследователя, — позволил бы рассматривать многочисленные подтексты не как перечни, а как систему доказательных отсылок. В этом случае предметом анализа будет являться не одно стихотворение, где исследователь регистрирует отдельные, пусть и многочисленные переклички с другими текстами, которые могут быть легко отброшены или забыты, а текст в совокупности с его рамкой отсылок — системой подтекстов, каждый из которых метонимически входит в структуру авторского текста, диалогически соотносится с другими и участвует в создании целостного смысла, художественного сообщения стихотворения» [Там же]. Иными словами, именно такой подход к интертексту — с позиций феноменологической эстетики — позволяет «собирать», а не «разбрасывать» камни, фокусируясь «в пределе данной смысловой сферы», нейтрализуя по ходу все «паразитические ассоциации» (Б. В. Томашевский), нежелательные центробежные тенденции смыслообразования.

* * *

В свете заявленного феноменологического подхода постараемся взглянуть на природу сверхтекстовых образований в лирике. Данный род литературы (в сравнении с эпосом и драмой), кажется, в большей степени расположен к фиксации подобных сверхтекстовых связей, возникающих на откровенно циклической рецептивной основе.

Обратимся к самому теоретическому понятию «сверхтекст». Исследователь данного вопроса Н. Е. Меднис проницательно заметила, что «по сугубо внешним признакам выраженности любой сверхтекст является в то же время интер- и гипертекстом, но не любой интер- или гипертекст может быть определен как сверхтекст» [Меднис, с. 107]. Действительно, в отличие от гипертекста, сверхтекстовое образование в обязательном порядке «центрически организовано» и в силу этого обладает «сильно выраженным внутренним центростремительным движением» [Там же, с. 105]. В структурном отношении любой сверхтекст — это типично «ядерное» образование, формирующееся по принципу «центр — периферия». Что касается

разграничения сверхтекста и интертекста, то разделительная грань здесь еще более проблематична. В случае с «именным», или персональным сверхтекстом (в отличие, например, от сверхтекста «городского», или локального) устремленность в область культуры, или внеположенной тексту реальности, как считала Н. Е. Меднис, не всегда оказывается релевантной. Зачастую персональный сверхтекст в своем поступательном интертекстуальном развертывании определяется исключительно ориентацией на внеположенную ему словесную текстовую сферу [Меднис, с. 105].

Заметим, что в дальнейшем нас будут интересовать примеры исключительно персональных сверхтекстов, среди которых державинский «Река времен в своем стремленьи…», пушкинский «Я помню чудное мгновенье…» и лермонтовский «Выхожу один я на дорогу….». При этом сразу же оговорим, что для эффективного анализа указанных сверхтекстовых образований нам понадобится внести одно существенное уточнение в типологию собственно именных сверхтекстов. Оставим за этим наименованием лишь те примеры сверхтекстов, которые организованы вокруг персоны того или иного автора (в том числе и биографического лица), который выступает прежде всего как некая прецедентная личность, значимая в контексте национальной или мировой культуры. В таком случае вполне целесообразно выделять гомеровский, шекспировский, дантовский, гётевский, пушкинский, гоголевский и пр. именные тексты. Что же касается выбранных нами примеров, связанных с конкретными прецедентными текстами Державина, Пушкина и Лермонтова, то мы предлагаем другое наименование — *ситуационный сверхтекст*. Пытаясь объяснить причины подобного решения, обратимся к истории первичного осмысления сверхтекстовых образований в лирике, возникающих на основе рецептивных циклов.

Историко-теоретический экскурс в данную проблему предполагает необходимое разграничение «контекста» и «подтекста», проведенное, например, в работах К. Ф. Тарановского. Контекст для исследователя — это «группа текстов, содержащих один и тот же или похожий образ», тогда как подтекст — «уже существующий текст, отраженный в последующем, новом тексте» [Тарановский, с. 31]. Как показал Тарановский, использование системы подтекстов в практике лирических поэтов выводит к идее сверхтекста, или образованию



неких структурно-смысловых общностей, подобным рецептивным циклам. «У всех поэтов есть свои излюбленные темы, свои любимые образы и даже свои любимые слова. Все эти повторяющиеся темы и образы создают внутренние циклы в творчестве данного поэта, циклы, которые невозможно вместить в точные хронологические рамки. Более того, такие возвращающиеся темы могут быть характерными для нескольких поэтов-современников, вне зависимости от так называемых поэтических школ и даже от исторических периодов» [Там же, с. 18].

Но каков механизм складывания подобных рецептивных циклов? По всей видимости, все начинается с «сильного» в энергетическом плане текста-прецедента, обладающего огромным заразительным воздействием, вокруг которого со временем формируется многочисленный ряд текстов, своего рода «интертекстуальное потомство» (термин А. К. Жолковского). Обозначенный данным явлением феномен интертекстуальных связей (по принципу «избирательного сродства») может быть с полным основанием уподоблен некоему персональному сверхтексту, или рецептивному циклу, разворачивающемуся по ходу литературной эволюции.

Отмеченное обстоятельство напрямую выводит нас к «энергетической» теории интертекста (или сверхтекста). С позиции указанной теории сверхтекст понимается как «объективно существующая информационная реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности человека, способная бесконечно самогенерировать по стреле времени» [Кузьмина, с. 20]. Необходимым условием функционирования сверхтекста признается *энергетический резонанс*, в который вовлекаются Человек, Текст и Время. Интертекстуальность при этом оценивается как «глубина текста, обнаруживающаяся в процессе его взаимодействия с субъектом», как «онтологическое свойство любого текста (прежде всего художественного), определяющее его “вписанность” в процесс (литературной) эволюции» [Там же, с. 25, 26]. Выстраиваемый стараниями многочисленных интерпретаторов для того или иного произведения интертекстуальный ряд — это уже, по сути, *эволюционный ряд*, объяснение которого находится в механизмах творческого диалога, в соотношении литературной традиции и новаторства, в том, что, между прочим, получило название «страха влияния» [см.: Блум].

В ракурсе энергетической теории сверхтекста свое объяснение получают «возвращающиеся темы и образы» (К. Ф. Тарановский), проходящие через творчество отдельного поэта или целой поэтической группировки: «Как Божественные энергии проницают бытие, содержатся в сотворенных вещах, так и художественные идеи, подобно Божественным энергиям, проницают романный мир (заметим, что данная область не ограничивается лишь романным миром, а вполне может быть распространена на категорию “поэтический мир”. — *О. З.*). Будучи затканы в текст, они подчас вообще не звучат в непосредственном слове автора или героя» [Гачева, с. 160]. Однако, даже облекаясь в молчание, данные идеи нередко выражаются языком символов, или знаков «непрямого» говорения, перекликаясь с «исходными смыслами» в понимании Л. В. Карасёва. Согласно указанному исследователю, разрабатывающему проблемы «онтологической поэтики», «на текст нужно смотреть либо как на соединение нескольких имеющих общий корень смыслов, либо говорить об исходном смысле (смыслах), проходящих сквозь все тексты, написанные данным автором» [Карасёв, с. 32]. В аспекте онтологической поэтики «исходный смысл» — это наиболее «сильные», или энергетически насыщенные, места в тексте, чаще всего получающие символико-эмблематическое выражение, организующие текст как «живое целое» [Там же, с. 23, 33]. «Исходные смыслы» для Л. В. Карасёва — это излюбленные темы-мотивы, проходящие через весь текст, а может быть, и через все творчество писателя; своего рода избранные символы и эмблемы, наиболее «витальные» (или сильные в энергетическом плане) места текста, замещающие собой весь текст.

С нашей точки зрения, представляется вполне целесообразным распространить понятие «исходный смысл» не только на творчество отдельного писателя, но и на целую сверхтекстовую общность, организуемую серией (или пучком) сразу же нескольких «исходных смыслов». В таком случае «исходными смыслами» будут называться перспективные «силовые линии», исходящие от текста-прецедента и образующие некую устойчивую смысловую конфигурацию, которая с известной долей вариации начинает транслироваться в последующих текстах так называемого «интертекстуального потомства».

При всей оправданности осмысления интертекста (сверхтекста) в понятиях и терминах энергетической теории приходится, однако, признать, что само по себе оно еще не дает в полной мере объяснения механизма интертекстуальных связей и — самое главное — структурно-смысловой целостности возникающего при этом сверхтекстового единства. Только в феноменологической парадигме исследования учет центростремительных тенденций смыслообразования позволяет представить интертекст как «своеобразную монаду, отражающую в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» [Бахтин, с. 299]. Именно таким образом за конкретным «языком» текста воспринимающему сознанию открывается ценностно-символическая целостность, континуальная реальность смысла, которая требует от читателя всякий раз строгого следования процедурам феноменологического «вслушивания» и герменевтического понимания.



Феноменологический подход к лирическому интертексту, т. е. представление интертекста как целостного феномена, или особым образом организованного смыслового пространства, базируется на возможностях так называемого *кластерного подхода*.

Понятие «кластер» применительно к пушкинскому интертексту «Я вас любил…» обосновывает А. К. Жолковский. В данном понятии им акцентируется прежде всего системный смысл: кластер — это «пучок тематических и формальных характеристик, обладающих мощной способностью к самовоспроизводству во множестве более поздних текстов» [Жолковский, с. 396]. По мнению Жолковского, в подходе к интертексту «суть дела не в уловлении отдельных перекличек, а в разработке системных понятий признака, кластера и корпуса (иначе говоря, “интертекстуального потомства” текста-прецедента. — *О. З.*) с целью эксплицировать интуитивное ощущение мощного силового поля, излучаемого прецедентным текстом» [Там же, с. 397]. В данном высказывании как бы сходятся воедино представление об энергетической природе интертекста и настоятельный поиск конституирующей сверхтекстовое единство «рамки» интертекстуальных координат.

Действительно, именно кластер как система формально-содержательных признаков позволяет в реальной практике литературоведческого анализа идентифицировать те или иные сверхтекстовые единства, за которыми приоткрывается смысловой универсум целой серии текстов, или некий устоявшийся в поэтической традиции рецептивный цикл. Особо поучительна в этом плане история восприятия и изучения дорожно-философского цикла русской лирики, начало которому

было положено лермонтовским текстом-прецедентом «Выхожу один я на дорогу…»

* * *

Честь открытия данного сверхтекстового единства принадлежит О. Брику, который в прениях по докладу «О стихотворном ритме» (1919), озвученном в Московском лингвистическом кружке, впервые очертил контуры данного цикла, выстраивающегося на основе ассоциативной связи 5-стопного хорея и устойчивых ритмико-синтаксических формул с опорным глаголом движения в начале строки («Выхожу…», «Вот бреду…» и т. п.). Выступивший в дискуссии по докладу Р. О. Якобсон наметил дальнейшую программу изучения цикла — с учетом не только ритмико-синтаксических, но и ритмико-семантических сближений [см.: Шапир, 457–464].

В чешской статье о стихе К. Махи (1937) Якобсон выделил целый цикл стихотворений на основе семантических перекличек 5-стопного хорея: «Вот бреду я вдоль большой дороги…» Ф. Тютчева, «Выхожу я в путь, открытый взорам…» А. Блока, «До свиданья, друг мой, до свиданья…» С. Есенина, «Снег идет над голой эспланадой…» Б. Поплавского. Данное рецептивное образование было им определено как «цикл лирических раздумий, переплетающих динамическую тему пути и скорбно-патетические мотивы одиночества, разочарования и предстоящей гибели» [цит. по: Гаспаров, с. 239]. Таким образом, Якобсон, можно сказать, впервые на практике применил тот методологический подход, который в современной науке получил название кластерного подхода, цель которого сводится к учету как можно большего количества признаков рецептивного цикла, к осуществлению наиболее полной идентификации данного сверхтекстового образования обобщенно-эмпирического типа.

Развивая идеи своего предшественника, К. Ф. Тарановский в статье «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» (1963) расширил и уточнил корпус текстов, входящих в состав дорожно-философского цикла. Правда, исходя из главного для себя тезиса, исследователь сосредоточил основное внимание на вопросе соотношения стихотворного ритма и тематики, иначе говоря, на проблеме «экспрессивного ореола» 5-стопного хорея. Однако при этом Тарановский убедительно показал, что лермонтовский дорожно-философский



цикл обусловлен не только семантикой стиховой формы, но и целым набором содержательных признаков: 1) «динамический мотив пути» в противоположность «статическому мотиву жизни»; 2) «целый ряд поэтических раздумий о жизни и смерти»; 3) «непосредственное соприкосновение одинокого человека с “равнодушной природой” (иногда заменяющейся равнодушным городским пейзажем)»; 4) господствующая «элегическая тональность» [Тарановский, с. 381, 386]. По сути, Тарановскому удалось реализовать программу кластерного подхода к лермонтовскому циклу, связав воедино метрико-ритмические показатели стиха и содержательные мотивно-тематические параметры художественной структуры текста.

Черту под возможностями кластерного подхода к лермонтовскому циклу подвел М. Л. Гаспаров в монографическом исследовании «Метр и смысл» (1999). Актуальным оказался поставленный им вопрос о специфике мотивно-тематической структуры лермонтовского текста-прецедента. Так, внутри семантического ореола элегической разновидности 5-стопного хорея исследователь выделил несколько «семантических окрасок», связанных с одиночными мотивами-доминантами, а также целый ряд «окрасочных комплексов», выделение которых ставится в зависимость от комбинации тех или иных мотивов. Определяющими (или базовыми) для исходного текста-прецедента «Выхожу один я на дорогу…» Гаспаров обозначил пять мотивов: *дорога*, *ночь*, *пейзаж*, *жизнь и смерть*, *любовь*. Кроме того, в качестве побочных мотивов им были выделены еще два мотива: *Бог* и *песнь*. Однако исследователь пошел значительно дальше своих предшественников — по пути не просто количественного наращивания отдельных мотивов (определяющих и побочных), но установления целостной структуры мотивов и их аксиологических оснований. Им было проницательно замечено: «Кроме традиции отдельных мотивов и их сочетаний, возможна и традиция структуры. Структура лермонтовского стихотворения трехчастна: это мир, ясный и вечный (тезис); человек, тоскующий и желающий смерти (антитезис); и преображение смерти в блаженное слияние с этим прекрасным миром (синтез)» [Гаспаров, с. 243]. Преимущество выделения данной трехчастной структуры видится нам в том, что она задает *динамический аспект* развертывания *лирической ситуации*, в котором свое

объяснение получают как отдельные мотивы, так и их существенные конфигурации.

Понятие «ситуация», с нашей точки зрения, наиболее полно выражает мотивную структуру произведения, ценностно-иерархическую систему смыслов, интенциональность лирического сознания. В плане генеративной поэтики ситуация выступает как модель текстопорождения, некая дискурсивная практика. В онтологическом плане ситуация — это та основа, которая обусловливает «самовоспроизводимость кластера», представляя собой «убедительную манифестацию поэтической памяти» [Жолковский, с. 396]. В структурном отношении ситуация — ядро смыслового континуума, некая формально-содержательная константа, скрепляющая сверхтекстовую общность.

Нам уже доводилось писать об освоении ситуации «любви к мертвой возлюбленной» в русской поэтической традиции [см.: Зырянов 2000, с. 57–74]. Между прочим, нами было показано, как вокруг данной ситуации — ситуации трагической любви, акцентирующей конфликт ума и сердца и актуализирующей «модель необходимости невозможного» (Ю. М. Лотман), складывается своего рода несобранный рецептивный цикл. В интертекстуальном пространстве данного цикла возможны различные эстетические манифестации (просветительская установка на «поэзию» любви, открытый и неизбывный драматизм, стремление к гармонизации противоречий, героико-патетическое решение темы), но все они — по принципу дополнения или альтернативы — согласуются в рамках одной большой смысловой констелляции.

Нечто подобное, пожалуй, можно было бы заявить и о *ситуации бессонницы* в русской поэзии. Рассмотревшая целый корпус подобных «ночных» текстов исследовательница Е. М. Таборисская выделила в них «не только общность центральной темы, но и устойчивость микрообразов и эмоционального тона», предложив для их объяснения достаточно заманчивый, хотя и спорный термин «тематический жанроид» [Таборисская, с. 224]. По сути, речь идет о применении кластерного подхода к анализу больших сверхтекстовых образований, являющихся результатом циклизации лирической темы.

Показательна в этом отношении и другая попытка — выделить и описать проявленный в русской поэтической традиции сверхтекст «последнего стихотворения», которое исследователем



Ю. В. Казариным определяется как «особый итоговый поэтический текст духовно-идентифицирующего и метатекстового характера», приобретающий к началу XIX в. «типовые, повторяющиеся формально-содержательные параметры» [Последнее стихотворение, с. 48]. Семантическое ядро указанного сверхтекста задает предсмертная ода Г. Р. Державина «На тленность» («Река времен в своем стремленьи…»), в истории русской поэзии закономерно воспринимающаяся как самостоятельная лирико-философская миниатюра, к тому же скрепленная формой акростиха (РУИНА ЧТИ).

Примечательно, что парадигма «последнего стихотворения» включает в себя многие примеры восьмистиший, или двухкатренных стиховых композиций. Вот только некоторые, наиболее красноречивые примеры: «Державин, время все поглотит….» К. Батюшкова, «Последние стихи» («Люби питомца вдохновенья…») Д. Веневитинова, «Милый друг, я умираю…» Н. Добролюбова, «Черный день! Как нищий просит хлеба…» Н. Некрасова, «До свиданья, друг мой, до свиданья…» С. Есенина, «Революция губит лучших…» М. Волошина, «Поговори со мной еще немного…» Г. Иванова, «Элегия» («Отложу свою скудную пищу….») Н. Рубцова, «Вот какое намерение» Б. Слуцкого, «Все люди — живопись, а я чертежик…» С. Липкина.

В свете идеи ситуационного сверхтекста, с нашей точки зрения, свое объяснение получает соотношение двух «Пророков» — пушкинского и лермонтовского. В основе их, как выясняется, лежат различные ситуации: 1) ситуация призвания пророка, его Божественной миссии, развертывание своего рода метафизики творческого процесса (пушкинская традиция); 2) ситуация «пророка в миру», что актуализирует проблему социальной коммуникации, драматическую природу диалога и диалогические интенции лирического сознания (лермонтовский вариант).

Подобное раздвоение поэтической традиции находим и в интертекстуальном поле пушкинского «Памятника». Восходя одновременно к оде Горация и древнеегипетскому «Поучению писцов», данная традиция заключает в себе драматическое противопоставление материального (экфрасис) и духовного (откровение) начал, государственно-идеологического и культурно-религиозного (и даже экзистенциального) измерений. Именно этим обстоятельством обусловлен типологический дуализм наследования исходного текста-прецедента:

с одной стороны, череда классических «Памятников» (М. Ломоносов, Г. Державин, отчасти А. Пушкин и В. Ходасевич), а с другой — формирующаяся полемическая традиция «анти-Памятников» (Е. Боратынский, Г. Батеньков, М. Цветаева, В. Высоцкий, А. Пурин и др.). В контексте последней получает свое объяснение и полемическое отталкивание традиции «анти-Памятника» от интертекста, заданного «Каменным гостем» Пушкина («Юбилейное» В. Маяковского, «Бич жандармов, бог студентов…» М. Цветаевой). Трансформация исходной интертекстуальной традиции может принимать и совершенно неожиданный вид, как, например, в «Памятнике» («Во мне конец, во мне начало») В. Ходасевича, что объясняется парадоксальной «склейкой» горацианской традиции с державинской одой «На тленность» («Река времен в своем стремленьи…»).

Итак, как мы имели возможность убедиться, ядро рецептивного цикла задается сюжетной ситуацией, иначе говоря, качественно определенной структурой мотивов, а не их количественным набором, пусть и взятым в разнообразной комбинации. Именно следование исходной, заданной текстом-прецедентом лирической ситуации — надежный критерий в определении рецептивных границ любого сверхтекстового образования.

Если под этим углом зрения теперь взглянуть на лермонтовское стихотворение «Выхожу один я на дорогу…» и попытаться перевести его тематический кластер на язык сюжетной «ситуации», то получим следующее: в основе семантического пространства лирического шедевра Лермонтова находится ситуация духовного поиска и преображения внутреннего мира личности на фоне гармонического устроения природы. Обретение лирическим субъектом искомого смысла бытия, круга позитивных ценностей, установка на гармонизацию отношения человека с миром — эстетическая доминанта, ведущий смысловой вектор всего дорожно-философского цикла, обозначенного в русской классической традиции именем Лермонтова[1].

[1] Примечательна интерпретация лермонтовского стихотворения, предложенная А. Панченко: «“Выхожу один я на дорогу” — стихотворение об одиночестве и о преодолении одиночества. <…> Ибо гора и пустыня — места не только уединения, но и созерцания, самоусовершенствования, места, где ищут и находят Бога» [Выхожу один я на дорогу]. В связи с вышесказанным становится понятно жанровое своеобразие «Выхожу один я на дорогу…», не укладывающееся в традиционное представление о классической элегии. Данный текст, относящийся скорее к лирике желаний, или волюнте (термин В. И. Тюпы), обнаруживает «контрэлегическую организацию художественного времени», согласно которой закрепленное в лирическом сюжете настоящее время концептуально соотносится уже «не с прошлым, а с желаемым будущим» [Тюпа, 2012, с. 126].



Обращаясь к лирической ситуации, составляющей смысловое ядро рецептивного цикла, нельзя обойти вниманием проблему ее генезиса и эволюции. Вопрос о генезисе семантики 5-стопного хорея подробно изучен М. Гаспаровым. По его замечанию, «семантика стиха, как и метрика его, развивается не в изоляции национальных литератур, а только в разностороннем и сложном взаимодействии». Исследователь подробно проследил зарождение «скорбной минорной семантики» 5-стопного хорея на славянской почве в сербском десетераце, а потом на немецкой почве под влиянием Гёте, только усилившего «смертную тематику» размера [Гаспаров, с. 261–263]. Однако, если предположить, что лирическая ситуация «Выхожу один я на дорогу….» может иметь полигенетическое происхождение, т. е. восходить к различным первоисточникам, в том числе и не обязательно выполненным размером 5-стопного хорея, но сохраняющим в неизменном виде некую исходную мотивно-тематическую структуру, то нельзя исключить влияние со стороны стихотворения Г. Гейне «Der Tod, das ist die kühle Nacht...» из цикла «Die Heimkehr» («Возвращение на родину», 1824)[2].

Der Tod, das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd’ gemacht.

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,
Drin singt die junge Nachtigall;

[2] Если учесть пристальное внимание позднего Лермонтова к поэзии Гейне (стихотворные переводы «На севере диком…», «Они любили друг друга так долго и нежно…»), то становится вполне логичным предположение о влиянии гейневского стихотворения из «Книги песен» на итоговую предсмертную медитацию «Выхожу один я на дорогу…».

Sie singt von lauter Liebe,
Ich hör' es sogar im Traum[3].

Немецкий оригинал не имеет заглавия, состоит из двух строф, выполненных с применением опоясывающей рифмовки (1-я и 4-я строки), при этом 2-я и 3-я строки остаются незарифмованными. Размер подлинника — дольник на основе ямбического размера. Но что самое удивительное: несмотря на все, казалось бы, формальные метрико-ритмические различия, данный фрагмент заключает в себе ядро будущей сюжетной ситуации лермонтовского «Выхожу один я на дорогу…». Это касается прежде всего мотивной структуры текста, в которой удивительным образом сводятся воедино *ночь*, *жизнь* и *смерть*, *сон*, *древо*, *песнь* и *любовь*. Кстати, редуцированный мотив *дороги* (*жизненного пути*) восполняется из контекста цикла «Возвращение на родину» (само заглавие уже содержит семантику пути) и свидетельствует в пользу важнейшего значения психологически-философской медитации о жизни и смерти, преодоления лирическим героем внутренних душевных противоречий, настоятельного выхода из драматического состояния.

То, что может быть прослежено в области генезиса лермонтовского лирического шедевра, подтверждается и всей его дальнейшей эволюцией. Остановимся на примечательном факте собственно творческого «присвоения» прецедентного текста, которое разворачивается даже в условиях отрыва от его канонической стиховой формы — размера 5-стопного хорея. Речь идет о стихотворении Г. Адамовича «Устали мы. И я хочу покоя…», что представляет собой развернутую рефлексию по поводу мотивной структуры лермонтовского текста-прецедента.

[3] Приводим подстрочный перевод: «Смерть — это прохладная ночь, жизнь — знойный день. Темнеет, меня клонит ко сну, день меня утомил. Над моей постелью подымается дерево, в нем поет молодой соловей; он поет об одной любви, я слышу это даже в сновидении». Перевод Ф. И. Тютчева «Если смерть есть ночь, если жизнь есть день…» хорошо известен. Для сравнения приведем еще перевод В. Гиппиуса, выполненный (может быть, и бессознательно) с оглядкой на лермонтовский текст: «Что смерть? Прохладной ночи тень. / Что жизнь? Горячий воздух дня. / Темнеет. Ко сну меня клонит, / День утомил меня. // Дуб осеняет мою постель, / В ветвях поет надо мной соловей. / Любовью полна его песня. / Слышна и во сне его трель» [Гейне, с. 131].



Устали мы. И я хочу покоя,
Как Лермонтов, — чтоб небо голубое

Тянулось надо мной, и дрозд бы пел,
Зеленый дуб склонялся и шумел.

Пустыня-жизнь. Живут и молят Бога,
И счастья ждут, — но есть еще дорога:

Ничто, мой друг, ничто вас не спасет
От темных и тяжелых невских вод.

Уж пролетает ветер над мостами
И жадно плещет гладкими волнами,

А вам-то, друг мой, вам не все ль равно,
Зеленый дуб или речное дно? [Адамович, с. 151].

Значима уже сама дата, проставленная под стихотворением, — 1917 г. Исторический контекст этого страшного и во многом катастрофического момента заставляет совершенно по-новому взглянуть на лермонтовский текст и заключенную в нем философию жизненного пути — пути поэта и России. Парафраз строк лермонтовского стихотворения продиктован в первую очередь задачей творческого освоения, или «присвоения» (блумовский термин, означающий преодоление «страха влияния»). В архитектоническом отношении особую роль играет принцип зеркально-обратной симметрии: если в первой половине стихотворения (строчки 1–6) заявлена мечта о гармонии, покое и счастье, то во второй (строчки 7–12) следует ее опровержение, вплоть до иронически двусмысленного финала, приравнивающего «зеленый дуб» и «речное дно». Миру природно-моральной утопии противопоставляется, таким образом, «петербургский текст» русской культуры с его ощутимо эсхатологическим ассоциативным фоном[4].

[4] В этой связи выделим стихотворение В. Сосноры «Выхожу один я. Нет дороги» с характерной интертекстуальной отсылкой к пушкинским «Бесам». Не менее примечателен пример современного поэта Алексея Пурина «Ах, не то, что в юности мечталось!», в котором, несмотря на выдержку стихотворного размера 5-стопного хорея, радикально переосмысленные реминисценции из пастернаковского «Гамлета» и есенинского «Не жалею, не зову, не плачу…» также призваны существенно трансформировать тему пути, идущую от лермонтовского текста-прецедента.

В полной мере оценить характер глубинной архетипической связи современных поэтов с классическим образцом, своего рода эталонным текстом «Выхожу один я на дорогу…» позволяет многочисленное «интертекстуальное потомство», выполненное на основе иных стихотворных размеров, но откликающихся на поистине магическое воздействие лермонтовского текста-прецедента:

Туман… Тамань… Пустыня внемлет Богу.
— Как далеко до завтрашнего дня!..
И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня [Иванов, с 301];

Ночь. Выхожу на шпору волнореза.
До берега — верста. Ревет норд-ост
И в гулком небе, черном, как железо,
Ресницы рвет у близоруких звезд
[Последнее стихотворение, с. 391; текст Г. Шенгели];

Весной на подмосковную дорогу
(Всю в лужах, листьях, мокрых воробьях)

Я выйду с палкой. Здравствуйте, березы!
Скучал без вас. Ах, радостные слезы!
Еще я жив, я не холодный прах
[Последнее стихотворение, с. 495; текст И. Чиннова];

Выходил я один на дорогу,
Чуть шатаясь, мотор тормозил.
Мимо кладбища, цирка, острога
Вез меня молчаливый дебил.

И грустил я, спросив сигарету,
Что, какая б любовь ни была,
Я однажды сюда не приеду.
А она меня очень ждала [Рыжий, с. 222–223].

Проведенный экскурс в историю восприятия лермонтовского дорожно-философского цикла и теоретическое обоснование ситуационного сверхтекста постараемся дополнить обращением к еще



одному рецептивному циклу, на этот раз восходящему к знаменитому пушкинскому прецеденту «К***» («Я помню чудное мгновенье…»).

* * *

Нам уже доводилось в связи с пушкинским «чудным мгновеньем» выстраивать своеобразный интертекстуальный ряд поэтической традиции: «Я встретил вас — и все былое…» Ф. И. Тютчева, «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали…» А. А. Фета, «Средь шумного бала, случайно…» А. К. Толстого, «О доблестях, о подвигах, о славе….» А. А. Блока, «Как тот Кавказский Пленник в яме…» А. Тарковского [см.: Зырянов, 2003, с. 416–446]. Не претендуя на то, чтобы высветить с исчерпывающей полнотой «интертекстуальное потомство» пушкинского шедевра, мы постараемся, по крайней мере, ответить на вопрос, почему именно пушкинский текст становится «ядерным» (или ключевым) для данного сверхтекстового образования.

Особый статус пушкинского текста-прецедента обусловлен, с нашей точки зрения, несколькими причинами. Прежде всего, это связано с универсальностью той художественной модели, которая воплощена в пушкинском шедевре. По точному замечанию М. М. Гиршмана, в данном стихотворении «горизонтали реального существования, встреч, разлук» противопоставлена «вертикаль общечеловеческой “фабулы”: рождения — смерти — воскресения» [Гиршман, с. 156]. Можно даже сказать, что фабула лирического стихотворения вбирает в себя всю полноту «мирового археосюжета» [Тюпа, 2001, с. 44]. В ней наглядно представлены все четыре основных компонента: 1) отношения первоначального партнерства, установление межсубъектных отношений («Передо мной явилась ты»), 2) последующая ситуация отчуждения или обособления («И я забыл твой голос нежный, / Твои небесные черты»), 3) лиминальная (пороговая) стадия символически выраженной духовной смерти («В глуши, во мраке заточенья / Тянулись тихо дни мои / Без божества, без вдохновенья…») и, наконец, 4) венчающая все фаза преображения, или «воскресения из мертвых» («И для меня воскресли вновь…»). Как показывает практика позднейших поэтов (романтическая линия Тютчев — Фет — А. Толстой), никому из них не удалось в такой мере выразить всю полноту «мирового археосюжета». Они, как правило, редуцировали исходную для лирической фабулы трех- или даже четырехчленную

схему, серьезно ослабляя драматическое звучание ситуации разлуки (ср. тютчевское: «И вот — слышнее стали звуки, / Не умолкавшие во мне…»). Напротив, акцентирующий внимание именно на драматизме любовной ситуации (за счет идеи «возмездия» лирического «я») Блок сознательно пренебрегает разработкой финальной стадии археосюжета, отказывая своему лирическому герою в перспективе возможного воскресения. Пожалуй, единственный текст, отразивший во всей глубине метафизический замысел пушкинского шедевра, — стихотворение А. Тарковского «Как тот Кавказский Пленник в яме…» (из цикла «Пушкинские эпиграфы»), но оно в значительной степени осложнено встречными интертекстуальными влияниями, идущими от Лермонтова («Пророк») и Л. Толстого («Кавказский пленник»), и потому должно быть выведено за рамки сугубо любовной лирики.

Энергетическая емкость исходного текста-образца усиливается также за счет его связи с основными онтологическими параметрами поэтического мира Пушкина, и прежде всего с универсальной оппозицией *полнота — неполнота*. Как показал в свое время М. О. Гершензон, «самый общий и основной догмат Пушкина, определяющий все его разумения», состоит в следующем: «ущербное вечно терзаемо голодом и оттого всегда стремится и движется; оно одно в мире действует», в то время как «полнота… пребывает в невозмутимом покое» [Гершензон, с. 213]. Действительно, постоянной изменчивости положения лирического «я» (ср.: «Шли годы, бурь порыв мятежный / Рассеял прежние мечты…») в стихотворении противостоит неизменность, своего рода вековечность поэтического идеала. Обобщенный (и даже обожествленный) лик красоты у Пушкина — это, конечно же, не реальный облик А. П. Керн (адресата стихотворения), а символическое воплощение вечных ценностей («И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь»), которые выступают непременным условием полноты человеческого существования.

Наконец, следует принять во внимание еще одну особенность рассматриваемого текста-прецедента, которая только подтверждает пушкинскую оценку гения как «друга парадоксов». Кульминационный момент лирического сюжета («Душе настало пробужденье: / И вот опять явилась ты…») предполагает у Пушкина возможность сразу же нескольких прочтений. Об этом свидетельствует и используемая поэтом присоединительная конструкция с союзом «и». С одной стороны, воскресение души поставлено у Пушкина в зависимость от материально-физического фактора, а с другой — сама ситуация повторной встречи обусловливается причинами сугубо метафизического порядка: только пробудившейся душе открывается истинный смысл бытия, идея полноты человеческого существования. Обобщая данную особенность пушкинского текста, С. Н. Бройтман констатировал: «Перед нами не что иное, как вероятностно-множественная и построенная на принципе дополнительности художественная модель. Именно она обеспечивает *не просто многозначность* (это общее свойство поэзии), а специфическую *многомирность пушкинских смыслов*» [Бройтман, с. 169].



Заметим, что не в последнюю очередь эта «многомирность пушкинских смыслов» становится особенно очевидной на фоне «интертекстуального потомства», как правило, отмеченного смысловой редукцией исходного текста-прецедента. Так, в раннем стихотворении Н. П. Огарёва «Я помню робкое желанье…» (1842) обнаруживается невольное схождение и в то же время полемическое отталкивание от сюжетной ситуации прецедентного текста:

**Я помню** робкое желанье,
Тоску, сжигающую **кровь**,
**Я помню** ласки и признанье,
Я помню слезы и **любовь**.
**Шло время** — ласки были реже,
И высох **слез** поток **живой**,
И только оставались те же
Желанья с прежнею тоской.
Просило **сердце** впечатлений,
**И** теплых **слез** просило **вновь**,
**И** новых ласк, и **вдохновений**,
Просило новую **любовь**.
Пришла пора — прошло желанье,
И в сердце стало холодно,
И на одно **воспоминанье**
Трепещет горестно оно [Огарёв, с. 154].

Отталкивание идет по линии прозаизации любовной истории, все той же «обыкновенной повести», вторгающейся в мир любовной

элегии и перестраивающей все ее жанрово-аксиологические основы. Новая закономерность «Пришла пора — прошло желанье» не вписывается в триадическую структуру, циклическую модель бытия Пушкина. Время в художественной модели стихотворения Огарёва одномерно и однонаправлено: романтической онтологии не находится места в новой картине мира. Хотя понятно, что пушкинская модель, пусть и соотносящаяся исторически с романтической концепцией любви, не покрывается ею целиком. Онтология пушкинской фабулы «смерти — воскресения» воспринята Огарёвым в серьезно редуцированном виде, что может быть объяснено, с одной стороны, углублением элегической тональности, а с другой — полемическим отношением автора к романтической системе ценностей.

Сходный вариант развития пушкинской темы демонстрирует стихотворение Огарёва «Первая любовь» (1856), в котором разворачивающаяся на лоне природы ситуация любовного свидания («Я близ тебя стоял смущенный, / Томимый трепетом любви») сменяется мотивом разлуки и последующей картиной воспоминания:

Пусть этот сон мне жизнь сменила
**Тревогой шумной пестроты**;
Но память верно сохранила
**И** образ тихой красоты,
**И** сад, и вечер, и свиданье,
**И** негу смутную в **крови**,
**И** сердца жар, и замиранье –
Всю эту музыку **любви** [Огарёв, с. 275].

Знаком интертекстуального диалога, помимо используемого поэтом стихотворного размера 4-стопного ямба, в данном случае выступает целый ряд ритмико-синтаксических перекличек (ср.: «И образ тихой красоты» — «Как гений чистой красоты»; «Тревогой шумной пестроты» — «В тревогах шумной суеты»), а также использование сочинительного союза *и* в сходном значении и количественном составе (ср. приведенный фрагмент и пушкинское «**И** сердце бьется в упоенье, / **И** для него воскресли вновь / **И** божество, **и** вдохновенье, / **И** жизнь, **и** слезы, **и** любовь»).

В то же время не менее важны и композиционно-тематические различия. Заметим, что Огарёв акцентирует пушкинскую тему



(противопоставление чудесной встречи и последующего хода жизненной суеты, губительного для человеческой души), превращая ее в типичную для своего времени и так знакомую нам по роману И. А. Гончарова «обыкновенную историю». Акцентировка эта выражается в композиционной разбивке стихотворения на две части: прошлое (3 четверостишия) и настоящее (2 строфы). Но в отличие, например, от текста «Обыкновенной повести» («Была чудесная весна…»), в котором лирическая партия принадлежала исключительно автору, наблюдающему со стороны пару возлюбленных, в рассматриваемом тексте романтическая струя в конце концов все же торжествует в теме *памяти* (ср.: «Но память верно сохранила…»). Однако, если в лирическом сюжете Огарёва дает о себе знать лишь только память, воспоминание о прошлом, безвозвратно канувшем, то у Пушкина мы имеем дело с реальным повторением случившегося некогда в прошлом, действительным чудом воскресения, подтверждающим онтологическую природу идеала.

Присмотримся еще к одному повороту пушкинской темы — в более позднем стихотворении Огарёва «Среди сухого повторенья…» (1860).

Среди сухого повторенья
Ночи за днем, за ночью дня —
Замолкших звуков **пробужденье**
Волнует сладостно меня.

Знакомый голос, милый лепет
И шелест тени дорогой —
В груди рождают прежний трепет
И проблеск страсти прожитой.

Подобно молодой надежде
Встает забытая **любовь**,
И то, что чувствовалось прежде,
Все так же чувствуется **вновь**.

И странной негой упоенный,
Я узнаю забытый рай…
О! Погоди, мой сон блаженный,
Не улетай, не улетай!

В тоске обычного броженья
Смолкает сна минутный бред,
Но долго ласки и томленья
Лежит на сердце мягкий след.

Так, замирая постепенно,
Исполнен счастия и мук, —
Струны внезапно потрясенной
Трепещет долго тихий звук
[Огарёв, с. 345].

Стихотворение обнаруживает сходство не только с пушкинским претекстом, но и с его последующими отзвуками в русской поэзии, и в первую очередь «Средь шумного бала, случайно…» А. К. Толстого

и «Я встретил вас — и все былое…» Ф. И. Тютчева. Вторая параллель (несмотря на датировку — 1870 г.) не кажется уж столь фантастичной, если исходить из того предположения, что границы сверхтекстового единства не хронологические, а феноменологические, отражающие «в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» (М. М. Бахтин).

Трудно также избавиться от впечатления, что творческим импульсом к рождению огарёвского стихотворения явилась контаминация двух строчек толстовского романса: «**Средь** шумного бала, случайно» и «В часы одинокие **ночи**». Именно из них, пожалуй, кристаллизуется лирический зачин: «**Среди** сухого повторенья / **Ночи** за днем, за **ночью** дня…». Не исключена также следующая перекличка, связанная с мотивом *сердца*: «Но долго ласки и томленья / Лежит на **сердце** мягкий след» — «А смех твой, и грустный и звонкий, / С тех пор в моем **сердце** звучит». Единственное различие в том, что равновесному визуально-акустическому аспекту толстовского романса (ср.: «Я **вижу** печальные очи, / Я **слышу** веселую речь») Огарёв противопоставляет по преимуществу акустическую доминанту: «замолкших звуков пробужденье» по закону кольцевой композиции смыкается у него с финальным «тихим звуком» внезапно потрясенной струны. Данная музыкальная тема получит гениальное претворение в более позднем по времени романсе Тютчева «Я встретил вас — и все былое…».

К только что рассмотренному варианту примыкает и другой пример — фрагмент стихотворения А. Н. Плещеева «Встреча (А. П. Я-вой)»:

**Я встретил вас**, и **пробудилось**
**Воспоминанье прошлых дней**
В душе безрадостной моей.
И **сердце** сильно так **забилось**,
И **вновь** огнем зажегся взор.
О! верьте, верьте мне — с тех пор,
Как разлучился с вами я,
**Тянулась глупо жизнь моя**,
Однообразна, без волнений;
Мой ровный путь меня томил,
Искал я всюду наслаждений
И всюду скуку находил.



**Но вот явились вы** — и **снова**
**Любить** и **веровать** готова
**Душа воскресшая** моя [Плещеев, с. 88–89].

Стихотворение датировано 1846 г. Но это только первая его часть, начальный строфоид (15 стихов), отделенный графически от других (второй строфоид — 8 стихов, третий — 9 стихов, четвертый — 12 стихов). Последующие три композиционные части отклоняются от пушкинской темы. Зато процитированный фрагмент, без всякого сомнения, представляет собой вариацию на тему пушкинского «чудного мгновенья».

Однако эта вариация, как и рассмотренные выше примеры, отмечена редукцией уже известной нам сюжетной ситуации, вызванной в первую очередь изменением основной точки обзора: у Пушкина точка зрения движущаяся, меняющаяся во времени, у Плещеева же — статическая, строго фиксированная. Это именно из *данного* момента, в композиционном плане соответствующего «моменту лирической концентрации» (Т. И. Сильман), оценивается прошлое (разлука и ее печальные последствия) и настоящее как повторение «воспоминанья прежних дней». Таким образом, именно ситуация повторной встречи определяет все смысловое пространство рассматриваемого фрагмента. Осложняясь скрытыми цитатами из «Евгения Онегина» и лермонтовской поэмы «Демон», она уже во многом предвосхищает проблематику будущего тютчевского романса «Я встретил вас — и все былое…».

* * *

Опубликованное в журнале «Сын отечества» (1816, № 30) последнее стихотворение Г. Р. Державина «Река времен в своем стремленьи…» сопровождалось примечательной заметкой: «За три дня до кончины своей, глядя на висевшую в кабинете его известную историческую карту: Река времен, начал он стихотворение “На тленность” и успел написать первый куплет» [Державин, с. 688]. Несмотря на то, что стихотворение в формальном отношении осталось незавершенным, оно и в сохранившемся виде (что, к тому же, подкрепляется формой акростиха) воспринимается как вполне законченная миниатюра. Именно о сверхтекстовом образовании, сложившемся в русской

поэтической традиции вокруг последнего стихотворения Державина «Река времен…», и пойдет речь в заключительном разделе статьи.

Смысловое пространство державинской «Реки времен…» образуется пересечением двух сюжетно-тематических линий: одна, экзистенциальная и историософская, идет от Екклесиаста («Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после»); другая, творческо-онтологическая, — от горацианской традиции «Памятника» («Нет, весь я не умру…»). Не случайно центральная метафора стихотворения «река времен» задает идею тленности, или быстротечности всех дел человеческих, всего, что присуще историческому процессу (ср.: «И топит в пропасти забвенья / Народы, царства и царей»). При этом в разряд человеческих дел, казалось бы, включается и то, что «остается чрез звуки лиры и трубы» (обратим внимание на парадоксальное сочетание глагольной формы «остается» и выражения «общей не уйдет судьбы»). «Остается», надо полагать, именно то, что избегает полного «потопления» — пусть даже не навечно, а лишь на какой-то неопределенный срок (какой — остается так до конца и не ясно). Эффект неопределенности еще более усиливается за счет того, что тема духовной составляющей «памятника» хотя и подводится под власть «общей судьбы», но в то же время вызывает в читательском воображении амбивалентный образ «жерла вечности» («вечность» и «забвение» вряд ли могут рассматриваться как банальные синонимы). Однако на фоне обнаруживающейся позитивной тенденции «памятника» семантика поглощения (ср.: «топят — пожрется»), это логически последовательное развитие исходной екклесиастической линии, приобретает все более зловещий вид.

Загадочность державинского текста заключается в его смысловой неоднородности, которая поддерживается за счет динамического равновесия двух указанных жанровых традиций, идущих одновременно от Екклесиаста и Горация. Но, как показывает «интертекстуальное потомство» державинского сверхтекста, последующие поэты либо редуцируют смысловой континуум текста-прецедента, сводя его к какому-то одному семантическому центру, либо кардинально переакцентируют содержащиеся в нем смысловые полюса.

Первой реакцией на державинскую «Реку времен…» следует признать оду В. В. Капниста «На тленность» (1816). К уже имеющейся 8-стишной строфе Державина Капнист приписывает еще две



такие же строфы, одна из которых носит преимущественно нарративный характер, а другая, выдержанная исключительно в горацианской традиции, содержит категорическое опровержение Екклесиаста:

Из века в век сей звук прольется.
Державин, нет! Всежруща тлень
К венкам твоим не прикоснется,
Пока светящий смертным день
Чредиться будет с ночью звездной,
Пока ось мира не падет,
Времен над реющею бездной
Венок твой с лирою всплывет [Капнист, с. 255–256].

Как видим, державинские метафоры «река времен» и «потопление» людских дел в «пропасти забвения» получают у Капниста свое полемическое продолжение в виде «реющей бездны времен» и всплывающего «венка с лирою». Редукция смыслового пространства державинского текста выступает здесь особенно наглядно.

Достойным откликом на державинскую «Реку времен…», сохраняющим драматическую двойственность исходного текста-прецедента, можно считать 8-стишную миниатюру К. Н. Батюшкова «Жуковский, время все проглотит…» (1821). Хотя концовка текста уводит к традиции жанра комической эпиграммы, начало его выдержано в предельно серьезном тоне: «Жуковский, время все проглотит, / Тебя, меня и славы дым, / Но то, что в сердце мы храним, / В реке забвенья не потопит!» [Батюшков, с. 424]. Исходным моментом, свидетельствующим о включении данного стихотворения в державинский сверхтекст, опять-таки выступает развитие уже знакомой нам метафоры «реки времен», только на смену «пропасти забвенья» приходит «река забвенья», а место пожирающего «жерла вечности» занимает время, «глотающее» друзей и «славы дым». Все это продолжение столь органичной для Батюшкова традиции Екклесиаста (см. элегию «К другу» и фрагмент «Изречение Мельхиседека»). Но в пику данной традиции в стихотворении можно усмотреть и развитие темы горацианского «памятника», причем углубление ее за счет романтической эстетики «памяти сердца» (см. также трактат Батюшкова «О лучших свойствах сердца»).

Мотивика державинской «Оды на тленность» прослеживается в стихотворении Ф. И. Тютчева «Сижу задумчив и один….» (начало 1830-х гг.):

Былое — было ли когда?
Что ныне — будет ли всегда?..
Оно пройдет —
Пройдет оно, как все прошло,
И канет в темное жерло
За годом год [Тютчев, с. 70].

Именно с державинским образом «темного жерла» («жерла вечности») связываются в стихах Тютчева, равно как вообще в отечественной поэзии, первые ростки экзистенциального мироощущения.

Державинская «Река времен…» находит заслуженный отклик и у поэтов XX в. Достаточно вспомнить О. Э. Мандельштама с его знаменитой «Грифельной одой» (1923), в интертекстуальном пространстве которой уживаются образно-тематические линии, идущие одновременно от Державина, Лермонтова и Тютчева. Пожалуй, самая наглядная преемственность с прецедентным текстом Державина обнаруживается в черновой редакции оды: «<И что б ни> вывела рука / <Хотя> бы жизнь или голубка / <Все> смоет времени река / И ночь сотрет мохнатой губкой» [Мандельштам, с. 468]. Однако и в окончательном тексте державинская традиция дает о себе знать: вслед за поэтом XVIII в. Мандельштам в «Грифельной оде» предлагает «свою интерпретацию проблемы времени, которая в первом приближении сводится к отказу от линейной модели в пользу циклической» [Левченко, с. 199].

В аспекте интересующего нас державинского сверхтекста не менее примечательно стихотворение В. Ф. Ходасевича «Памятник» («Во мне конец, во мне начало…», 1928). Выполненное, казалось бы, исключительно в горацианской традиции (отсюда и «прочное звено», и памятник поэту в виде «двуликого идола» «в России новой, но великой»), данное стихотворение оказывается насквозь пронизано двусмысленно-иронической интонацией. Авторская ирония ощущается уже с первого стиха — в реминисценции из Откровения св. Иоанна Богослова («Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель»). Да и в образе «двуликого идола», поставленного «на перекрестке двух дорог, / Где время, ветер и песок….» [Ходасевич, с. 255], что удивительным образом смахивает на египетского сфинкса в пустыне, не предчувствуется ли апокалиптическое дыхание ветра, своего рода знак конца времен? Не сказывается ли кризисный характер новой исторической эпохи на самом повороте авторского интереса от ветхой книги Екклесиаста к новозаветной тематике Апокалипсиса?



Так в ходе литературной эволюции на протяжении XIX–XX вв. увязываются воедино экзистенциальный и историософский варианты державинской «Оды на тленность», вступают между собой в конкуренцию открывающиеся в ее смысловой структуре традиции Екклесиаста и Горация.

*Адамович Г.* Полное собрание стихотворений. СПб., 2005.
*Батюшков К. Н.* Сочинения : в 2 т. М., 1989. Т. 1.
*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986.
*Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания [пер. с англ.]. Екатеринбург, 1998.
*Бройтман С. Н.* Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008.
Выхожу один я на дорогу… : Памяти Александра Панченко. URL: http://archive.svoboda.org/programs/OTB/2002/OBT.041702.asp (дата обращения: 17.01.2014).
*Гаспаров М. Л.* Метр и смысл : Об одном механизме культурной памяти. М., 1999.
*Гачева А. Г.* Достоевский и русская философия : Художественный образ и философский дискурс // Ф. М. Достоевский в контексте диалогического взаимодействия культур. Budapest, 2009. С. 156–168.
*Гейне Г.* Избранное. Ростов н/Д, 1997.
*Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике, конец XIX — первая половина XX в. / сост. Р. А. Гальцева. М., 1990.
*Гиршман М. М.* Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения // Вопр. лит. 1999. № 2.
*Державин Г. Р.* Сочинения. СПб., 2002.
*Женетт Ж.* Фигуры : в 2 т. М., 1998. Т. 2.
*Жолковский А. К.* Интертекстуальное потомство «Я вас любил…» Пушкина // Избранные статьи о русской поэзии : Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005.

*Закс Л. А.* Искусство в контекстах культуры // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры : материалы I Междунар. лет. филол. школы. Екатеринбург, 1998.

*Зырянов О. В.* Ситуация любви к мертвой возлюбленной в русской поэтической традиции // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2000. № 3 (17).

*Зырянов О. В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.

*Иванов Г.* Стихотворения. СПб., 2005.

*Капнист В. В.* Избранные произведения. Л., 1973.

*Карасёв Л. В.* Вещество литературы. М. , 2001.

*Козицкая Е. А.* Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте. Тверь, 1999.

*Кузьмина Н. А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург ; Омск, 1999.

*Левченко Я.* «Грифельная ода» О. Э. Мандельштама как логодицея // Критика и семиотика. Вып. 8. 2005. С. 197–212.

*Мандельштам О. Э.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995.

*Меднис Н. Е.* Текст и его границы (к проблеме сверхтекста) // Меднис Н. Е. Поэтика и семиотика русской литературы. М., 2011. С. 100–112.

*Огарёв Н. П.* Избранные произведения : в 2 т. М., 1956. Т. 1.

*Плещеев А. Н.* Полное собрание стихотворений. М. ; Л., 1964.

Последнее стихотворение 100 русских поэтов XVIII–XX вв. : антология-монография / авт.-сост. Ю. В. Казарин. Екатеринбург, 2011.

*Рыжий Б.* Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004.

*Таборисская Е. М.* «Бессонницы» в русской лирике : (К проблеме тематического жанроида) // Studia metrica et poetica : Памяти П. А. Руднева. СПб., 1999.

*Тарановский К. Ф.* О поэзии и поэтике. М., 2000.

*Тюпа В. И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001.

*Тюпа В. И.* Генеалогия лирических жанров // Жанр как инструмент прочтения : сб. ст. / под ред. В. И. Козлова. Ростов н/Д, 2012.

*Тютчев Ф. И.* Лирика : в 2 т. М., 1965. Т. 1.

*Ходасевич В. Ф.* Стихотворения. Л., 1989.

*Шапир М. И.* Московский лингвистический кружок (1915–1924) // Российская наука на заре нового века : сб. науч.-популяр. ст. М., 2001.



УДК 821.161.1:1

**Л. Н. Тихомирова**

# СВЕРХТЕКСТ «НОЧНОЙ» ПОЭЗИИ В ТИПОЛОГИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

На сегодняшний день в отечественной науке о литературе выявлены и достаточно подробно исследованы два типа сверхтекстов — «локальные» (городские) и «персональные». «Ночная» поэзия также может быть рассмотрена в качестве сверхтекстового единства особого типа, поскольку, складываясь из множества художественных произведений, образующих единое семантическое поле, и отражая на протяжении долгого времени одно и то же временно́е явление в его целостности и динамике, она всякий раз по-новому моделирует мир, закрепляя в слове определенное эмоционально-ценностное отношение к нему человека.

Подобно «тексту города», «текст ночи» устанавливает связь между различными типами языков — «языком мира» и «языком человека», однако в отличие от города («текста» культуры), к возникновению и развитию которого человек имеет самое непосредственное отношение, ночь («текст» природы), как и любое другое явление подобного масштаба, существовавшее до появления человека, a priori не зависит от его воли и желания. Традиция обращения к определенному природному явлению (в нашем случае к ночи) как к некому знаку свидетельствует прежде всего о том, что оно, обретая качества символа, становится *кодом*, способным открыть посвященному человеку доступ к зашифрованной ранее информации и тем самым обеспечить переход из неустойчивого «мира случая» в устойчивый «мир причин и следствий», где он (человек) может более-менее стабильно существовать.

Согласно точке зрения современного философа, любой код, «основанный в большинстве случаев на абстрактной идее “сходства”, переводит природное явление в разряд культурных и является важнейшим конструктом, на основе которого осуществляется эффективная текстуализация природного» [Ямпольский, с. 65]. Любой «текст природы» наделяет смыслом сам человек, поэтому как часть этого «текста» «ночной текст» сам по себе не имеет никакого смысла до

© Тихомирова Л. Н., 2014

тех пор, пока не оказывается включенным в систему человеческих коммуникаций.

Мир ночи изначально враждебен человеку, и, применяя к непонятному для себя миру собственную человеческую мерку, он вносит в него определенный смысл и порядок и таким образом творит из хаоса космос. Только в этом случае в создаваемой человеком модели мира ночь, будучи ценностно значимым для него явлением, превращается из «текста природы» в «текст культуры», обладающий особым семиотическим пространством и дающий через систему аналогий природного и человеческого представление о связи микрокосма и макрокосма — человека и всего универсума. Следовательно, текстуализация ночи есть в каком-то смысле продукт работы сознания человека по освоению им некоторой части изначально чуждого для него (можно даже сказать, сакрального) пространства и закрепление полученных результатов в символах, понятиях и категориях человеческого языка.

Исходя из всего сказанного выше, на наш взгляд, можно считать «ночную» поэзию особой формой передачи опыта освоения людьми некоторой иррациональной части мира, способом его аксиологической интерпретации и попыткой человека самоопределиться в нем. «Ночная» поэзия выступает как некий «синтетический сверхтекст», через который, прибегая к образному выражению В. Н. Топорова, совершается «прорыв в сферу символического и провиденциального» [Топоров, с. 285].

Рассмотрение «ночной» поэзии как сверхтекста позволяет в изучении данного феномена выйти на новый концептуальный уровень, так как, во-первых, совокупность стихотворений, образующих «ночной текст», формирует новое семантическое поле, во многом отличное от семантических полей отдельно взятых поэтических произведений, а во-вторых, каждое из входящих в него произведений, рассмотренное в качестве фрагмента единого целого, в подобном случае также обретает иное смысловое наполнение. Кроме того, только при целостном анализе данного поэтического единства становится понятен принцип включения в него тех или иных стихотворений.

В качестве основного критерия объединения «ночных» стихотворений в художественную целостность, на наш взгляд, выступает *специфический модус сознания* («ночное» сознание), содержательный



потенциал которого формирует у человека потребность в особого рода ценностном самоопределении и самоутверждении, что, в свою очередь, находит отражение в поэтических произведениях, образующих анализируемую систему. «Ночное» сознание — это один из модусов нормального состояния сознания; сознание иррациональное, нелогическое, пограничное между явью и сном, которое вслед за современным философом мы определяем как «область внелогического восприятия реальности, интуитивного постижения тех зависимостей между явлениями, которые лежат вне причинно-следственных связей, вне рационального» [Горбовский, с. 42].

Введение русскими и зарубежными философами в научный обиход терминов «дневное» и «ночное» сознание позволило, по мнению некоторых исследователей, обозначить проявление двух опирающихся на разные методологические парадигмы форм постижения мира. «Дневное» сознание базируется на принципах здравого смысла, логики, культуры, «ночное» — на внерациональных аспектах познавательного процесса: чувствах, интуиции, воображении, мистическом озарении и т. д. «Наше сознание, — пишет В. В. Налимов, — по-видимому, изначально всегда двумерно хотя бы потому, что есть одна — “дневная” составляющая, заданная парадигмой культуры, другая — “ночная”, несущая черты архаического прошлого. В “ночном” состоянии мы ближе к потребностям своего тела и к окружающему нас чисто физическому Миру» [Налимов, с. 189].

Возникновение этого состояния сознания всегда связано с переживанием человеком некой экстремальной ситуации, взрывающей внутреннюю гармонию личности, но при этом открывающей многомерность мира, которую невозможно постичь, подчиняясь только здравому смыслу, и в связи с этим с уменьшением в ментальном статусе человека рациональных элементов и нарастанием элементов иррациональных.

Данная ситуация может быть вызвана потерей близкого человека, принципиальным осознанием собственной смертности и непрерывного движения жизни к ее закономерному финалу, крахом творческих или жизненных планов, разочарованием в справедливости общественного устройства, ощущением враждебности мира человеку, чувством страха, сомнения, одиночества или, напротив, огромного счастья, переживанием личного мистического опыта и т. д. Под воздействием

ряда причин — ночной темноты, тишины, одиночества, эмоциональной несбалансированности психики — переживания человека, вызванные любым из вышеназванных обстоятельств, обостряются настолько, что способны целиком захватить его сознание. В таком случае, по словам Н. О. Лосского, эти переживания становятся «опытом, потому что они не сводятся только к субъективным чувствам, а направлены на нечто абсолютно отличное от душевной жизни» [Лосский, с. 187]. Обретение личного духовного опыта трансформирует эмоциональные переживания человека в определенное состояние сознания, результаты проявления которого и оказываются, на наш взгляд, зафиксированы в «ночной» поэзии.

Таким образом, *ситуация* напряженного размышления над сложными (зачастую предельными) вопросами бытия, встроенная в ночной хронотоп, составляет основу художественной онтологии «ночной» поэзии. Важнейшие характеристики «ночного» состояния сознания задаются тем специфическим опытом, который обретает в данной ситуации переживающий ее человек. Для возникновения этой ситуации необходимы не только определенные внутренние причины, но и некий внешний фактор или повод. В качестве такого повода чаще всего выступает конкретное обстоятельство (вынужденное бодрствование или бессонница, ночная прогулка и т. д.), указание на которое обыкновенно дается автором либо в заголовке, либо в самом тексте произведения. Оно обнажает истинные причины переживаний человека (тревоги, сомнения, страхи и т. д.), которые в совокупности с его нравственными, моральными, духовными и прочими установками определяют характер «ночных» мыслей, находящих закрепление в поэтическом тексте.

В напряженном поиске истины, созерцании красоты, осмыслении сложных жизненных положений и т. д. человек переживает своего рода личностное преображение, которым определяется *единство смысловой установки* «ночного» сверхтекста — прорыв собственной личностной капсулы и выход в качественно ином состоянии сознания на абсолютно новый уровень понимания мира. На основании данной смысловой установки в структуре сверхтекста «ночной» поэзии можно выделить ядерную и периферийную зоны, отделив, таким образом, «ночную» медитацию от пейзажной, любовной, социальной и т. д. поэзии, в которой ночь становится лишь фоном



разворачивающихся событий, а не условием перехода души в новое метафизическое состояние.

Ситуация ночной медитации обеспечивает анализируемый сверхтекст устойчивым комплексом смежных мотивов и системой взаимосвязанных универсалий, выполняющих функцию «кодов», среди которых «код ночи», связанный с семантикой тишины и темноты, является, безусловно, центральным. Тишина (безмолвие) и темнота (неполный свет) открывают душе человека доступ в пространство трансцендентного, то есть через данную кодовую систему с семиотическим полем ночи оказывается тесно связана семантика тайны. Таким образом, сверхтекст «ночной» поэзии, формируясь в рамках определенной парадигмы сознания, заданной соответствующей системой онтологических координат, обладает, подобно любому другому сверхтексту, собственным *семиотическим пространством*, элементы (знаки) которого «в сумме и взаимодействии составляют тот цельный интерпретационный код, который задает стратегию выстраивания и восприятия» заключенной в нем информации [Меднис, с. 119]. Важной составляющей этого «интерпретационного кода» является система ключевых слов-образов (звездное небо, луна, туман, водная поверхность и т. д.), которые, трансформируясь в универсалии ментального пространства, обозначают уже не реалии сущего, а некоторые сферы внутренней жизни человека.

Произведения сверхтекста «ночной» поэзии объединены *сходством внутреннего строя* — состоянием неуспокоенности, эмоциональной несбалансированности, нестабильности душевного равновесия. Неустойчивостью эмоционального мира человека обусловливаются и широта диапазона зафиксированных в «ночном» сверхтексте чувств (от ужаса и тоски до экстатического восторга), и степень интенсивности их проявления.

В качестве подтверждения сказанного приведем несколько примеров. Первый из них — стихотворение А. С. Хомякова «Nachtstück»:

Сумрак вечерний тихо взошел,
Месяц двурогий звезды повел
В лазурном просторе;
Время покоя, любви, тишины,
Воздух и небо сиянья полны,

Смолкло роптанье лазурной волны,
Сравнялося море.

Сердцу отрадно; берег далек,
Как очарован, спит мой челнок,
Упали ветрила.
Небо, как море, лежит надо мной;
Море, как небо, блестит синевой;
В бездне небесной и бездне морской
Все те же светила.

О, чтобы в душу вошла тишина!
О, чтобы реже смущалась она
Земными мечтами!
Лучше, чем в лоне лазурных морей,
Полное тайны и полно лучей,
Вечное небо гляделось бы в ней
Со всеми звездами [Хомяков, 122].

В первой строфе стихотворения внимание человека еще сосредоточено на внешнем — «вещном» мире, постепенно исчезающем в ночной темноте. Моменты перехода этого мира в новое состояние последовательно отмечаются сознанием («сумрак взошел», «смолкло роптанье», «сравнялося море»). Поочередность отображения в тексте происходящих событий и пристальное внимание к деталям («месяц двурогий», «в лазурном просторе», «берег далек») свидетельствуют прежде всего о том, что у лирического героя стихотворения еще имеется адекватное представление и о пространстве, и о времени. Но постепенно детали материального мира перестают существовать: гаснет свет, стихают звуки, замедляются движения — и земная жизнь с ее дневной суетой останавливается («спит челнок», «упали ветрила»), а вместе с тем в сознании человека исчезает реальность («Небо, как море, лежит надо мной, / Море, как небо, блестит синевой»). В этой исчезающей реальности тонут время и пространство, перестают ощущаться пределы физического мира, и, наконец, сливаются, отражаясь друг в друге, две бездны — бездна моря и бездна неба — высота и глубина («В бездне небесной и бездне морской / Все те же светила»). Находясь на стыке двух стихий, человек начинает



ощущать свое родство с ними и, постепенно теряя представление о границах собственной личности, как бы растворяется в бесконечности мироздания. Чувство радости, гармонии, покоя, освобождения от земных тревог, переживание полноты жизни от прикосновения к мировой тайне, зафиксированные в последней строфе, свидетельствуют о переходе его сознания в новое состояние. Таким образом, ночь в данной ситуации выступает как необходимое предварительное условие такого перехода, своего рода катализатор совершающихся изменений. Максимально ограничив пределы доступного человеку на рациональном уровне, она открывает ему путь в сферу иррационального, и переживаемые чувства оказываются направленными на нечто отличное от окружающей реальности, на иные, незримые стороны мира.

Ночь в «ночной» поэзии — это не только общий для всего массива входящих в нее произведений объект описания (темное время суток, принципиально отличающееся от наполненного солнечным светом дня), это иное состояние мира, несущее в себе «надрациональное ощущение высокой личной сопричастности к предельным граням доступного человеку бытия» [Найдыш, с. 404]. Душа человека ночью живет по совсем иной логике, нежели днем. «Ночная» душа способна постигать то, что невозможно постичь рассудком, то, что душа «дневная» узнает только в особых экстремальных обстоятельствах, как, например, в стихотворении В. Г. Бенедиктова «День и две ночи»:

Порою же ночи безлунная бездна
Над миром простерта и густо темна.
Вдруг на небо взглянешь: оно многозвездно,
А взоры преклонишь: земля чуть видна,
Дол тонет во мраке; — невольно вниманье
Стремится туда лишь, откуда сиянье
Исходит, туда — в лучезарную даль…
С землей я расстался — и, право, не жаль:
Мой мир, став пятном в звездно-пламенной раме,
Блестящими мне заменился мирами;
Со мною глаз на глаз вселенная здесь,
И, мнится, с землею тут в небе я весь,
И сам себе вижусь лишь черною тенью,

Стал мыслью единой, — и жадному зренью
Насквозь отверзается этот чертог,
Где в огненных буквах начертано: «Бог»
[«Как слово наше отзовется…», с. 417–418].

Изменение ощущения реальности, зафиксированное в приведенном выше стихотворении, обусловлено переживанием сильного религиозного чувства. Ночь, открывающая человеку тайну бесконечности, становится здесь временем непосредственного общения с Богом, тем мгновением жизни, когда «дух в пустоте абсолютного одиночества возносится из мрака к свету, к вершинам абсолютного Добра, и сливается с ним» [Тарт, с. 63]. То, что в данном случае испытывает человек, можно назвать мистическим опытом: мир, воспринимаемый его сознанием, расширяется до размеров вселенной, а ощущение границ собственного тела сжимается до точки. Герой обретает способность, покинув пределы земного пространства, парить среди звезд, наблюдая мир с высоты, не видя и не чувствуя «ни своей вещественности, ни вещественности мира» [Нилус, с. 693]. Именно в такие моменты он начинает понимать многие вещи более ясно и отчетливо, нежели в обыкновенном состоянии сознания. Метафорические характеристики перехода сознания в иное состояние воплощаются у В. Г. Бенедиктова в «световой» символике: в процитированном выше отрывке довольно много слов, реализующих семантику наличия/отсутствия света («многозвездно», «сиянье», «лучезарная», «звездно-пламенная», «блестящий», «огненный», «безлунная», «темна», «мрак», «черная тень»). Этот свет — отблеск того негасимого Божественного огня (несозданного света), которого может касаться только искренне верующий человек. Поднимаясь от земли к небу — от дольнего к горнему, он как бы совершает восхождение из мрака религиозного безверия к свету абсолютной истины.

Переживание слияния с миром, полного в нем растворения и обретение в результате этого личностного обновления нового миропонимания наиболее часто оказываются репрезентированы в «ночном» сверхтексте. Однако ночь способна не только возвращать душу, освобождая ее от суетных дневных забот, к собственным истокам, но и, формируя особое состояние сознания — потери ценностных ориентиров, распада сложившихся жизненных структур, — обнаруживать



«и бездну стихий… грозящую слизнуть своим языком тонкую пленку жизни, растворить ее формы в своей пучине, рассеять в ничто» [Семёнова, с. 46]. Подобное проявление «ночного» сознания также находит отражение в поэтическом тексте («Памятная ночь» А. Н. Апухтина, «Ночь» В. К. Кюхельбекера и др.)

Наличие в современном литературоведении постоянно увеличивающегося числа исследований «городских» сверхтекстов (петербургский, ленинградский, московский, венецианский, пермский, римский, флорентийский и др.) позволяет предположить, что обнаруженный сверхтекст «ночной» поэзии только один из ряда типологически близких ему сверхтекстов. Полагаем, что в ряду родственных «ночному» сверхтекстовых единств так или иначе окажутся все сверхтексты, ориентированные на затекстовый денотат «время» в значении «период», «эпоха», «момент» в последовательной смене часов, месяцев, лет («текст зимы», «текст сумерек», «текст конца (начала) века» и т. д.), чьи системообразующие критерии и типологические черты еще предстоит выявить и аналитически осмыслить.

Стоит заметить, что поскольку сверхтекст «ночной» поэзии представляет собой открытую систему взаимосвязанных текстов, формирующуюся в границах парадигмы «ночного» сознания, обеспечивающего целостность данной системы через общность текстопорождающей ситуации и типологическое сходство эстетических модусов художественности (авторской идейно-эмоциональной оценки), то и близким ему сверхтекстовым единствам будет присуще нечто подобное. Иначе говоря, основным критерием формирования всех сверхтекстов, аналогичных «ночному», будет выступать указание на время («единый концепт сверхтекста» [Меднис, с. 16]) как на фактор, порождающий определенную ситуацию, способную изменить ментальное состояние человека и активизировать специфический модус сознания (индивидуальный в каждом отдельном случае). Именно этим особым модусом сознания, проявляющимся как на уровне отдельно взятого произведения, так и на уровне всей поэтической общности, будет обусловливаться принцип объединения разрозненных субтекстов в художественную систему.

*Горбовский А. А.* В круге вечного возвращения? Три гипотезы. М., 1989 // «Как слово наше отзовется…» / сост. Н. Колосова. М., 1986.

*Лосский Н. О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. Париж, 1938.
*Меднис Н. Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.
*Найдыш В. М.* Философия мифологии. М., 2002.
*Налимов В. В.* Спонтанность сознания: вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. М., 1989.
*Нилус С. А.* Полное собрание сочинений : в 6 т. М., 1999. Т. 1.
*Семёнова С. Г.* Преодоление трагедии: «вечные вопросы» в литературе. М., 1989.
*Тарт Ч.* Измененные состояния сознания. М., 2003.
*Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. М., 1995.
*Хомяков А. С.* Стихотворения и драмы. Л., 1969.
*Ямпольский М. Б.* Зоофизиогномика в системе культуры // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Текст — Культура — Семиотика нарратива. Тр. по знаковым системам. Т. 23. Тарту, 1989. Вып. 855. С. 63–79.

**УДК 821.161.1-14**

**Е. А. Коноплёва**

## МОТИВ ОДИНОЧЕСТВА НА ПИРУ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.

Как известно, мотив пира в русской лирике начала XIX в. входит в устойчивый мотивно-тематический комплекс жанра дружеского послания. Ситуация пира, в сущности, определяет литературную мифологию, формирующуюся вокруг посланий, «хотя на первый взгляд пир — только частный мотив, иногда развернутый в подробную картину, иногда обозначенный пунктирно — через упоминание чаш, кубков или иных характерных его атрибутов» [Виролайнен, с. 292]. Дружеский пир, объединяющий поэтов как друзей и единомышленников, закрепляет и утверждает дружеские и творческие связи, придавая им статус абсолютной ценности. Фамильярно-шутливая интонация, характерная для дружеских посланий, создает иллюзию бытового повседневного общения, но не мешает вести вполне

© Коноплёва Е. А., 2014



серьезный творческий диалог. Причем уединение является одним из условий подобного диалога, так как обмен дружескими посланиями может состояться именно тогда, когда друзья-поэты на время прекращают свой пир. Каждый пишет из своего уголка — стилизованной «хижины», или «домика», или «хаты», или даже «шалаша». Но единство дружеского круга не разрушается: поэт свято верит в воссоединение пирующих за одним столом, даже если это воссоединение произойдет в жизни загробной. Так, в поэзии Батюшкова описывается безмятежный Элизий, населенный поэтами. Происходит «расширение дружеского круга — за пределы стигийских берегов» [Там же].

Итак, в уединении поэт вспоминает друзей и совместные пиры, ощущая через разделяющее их расстояние творческую общность. М. Н. Виролайнен подчеркивает, что «уединение здесь не есть одиночество. Оно — условие душевного покоя, необходимая предпосылка возникновения послания. Оно не абсолютно: с поэтом его возлюбленная, его навещают друзья — и тогда начинается пир» [Там же, с. 307]. Одиночество поэту, каким он предстает в дружеском послании, как будто неведомо: дружба и поэзия всегда наполняют его жизнь смыслом и счастьем. Но литературная мифология порой вступает в конфликт с реальной жизнью, с личностным опытом. В лирике таких поэтов, отдававших дань дружескому посланию, как А. С. Пушкин, Е. А. Боратынский, А. А. Дельвиг, ситуация пира порой раскрывается с совсем иной стороны. Тот, кто еще вчера ощущал свою причастность к единому дружескому кругу, внезапно чувствует себя чужим на пиру, где продолжают веселиться его друзья. Выброшенный за пределы дружеского круга, он по-прежнему дорожит дружбой с беспечными друзьями, но вернуть себе прежнее беззаботное состояние не может. Ситуация одиночества на пиру знаменует прощание с юностью, отказ от наивного мировосприятия. Но отказ этот дается очень тяжело, он сопряжен с разочарованием и причиняет боль.

Мотив одиночества на пиру появляется еще в знаменитом пушкинском цикле элегий 1816 г. — в стихотворении «Друзьям» («Богами вам еще даны…»). Особенность этого стихотворения состоит в его двойственной жанровой природе: перед нами, несомненно, элегия, но элегия, которая хранит генетическую память о дружеском послании. Само заглавие указывает на связь элегии «Друзьям» с этим жанром; в свернутом виде дается и ситуация пира («Играйте, пойте, о друзья! /

Утратьте вечер скоротечный…»). Но Пушкин сохраняет и еще одно важное свойство дружеского послания, принципиально отсутствующее в элегии, — нацеленность на адресата:

Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И томных дев устремлены
На вас внимательные очи.
Играйте, пойте, о друзья!
Утратьте вечер скоротечный;
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнуся я [Пушкин, т. 1, с. 192].

Субъектная организация стихотворения весьма неожиданна для элегии: вплоть до последней строки преобладает местоимение «вы», только в конце стихотворения внимание концентрируется на лирическом «я» и его скрытой душевной боли. Состояние лирического субъекта лишь угадывается. Пушкин не описывает своих страданий, не объясняет, что стало их причиной. Напротив, он говорит о чужой радости, но предчувствуя, что «златые дни» несомненно пройдут. Концовка стихотворения всецело пушкинская: улыбка сквозь слезы, преодоление собственной боли при виде чужой радости, и это без тени зависти или осуждения. Возможно, и слезы-то он льет не о себе, а о друзьях, которым предстоит пережить не одно разочарование и утратить юношескую беспечность. Лирическое «я» выпадает из дружеского круга; стихотворение и построено на противопоставлении «я» и «вы». Но Пушкин не стремится возвыситься над друзьями, которые еще не знают жизни. Пушкинская открытость миру, готовность жить, «чтоб мыслить и страдать», а не только наслаждаться превращают ощущение собственного одиночества еще в один повод понять и прочувствовать чужую радость, преодолеть ограниченность собственного «я», собственного опыта.

Однако Пушкин далеко не сразу пришел к такому решению: элегия «Друзьям» подверглась серьезной правке перед ее включением в сборник 1826 г. Пушкин отбрасывает начало, оставляя только последние восемь строк. Известны еще две лицейские редакции стихотворения. В первой из них акцент сделан как раз на изменившемся душевном состоянии лирического «я»:



Среди беседы вашей шумной
Один уныл и мрачен я…
На пир раздольный и безумный
Не призывайте вы меня.
Любил и я когда-то с вами
Под звон бокалов пировать
И гармонически стихами
Пиров веселье воспевать.
Но пролетел миг упоений —
Я радость светлую забыл,
Меня печали мрачный гений
Крылами черными покрыл…
Не кличьте ж вы меня с собою
Под звон бокалов пировать:
Я не хочу своей тоскою
Веселье ваше отравлять [Там же, с. 417].

В этой редакции ситуация одиночества на пиру раскрыта более полно, чем в других, но Пушкин еще в лицее создает другую редакцию. Именно в этой второй лицейской редакции и появляются те восемь строк, которые мы знаем сейчас как элегию «Друзьям»:

К чему, веселые друзья,
Мое тревожить вам молчанье?
Запев последнее прощанье,
Уж муза смолкнула моя;
Напрасно лиру брал я в руки
Бряцать веселье на пирах
И на ослабленных струнах
Искал потерянные звуки…
Богами вам еще даны… [Там же].

Неспособность «бряцать веселье на пирах» объясняется утратой поэтического вдохновения, которая влечет за собой выпадение из дружеского круга поэтов.

Элегия «Друзьям» занимает поистине уникальное место среди других стихотворений на тему одиночества на пиру: первые лицейские редакции открывают данную тему для русской поэзии, тогда как окончательный вариант 1826 г. подводит промежуточный итог

творческого диалога трех поэтов — Пушкина, Боратынского и Дельвига вокруг одной и той же ситуации — одиночества на пиру.

Е. А. Боратынский, подобно Пушкину, разрабатывает тему одиночества на пиру в жанре элегии. В 1820–1821 гг., находясь в Финляндии, он напишет стихотворение «Уныние». Уже в самом его названии обозначено смещение авторского интереса от внешнего к внутреннему. Аналитическая элегия Боратынского раскрывает душевное состояние лирического «я» через противопоставление «унылого» поэта веселым полковым друзьям, но никакого движения навстречу чужому веселью в стихотворении не происходит. В окружении пиршественных атрибутов, погружающих в атмосферу дружеского послания, лирический субъект Боратынского сосредоточен на собственной грусти, принимая ее как должное, ибо «невластны мы с самих себе» и побороть тоску шумным весельем не можем:

Но что же? вне себя я тщетно жить хотел:
Вино и Вакха мы хвалили,
Но я безрадостно с друзьями радость пел:
Восторги их мне чужды были.
Того не приобресть, что сердцем не дано.
Рок злобный к нам уныло злобен,
Одну печаль свою, уныние одно
Унылый чувствовать способен [Баратынский, с. 101].

Лирический сюжет в элегии «Уныние» развивается от тщетных попыток преодолеть душевную боль к признанию невозможности жить «вне себя», что становится философским итогом размышлений Боратынского. И. М. Семенко, комментируя найденную поэтом формулу — жить «вне себя», усматривает в стихотворении полемику с просветительством: «Разъединенность, взаимная непроницаемость человеческих душ распространяется Баратынским не только на сферу чувств, но и на сферу мысли. Один из интеллектуальнейших русских поэтов вступил в бой с просветительством на его собственном поле. <…> Невозможность жить “вне себя” как нельзя лучше выражает замкнутость отдельных душевных и интеллектуальных миров» [Семенко, с. 246]. Как и Пушкин, Боратынский никак не объясняет, что дало лирическому «я» повод для уныния: изгнание, несчастная любовь или творческие неудачи. Оба поэта намекают на неизбежность



разочарований и утраты юношеского оптимизма, но их обоих больше интересует то, как человек должен вести себя впоследствии. В сущности, Боратынский из ситуации одиночества на пиру извлекает вывод, прямо противоположный пушкинскому: единожды отделившись от дружеского круга, человек замыкается на собственном негативном опыте, и эта замкнутость непреодолима. Но она же свидетельствует о более глубоком понимании жизни, становится знаком взросления.

Хотя стихотворение Боратынского подвергалось менее значительной правке, чем элегия Пушкина «Друзьям», примечательным кажется тот факт, что Боратынский сменил заглавие. Изначально стихотворение называлось «Лагерь» (в элегии упоминаются полковые друзья и военные шатры), то есть заглавие намекало на известные обстоятельства жизни автора, воспринимавшего службу в Финляндии как ссылку. Однако для Боратынского было важнее внутреннее состояние уныния, чем обстоятельства, это уныние вызвавшие, поскольку поэт выводит общий закон, проявляющийся в судьбе любого человека: рок «злобен» ко всем нам, жить «вне себя» невозможно, и чужим весельем свою тоску не победить.

В элегиях Пушкина и Боратынского намечаются две противоположные модели поведения в ситуации одиночества на пиру — от предельной открытости (Пушкин) до полной замкнутости (Боратынский). Творчество А. А. Дельвига, близкого друга обоих поэтов, демонстрирует другую возможность — балансировать, колебаться между этими двумя вариантами: то жить счастьем и горем друзей, то впадать в меланхолию и замыкаться в себе. В жизни и в поэзии Дельвиг играл, в сущности, одну и ту же роль — роль посредника, связующего звена, без которого распался бы (а после смерти Дельвига и распался) дружеский круг поэтов [см.: Вацуро, с. 655–671]. Всем трем стихотворениям поэта, затрагивающим тему одиночества на пиру, уже в заглавии предпослана одна и та же жанровая номинация — романс (не элегия!). Написаны эти «Романсы» в первой половине 1820-х гг., два из них были положены на музыку. Примечательно, что самый первый «Романс» («Сегодня я с вами пирую, друзья…») был написан примерно в 1820–1821 гг., как и «Уныние» Боратынского. Другие два

относятся, соответственно, к 1823 г. («Вчера вакхических друзей…») и 1824 г. («Друзья, друзья! я Нестор между вами…»)[1].

В творчестве Дельвига ситуация одиночества на пиру обретает протяженность во времени. Лирический субъект стихотворения «Сегодня я с вами пирую, друзья…» ощущает себя чужим на пирах в течение длительного периода, соприкасаясь с разными поколениями: друзья-ровесники, их родители и беззаботная молодежь, чье веселье тягостно для потерявшего друзей поэта. Беспечности друзей противопоставляются дурные предчувствия «мечтателя-певца», предвидящего разлуку и собственную смерть. Романсное начало стихотворения проявляет себя через лирическую драматизацию. У Дельвига сцена пира сопровождается репликами его участников:

«Сегодня я с вами пирую, друзья,
Веселье нам песни заводит,
А завтра, быть может, там буду и я,
Откуда никто не приходит!» —
Я так беззаботным друзьям говорил
Давно, — но от самого детства
Печаль в беспокойном я сердце таил
Предвестьем грядущего бедства.
Друзья мне смеялись, и, свежий венец
На кудри мои надевая,
«Стыдись, — восклицали, — мечтатель-певец!
Изменит ли жизнь молодая!» [Дельвиг, с. 147–148].

Лирический субъект стихотворения постоянно балансирует между своим тревожным внутренним состоянием и чужой радостью; его внимание смещается из личностного пространства во внеличностное, и наоборот. Устанавливается то «динамическое равновесие», которое можно считать одним из признаков драматического, поскольку «в драматическом аспекте эстетического отношения к миру сама гармония предстает не иначе как “динамическое равновесие” противоборствующих сил, не завершенное в своей конфликтности, потенциально заключающее в себе “энергию движения”» [Зырянов, с. 300]. Имеет

[1] В дальнейшем все три «Романса» в рамках данной статьи будут называться по первой строчке.



большое значение и диалогическая установка Дельвига на взаимодействие с другим «я», с чужой правдой. Поэт, по Дельвигу, не владеет абсолютной истиной, его знания о мире так же отрывочны и неполны, как и у друзей. События, описанные в стихотворении, развиваются вопреки всем прогнозам: скорая гибель грозит друзьям, отправляющимся на войну «как на пир», а отнюдь не «мечтателю-певцу»[2]:

Года пролетали, я часто в слезах
Был черной повязкой украшен…
Брань стихла, где ж други? лежат на полях,
Близ ими разрушенных башен [Дельвиг, с. 148].

Дружеский пир переходит в тризну, где поэт утешает родителей погибших друзей. Дельвиг подводит весьма печальный итог войны и человеческого существования как такового: оптимистическая вера в «жизнь молодую» никого не спасает от смерти на поле сражения, где герои лежат «близ ими разрушенных башен». Сам же лирический субъект остается один на один со своим горем:

С тех пор я печально сижу на пирах,
Где все мне твердит про былое;
Дрожит моя чаша в ослабших руках:
Мне тяжко веселье чужое [Там же].

И все же у Дельвига одиночество не является абсолютным, бескомпромиссным: «я» продолжает находиться в окружении «других», вступая с ними в диалогические отношения. Как отмечает В. И. Тюпа, «архитектоническую основу драматического художественного целого составляет отчужденность, неполнота самореализации, но не безысходное одиночество трагической или элегической личности. Поскольку внутреннее “я” шире любой своей внешней границы, то каждая его встреча с “ты” чревата разлукой (если не внешним, то внутренним отчуждением), но каждая разлука открывает путь к встрече (по крайней мере, внутренней…)» [Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий, с. 66]. Драматический тип эстетической целостности требует смены жанра, и Дельвиг выбирает романс взамен элегии.

[2] Парадокс в том, что сам Дельвиг как раз умер рано, оставив друзей горевать о нем.

В рамках всех трех «Романсов» Дельвига ситуация одиночества на пиру репрезентирует новый способ взаимодействия «я» и «другого»: поэт не сливается с дружеским кругом, как в послании, и не выделяется из него окончательно, как в элегии, и его общение с друзьями представляет собой всегда открытый диалог. Лирическое «я» стремится на дружеский пир, чтобы «забыться», «вопли сердца заглушить напевом радости застольной» («Вчера вакхических друзей…» [Дельвиг, с. 172]). Отказ разделить с «вакхическими друзьями» пиршественное веселье сопровождается в данном стихотворении призывом:

Стучите чашами громчей;
Дружней гетер и Вакха пойте!
Волнение души моей
Хоть на минуту успокойте! [Там же]

Шумное празднество напоминает разочарованному и «одичалому» поэту времена, когда он тоже был беззаботен и еще не устал от жизни. Его чувства крайне противоречивы: он стремится быть рядом с пирующими друзьями, заглушить их весельем свою боль, но ощущает ее все острее и острее. На первый план в стихотворении выходит именно внутренний конфликт, борьба противоположных чувств и побуждений. Чем веселее пир, чем живее счастливые воспоминания, тем очевиднее становится контраст между прошлым и настоящим, тем больнее переживается потеря юношеского оптимизма и беззаботности. В результате отпадения от дружеского круга лирическое «я» обретает взамен внутренней цельности внутреннюю сложность, многомерность, а значит, и противоречивость.

Однако лирический сюжет в романсах Дельвига может развиваться иначе: от одиночества и отчуждения — к обретению нового дружеского круга. В отличие от первых двух, в третьем «Романсе» («Друзья, друзья! я Нестор между вами…») одиночество на пиру перестает быть непреодолимым, а жизненный опыт лишь способствует его преодолению. Стихотворение написано от лица человека зрелого, который еще в «Екатеринин век» веселился на дружеских пирах, но продолжает любить жизнь, веселье, общение. Дистанция между ним и молодым поколением не является абсолютной и только сокращается к концу «Романса». Образ «Нестора», человека екатерининской



эпохи, заставляет вспомнить анакреонтические оды Г. Р. Державина. Веселый старик Анакреон, маску которого примерял на себя Державин, наслаждается каждым мгновением жизни, пьет вино, влюбляется в юных девушек. Разумеется, Дельвиг не превращает свой романс в анакреонтическую оду. Его «Нестор», «по опыту веселый человек», склонен жить прошлым, скучать по временам Екатерины. Но, к своему собственному удивлению, он обретает это прошлое в настоящем, среди молодежи, которая напоминает ему друзей юности:

Не кончен пир — а гости разошлися,
Допировать один остался я.
И что ж? ко мне вы, други, собралися,
Весельчаков бывалых сыновья!
Гляжу на вас: их лица с их улыбкой,
И тот же спор про жизнь и про вино;
И мнится мне, я полагал ошибкой,
Что и любовь забыта мной давно [Там же].

Итак, опыт опыту рознь: разочарованный жизнью юноша отказывается от пиршественного веселья, но старик может вновь почувствовать тягу к жизни и воссоединиться с дружеским кругом, невзирая на возрастные отличия. Дельвиг рассматривает ситуацию одиночества на пиру с разных сторон, но внутренний мир лирического «я» всегда раскрывается в развитии, в движении от одного состояния к другому.

Анализ стихотворений Пушкина, Боратынского, Дельвига позволяет заметить следующую закономерность: одиночество на пиру для всех трех поэтов становится важным этапом взросления и самоопределения, однако каждый переживает это взросление по-своему, в зависимости от внутренних установок и приоритетов. И Пушкин, и Боратынский, и Дельвиг сходятся в одном: расставание с юношескими иллюзиями неизбежно и необходимо, пусть даже это расставание сопряжено с унынием и отпадением от дружеского круга. Впоследствии Пушкин и Боратынский будут иначе оценивать уединение, вынужденное или добровольное, видя в нем непременное условие творчества. Вместо одиночества на пиру в их произведениях возникает мотив *одинокого пира*. Воспроизводя пиршественный ритуал в уединении, поэт символически утверждает, с одной стороны, свое право на творческую свободу и, с другой стороны, свою приверженность

культу поэзии и дружбы, распространенному среди литераторов начала XIX в. Мотив одинокого пира становится основополагающим в стихотворениях «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор…») А. С. Пушкина (1825), «Бокал» Е. А. Боратынского (1835), «Я помню: был весел и шумен мой день…» Н. М. Языкова (предположительно 1836 г.), а также в стихотворении П. А. Вяземского «Поминки» (предположительно 1864 г.). В «Поминках» Вяземского пир превращается в тризну по Дельвигу, Пушкину, Боратынскому, Денису Давыдову, Языкову. Взамен вина на этой тризне «льется памяти струя» [Вяземский, с. 392]. Характерный для позднего Вяземского трагический пессимизм и снедающее его чувство несправедливости жизни, отнявшей у него близких людей, в «Поминках» неожиданно смягчаются. Одинокий пир, как ни парадоксально, возвращает поэту ощущение общности, единства дружеского круга в жизни и в смерти.

Впрочем, мотив одиночества на пиру не исчезает из русской литературы окончательно. Напротив, он даже выходит за пределы лирики, включаясь в ряд описанных Ю. М. Лотманом «перверсных пиров» в «маленьких трагедиях» Пушкина. Как утверждает исследователь, в этом драматическом цикле «перед нами цепь перверсных пиров: “пир” Барона перед сундуками, “пир”, за которым Сальери убивает Моцарта, “пир”, на который Дон Гуан приглашает Командора» [Лотман, с. 316; см. также: Созина, с. 121–129]. В последней пьесе цикла «Пир во время чумы» также изображен кощунственный пир «безбожных безумцев», которых объединяют страх смерти и желание забыться. Однако финал «Пира во время чумы» обманывает ожидания читателя, уже привыкшего к тому, что диалог в «маленьких трагедиях» обычно невозможен, и сама его попытка приводит к гибели участников, физической и/или нравственной. Священник и Вальсингам не расстаются врагами. Сам же Председатель больше не участвует в общем веселье, но «остается погруженный в глубокую задумчивость» [Пушкин, т. 5, с. 359]. Пушкин воспроизводит ситуацию одиночества на пиру, но показывает ее извне, а не изнутри, как в лирике. «Глубокая задумчивость» Вальсингама не может быть расшифрована до конца. В ней — залог свободного выбора, который не может сделать за героя никто, даже автор. Одиночество на «пиру во время чумы» сопряжено с преодолением «уединенного сознания», замкнутой на себе картины мира. Так отработанная, казалось бы, тема возрождается у Пушкина



в новом контексте, приобретая дополнительные смыслы, отсутствовавшие в лирике.

*Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1957.

*Вацуро В. Э.* Антон Дельвиг — литератор // Вацуро В. Э. Избр. тр. М., 2004. С. 655–671.

*Виролайнен М. Н.* Две чаши : (Мотив пира в дружеском послании 1810-х годов) // Виролайнен М. Н. Речь и молчание : Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 291–311.

*Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1986.

*Дельвиг А. А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1957.

*Зырянов О. В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.

*Лотман Ю. М.* Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Лотман Ю. М. Пушкин : Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин» : комментарий. СПб., 2003. С. 300–316.

Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 10 т. Л., 1977–1979.

*Семенко И. М.* Поэты пушкинской поры : Батюшков. Жуковский. Денис Давыдов. Вяземский. Кюхельбекер. Языков. Баратынский. М., 1970.

*Созина Е. К.* Мотив перверсных пиров в русской поэзии 1830–1870-х годов // Архетипические структуры художественного сознания : сб. ст. Вып. 3. Екатеринбург, 2002. С. 121–129.

**УДК 821.161.1-311.3**

**А. В. Мельникова**

# ОХОТНИЧЬИ НАРРАТИВЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.

Охотничий рассказ формируется как жанр и приобретает популярность в середине XIX в. В это время складывается особый тип охотничьей литературы, сориентированной на достоверность, появляется массовая документально-художественная проза, расширяющая

© А. В. Мельникова, 2014

представления об этнографических и географических особенностях отдельных регионов. Охота позволяет человеку не отстраненно взирать на красоту природы, а участвовать в ее жизни, быть частью природного целого; по-видимому, этим обстоятельством можно объяснить широкое распространение охотничьей темы в литературе[1].

Требования читателей к художественной стороне охотничьей книги хорошо передал один из рецензентов «Лесного журнала», отозвавшийся о книге А. М. Венцеславского «Псовая охота вообще» (1849) так: «По нашему мнению, сочинения об охоте не должны быть ни рядом анекдотов, ни сухим изложением приемов. Пусть язык будет и изложение картинно, как сам описываемый предмет, — но вместе с тем мы хотим видеть отчетливость в действии, искусство и опытность. Такая книга об охоте и научит, и завлечет» [Лесной журнал, с. 302]. На протяжении всего XIX в. в отечественной словесности развивается именно такая традиция написания охотничьих произведений документального, художественно-энциклопедического характера, составляющих общелитературный и общекультурный контекст охотничьих нарративов С. Т. Аксакова, И. С. Тургенева, Ф. А. Арсеньева, Е. Э. Дриянского. С темой охоты в литературу входят провинциальные авторы, дающие наиболее адекватное описание региональных особенностей охоты и быта охотников. Их произведения опирались на непосредственное наблюдение и отражение подлинной действительности, все тонкости разнообразных видов охоты они знали в совершенстве. Характерные особенности этой традиции выражены, например, в книге Н. А. Основского «Замечания московского охотника на ружейную охоту с лягавою собакою» (1856). Книга наглядна, в ней присутствует множество изображений дичи и различных пород собак, что дает возможность читателю составить визуальное представление о предмете изображаемого. Повествование носит

[1] Современных литературоведческих исследований, обращенных к теме охотничьего нарратива, немного. Примечательна прежде всего статья Маргариты Одесской «“Ружьё и лира”. Охотничий рассказ в русской литературе XIX века» [Одесская]. Автор обращается к истории жанра, дает целостный анализ русских охотничьих текстов, прослеживает динамику их развития. Также стоит отметить работы О. В. Земляной о «Записках охотника» И. С. Тургенева [Земляная], Т. Л. Селитриной об охотничьем цикле С. Т. Аксакова [Селитрина]. Пожалуй, это все.



энциклопедический и практический, прикладной характер, совсем лишенный художественности. А вот автор «Записок псоваго охотника Симбирской губернии» (М., 1876) П. М. Мачеварианов постарался не только дать в своей книге ценный практический материал, но и проиллюстрировать его «историей из жизни». В предисловии к изданию говорится: «…нелепые статьи, помещаемые в охотничьих журналах, и дикие фантастические руководства к псовой охоте заставили меня решиться издать мои записки» [Мачеварианов, с. 1]. При этом отмечаются особенности состояния охотничьего дела именно в Симбирской губернии. Наконец, в предуведомлении к книге А. Черкасова «Записки охотника Восточной Сибири» (1884), также относящейся к указанной традиции, есть следующие строки: «Книжка заключает в себе некоторые замечания, касающиеся собственно технической части охоты, описание различных зверей, обитающих в необъятных степях Восточной Сибири, и некоторые замечания о сибирской природе и охотниках, с их бытом, суевериями и привычками» [Черкасов, с. 3]. Как видим, автор не ограничивает свое повествование только практическими сведениями, а включает в ткань текста различные истории: «Передам еще эпизод из рассказа одного достоверного сибирского промышленника; постараюсь сохранить его типическую речь: “Долго я ехал с товарищем по худой вéршей (верховой) дороге, в страшной тайге, с Чикойских покатей (Чикой — река в ю.-з. Забайкалье) в самое белковье. Стало уже смеркаться, и до табору было еще ди́вно (далеко, много)”» [Черкасов, с. 236]. Таким образом, охотничий дискурс в этих популярных практических руководствах выстраивается по определенным правилам: его обязательная составляющая — предисловие, где автор говорит о своих намерениях по поводу охоты. В руководстве обязательно размещаются материалы иллюстративного характера, передаются особенности выбранной местности, быта и способов охоты коренного населения — так достигается локальная конкретность повествования; реализуется практическая, рецептурная направленность всего издания, когда автор комментирует охоту как особый вид деятельности, требующий немалых умений.

Некоторые черты популярной охотничьей литературы можно найти и в классических произведениях второй половины XIX — первой трети XX в., оказавших наиболее значительное влияние на развитие охотничьего нарратива в целом. Мы выделяем два полюса

охотничьего повествования, воплотившиеся в текстах С. Т. Аксакова и И. С. Тургенева: природоведческий этнографический очерк и, соответственно, художественный рассказ или очерк, нередко слабо связанный с собственно охотой, но сохраняющий образ повествователя-охотника. Тексты авторов второго плана обычно тяготеют к тому или иному полюсу, из них объектом нашего анализа стали произведения Ф. А. Арсеньева и Е. Э. Дриянского. И если располагать рассматриваемые тексты с опорой на указанную «полюсную» концепцию, то получится следующая схема:

| Аксаков ← | → Арсеньев | Дриянский ← | → Тургенев |
|---|---|---|---|
| 1852 | 1864 | 1859 | 1852 |

Знаком жанровой принадлежности и структурообразующим стержнем охотничьего нарратива в XIX в. является фигура самого охотника-повествователя, прямого или косвенного участника описываемых событий. У Дриянского и в большей степени у Тургенева такой повествователь чаще всего «трубадур, странствующий с ружьем и лирой» [Одесская, с. 239]. А вот у Аксакова и Арсеньева повествователь — это природовед, охотник-профессионал. Не менее важным признаком охотничьего нарратива следует считать повествование от первого лица, так называемую «я-форму». Такая организация текста — самая свободная форма, ибо позволяет и проявиться личному «я», и достаточно беспристрастно выразить свое отношение к материалу, и просто его изложить.

Ярким примером природоведческого текста и в то же время наиболее интересным в ряду охотничьих произведений С. Т. Аксакова являются «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии», опубликованные в 1852 г. В статье-рецензии на «Записки…» Тургенев отмечал, что «текст имеет цену не только для охотников, а для всех» [Тургенев, т. 11, с. 185]. Он обращал внимание и на двойственную природу произведения:

> Книгу г. А-ва можно рассматривать с двух точек зрения: с точки зрения охотника и с точки зрения естествоиспытателя. <…> Он смотрит на природу не с какой-нибудь исключительной точки зрения, а так, как на нее смотреть должно: ясно, просто; он не мудрит, не подкладывает ей посторонних намерений и целей, он наблюдает умно, добросовестно и тонко [Там же, с. 190].



Тургеневскую точку зрения продолжает и высказывание уфимской исследовательницы Т. Л. Селитриной: «Само сознание охотника в данной интерпретации сближается с носителем естественного, не искаженного цивилизацией сознания первобытного человека» [Селитрина, с. 124]. Безусловно, можно констатировать тот факт, что Тургенева и Аксакова сближало общее понимание природы, но все же в книге последнего «этнографизм, аналитичность и практическая направленность преобладают над художественностью» [Одесская, с. 244–245]. Сам Аксаков характеризовал цикл так:

> …книжка моя не трактат о ружейной охоте, не натуральная история всех родов дичи. Моя книжка ни больше ни меньше, как простые записки страстного охотника и наблюдателя: иногда довольно подробные и полные, иногда поверхностные и односторонние, но всегда добросовестные [Аксаков, с. 149].

Сюжет как таковой в «Записках…» отсутствует, есть совокупность статей, которые сгруппированы определенным образом, и объединяет эти статьи фигура повествователя, можно даже сказать, автора-повествователя, так как Аксаков делится с читателями собственными знаниями и охотничьим опытом, полученным в родной Оренбургской губернии. Повествованию свойственна высокая степень варьирования изложения: повествователь то становится предельно объективным, то при воспоминании о каком-либо событии обозревает все с субъективных позиций. Такие ретроспективные текстовые вставки в конце концов складываются в отдельный сюжет охотничьей жизни рассказывающего, и этот сюжет существует параллельно натуралистическому естественно-научному изложению, связанному с описанием животного мира. Говорящий является своего рода связующим звеном, *переводчиком* между мирами человека и зверя, при этом он одинаково связан и с тем и с другим, так как он — охотник. В центре «Записок… », по мнению исследователя В. М. Гуминского, «звери и птицы, человек же со своей собственно человеческой психологией, страстями устраняется из этого мира или, точнее, подчиняется ему» [Гуминский, с. 7].

Говоря о «природоведческой» традиции охотничьих текстов, нельзя не вспомнить почти неизвестного ныне автора — Флегонта Арсеньевича Арсеньева, начавшего свою литературную деятельность в 1857 г. Рассказы, публиковавшиеся в разных охотничьих журналах, позже вошли в его книгу «Охотничьи рассказы» (1864). Как и С. Т. Аксаков, Арсеньев предпосылает своему тексту вступление, в котором четко формулирует цели:

> Мои охотничьи рассказы не есть руководство для молодых начинающих охотников. Я в них не говорю о технической части охоты, не даю советов. Я излагаю в них мои личные впечатления как охотника, как любителя природы во всех ее проявлениях [Арсеньев, с. 3].

Очевидно, что этим заявлением автор пытается акцентировать внимание на том факте, что последующий текст не является популярным практическим руководством для охотника. Вступление к «Охотничьим рассказам» схоже со вступлением «Записок ружейного охотника Оренбургской губернии» в содержательной части: Арсеньев акцентирует внимание на своей искренней любви к природе, к охотничьему делу, подразумевая, что читатель таков же; Аксаков также обращает внимание на «чувство природы», призывая читателя найти его в себе. И у того и у другого автора, по сути, одна цель, но добиваются они ее по-разному. У Арсеньева в книге «Охотничьи рассказы» мы видим связные тексты с сюжетом и с героями, вся техническая часть охоты также представлена, но не в виде безличной энциклопедии, а в форме рассказа о личном опыте. Тем не менее, рассказы Арсеньева носят во многом практическо-прикладной характер, о чем говорит и М. Одесская: «В книге Ф. Арсеньева — писателя и этнографа — отчетливо проявилась практическая направленность охотничьего повествования. Фактическая точность в повествовательной манере писателя преобладает над художественностью. Не случайно первый свой рассказ “Из воспоминаний охотника”, напечатанный в “Отечественных записках”, он посвятил Сергею Аксакову, который поощрял молодого литератора исключительно к занятиям охотничьей литературой» [Одесская, с. 247].

Действительно, природа, животные, люди описаны у Арсеньева зорким взглядом охотника, наблюдательного ученого, природоведа,



исследователя края. Однако Арсеньеву удается виртуозно сочетать фактическую точность с художественностью, не прибегая при этом (как, например, это делал Аксаков) к энциклопедичной форме изложения. Таково, например, его описание рыбной ловли:

> Вот пошевелилась леса, потом удилище дрогнуло раз, потом еще раз, наконец несколько раз вдруг, быстро один за другим и затем дугою наклонилось к воде: рыба потянула. Привычною, смелою рукой схватывает рыбак удилище и быстро, решительно делает подсечку. Тяжело, добыча велика, теперь следует действовать осторожнее, то есть не тянуть рыбу, а водить ее на кругах, поднимая гнущееся в дугу удилище кверху [Арсеньев, с. 61].

Автор дает практический совет рыболову, но делает это вполне художественно и красочно.

Так же, как и Аксаков, Арсеньев дает конкретное указание на географию места, где происходит действие его книги. «Охотничьи рассказы» состоят из двух циклов: «На Шексне» и «В зырянском крае». Второй цикл имеет еще и этнографический характер, рассказывает о быте зырян, о способах их рыбной ловли. Как пишет Е. К. Созина, «…книга впервые так панорамно познакомила широкого русского читателя с зырянским краем и народом, его образом жизни, обычаями, легендами и проч.» [Созина, с. 27]. Через описание совместных занятий рассказчика и местных жителей охотничьим промыслом в книге Арсеньева постепенно раскрывается образ народа. В тексте почти отсутствует форма изложения от первого лица, в основном повествование безлично. Таким образом, повествовательный рисунок в цикле «На Шексне» неоднороден. В последних двух рассказах цикла («Шуйга» и «Весна и весенняя охота на Шексне») форма повествования снова меняется: возвращается «я-форма», повествователь вновь становится участником событий, о которых рассказывает. Такая синтетичность цикла объясняется характером изображаемого: с одной стороны, есть установка на художественность, с другой — на практически-прикладную энциклопедическую информацию.

Примером текста, относящегося к другой традиции изображения охоты, является знаменитый цикл И. С. Тургенева «Записки охотника» (1852). Охота как таковая интересует автора меньше всего: охотник он «странный», то есть сторонний (дословно — «посторонний охоте»).

Прекрасные охотничьи и пейзажные описания — это только лирические отступления, своего рода стихотворения в прозе. Описания охоты композиционно организуют книгу, могут сливаться с ее главной темой, могут контрастировать с ней, но никогда не самодовлеют. Грубо говоря, охота здесь — только внешний повод для решения совершенно другой задачи — изображения мира людей, крестьянского мира, масштабных социальных обобщений. Как пишет А. Сегень, «охота из рассказа в рассказ дается лишь несколькими штришками для затравочки» [Сегень, с. 59]. По мнению М. Одесской, некоторая «идеализация крестьян, близких природе, не зараженных пороками цивилизации, неотделимая от мечты о гармонии мира, составляет идейное ядро “Записок охотника”» [Одесская, с. 247]. И если задача аксаковских «Записок ружейного охотника Оренбургской губернии» состояла в пробуждении у читателя природного начала и чувства, то цель Тургенева намного шире. В книге Аксакова над художественностью преобладают этнографизм, аналитичность и практическая направленность, у Тургенева же в «Записках охотника» читательское внимание направляется на человека, на первый план выдвигаются «нравственный, социальный, эстетический аспекты» [Там же, с. 245]. При этом тот факт, что рассказчик в «Записках…» — охотник, играет принципиально важную роль. Взгляд охотника проявлен при восприятии природы в рассказах «Хорь и Калиныч», «Льгов», «Смерть», «Стучит!». В этих текстах субъект речи описывает калужскую и орловскую деревни с позиций наилучшего удовлетворения охотничьей страсти, изображает реку Исту, изобилующую рыбой и гусями, леса, густонаселенные дичью и растениями. В восприятии пейзажа отражается натура рассказчика, для которого охота является родом его деятельности. В очерке «Лес и степь» рассказчик фиксирует не моменты охоты, а образы, всплывающие в его памяти при упоминании о ней: поездку на охоту на рябчиков, прогулку по утреннему лесу. Охота ассоциируется у него с возможностью духовного общения с природой, это для него и род деятельности, и занятие, приносящее удовольствие, и возможность общения с природой, и стремление познать мир. Любовь к охоте дает ему возможность переживать разнообразные чувства — от восторга до уныния.

Повествование в книге «Записки охотника» идет от первого лица, в центре находится охотник-странствователь, его речь играет



организующую роль. Она обрамляет голоса других персонажей, в ней содержатся важные для восприятия ремарки. Рассказчик обычно принимает непосредственное участие в описываемых событиях и не скрывает своего отношения к ним. Он слушает (или подслушивает, как, например, в рассказах «Контора» и «Свидание») разговоры действующих лиц, иногда вмешивается в беседу или специально расспрашивает их о жизни, попутно сообщая читателю уже известные сведения об этом лице. При всем неравнодушии к изображаемому повествователь умеет оставаться вполне объективным. В его отношении к людям мы не чувствуем «привкуса» характера говорящего, который будто растворяется в них или же тактично отходит в сторону, чтобы не мешать восприятию. Сама природа для рассказчика прежде всего источник духовных свойств человека, существование которого включено в естественное течение ее жизни. Природное циклическое время главенствует в книге Тургенева. Анализ описания пейзажей в «Записках охотника» свидетельствует о том, что рассказчик воспринимает природу неоднозначно. Как живописец он находит приемы олицетворения природных явлений. Как психолог он стремится проникнуть в специфику характера природного мира, воспринимая природу в качестве своего духовного двойника.

Незаслуженно забытым сегодня остается текст еще одного писателя, тяготеющий к художественной традиции изображения охоты. В 1859 г. вышла книга «Записки мелкотравчатого» Е. Э. Дриянского. Этот автор обращается к совершенно другому виду охоты — к псовой охоте, более древней, нежели ружейная. Писатель тонко чувствует, художественно понимает и передает древнюю основу этой охоты: основная борьба, по сути, разворачивается между представителями одного мира — мира животных, человек здесь — всего лишь наблюдатель. По мнению П. М. Мачеварианова, «…Е. Э. Дриянский в своем прекрасном, живом охотничьем рассказе “Записки мелкотравчатого” высказал о псовой охоте во сто раз более, дельнее и поучительнее для неопытных охотников, чем сколько написано в руководствах» [Мачеварианов, с. 12]. Четко прочерчивается маршрут охоты, что обусловливает и четкую композицию книги. Весь текст состоит из десяти глав, каждой из которых автор предпосылает основные тезисы, своеобразный план. Он использует особый язык, знакомый охотникам:

Прислали привести собак на погляденье. <…> Это была муругопегая, чистопсовая собака, собранная вполне, рослая, крутобедрая, на твердых ногах, но собака скамьистая и с коротким щипцем [Дриянский, с. 46].

Повествование ведется от первого лица — от лица ружейного охотника, который впервые пробует себя в псовой охоте. «Записки мелкотравчатого» — занимательный текст, в котором присутствуют и свой сюжет, равный сюжету охоты, и своя интрига, которая призвана заинтересовать читателя, и множество героев-помещиков. Зрелищным повествование делает и сам предмет, стоящий в центре текста, — псовая охота, которая не чужда театральности, недаром сам автор сравнил «работающую стаю гончих с оперой, а борзых с балетом» [Егоров, с. 519]. В тексте Дриянского обнаруживается также явление речевой полифонии, так как повествователь довольно часто передает право голоса другим героям — участникам событий. Повествование не ограничивается только охотой — широко представлены и сами взаимоотношения между охотниками, их разговоры вне охотничьего занятия, текст обладает своеобразной драматургичностью. По сути, в «Записках» два мира: мир социальный и мир природный, к которому и принадлежит охота, и у каждого из этих миров свои пространственные, языковые, временные измерения.

Пик популярности охотничьего рассказа и охотничьего цикла пришелся, как говорилось выше, на вторую половину XIX в. Соответственно, к концу века жанр стал изменяться, да и сама охота стала пониматься иначе. На рубеже веков появляются работы, резко осуждающие это занятие. К таким текстам можно отнести книгу В. Г. Черткова «Злая забава» (1893), статью Д. В. Григоровича «Горькая доля» (1898). Чертков пишет: «…я не могу не признавать охоту делом не только бесчеловечным, но и свойственным разве только дикарям и вообще людям, живущим еще бессознательной жизнью…» [Чертков, с. 6]. По мере того, как падал авторитет дворянства, исчезали и классические охотничьи книги. Не стоит забывать также, что всегда существовала так называемая промысловая охота, о которой раньше в литературе почти не упоминалось. Для большинства авторов-охотников названное занятие было забавой, развлечением, потехой или оригинальным способом общения с природой, для крестьян же, коренных жителей регионов она всегда являлась важным промыслом, и поэтому литература обратилась к этому аспекту охоты лишь в XX в.



* * *

На рубеже XIX–XX вв. охотничий рассказ приобретает, с одной стороны, травестированный статус, с другой — ностальгический. Так, тема неудачной охоты становится востребована в юмористике: комичны герои рассказов А. П. Чехова «осколочного периода» («На охоте», «Петров день», «Двадцать девятое июня») — подвыпившие охотники, не умеющие стрелять, ссорящиеся во время охоты ревнивые мужья. Все эти модификации охотничьего нарратива приводят к тому, что произведения писателей XX в. складываются в несколько иную систему, не схожую с выделенной нами в текстах XIX в. Их целесообразнее объединить по типу пафоса: ностальгическое изображение (А. И. Куприн, И. А. Бунин), практически-прагматическое (А. П. Чапыгин, А. С. Новиков-Прибой), эмоционально-экспрессивное (М. М. Пришвин, А. Н. Толстой). Рассказы Куприна и Бунина, написанные в эмиграции в 1930-е гг., которые мы относим к ностальгическому типу, во многом опираются на традицию охотничьих нарративов XIX в.

Ностальгические интонации определили рассказ Бунина начала века и дали повод критике говорить о нем как об «эпигоне Тургенева и Чехова, изысканном импрессионисте, оплакивателе “дворянских гнезд”» [Шулятников, с. 640]. Как приметы былой жизни встают в памяти героя рассказа «Антоновские яблоки» (1900) сцены больших дворянских охот с гамом собак, призывными звуками рога. Как будто традиционна и неизменна эта помещичья забава, но на самом деле автор ненавязчиво акцентирует внимание на том, что и она угасает. Не только охота, но и охотничьи трофеи уже не те. После той, давней охоты оставался убитый матерый волк, который, «оскалив зубы, закатив глаза, лежит с откинутым на сторону пушистым хвостом среди залы…» [Бунин, т. 5, с. 159]. Теперь лишь «бледный свет раннего ноябрьского утра озаряет простой кабинет, желтые и заскорузлые шкурки лисиц над кроватью…» [Там же, с. 167]. Связан с охотничьей темой и рассказ Бунина «Ловчий» (1946), написанный значительно позже, когда писатель уже был в эмиграции. Здесь перед нами — картина исчезновения древнего охотничьего языка, утрата корней и связи

поколений. Весь текст представляет собой разговор барчука и старого ловчего Леонтия — представителей разных поколений, разных сословий. С сожалением Леонтий вспоминает былое время:

> — Да, барчук, не всегда я так лежал, мусором голову присыпал. Я у вашего дедушки, у Петра Алексеича Чамадурова, ловчим был, стаей правил.
>
> — Стаей собак?
>
> — Так точно. Не телят же! [Бунин, т. 7, с. 323].

Между участниками разговора скоро возникает непонимание, отчасти это связано с разницей в возрасте, но в большинстве случаев это означает утрату молодым барином языковых знаний, связанных с охотой:

> — Как из гнезда?
>
> — А это всегда так, сударь, говорилось: из дурного гнезда собака, из хорошего гнезда собака. <…> …из какой фамилии, значит.
>
> — А как еще говорилось?
>
> — А мало ли как. Теперь так уж не могут говорить… [Там же, с. 324].

Казалось бы, молодой барин проявляет живой интерес, любопытство в отношении теперь уже диковинного для него занятия, но в финале: «…вдруг становилось скучно, хотелось в сад, на пруд. Я начинал вертеться, уже плохо слушал и наконец под каким-нибудь предлогом ускользал из избы…» [Там же, с. 329]. Рассказ представляет своего рода пособие по охотничьим азам, где описывается не столько сам процесс охоты, сколько все основные его законы, поэтому текст можно определить как вторичную рефлексию по отношению к классическим охотничьим текстам XIX в. Частая смена точек зрения не запутывает читателя, а, напротив, позволяет создать более целостное, гармоничное повествование.

Во многих охотничьих рассказах А. И. Куприна также обнаруживает себя мотив ностальгии. Автор упоминает, что его герои охотятся «по нужде», но этот факт отходит на второй план, на первый выступает любовь к природе. Занятие охотой трактуется как способ прикоснуться к другому миру, что сближает его тексты с произведениями



авторов XIX в. Уже в раннем творчестве Куприн касается охотничьей темы: «Олеся», «Лесная глушь» (1898), «На глухарей» (1906), «Зачарованный глухарь» (1912), «Скворцы» (1916). В очерке «На глухарей» автор выбирает традиционную формулу литературы XIX в. — изображение охотника вместе с его спутником, как правило, человеком из народа.

> Трофим Щербатый — лесник, он беспечен, груб, хвастлив, втихомолку торгует казенной дичью, но зато он смел, знает лес не хуже любого лесного зверя, прекрасный стрелок и неутомимый охотник… [Куприн, 1912, с. 127].

Такой же охотник-спутник будет присутствовать в более позднем рассказе «Ночь в лесу» (1931):

> …Постоянное сообщество лесника Николая становится мне все более неприятным. <…> …он болтлив, криклив, подобострастен, противно жаден до денег и суетлив, но охотник он превосходный… [Куприн, 1970, т. 8, с. 141].

Таким образом, с одной стороны, этих персонажей можно поставить в один ряд с Ермолаем И. Тургенева, Данилой Л. Толстого, Абрамом Ф. Арсеньева, Феопеном Е. Дриянского, но, с другой, отношение повествователя к спутникам и само их изображение кардинально меняются. Как и Тургенева, Куприна более занимает сам процесс общения с гармоничным миром леса, наблюдение за повадками животных. Вновь перед нами «странный охотник», бродящий по лесам не с ружьем, а с лирой.

В эмигрантский период творчества Куприн продолжает писать произведения, связанные с охотой. Ушедший русский быт становится главной темой произведений 1930-х гг. Таков рассказ «Завирайка», опубликованный в Париже в 1928 г., воссоздающий реальную атмосферу жизни писателя в прежние годы: «Это было не только до эмиграции, но даже до революции, даже еще за четыре года до великой войны…» [Куприн, 1970, т. 7, с. 443]. Текст практически полностью посвящен главному другу охотника — собаке. «Что охота без гончей? Да, я знаю, есть любители “тропить” зайца. Но так охотятся — шкурятники. У них много терпения, но вдохновения и поэзии ни на грош»

[Куприн, 1970, т. 7, с. 445] — именно этой фразой говорящий подтверждает тезис авторов XIX в. о том, что охота — это приближение к природе, а не расчетливое занятие алчных людей. Основную нить рассказа ведет повествователь (одновременно участник событий), также в тексте изредка встречаются вкрапления диалогов других персонажей. Напомним, что такую же форму повествования использовал и Тургенев в книге «Записки охотника». Человек на охоте чувствует себя неотъемлемой частью природного царства, он получает возможность осознать свое место в мире, понять цель своего существования. Например, утром рассказчик просыпается и не может убить глухаря, потому что тот спал на том дереве, под которым лежал охотник. Возникшее единство природы (лесной птицы) и человека нельзя нарушить предательским выстрелом. Здесь рождается новое купринское видение охоты как бесконечной любви, при которой убить — значит предать.

Совершенно другие произведения создают А. П. Чапыгин и А. С. Новиков-Прибой (20-е гг. XX в.). Меняется время, меняется и способ изображения: классическая дворянская охота как забава и удовольствие в то время исчезает вместе с самим дворянством. В литературу приходит «охота-промысел». Повествователь уже не является прямым или косвенным участником событий, поэтому чаще всего выбирается форма повествования от третьего лица. Также меняется точка зрения: если авторы XIX в. пользовались так называемой «внутренней точкой зрения», то в 1920-е гг. более распространенной становится точка зрения «извне»: она отличается большей объективностью, так как повествовательная инстанция обладает всеведением и находится за рамками текста. В XX в. практически полностью исчезает так называемая «прикладная», познавательная охотничья литература. Она теряет актуальность, потому что охотникам-промысловикам не нужны инструкции, ибо навыки этого мастерства передаются по наследству.

Названная традиция изображения охоты разрабатывалась Алексеем Павловичем Чапыгиным. В 1911 г. писатель вернулся из Петербурга на родину, в Олонецкую губернию, и именно на деревенском материале написаны рассказы «Лесной пестун» (1911), «Послуга» (1914), «Бегун» (1916), которые вместе с более поздними произведениями составили сборник охотничьих рассказов «По звериной тропе»



(1918), переизданный в 1932 г. В нем Чапыгин открывает неизвестный русской литературе мир северной деревни. Писатель мастерски передает колорит северного быта, красоту таежных уголков, своеобразную поэзию охотничьего *промысла*. В составе сборника — пятнадцать рассказов, которые были написаны в 1911–1915 гг., многие из них повествуют об охоте в лесах «озерного края», как называет сам Чапыгин родные места. Каждый текст имеет определенное композиционное членение — смена места, времени, персонажной расстановки выделяется автором. Почти в каждом рассказе показано противостояние природы и человека, оппозиция дикости и цивилизованности, при этом часто человек не выдерживает такой борьбы и погибает. Охота представляется в сборнике как равная борьба за жизнь человека и зверя. Попадая в, казалось бы, знакомый, но на самом деле таинственный и непознанный мир леса, человек становится уязвим. Здесь смерть настигает любого — и молодого сильного охотника («По следу»), и старика («Последняя лешня»), а причиной может стать и нечистая сила («Лесной пестун»), и мороз («Белая равнина»), и само животное, на которое охотились («Люди с озер»). В центре внимания автора находится охотник-промысловик, который кормит семью с помощью своего занятия. Такое понимание охоты расставляет несколько другие акценты, чем в охотничьей литературе XIX в.: промысловик во что бы то ни стало должен принести добычу в дом, иначе его семью ждет голод. Вот почему каждый из героев борется за свою добычу. При этом природный мир редко бывает несправедливым к охотнику — обычно умирает тот, кто живет не по совести. К примеру, в рассказе «Люди с озер» старик Парамоныч, обладающий практическим умом, ловкостью, хитростью, приспособившийся к новым условиям — к советскому порядку жизни, обманывает других охотников, хочет поймать загнанного ими медведя. Старик идет за «чужим медведем», чувствуя странную физическую слабость, своеобразную предвестницу смерти. В финале его загрызает медведица. Похожая ситуация описана и в тексте «Лесной пестун». Повествование идет от третьего лица, то есть используется «он-форма», при этом повествователь обладает практически абсолютным всеведением, комментирует мысли персонажей, он обезличен и беспристрастен. Выбирая точку зрения «извне», заранее зная больше своих персонажей, повествователь готовит читателя к той или иной, нередко даже крайне драматической развязке.

Аналогичное представление темы охоты и природы мы наблюдаем и в творчестве Алексея Силыча Новикова-Прибоя. По мнению писателя и критика Н. Смирнова, «в этих рассказах Новиков-Прибой выступал как тонкий певец природы, сохранив одновременно и одну из своих отличительных и характерных писательских черт — органическую увлекательность содержания» [Смирнов, с. 8]. В 1919 г. в составе сборника «Две души» появляется первый охотничий рассказ Новикова-Прибоя «На медведя». Герои — дед Савелий и мальчик — идут охотиться на медведя. Повествование ведется преимущественно от третьего лица, иногда становится безличным. Весь рассказ пронизан вставными текстами — сказками, забавными случаями, которые рассказывает дедушка мальчику. Цель охоты — промысел, при этом Савелий, бывалый охотник, обучает своего спутника азам охоты. Но на этот раз охота для старика заканчивается печально — он погибает в схватке с медведем. В рассказе подчеркивается опасность охоты: занимаясь ею, человек находится в пограничном состоянии; в чуждом ему пространстве, вдали от дома, наедине с враждебными силами, он всегда рискует, попадает на грань жизни и смерти. В рассказе Новикова-Прибоя «Среди топи» (1925) перед нами вновь пара: старый охотник — молодой мальчик. Максимыч и Коля отправляются на болота за утками. Для Максимыча его промысел является привычным средством добычи пропитания и заработка, а вот Коля задается вопросом, зачем же люди убивают невинных животных. На протяжении всего текста повествователь подчеркивает близость предстоящей опасности: уток охотники собираются стрелять в месте под названием Чертово Логовище; придя туда, Максимыч замечает: «Гиблое это место, скотина ли попадет сюда, человек ли, если неопытный — крышка. Потому — топь. Даже охотники боятся Чертова Логовища» [Новиков-Прибой, с. 168]. Зная все это, Максимыч все равно ведет Колю, потому как среди этой топи обитает бесчисленное количество уток. В финале сам Максимыч проваливается в болотную тину и погибает. Здесь, как и у Чапыгина, реализуется мотив природного лесного наказания человека за алчность.

Ситуация в отечественной «охотничьей литературе» вновь меняется после 1920-х гг. Появляется множество альманахов и сборников охотничьей литературы («Охота и охотник» и «Охотничий рог» (1925), «Охота в русской художественной литературе», «Охотничье сердце»



и «Звериной тропою» (1927), «По полям и лесам» (1937) и т. д.), что свидетельствует о возросшем интересе к этому жанру. В литературу вновь приходит рассказчик-охотник, актуализируется его личный опыт. Эта установка определяет тексты М. М. Пришвина и А. Н. Толстого, для которых охота — своеобразный *модус свободы*. Писатели возвращаются к личной форме изложения материала, что связано с историческим контекстом. Время второй половины 1920-х гг. было наиболее спокойным в историко-политическом отношении, и охота в жизни советского человека стала рассматриваться как диковинное экзотическое времяпрепровождение, как способ общения с природой и как средство добычи питания. Занятие не столько отсылает к традиции, сколько выражает инстинкт, сохранившийся в человеке и влекущий его к вольной жизни на лоне природы.

Ближе к 1930-м гг. традиции охотничьей литературы XIX в. начинают возрождаться в творчестве М. М. Пришвина. О связи его творчества с «Записками охотника» Тургенева пишет Т. М. Рудашевская: «Наследование Пришвиным традиций Тургенева прослеживается на широком фоне проблемно-тематических связей. В этой связи прежде всего возникает вопрос о философском и эстетическом аспектах проблемы “природа и человек” в творчестве обоих художников» [Рудашевская, с. 106]. Но все-таки к тургеневскому пониманию охоты как «забавы», которая «сближает нас с природой, приручает нас к терпению, а иногда и к хладнокровию перед опасностью, придает телу нашему здоровье и силу, а духу — бодрость и свежесть» [Тургенев, т. 5, с. 421], Пришвин добавил свое: «Охота представлялась ему такой же тайной как вдохновение или творчество» [Рудашевская, с. 131]. Идя от традиций русской классики, «Пришвин открыл для себя новый способ изображения человека в его соотнесенности с природой, основанный на чувстве их внутреннего органического родства, а не на чисто внешнем сходстве или простом перенесении качеств и свойств человека на природу» [Рудашевская, с. 118]. Сам Пришвин в рассказе «Охота за счастьем» (1926) писал:

> Есть охотники-промышленники, есть браконьеры, есть охотники-спортсмены, есть любители бродить с ружьем в свободное время, так называемые п о э т ы в д у ш е (выделено нами. — *А. М.*), и множество других типов этого рода общения с природой.

> Охотники, зараженные этой страстью так, что она держит их до самой смерти, бывают только из особенных людей. <…> …Это инстинкт дикаря, продолжающий обитать в душе цивилизованного человека [Пришвин, 1933, с. 31].

О непростом отношении писателя к охоте говорит следующее его высказывание:

> Иногда мне кажется, что это чувство питается одновременным стремлением к убийству и любви, то есть и природа для меня как охотника только теснейшее соприкосновение убийства и любви [Пришвин, 1932, с. 28].

При всем том охота в изображении Пришвина — это еще и способ «прокормиться», что существенно выделяет его рассказы из традиции изображения охоты XIX в. Например, в «Рассказах егеря Михал Михалыча» мы читаем:

> Однажды я очень неудачно охотился. Было совестно перед хозяйкой возвращаться домой без дичи. А главное, в деревне в это время не только мяса, но и хлеба трудно достать, что убьешь, тем и прокормишься [Пришвин, 1932, с. 107].

В 1932 г. выходит сборник М. М. Пришвина под названием «Записки охотника», собранный автором из циклов, написанных ранее, — пример так называемой вторичной циклизации. В 1930-е гг. снова возвращается в охотничий нарратив особая дневниковость, авторская личность, чему способствует и вновь появившаяся «я-форма» повествования. Но отличительной особенностью становится тот факт, что повествователь практически никогда не дает голоса персонажам. Такое построение текста, с одной стороны, лишает его полифонизма, но, с другой, делает его необычайно целостным и законченным, позволяет с наибольшей полнотой выявить не только позицию автора, но и «лицо», «образ» автора.

Наконец, еще один текст, относящийся к эмоционально-экспрессивному типу изображения охоты, — очерк А. Н. Толстого «Из охотничьего дневника», впервые опубликованный в издании «Всемирный следопыт» (1929. № 12). Состоит он из десяти главок, связанных общим сюжетом, но при этом каждую из них вполне можно рассматривать как



отдельный текст. В пространстве произведения отчетливо прослеживается оппозиция *прежде — теперь*: «Время заповедного Урала ушло безвозвратно» [Толстой, т. 6, с. 374]. Эта же оппозиция в несколько другом аспекте проявляется и в отношении охоты: «…цивилизация задела в нас только корочку, а сердцевиной мы еще дикари. К охоте нас влечет не спорт, а первобытная свобода. У костра под звездами мы возвращаемся на прародину, сердце, уставшее от напряжения, прижимается к величественному покою земли. Мы переводим дух» [Там же, с. 380]. Такое понимание охоты во многом сближает А. Толстого с М. Пришвиным. Действительно, охота для Толстого есть приближение к первоосновам жизни, вот почему в его очерке мы видим «охотничью экспедицию» в столкновении с дикой природой, с местным коренным населением, живущим по своим древним традициям. Само появление в творчестве А. Толстого охотничьего жанра путевых заметок — во многом дань традиции XIX в. Повествователь выполняет двойную функцию; являясь участником, «летописцем» событий, он описывает охоту восторженно: «Я почувствовал: удивительнее во всем этом был прыжок из современного города в глухую глубь тысячелетий — как на “машине времени” Уэллса» [Там же, с. 385]. Всех участников охотничьей экспедиции охватывает чувство первооткрывателя: они блуждают в глухих зарослях, останавливаются на нетронутых островах, и такая деятельность для них необычна и нова, она меняет их личность:

> Этот молодой человек дичал с такой поразительной быстротой, что было жутко подумать: черт возьми, далеко ли мы отошли от каменного века, если консультант-сценарист на фабрике Совкино в несколько дней обвихрел по-беспризорному, спит в патронташе и в не просохших от болот штанах, перестал членораздельно отвечать на человеческую речь, в глазах — окровавленные призраки дуплетом «шарахнутых» уток, и вблизи весь он как бы пахнет мамонтовой шерстью [Там же, т. 6, с. 377].

Текст Толстого необычайно динамичен, и несмотря на то, что по объему очерк невелик, автор вмещает в него рассказ обо всем маршруте охоты. Многодневные наблюдения и впечатления писателя во время поездки позволили ему создать поэтический образ уральской природы:

…Оба берега пустынны, редкие селения — где-то в степях за горячей мглой. Урал вьется по ровной, как стол, пустыне. <…> Бледное небо тронуто в бесконечной высоте пленкой перистых облаков [Толстой, т. 6, с. 374].

Восторгом проникнут финал очерка:

Справа — длинная вспышка огня, сейчас же — вторая… Грохот выстрела… Плеск и шум снимающихся стай… Мне на стволы несется огромная черная тень. Сердце остановилось… [Там же, с. 377].

Итак, тема охоты, выступавшая своего рода отличительным знаком литературы классического реализма XIX в., не умирает и в XX в., но переживает вполне естественную эволюцию. В 1930-е гг. к ней обращаются не самые ангажированные временем писатели — те, кого можно назвать «обломками старого времени». Но и для них охота является занятием своего рода экзотическим — пример такого рода мы наблюдаем у А. Н. Толстого. Охотничья тематика активизируется в специализированных сборниках и альманахах, напоминающих типы энциклопедических и познавательных изданий прошлой эпохи.

Противоположный полюс составляют произведения Чапыгина, Новикова-Прибоя, показывающих промысловую охоту и в этом отношении восполняющих «нишу» охотничьей литературы предшествующей эпохи, когда охота оценивалась в основном как забава и как способ общения с природой. Особый характер изображения охоты наблюдаем у М. М. Пришвина: он синтезировал разные принципы изображения охоты, и для него она стала и модусом свободы, и способом общения с природой, с народом, и почвой его философствования.

*Аксаков С. Т.* Охота пуще неволи. Киев, 1991.
*Арсеньев Ф. А.* Охотничьи рассказы. М., 1885.
*Бунин И. А.* Собрание сочинений : в 9 т. М., 1966.
*Гуминский В. М.* Вступительная статья // Дриянский Е. Э. Записки мелкотравчатого. М., 1985.
*Дриянский Е. Э.* Записки мелкотравчатого. М., 1985.
*Егоров О. А.* Очерк истории русской псовой охоты (XV–XVIII вв.). СПб., 2008.



*Земляная О. В.* И. С. Тургенев об особенностях национальной охоты // Звезда. 1998. № 10. С. 150–155.
*Куприн А. И.* Рассказы. М., 1912.
*Куприн А. И.* Собание сочинений : в 9 т. М., 1970.
Лесной журнал. 1850. № 4. С. 300–312.
*Мачеварианов П. М.* Записки псового охотника Симбирской губернии. М., 1876.
*Новиков-Прибой А. С.* Рассказы и повести. М., 1977.
*Одесская М. М.* Ружьё и лира : Охотничий рассказ в русской литературе XIX в. // Вопр. лит. 1998. № 3. С. 239–252.
*Пришвин М. М.* Записки охотника. М. ; Л., 1932.
*Пришвин М. М.* Охота за счастьем. М., 1933.
*Рудашевская Т. М.* М. М. Пришвин и русская классика : Фацелия. Осударева дорога. СПб., 2005.
*Сегень А.* Национальные особенности тургеневской охоты : К 150-летию выхода «Записок охотника» // Наш современник. 2002. № 8. С. 57–62.
*Селитрина Т. Л.* Судьба древней мифологии в национальных литературах : «Охотничий цикл» С. Т. Аксакова // Вестн. ВЭГУ. 2007. № 29–30. С. 123–132.
*Смирнов Н. П.* А. С. Новиков-Прибой — писатель и человек // Новиков-Прибой А. С. Рассказы и повести. М., 1977. С. 3–20.
*Созина Е. К.* Национальные лица России : Зырянский мир в русской литературе XIX века // Литература Урала: история и современность. Вып. 5: Национальные образы мира в региональной проекции. Екатеринбург, 2010. С. 20–39.
*Толстой А. Н.* Собрание сочинений : в 15 т. М., 1946–1953.
*Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем : в 28 т. М. ; Л., 1965.
*Чапыгин А. П.* По звериной тропе. Л. ; М., 1932.
*Черкасов А.* Записки охотника Восточной Сибири. СПб., 1884.
*Чертков В. Г.* Злая забава : Мысли об охоте. СПб., 1893.
*Шулятников В. М.* Очерки реалистического мировоззрения. СПб., 1904.

УДК 821.161.1-1

**Н. Л. Быстров**

# О НЕКОТОРЫХ ИНВАРИАНТНЫХ ОСНОВАНИЯХ ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА К. КОМАРОВА

Цель предлагаемых заметок — обобщенная характеристика некоторых инвариантных особенностей поэтического мира Константина Комарова, молодого екатеринбургского поэта, чье присутствие в современной литературе представляется мне естественным, закономерным и неоспоримым.

## I

Первое, что обращает на себя внимание в творчестве Комарова, ориентированность на то весьма широкое и внутренне неоднородное направление, которое кристаллизуется в период «преодоления символизма» и, минуя опыт радикального авангарда, получает окончательное оформление в поэзии семидесятых и восьмидесятых годов. Думается, сам поэт достаточно точно очертил свой эстетический горизонт в стихотворении «Бог забит молотками молитв…»: «Улыбался СашБашу Губанов, / жал Губанову руку СашБаш» [Комаров, 2013, с. 111][1]. Нельзя сказать, что собственная поэтика Комарова складывается исключительно в поле притяжения поэтик Губанова и «СашБаша» (Александра Башлачёва), но, по моему впечатлению, и та, и другая служат для нее неким интенциональным пределом, как бы сводящим к себе те ее частные «векторы», в которых преломляются куда более разнообразные влияния — от Маяковского и Цветаевой до Гандлевского и Рыжего.

Характерной чертой этой поэтики является, помимо прочего, тяготение лирического героя к безусловной и незыблемой самотождественности. «Я» в стихах Комарова всегда равно себе, границы его неизменны, и актуализируется оно не иначе, как в форме отчетливого противопоставления всему, что «не-я». Своей позиции в мире, своего голоса оно не уступает никому — ни другим субъектам, ни вещам

[1] В данном разделе статьи стихотворения К. Комарова цитируются по этому изданию с указанием в квадратных скобках номера страницы.

© Быстров Н. Л., 2014



предметной реальности и равным образом не стремится включить их в пространство своего существования — разве что на правах условно со-бытийствующих. Это «я» эгоцентрично, т. е. в буквальном смысле сосредоточено на себе, поглощено собой. Его образ творится усилием настолько «центростремительным», что какое-либо движение за собственные пределы (размыкание индивидуальных границ, или, говоря в экзистенциалистской манере, «трансцендирование») оказывается для него ненужным и, вероятно, невозможным. Любая проекция на этот образ другого лица, а точнее, лица «другого», например литературного героя («Словес обмыленная пена. / Картон. Кретины. Карантин. / И Антуана Рокантена / я вижу в зеркале один» [с. 8]), как правило, является не более чем зеркальным подобием, и тождества «я = я» с его почти герметичной обособленностью и одиночеством не нарушает («…Не бредь по людям, книжный мальчик, / к *тебе другие не придут*!» [Там же] (здесь и далее курсив в цитатах наш. — *Н. Б.*). То же — в большинстве случаев иронической саморефлексии: например, если поэт говорит, что, может быть, надо «…поменьше пить, побольше спать. <…> Сказать себе: ты не дури там, — / и на шелках высоких сфер / метафизичным сибаритом / возлечь навек à la Бодлер» [с. 40], — то ирония здесь выступает не столько приемом «остранения», позволяющим лирическому «я» хотя бы на миг открыть *в себе* перспективу «своего другого», сколько, наоборот, способом указания на внеположность, чуждость, недопустимость всякой подобной перспективы (и, соответственно, всякой инаковости, «другости»): «И жизнь покатится по рельсам / пока не оборвет ее / на розыгрыш первоапрельский / похожее небытие. // И *сложатся годов обрезки / в одно немое не мое*» [с. 40].

В стихотворении «Словес обмыленная пена…» есть строки, которые, несмотря на свою «несерьезность», неожиданно точно характеризуют исходную модель поэтического мышления их автора: «Все, что не модернизм — репейник, / все майонез, гламур и глум» [с. 8]. Замкнутый на себе, подчеркнуто обособленный, герой Комарова «генеалогически», конечно, модернистский. И более всего он близок к типу героя исповедальной поэзии времен позднего (внутренне исчерпанного, завершающегося) модернизма, — героя, который, страдая от чуждости и призрачности внешнего мира, находит конечную точку опоры в самом себе, но при этом не верит ни в демиургическую

«всечеловечность» своего «я» (как верил, например, Сологуб: «И кто мне помешает / Воздвигнуть те миры, / Которых пожелает / Закон моей игры»), ни в онтологическую значимость своего слова (как у ценимого Комаровым Маяковского: «…я вам открою / словами, / простыми, как мычание, / наши новые души, / гудящие, / как фонарные дуги»).

Он непричастен к образу жизни большинства: «Но, слава Богу, невносимо / в пестрядевый реестрик ваш / то, что действительно красиво, / то, что я взял на карандаш» [с. 48]. Он пребывает в состоянии непрерывного, но какого-то безнадежного бегства: «Диван ли, кресло ли, софа ли — / все проседает и скрипит — / бежишь, как тигр на сафари, / но кто-то вечно жмет repeat» [с. 91]. Его положение в мире «других» определяется, по существу, лишь тем, что он поэт, но это вполне достаточное, если не избыточное условие его исключительности. Любопытно, что герой Комарова нередко оценивает эту исключительность в духе, условно говоря, постромантическом: «*…ты поэтить пространство идешь — // непонятный, как идиш*, по голому, / не прикрытому даже дождем, / бесконечному этому городу / с неизбежным советским вождем» [с. 47].

«Непонятный» и одинокий, лирический герой находит спасение только в поэтической речи, точнее — в прямом, непосредственном изъяснении собственной бытийной ситуации. А эта последняя обусловлена сознанием того, что жизнь только тогда и осмысленна, когда она оставляет возможность говорить поэтически, и, более того, когда она претворена в поэзию: «А что же остается? Ничего, / за вычетом протяжных отголосков, / на черноземной почве речевой / взрастающих лениво и неброско» [с. 41].

## II

Материальный мир в поэзии Комарова — это, в общем и целом, область страдательного пустого ущербного существования. Мир однороден и однотонен, «и черн, как черт, и бел, как лист» [Комаров, 2012, с. 14][2], т. е. неразличим в своих конкретных подробностях и одновременно лишен всякого содержания. Бытие мира есть форма небытия,

[2] В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.



сходная с иллюзией; неслучайны в этом смысле высказывания типа: «*Все — ничего*. Слова прилипли к нёбу» [с. 40]; здесь начало строки прочитывается как оксюморон: «все есть ничто», «все = ничему». При этом можно учесть, что поскольку «Синева чернил густей небесной» [с. 13], то образ мира, создаваемый поэтом, оказывается как бы более подлинным и онтологически весомым, чем мир как таковой: художественная «копия» здесь реальней своего «оригинала».

В стихотворениях Комарова почти полностью отсутствуют образы природного мира. Точнее сказать, природа здесь нарочито снижена, профанирована и потому лишена самопроизвольной естественности. В обозримом пространстве как будто и нет никакой природы, а есть лишь некая урбанистическая пародия на нее: «Из-под снегов растут презервативы / с бутылками пивными заодно» [с. 35]. Красота мира стихий может обнаруживаться, очевидно, лишь в моменты его бурных экстремально-необыденных проявлений. Сравним, например: «Ноябрьской грозы безбашенный оркестр» [с. 6].

Пространство в стихах Комарова постоянно обнаруживает свою ущербность и враждебность (чуждость): «Пространство сладко, словно карамель, / и ядовито, как плохая проза» [с. 19]; «А у пространства здесь простуда» [с. 34] и т. д. Оно замкнуто на самом себе, как бы кольцеобразно. Движение здесь не линейное, а скорее круговое — как в масштабе целого пути: «…старт целует финиш» [с. 10], так и на уровне «микродинамическом» (шаг, жест и т. д.): «И лихо *от меня навстречу* / пространство пьяное сквозит» [Там же]. Это пространство в принципе враждебно покою, устойчивому пребыванию: «И вроде больше незачем пластаться, / и можно тихо лечь ни для кого, / *но не прощает этого пространство*, / а время не прощает ничего» [с. 16]. Показательно, что в нем чаще всего встречаются «проходные» (связующие, промежуточные) топосы — улицы, тротуары, коридоры; ср.: «…А люди ходят коридорами, / все время ходят коридорами» [с. 11]; «В координатах коридоров / и на просторах чердаков…» [с. 14] и т. д. Единственное относительно стабильное место — комната лирического героя — на этом фоне кажется зыбким, хрупким и непрочным.

Одно из характернейших свойств этого пространства — *пустота*: «А за окном моим куда-то мимо / пустого мира падает листва» [с. 36]; «Здесь больше нету ни хрена, / все время падаешь в лакуны» [с. 43];

«Я торчу из пустот бытия, как из грядки морковь» [с. 24] и т. д. Пусто «внизу», в мире повседневном, но «наверху» — та же пустота: «А наверху… Там пусто наверху. / Там скучно, там за час идет минута» [с. 19]. Небо (по крайней мере, в его эмпирической явленности) представляется пустым, «высосанным», «лишенным даже оспинки огня» [с. 25]. Вообще все, что возвышается над лирическим «я», — дома, их окна — обладает тем же качеством пустоты; ср., например: «…И слова мои уходили по ветру / и гудели, влетая в *пустые* окна» [с. 20]. Иногда возникает такое впечатление, что у Комарова пусто любое внешнее пространство, и даже другие люди, окружающие его лирического героя, выступают не более чем фигурами несуществования: «И будут люди по-своему правы, / хоть и *блестят в их зрачках нули*» [Там же].

Пустота здесь порой оборачивается вязкостью, непроходимостью или затрудненностью движения (подобно пустоте, эта вязкость, казалось бы, во всем ей противоположная, выступает точным показателем бесструктурности, хаотизированности пространства); ср.: «500 шагов до магазина, / всего-то ничего, чуть-чуть. / А будто тянешь в мокасинах / тяжелый по болотам путь» [с. 52].

Впрочем, возможна и другая пустота, сравнимая, может быть, с чистотой первозданного, словно бы впервые увиденного и еще неименованого мира: «Но пустота, где живут лишь поэты и дети, / кажется мне необъятней простой пустоты» [с. 22]. Именно здесь (и едва ли не только здесь) жизнь может быть по-настоящему прекрасна.

Время у Комарова столь же тотально, столь же враждебно человеку, как и пространство. Из времени трудно выйти. Поэтому даже бегство от него всегда уже его предполагает, в нем совершается: «…А я от времени вдогонку / бегу, стараясь опоздать» [с. 10]. Конкретные модусы времени — прошедшее, настоящее, будущее — в принципе друг от друга не отличаются, и потому время воспринимается как монотонная тоскливая бессобытийная длительность; например: «…Будущее пахнет настоящим, / в настоящем мы сидим и пьем» [с. 13].

Сущностное свойство времени — истекание/иссякание: «Время истекает / потом и слюной» [с. 28]; «Время протекает, / как дырявый таз» [Там же]. Результатом этого истекания времени может быть лишь пустота, т. е. не «вневременность» в ее традиционном философско-теологическом понимании, а просто отсутствие времени, сопряженное с нераскрытостью, невыраженностью тайны существования (время



здесь — поверхностное дление, бесконечная текучесть, не затрагивающая главного); ср.: «Обнулился таймер, / треснуло стекло, / все осталось тайной, / время истекло» [Там же].

Другое дело — переживание времени в ситуации влюбленности или, скажем, творческого вдохновения. Вот характерный пример: «И пахнет время пряником с корицей, / И воздух рвется изнутри на части, / И хочется чему-то покориться, / Чтобы не сдохнуть от такого счастья» [с. 31]. Время переживается здесь словно бы по-детски (на что, пусть и очень косвенно, указывает его «запах») — как дружественное и близкое, лишенное своей обычной деструктивности. Подобная ситуация может возникнуть и в моменты внезапной очарованности красотою вещей — как правило, мимолетной и непрочной. Такова, например, красота только что выпавшего снега: «Почувствуй: время расползлось / и не зудит теперь под кожей» [с. 41]; и здесь же: «…И понимаешь: снег, как детство, / безвременен, и как стихи» [Там же].

Самая реальная и самая близкая из всех возможных перспектив в поэзии Комарова — это смерть. Существование героя осознано как движение в таком времени, каждое мгновение которого может быть последним (здесь, думается, нужна поправка еще и на некую концептуальную «позу»): «Мне каждый Божий день безбожно шлет визитки, / сует их между строк придирчивая смерть» [с. 6]; «Мне девицей в цветном полушалке / лихо косы раскинула смерть» [с. 9]; «Потери бесконечны и горьки, / случайны и минутные обретенья, / а смерть несется наперегонки / с еще несостоявшимся рожденьем» [с. 45]. Такое впечатление, что для лирического alter ego Комарова смерть — это реальность по преимуществу, единственное, о чем можно сказать, что это неиллюзорно; например: «Я приобщился к монолитной тверди, / Где ангелы шатаются одни / *По тем краям, в которых смысл смерти / Бессмысленности жизни не сродни*» [с. 40].

Существование поэта — это непрерывное балансирование на границе жизни и смерти, позволяющее видеть вещи словно бы изъятыми из становления, устремленными к своему смысловому пределу. Отсюда большое количество высказываний типа: «…Просто слишком поняли мы рано, / направляя смерть по осевой, / ирреальность этого стакана, / иллюзорность этого всего» [с. 13]; «И не видит никто, как уводит прицел карандашный / неразборчивый ластик в последний и страшный предел» [с. 16] и т. д.

Но при всем обилии деклараций «бытия-к-смерти», отчасти перекрывая их, через весь строй стихотворений Комарова внятно и как-то пронзительно звучит: «Только хочется, хочется, хочется не умереть» [с. 17].

Как уже было отмечено, бытийная ущербность (иллюзорность, ирреальность, пустота) мира в стихах Комарова компенсируется экзистенциальной полнотой и подлинностью поэзии, точнее, творимых ею миров. Поэзия — это демиургическая сила: «Я мир очередной сквозь рифму прокартавил, / и тотчас этот мир пустился по рукам» [с. 6]; или, еще более показательно: «…Расскажи мне о том, как с нуля / возникает из слова земля. <…> И из этой земли прорастает / в форме дерева или горы / все, что хочешь, здесь схема простая: / так богами творятся миры» [с. 32]. Вообще в поэзии К. Комарова мы находим не столько отражение жизни, сколько жизнь как таковую, и не какую угодно, а максимально полноценную, предельно истинную (здесь снова вспомним, что «Синева чернил густей небесной»).

Поэзия — это такая «миросозидающая» речь, в которой поэт борется с автоматизированным, безличным, мертвым языком обыденности: «тычется душой в колючую ограду / обмыленных словес» [с. 7]. В поэтической речи, и только в ней, впервые открывается мир, освобожденный от власти непоэтического языка: «Снова рифмы морскими узлами / я в бессонные строфы вяжу. / *Ничего ни о чем не узнают, / если я обо всем не скажу*» [с. 37]. Область поэзии и, соответственно, поэта — вечность: «Поэты мечутся по вечности, / как в трюме крысы корабельные» [с. 11]. Здесь, конечно, ощутима близость Бога: «…Когда ты обречен договориться с Богом / и тянешься к Нему шершавым языком» [с. 27]; «Я приобщился к монолитной тверди, / где ангелы шатаются одни» (здесь довольно точно охарактеризовано состояние своеобразной «поэтической инициации»).

Поэзия беззаконна, никакие правила по отношению к ней не действенны. Она свободна, и ее свобода может быть понята как простая возможность быть за гранью необходимости. Доступна она только поэту; ср., например: «Мой шарф цветаст. Мой вид подавлен. / Моя свобода не по вам» [с. 15]. И именно она, несмотря на всю ее безосновность и беспочвенность, способна быть для поэта опорой в бытии: «Мы выживем только этой / Нелепейшей болтовней» [с. 26].

*Комаров К.* От времени вдогонку : стихотворения. Екатеринбург, 2012.
*Комаров К.* Безветрие : стихотворения. СПб., 2013.

# Раздел 2
# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЗЕРКАЛЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

УДК 82’42+008

**Ю. В. Золоткова**

## КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ ИЛИ «ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ»?

Наиболее масштабно проблема культурного диалога и диалога культур исследовалась в трудах отечественных ученых XX в., таких, как Л. Выготский, М. Бахтин, М. Каган, Ю. Лотман, В. Библер, а также зарубежными авторами — Л. Фейербахом, М. Бубером, Э. Кассирером и др. Понятие «культурный диалог» сравнительно недавно появилось в энциклопедической и культурологической литературе. На сегодняшний момент сложилось общее понимание культурного диалога как «формы культурных взаимодействий» [Большой толковый словарь по культурологии, с. 243] или диалогического общения, происходящего как внутри самой культуры, так и между разными формами культуры (будь то искусство, наука, религия и др.), а также между культурными эпохами разных стран и народов через их творцов. Однако то, что мы подразумеваем под культурным диалогом, исследуемые авторы называли по-разному. Для удобства восприятия мы будем называть диалог между авторами в сфере художественного творчества культурным диалогом, для чего очертим сначала разные грани понимания такого диалога.

Так М. Бахтин в работах «К методологии гуманитарных наук» и «Проблемы поэтики Достоевского» в понятие культурного диалога вкладывал осознание диалогической природы текста, познания, бытия [см.: Бахтин, 2002]. В произведении искусства автор, вступая

© Золоткова Ю. В., 2014

в диалог с другим автором, интерпретирует и развивает образы, символы, смыслы, обсуждаемые и циркулирующие в культуре [Там же, с. 382]. Познание, понимание, с точки зрения М. Бахтина, может быть только «диалогическим», и природа человеческого мышления также диалогична. «Диалогическое» познание предполагает встречу с другим сознанием, при котором одно сознание оценивает другое, даже если одно из сознаний только вспоминается или представляется другим. Человек, оставшись наедине с собой, не может обойтись без другого сознания, он не может найти «всей полноты только в себе самом». Следовательно, М. Бахтин имеет в виду культурный контакт или «культурный диалог» между авторами текстов и осознает этот контакт как «контакт личностей», который можно назвать диалогом «автор — автор». Автора ученый не мыслит вне целостного слияния с его текстом, он присутствует в форме и содержании своего текста, а также создает контекст текста (произведения).

М. Бахтин утверждает, что ни один смысл не существует без автора и что для осмысления диалога необходимы два осознающих и интерпретирующих субъекта. Ученый также указывает на то, что в текстовом (контекстовом) диалоге происходит понимание людей разного времени, разных стран и разных видов искусства. Такова обозначенная теория «далеких контекстов» М. Бахтина, развиваемая также В. Библером, Ю. Лотманом, Ю. Кристевой и др. Соотносится эта теория и с понятием «дальнего собеседника».

Очевидно, что авторы в своих произведениях актуализируют смыслы в контексте своего времени и стремятся понять жизнь и культуру разных эпох. Автор через свои романы и своих героев полемизирует с основными идеями, философскими проблемами, «проклятыми» вопросами своего времени. Такой диалог М. Бахтин называет «диалогом эпохи». Касаясь понятия «далеких контекстов», М. Бахтин указывает на внутреннюю полемику стилей, присутствующих в каждом времени и часто пародирующих предшествующий стиль. В произведении автор вступает с другими точками зрения в «культурный диалог». Ученый обосновал диалогическую природу мышления художника и диалогическую природу его творческого бытия.

Развивал понятие культурного диалога Ю. Лотман. Пользуясь семиотическим методом, он исследовал механизмы диалога через текст и его создание, считая, что в структуру диалога входит понятие



границы, очерчивающей проблемные поля, точки зрения, позиции его участников [см.: Лотман]. Ю. Лотман определял два поля взаимовлияния и взаимоотталкивания в диалоге («свой» — «чужой»), а также вводил понятие асимметрии. Диалог посредством текстов предполагает наличие «диалогической ситуации», где важны как черты сходства между текстами, по-новому трактуемые основные мысли, наследуемые формальные особенности, общие образы, общезначимые ценности и смыслы, так и черты различия текстов, их самобытность, новый взгляд на старые идеи, новые стилистические особенности. Те же процессы происходят, по мнению Ю. Лотмана, и между видами искусств. Поэзия впитывает в себя черты разных видов искусств (музыки, живописи, литературы), чтобы выработать новый поэтический язык. Когда диалог происходит на уровне художественных текстов, его называют культурным диалогом, а когда на уровне целых культур (в том числе национальных), стилей и направлений, видов искусств и даже различных искусств и наук, он называется Ю. Лотманом «диалогом культур». Ученый приводил примеры таких диалогов культур: влияние на русскую культуру византийской культуры (во время крещения Руси) или западноевропейской культуры — на русскую (со времен Петровских реформ).

Ценным вкладом в теорию «культурного диалога» являются идеи В. Библера, высказанные им в книге «От наукоучения к логике культуры», где он мыслил диалог в парадигме «автор — автор», развивая идеи М. Бахтина и Ю. Лотмана [см.: Библер]. В таком диалоге по-новому отражаются судьбы личностей творцов и рассматриваются разные грани диалога между разными видами искусства, между эпохами, между авторами произведений. По справедливому мнению В. Библера, существует внутренняя перекличка Б. Брехта и Софокла, Б. Брехта и В. Шекспира. В искусстве, в философии существует обратимость «корней и кроны», «до…» и «после…», в результате чего возникает особый тип цельности, системности искусства как полифонического драматического феномена. Художники здесь существуют в одном социокультурном пространстве с поэтами, музыкантами, скульпторами, философами, архитекторами. Так, со «своей точки зрения» прочитал Овидия П. Пикассо, Евангелие — М. Булгаков. Такой диалог пронизывает всю историю культуры. Многие идеи, образы одного времени развиваются и интерпретируются творцами другого

времени. Каждая эпоха дает свое прочтение «вечных» тем, трактует евангельские сюжеты, решает вопрос о смысле жизни, определяет силу власти и денег, дает свою оценку войны и смерти, того, что есть судьба, путь, призвание. Эти сюжеты, образы, идеи осмысливаются художественно. Примеры тому многочисленны: «Царевна Лебедь» А. Пушкина, М. Врубеля и Н. Римского-Корсакова; «Демон» М. Лермонтова, М. Врубеля и А. Рубинштейна… Этот диалог может быть неявным, косвенным, внутренним и осуществляется посредством какой-то строчки, интонации, мысли, эмоционального оттенка. Такой диалог «вели», например, М. Цветаева и А. Ахматова. Между ними шел своеобразный диалог о самой сущности любви. Это общение не непосредственное, а опосредованное.

Особый взгляд на проблему диалога как проблему общения высказывал в своих книгах и М. Каган [см.: Каган, 1988, 1994, 1996]. Он мыслил диалог и как межличностное общение людей, и как глубинное общение — проникновение, взаимопостижение разных культур. Общение М. Каган мыслил и как своего рода исповеди партнеров диалога, в результате которого рождается особая степень общности людей. Понятие диалога связывалось М. Каганом с понятием воображаемого собеседника и общения на уровне художественных образов или «квазиобщения» («квазидиалога»), общения не непосредственного, а воображаемого. В квазиобщении читатель, слушатель, зритель вступает в мысленный диалог через художественный образ с автором произведения, домысливая произведение, дописывая его, осуществляя порою самодетерминацию своей судьбы. Таким образом, автор вступает со своим читателем, зрителем, слушателем в душевный и духовный контакт (подобные идеи, между прочим, высказывал и В. Библер). В том случае, когда реципиент является еще и автором собственных произведений, он сам «пишет» свое послание взволновавшему его автору. Так, например, В. Маяковский «написал» свой поэтический ответ С. Есенину, П. Пикассо — свой живописный ответ Ж.-Д. Лафонтену, а А. Ахматова — свой стихотворный ответ Н. Гумилёву.

Проблема «культурного диалога» в художественном творчестве исследована и в европейской науке XX в., в частности, в трудах Э. Кассирера [см.: Кассирер, 1995, 1998]. По мнению философа, образно-символическая система — это то общее, что объединяет



искусство живописи, поэзии и музыки. «Символическая форма», как «всякая энергия духа», в знаке, символе, образе выражает «смысловое содержание» произведения. Символический образ является смысловым центром их диалога.

На эту же функцию символа обращал внимание Ю. Лотман. Он называл этот метод символико-семантическим, где символ является «геном сюжета» [Лотман, с. 225]. Замечание Ю. Лотмана о том, что значим не столько сам образ-символ, сколько то, как он употреблен в произведении, особенно ценно, значима «система отношений», которую поэт устанавливает между основополагающими «образами-символами», та система значений, «кристаллическая решетка взаимных связей», которыми пронизано произведение и при помощи которых автор доносит до читателя самое сокровенное, свой смысл произведения.

Исследуя, по сути, культурный диалог в художественном творчестве, но не называя его этим термином, вышеперечисленные авторы высказали много ценных идей, касающихся диалога, общения, диалога культур, однако они не выработали четких критериев самого понятия культурного диалога. Итак, можно сформулировать наше определение культурного диалога в сфере художественного творчества. Это *форма художественного общения творческих личностей (в парадигме «автор — автор»), осуществляемая в произведении искусства*.

В результате культурного диалога авторы разных веков и разных поколений или современники «обсуждают» вечные и насущные вопросы, темы, проблемы, передают свои образные впечатления от произведений других авторов, актуализируют смыслы предшественников в контексте своего времени и стремятся понять жизнь и культуру разных эпох.

Проблемы культурного диалога применительно к сфере художественного творчества коснулись в своих теоретических исследованиях и постмодернисты. Обосновывая понятие интертекстуальности, Ю. Кристева (1967) опиралась на идеи бахтинской работы «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», в которой ученый отмечал, что художник, помимо реальной действительности, находится в постоянном диалоге с предшествующей и современной ему литературой [Кристева, с. 224].

Исследовательница восприняла трактовку М. Бахтиным этого понятия как формального диалога между текстами, назвав его «интертекстуальностью». В понятие «диалог» вслед за Ю. Кристевой постмодернисты вкладывали идею переклички разных текстов прошлого, настоящего и будущего. Они утверждали, что нет отдельных текстов, но есть некий «интертекст», в котором авторы бесконечно ссылаются друг на друга. Свое определение понятия интертекстуальности дал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах… Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [цит. по: Ильин, с. 226]. Постструктуралисты считали и самого человека только «суммой запечатленных в его сознании “текстов”», и собственное творчество автора они сводили исключительно к деятельности комментатора [Там же, с. 49]. Таково вообще творчество постмодернистов, состоящее целиком из прямых или косвенных цитат, аллюзий, сносок, отсылок.

Понятие «интерекстуальность» у постструктуралистов тесно связано также с понятием «смерть автора» («смерть субъекта», «смерть читателя»), которое коренным образом отличает «интертекстуальность» от «диалогичности» М. Бахтина и исследуемого нами культурного диалога.

Сформулировала эту проблему Л. Перрон-Муазес, которая заявила, что автор, текст и читатель превращаются в единое «бесконечное поле для игры письма» [Там же, с. 225]. Для постмодернистов становится более ценным текст, а не его создатель, поскольку им не важен новый высказываемый автором смысл. Тексты у постомодернистов соотносятся друг с другом чисто механически, а смысл и вообще расшатывается и разрушается. Автор и другой автор не вступают в диалогические отношения «своего» и «чужого» слова, как у М. Бахтина. Авторы не интерпретируют мысль другого автора, привнося в этот диалог что-то принципиального новое, исходя из своей ситуации действительности. У постмодернистов «интертекст» — это чистая игра, в которой от перестановки цитат появляется якобы новый смысл, а автор становится абсолютно ненужным.

Так Ю. Кристева, анализируя книгу М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» [Бахтин, 2002], в своей работе «Слово, диалог и роман» опирается на коммуникативное начало в письме



в противовес субъективному и называет именно его интертекстовым [Кристева, с. 170]. «Диалогизм» М. Бахтина она воспринимает без субъективного (авторского) начала.

Принципиальным отличием «интертекстуальности» от «диалога» в понимании М. Бахтина, Ю. Лотмана, В. Библера, М. Кагана и других ученых (т. е. именно культурного диалога) является отсутствие в механическом сопоставлении цитат, производимых постмодернистами, — собственно диалога, иначе говоря, вопросно-ответной формы диалога, полемики авторов, интерпретации цитаты, идеи, мысли, формального приема, ассоциации. Для культурного диалога в художественном творчестве важно, на наш взгляд, именно взаимодействие идей и образов, раскрытие их, то есть собственно диалог между авторами, к которому приводит не механическое неосознанное сопоставление чужих идей, а осознанное авторское рассуждение, впечатление, смысловой и эмоциональный отклик. Наличие точек сходства и точек расхождения участников культурного диалога, их осмысление автором идей и образов «другого» автора, собственная авторская точка зрения на произведение и выражают собственно диалог в его развивающемся качестве, приводящем к появлению нового смысла. Вообще для культурного диалога необходимо наличие двух авторов, двух творческих сознаний, «обсуждающих» в своих произведениях какую-то идею посредством образов. Ю. Кристева и постмодернисты, убирая такой диалог между авторами и «убивая» самих авторов, фактически «убивают» и этот диалог. В их понятии интертекстуальности живет не сам язык, а только «гул языка» как гул цитатного фона, механический гул переклички всего со всем. В таком случае не происходит диалога, рождающего какой-то новый смысл, новый образ, новое произведение, новое качество обсуждаемой проблемы.

Для сравнения разных позиций напомним, как понятие «автор» рассмотрено у М. Бахтина в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» [Бахтин, 1996]. По мысли М. Бахтина, нужна не только «литература», но и реальность, из которой автором берется герой. М. Бахтин подчеркивал, что «творческое сознание автора не есть языковое сознание» [Там же, с. 251]. Ученый разводил понятия творчества и языка, предмета творчества писателя, тогда как постмодернисты из «письма» и «языка» делали культ. М. Бахтин отмечал, что творческое сознание выходит за рамки только языка и письма как

такового. Творческое сознание включает в себя и насущную реальность автора, и его направленность на другого человека, будь то читатель или другой автор, современник или человек будущего. Поэтому без автора, без его творческого сознания, без его опыта и всего, что предшествует написанию текста, без автора, вступающего в полемику не только с предшествующими авторами, но и с современной ему реальностью, с современными ему сознаниями «других» людей, невозможна глубокая и содержательно ценная литература и, как производное, новая действительность. М. Бахтин писал: «Мы должны почувствовать в произведении живое сопротивление событийной реальности бытия, где этого сопротивления нет, где нет выхода в ценностное событие мира, там произведение выдумано и художественно совершенно неубедительно» [Бахтин, 1996, с. 255]. Таким образом, автор каждый раз творит новую реальность, является «первым художником» [Там же, с. 253].

В работе «К методологии гуманитарных наук» (1974) М. Бахтин сам ответил структуралистам и постмодернистам на их выпады против «автора» [Бахтин, 1979]. «В структурализме только один субъект — субъект самого исследователя. Вещи превращаются в понятия (разной степени абстракции); субъект никогда не может стать понятием (он сам говорит и отвечает)» [Там же, с. 393]. Тем самым М. Бахтин упрекал постмодернистов в их интересе к категориям идеальным и абстрактным, а не к их создателям — авторам. М. Бахтин всегда подчеркивал «персоналистичность смысла», то есть необходимость живого человека — автора, даже если он общается со своим «мертвым» предшественником, с его идеями или образами.

Р. Барт в работе «Смерть автора» утверждал, что процесс письма существует ради самого процесса, ради рассказа, а не ради воздействия на действительность [Барт, с. 384]. Отсюда, кстати, пресловутый «стиль» постмодернистов, в противовес содержанию, которое у них не имеет значения. Отвергая буржуазные ценности, постмодернисты отвергали любые ценности. Следовательно, «убивая» автора и систему ценностей и умаляя авторитет литературы, они «убивали» и сам новый текст, и саму действительность.

Кто же будет провозглашать новые истины, как не автор? Р. Барт отмечал, что современный автор лишь переписчик предыдущих истин, что смысл, постоянно порождаясь, тут же улетучивается,



что со «смертью автора» свергается все: «порядок, наука, закон» [цит. по: Ильин, с. 390]. Р. Барт писал, что «смерть автора» оплачивается рождением читателя. Стоило свергнуть автора, чтобы осознал себя читатель, но и читатель без автора становится «никем», «без истории, без биографии, без психологии» и возвращается в свое докультурное состояние [Там же].

Следовательно, постмодернисты оправдывали собственный текст, деконструктивный, лишенный смысла, состоящий сплошь из цитат. Однако к 1970–1980-м гг. они начали осознавать, в какой теоретический тупик сами себя загнали. Так, высказанные ранее идеи были, например, для М. Фуко ничем иным, как тоской по «идеальному интеллектуалу». Ю. Кристева искала выход из тупика в настроениях «левого деконструктивизма» и была нацелена на «“революционную” перестройку общества» [Там же, с. 151]. Ее озабоченность поиском субъекта отразилась в 1980–1990-х гг. в феминистской ветви постструктуралистской мысли. Дж. Деррида и М. Фуко к 1980-м гг. пришли к идее неизбежности субъекта.

Итак, понятие «культурный диалог» в нашем понимании контрастно понятию «интертекстуальность». Интертекст — понятие формальное, исключающее возможность настоящего диалогического общения. Соотношение текстов в «интертекстуальности» носит механический, игровой, деструктивный характер. Инстанция автора отрицается, исключается из диалога. Основные идеи, образы, смыслы текстов не получают интерпретации и развития в авторском творчестве и не актуализируются в настоящее время. В результате отпадает необходимость в новом авторе, что, на наш взгляд, недопустимо в пространстве культуры. Без реального автора содержание текста вырождается в мертвую абстракцию. Такой подход к творчеству кардинально противоречит идеям, высказанным в работах М. Бахтина, В. Библера, Ю. Лотмана, М. Кагана, Э. Кассирера о природе и значении культурного диалога.

Произведение, словно магический кристалл, содержит в себе непреходящие смыслы культуры и, впитывая новые идеи, образы, символы, ассоциации времени, актуализирует вечные ценности человечества посредством своих авторов и в душах своих читателей, слушателей, зрителей. Только культурный диалог осуществляет глобальное взаимодействие авторов разных народов, времен и видов

искусства. Без культурного диалога невозможно представить произведения великих авторов уровня В. Шекспира, А. Пушкина, М. Булгакова, М. Шагала, М. Цветаевой, О. Мандельштама, М. Врубеля, А. Рубинштейна, Э. Монтале и др. Осуществляемый в них культурный диалог всегда оборачивается оригинальным решением вечных проблем, обретением новых смыслов, нетривиальным развертыванием, казалось бы, уже известных образов.

*Барт Р.* Семиотика. Поэтика. М., 1989.
*Бахтин М. М.* Собрание сочинений : в 7 т. М., 2003. Т. 1. Философская эстетика 1920-х гг.
*Бахтин М. М.* Собрание сочинений : в 7 т. М., 1996. Т. 5. Работы 1940-х — начала 1960-х гг.
*Бахтин М. М.* Собрание сочинений : в 7 т. М., 2002. Т. 6. Проблемы творчества Достоевского.
*Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
*Библер В.* От наукоучения к логике культуры. М., 1991.
Большой толковый словарь по культурологи / под ред. Б. И. Кононенко. М., 2003.
*Ильин И.* Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М., 1996.
*Каган М.* Мир общения. М., 1988.
*Каган М.*, *Хилтухина Е.* Проблема «Запад — Восток» в культурологии. М., 1994.
*Каган М.* Философия культуры. СПб., 1996.
*Кассирер Э.* Избранное : Опыт о человеке. М., 1998.
*Кассирер Э.* Понятие символической формы в структуре наук о духе. М., 1995.
*Кристева Ю.* Избранные труды : Разрушение поэтики. М., 2004.
*Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2004.



**УДК 821.161.1 Достоевский + 821.161.1 Андреев** **Н. В. Пращерук**

# НЕСОСТОЯВШИЙСЯ ДИАЛОГ: Ф. ДОСТОЕВСКИЙ И Л. АНДРЕЕВ

Леонид Андреев традиционно трактуется как продолжатель Достоевского, разрабатывавший многие идеи великого предшественника, испытавший прямое влияние его психологического метода. Сохранились высказывания писателя, в которых он по-разному оценивает роль гениального предшественника в своем творчестве. Если в 1903 г. Андреев в письме к Горькому отмежевывается от «мистицизма» Достоевского и называет писателя «чужим» [Литературное наследство, с. 179–180], то в 1916-м, уже во многом подводя итоги своему писательству, утверждает совсем иное: «Из ушедших писателей мне ближе всех Достоевский. Я считаю себя его прямым учеником и последователем. В его душе много темного, до сих пор неразгаданного, — но тем сильнее он влечет к себе» [цит. по: Гроссман, с. 271].

Сопоставлять писателей начали уже с 1902 г. Подробный обзор критических материалов по этому вопросу содержится в статье В. Беззубова [Беззубов, 1975, с. 86–98]. «Дореволюционная русская критика сближала Андреева с Достоевским, исходя из очень разных побуждений идеологического и эстетического порядка» [Беззубов, 1984, с. 80]. Исследователь отмечает, что авторы статей, фиксируя родство этих двух писателей, «основывались на самых общих чертах и признаках: углубленный психологизм, тяготение к психопатологии, “вопрос о боге” (сохранена орфография В. Беззубова. — *Н. П.*) и т. п.» [Там же, 1984, с. 80].

В дореволюционной критике следует выделить как концептуальные, проясняющие суть влияния Достоевского на Андреева и специфический способ усвоения последним опыта великого классика, статьи Вяч. Иванова и Д. Мережковского. Вяч. Иванов уловил индетерминистскую направленность антропологии Андреева: «Талант Л. Андреева влечет его к раскрытию в людях характера умопостигаемого — не эмпирического. В нашей литературе полюс проникновения в характеры умопостигаемые представлен Достоевским. <…> Л. Андреев тяготеет этою существенною стороною к полюсу Достоевского»

© Пращерук Н. В., 2014

[Иванов, с. 47]. Д. Мережковский высказал мысль о ценностной неопределенности, эклектичности позиции Андреева: «Художественное творчество Андреева мне кажется сомнительным не потому, что он изображает уродство, ужас, хаос, — напротив, подобные изображения требуют высшего художественного творчества, а потому, что, созерцая уродство, он соглашается на уродство, созерцая хаос, он соглашается на хаос» [Мережковский, с. 189]. Он также охарактеризовал мировоззрение Андреева как «религиозную бессознательность», что, по его мнению, приводит к уплощению сложнейшей религиозной проблематики, к уплощению мистического содержания: «Мистика Достоевского, по сравнению с мистикой Андреева, — солнечная система Коперника по сравнению с календарем. Недосягаемые глубины мистического созерцания, перейдя из четвертого измерения во второе, в общедоступную плоскость, как бы неимоверно расплющились. <…> По степени религиозного сознания андреевские герои — недоумки, недоросли…» [Там же, с. 192]. Кроме того, Д. Мережковский весьма резко отзывался о стиле Андреева, упрекая его в пристрастии к «цветам красноречия» [Там же, с. 186].

Идеи, высказанные дореволюционной критикой, оказались во многом ключевыми для последующих сопоставлений двух писателей.

Проблема «Л. Андреев и Достоевский» активно разрабатывалась отечественным литературоведением. Исследователи выдвигали различные основания для сравнения писателей: от общности отдельных тем (Л. А. Иезуитова, Г. Б. Курляндская, С. Ю. Ясенский, В. И. Беззубов, М. Я. Ермакова) до выявления сходного «типа художественного сознания» (Н. А. Панфилова).

Так, М. Я. Ермакова выделяет общность в развитии тем «маленького человека», страданий ребенка, личности и ее ответственности перед народом, индивидуализма, официальной церкви и ее роли в социальном и нравственном развитии общества.

Г. Б. Курляндская отмечает сходное изображение трагической несвободы человека, неизбежность его конфликта с обществом, при этом противопоставляя взгляды писателей на личность и истоки ее мироотношения: «Достоевского и Андреева прежде всего разделяет само понимание структуры личности. Достоевским утверждалась та абсолютная духовность человека, которая выражала себя в практике его поведения как обостренное нравственное чувство. <…> В этом



главное отличие Достоевского от Андреева, который утверждал относительность всех человеческих побуждений» [Курляндская, 1983, с. 32]. В этом аспекте она анализирует «Мысль» и «Мои записки» — произведения Андреева, прямо отсылающие к «Запискам из подполья» и «Преступлению и наказанию».

В. И. Беззубов, напротив, подчеркивает общие принципы изображения человека в творчестве Достоевского и Андреева: «Достоевский поставил под сомнение “естественного”, “природного”, “разумного” человека просветителей, человека от природы доброго, человека с однозначным “разумным” сознанием. Он вывел своего “антигероя” с “подпольными мыслями”, со стихией иррационального, бессознательного как «настоящего человека русского большинства и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. И у Л. Андреева человек обычно является не “рассудочным”, не “разумным”, а стихийно-неожиданным, своевольным, “широким” и трагическим. В андреевском человеке тоже сильна стихия иррационального, бессознательного, власть инстинктов. Для него тоже человек тайна. В понимании натуры человека — в этом коренном для писателя вопросе — Андреев, несомненно, близок к Достоевскому, хотя он сам и не всегда ощущал и осознавал эту близость» [Беззубов, 1984, с. 97].

Развивая идеи Вяч. Иванова, он также указывает на возможность сближения художественных методов писателей.

Говоря об отражении концептуальных открытий Достоевского в творчестве Андреева, С. Ю. Ясенский выделяет три момента: представление о человеке как о «существе принципиально иррациональном», открытие «метафизических сущностей судьбы личности и страны», проблему целостности, «мирообъемлющей сущности человеческой души и — ее разъятости, ущербности, «не только и не столько о прямом влиянии Достоевского на Андреева, сколько о глубинной перекличке художников близкого типа, но разных эпох, что обусловило, с одной стороны, принципиальное сходство их художественных систем, а с другой стороны, не менее принципиальное их различие, вызванное как индивидуальными особенностями художников, так и особенностями эпох, в которые они творили» [Ясенский, с. 156].

О. Н. Осмоловский видит в сближении творческих принципов Достоевского и Андреева преемственность художественного опыта: «Андреева с Достоевским объединяет трагическое видение жизни,

активность мистического и символического мышления, обостренный интерес к метафизическим вопросам бытия, границам свободы личной воли, типу “подпольного” человека и коллизиям его разорванного сознания, таинственным глубинам человеческой души и многое другое. Есть все основания говорить не только о типологических, но и контактных связях Андреева со своим гениальным предшественником» [Осмоловский, с. 3].

Н. А. Панфилова определяет творческий метод Андреева как «психологический экзистенциализм» и в первой главе своей диссертации прослеживает влияние экзистенциального опыта Достоевского на творчество Андреева, но, делая выводы, подчеркивает полярность художественных миров этих писателей: «С отказом от религиозного мировоззрения трансформируется художественная модель мира. Бытие не исчерпывается земным пространством, оно многомерно, но утрачивает свою соотнесенность с нравственной системой координат. “Ад” в творчестве писателя воспринимается как “альтернативная” плоскость существования, но уже не связан с идеей наказания. Вместо Рая, где, согласно религиозной традиции, пребывает Бог, после “смерти” его “хозяина” остается лишь Ничто, Пустота. Поэтому человеку в творчестве Андреева доступно абсолютное прекращение существования, полное уничтожение, развоплощение, что является неприемлемым для христианского мировоззрения Достоевского» [Панфилова, с. 57]. Делая такие обобщения, исследовательница полагает, что основной пафос творчества Андреева определяется констатацией безысходного отчаяния человека в мире, где «Бог умер», бунта как последнего протеста против демонических сил, как выхода, ведущего в никуда. Полемизируя с точкой зрения Н. А. Панфиловой, О. В. Молодкина высказывает весьма спорное суждение о том, что «это только одна из сторон художественного мира Л. Андреева. В его рассказах и пьесах есть и стремление к светлому идеалу, и ликование достигших прозрения, и муки бесплодно ищущих истину, которая отнюдь не относительна в мире Андреева, а находится в той же христианской системе нравственных ценностей, что и в мире Достоевского» [Молодкина, с. 17]. Свою позицию она аргументирует, исследуя в пьесах, в частности в «Черных масках», мистериальную составляющую, сближающую художественные миры Андреева и Достоевского.



Любопытную точку зрения высказывает в своей работе Н. П. Генералова. Она считает, что Андреев близок не к самому Достоевскому, а сходен с некоторыми его персонажами, в частности, с Иваном Карамазовым [Генералова, с. 52].

При исследовании проблемы необходимо учитывать и то, что фигура Достоевского для эпохи модернизма является ключевой, и его влияние на литературу начала XX в. логично рассматривать в аспекте концепции мимесиса. «Понятие мимесиса не только включает в себя все семантические нюансы таких понятий, как взаимодействие, подражание, воздействие, влияние, но и позволяет включить в поле сравнительно-литературоведческого исследования явления мифопоэтического, связанные со сферой бессознательного в искусстве», помогает «обосновать “непрямое”, бессознательное, “эманированное” проявление идей и образов Достоевского» [Юрьева, с. 13].

Для творчества Л. Андреева характерно сложнейшее синкретическое и эклектическое соединение бессознательного, «непрямого» освоения опыта Достоевского и прямых, сознательных отсылок к конкретным произведениям художника и философа. Так, В. Беззубов справедливо указывает на некорректность одного из высказываний Горького об Андрееве: «Все эти “бездны” и “стены” — плохо переваренный Достоевский с его склонностью блуждать по тупикам и лабиринтам» [Беззубов, 1984, с. 89]. По мнению исследователя, «стена» и «бездна» — ключевые для писателя XX в. образы-символы — восходят не только к Достоевскому. Нежелание примиряться, бунт против «стены» в разных ее вариантах находим во многих произведениях Андреева. «Стена» отделяет человека от человека в рассказах «Ложь» и «Голод»; «стена» отделяет смерть от жизни в «Молчании»; «стена» выступает как граница познания, «предел умопостигаемого мира» в «Анатэме»; «стена» в «Жили-были», в «Большом шлеме», в рассказе «В подвале»; «стена» как рок в «Стене», в «Жизни человека», в «Моих записках» и мн. др. «Андреев… объединяет… в образе “стены” те значения, в каких она появлялась и у Чехова, и у Горького, и у Достоевского, и в философии, и в литературе» [Там же, 1984, с. 90]. Не случайно, продолжая тему подпольного в своем творчестве, Андреев актуализирует лишь тему бунта против «стены», трактуемого им как одного из главных назначений человека, как проявления истинно человеческого. При этом столь важный для Достоевского протест

героя против объектного подхода к человеку, а также его рассуждения о «самой выгодной выгоде», помогающей сохранить «нашу личность и нашу индивидуальность», оказались совершенно не прочитаны и не востребованы Андреевым.

Нечто подобное можно сказать и о «бездне» писателя. Скандально известное произведение, которое сам Андреев слишком смело называл «родной дочерью» «Крейцеровой сонаты», скорее контрастирует с разработкой темы «бездны» у Достоевского. Вряд ли корректно сравнивать прозрения «горячего сердца» Мити Карамазова, его пронзительно сложную судьбу и личность, а также стремление самого классика «заглянуть в самую бездну» русской души, о котором он пишет в «Дневнике писателя» за 1873 г., с поведением нравственно небезупречного субъекта из рассказа Андреева. «Бездна» (1902) — яркий пример того, как автор оказался совершенно невосприимчив к метафизической и мистической составляющей сюжетики и художественного мира великого предшественника, и потому вся глубина и таинственность религиозного поиска трансформировались в его произведении в «плоскую бездну» полового влечения, в «уродство, ужас, хаос», на которые, по мнению Мережковского, Андреев внутренне соглашается. Следовательно, андреевская «бездна», во-первых, в большей степени соотносится с толстовским понятием «бездны несчастья» (страшная власть полового влечения, «падение»), а, во-вторых, органичнее рассматривается не в контексте Достоевского, а на фоне многочисленных интерпретаций его художественной философии в работах конца XIX — начала XX в.

Особое место в творчестве Андреева занимают произведения об интеллигенции, которые многие исследователи рассматривают сквозь призму идей и образов «Преступления и наказания», «Бесов» и «Братьев Карамазовых»: «Рассказ о Сергее Петровиче» (1900), «Мысль» (1902), «Мои записки» (1908), «Жизнь человека» (1907), «Анатэма» (1908), «Анфиса» (1909), «Профессор Сторицын» (1913) «Сашка Жегулев» (1911), «Дневник Сатаны» (1921) и др.

Первым произведением, в котором реализуется сознательная установка автора оттолкнуться от опыта Достоевского, является рассказ «Мысль». Главный герой рассказа доктор Керженцев — «отчасти человек из подполья, только проявившийся в условиях 90-х годов, отчасти Раскольников навыворот» [Андреев, т. 1, с. 621]. Как и герой



Достоевского, он совершает «идейное убийство». Жертвой становится приятель Керженцева Алексей Савелов. План убийства тщательно разработан заранее, и, в соответствии с ним, Керженцев имитирует сумасшествие, чтобы избежать наказания. Герой «Мысли» хочет продемонстрировать непогрешимость своего интеллекта и доказать, что нравственные муки, на которые якобы обречен преступник, выдумка. Прямо соотнося себя с героем романа Достоевского, Керженцев называет Раскольникова «так жалко и так нелепо погибшим человеком» [Там же, т. 1, с. 387].

Между теориями Керженцева и Раскольникова много общего. Керженцев также уверен в том, что люди от рождения не равны, и только высшая порода людей, к которой он принадлежит, достойна жить и рассматривать вопрос о праве на жизнь других людей. Оба апеллируют к авторитету *великих*: Раскольников вспоминает Наполеона, Магомета, Ньютона, Керженцев — Нансена и того же Наполеона. Но в отличие от Раскольникова, Керженцев не способен к покаянию, возрождению религиозного чувства. Он говорит сиделке в лечебнице, которая во многом списана с Сони Мармеладовой: «Нет, Маша, вы не ответите мне. И вы ничего не знаете. В одной из темных комнат вашего нехитрого дома живет кто-то, очень вам полезный, но у меня эта комната пуста. Он давно умер, тот, кто там жил, и на могиле его я воздвиг пышный памятник. *Он умер, Маша, умер — и не воскреснет*» [Там же, т. 1, с. 414] (курсив наш. — *Н. П.*). Керженцев далек от раскаяния, от угрызений совести. Тем не менее, наказание последовало. Он потерял власть над собственной мыслью и утратил единство личности: «Единая мысль разбилась на тысячу мыслей, и каждая из них была сильна, и все они были враждебны. Они кружились в диком танце» [Там же, с. 409]. Рассказ завершается полнейшим моральным опустошением героя. В свою защиту на суде Керженцев не сказал ни слова: «Тусклыми, словно незрячими глазами он обвел судей и взглянул на публику. И те, на кого упал этот тяжелый, невидящий взгляд, испытали странное и мучительное чувство: будто из пустых орбит черепа на них взглянула сама равнодушная и немая смерть» [Там же, с. 420]. Г. Курляндская замечает: «Андреев близко подошел к Достоевскому, объединился с ним нравственным пафосом своего произведения: он показал, что нарушение объективно существующего нравственного закона сопровождается наказанием, протестом внутреннего

духовного “я” человека» [Курляндская, 1996, с. 123]. Кроме того, Андреев вслед за Достоевским считает, что «человека нельзя свести только к рациональному началу… сама мысль неразрывно связана со сферой подсознания — в этом и проявляется многомерность человеческой личности. После преступления Керженцев уверился в том, что не знает себя и никогда не знал. Он, правда, всегда ощущал в себе бездны, но теперь в нем открылись такие иррациональные глубины, о которых он не подозревал и которые представились ему таинственными» [Там же, с. 125].

Тема подпольного и преступного сознания продолжена повестью «Мои записки», которую Андреев считал одним из лучших своих произведений. Героя записок сближает с Керженцевым презрение к общечеловеческим нравственным нормам. Оба они сознательно нарушили «все законы, Божеские и человеческие».

При этом «Мои записки» — не исповедь. Напротив, герой тщательно скрывает правду, дорожит одиночеством как человеческим «преимуществом перед другими тварями». Андреев, как и Достоевский, полагал, что источник зла коренится в самом человеке — это неистребимое влечение к эгоистическому самоутверждению. Но в отличие от Достоевского, показавшего стремление падшего человека к «восстановлению», к покаянию, Андреев акцентирует во внутреннем человеке дикое своеволие, сумасшествие эгоизма. Для андреевского героя свобода оборачивается разрушительной стихией, безумной игрой злых иррациональных сил в нем. Эта страсть к самоутверждению при отсутствии нравственных заветов и приводит безымянного героя «Записок» к беспощадному кровавому злодейству. В рассуждениях андреевского персонажа обнаруживаются переклички с идеями подпольного. Герои сходны в своем понимании иррациональной природы человеческой личности. Однако подпольный до конца выступает противником «стены», т. е. законов природы, выводов естественных наук, математики, всеобщей обусловленности, до конца отстаивает «свободу хотенья». Ему важнее всего «свое собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия…» [Андреев, т. 5, с. 133]. Герой же Андреева, имея ту же индивидуалистическую настроенность, пришел к противоположному заключению о необходимости узды и железной



решетки. И здесь его позиция прямо отсылает нас к идеям Великого инквизитора о непосильности свободы для человека: «…Нет у человека заботы мучительнее, как найти того, кому бы передать поскорее тот дар свободы, с которым это несчастное существо рождается» [Достоевский, с. 232].

Между тем, очевидные идейно-философские переклички в произведениях Достоевского и Андреева лишь ярче выявляют контрастность, сущностное «несовпадение» мировоззренческих установок этих авторов. Обратившись к «Преступлению и наказанию», Андреев оставляет без всякого внимания эксплицитно присутствующий в тексте мистический сюжет о воскрешении Лазаря, проясняющий метафизический и, в конечном итоге, самый важный для художника смысл истории Раскольникова и Сони. Однако этот евангельский сюжет используется Андреевым в его программном произведении «Жизнь Василия Фивейского» (1903), первоначально красноречиво названном «Встань и ходи». В одном из самых антиэстетических эпизодов повести о. Василий пытается повторить чудо, совершенное Христом. Безусловно, следует согласиться с С. Ю. Ясенским, утверждающим, что «…Фивейский, еще мысля себя в границах религиозного сознания, уже переступает их, впадая в дерзость и соблазн», что «здесь вполне воплощается центральная, уже чисто экзистенциальная проблематика…: вопрос о свободе человека, который он решает чисто человеческим импульсом, волевым актом, рывком к утверждению свободного “я”…» [Ясенский, с. 184]. Вместе с тем в трактовке судьбы «горделивого попа» обнаруживается и стремление упростить религиозную проблематику, перевести мистическую тайну «из четвертого измерения в общедоступную плоскость». В библейском рассказе «Елеазар» (1906) неспособность автора верить в чудо, сотворенное Христом, оборачивается уже чудовищными картинами тотальной победы смерти над жизнью. «Ужас андреевского рассказа зародился в анатомическом театре, а не в трагедии человеческого духа», — писал в своей рецензии М. Волошин [Андреев, т. 2, с. 529]. М. Горький, признавая художественные достоинства «Елеазара», так же, как и многие другие, не принял его пафоса: «Я ничего не имею против смерти — но питаю отвращение к трупам, особенно к тем из них, которых не похоронили почему-то, и они… состоят при жизни, поддерживаемые какою-то инертной силой на двух ногах» [Там же, с. 528]. О том, что

Андреев вел метафизический спор с Достоевским и во время работы над «Иудой Искариотом» (1907), косвенно свидетельствует один из разговоров с писателем, восстановленный Горьким:

> — …Но я не люблю Христа, — Достоевский прав; Христос был великий путаник…
>
> — Достоевский не утверждал этого, это Ницше…
>
> — Ну, Ницше. Хотя должен был утверждать именно Достоевский. Мне кто-то доказывал, что Достоевский тайно ненавидел Христа. Я тоже не люблю Христа и христианство, оптимизм — противная, насквозь фальшивая выдумка…
>
> — Разве христианство кажется тебе оптимистичным?
>
> — Конечно, Царствие Небесное и прочая чепуха… Знаешь, — если б Иуда был убежден, что в лице Христа пред ним сам Иегова, — он все-таки предал бы его. Убить Бога, унизить его позорной смертью, — это, брат, не пустячок! [Андреев, т. 2, с. 533].

Очевидно, что опыт мистического касания «иных миров» не существовал для Андреева и, несмотря на недоверие к рационалистическим концепциям человека и мира, он был весьма далек от признания нравственно-онтологических ценностей христианства.

В 1917 г., за два года до кончины, писатель создает пьесу «Милые призраки», в которой, следуя своей теории «панпсихизма», предпринимает попытку нарисовать «психобиографический» образ молодого Достоевского. Замысел пьесы, по-видимому, возник у него в начале XX в. в связи со спорами вокруг имени художника, которые еще более усилились после знаменитых спектаклей Московского художественного театра по романам «Бесы» и «Братья Карамазовы» и критических статей Горького об этих постановках «О “карамазовщине”» и «Еще о “карамазовщине”» (1913). Известно, что Андреев «хотел принять участие в дискуссии в защиту и Достоевского и МХТ, но, когда позиция Горького получила широкое осуждение, уклонился» [Там же, т. 6, с. 634]. В основу пьесы положен широко известный эпизод начала карьеры художника, когда его роман «Бедные люди» был восторженно принят Н. А. Некрасовым и В. Г. Белинским. Достоевский представлен в образе начинающего писателя и бывшего студента Таёжникова, который снимает квартиру у чиновника Горожанкина и живет в условиях «отчаянной нищеты». В портрете семьи



Горожанкиных скопированы Мармеладовы. Правда, в конце пьесы гибнет не чиновник, а его дочь Таня. Представляя Таню генеральской дочери и имея в виду род ее занятий, «гуманный» Таёжников называет ее «милым, но погибшим созданием» [Там же, т. 6, с. 331]. Характеризуя свое сочинение, Андреев отмечал, что он «избегает всякой историчности», и ему «больше всего хотелось передать романтическое освещение “летнего Петербурга” с теми призраками, которые должны непременно носиться перед молодым Достоевским» [Там же, с. 637]. Пьеса производит странное впечатление в первую очередь из-за трактовки главного героя. По верному замечанию Л. Гуревич, вместо великого человека перед нами персонаж, «съедаемый внутренней мукой, в которой уязвленная гордыня непризнанного писателя сливается с сухою, замкнутою в себе злобою», «не тонкий и не чуткий к чужому страданию» [Там же, с. 639]. Такой герой представлен в кругу других ходульных и тенеобразных персонажей, в надрывно-надуманных ситуациях, которые, как и весь напыщенно-сентиментальный тон пьесы, вряд ли возможно объяснить только стремлением автора к «романтическому освещению» биографии и личности Достоевского. Думается, что это обращение к феномену гениального художника и провидца еще раз убедительно свидетельствует о специфике его восприятия Андреевым.

Поэтому можно вполне определенно утверждать, что Андреев является очень своеобразным учеником Достоевского, так и не принявшим главного в своем учителе — «христоцентризма» его метафизики — и не почувствовавшим «светоносной мистики» его творений. Представляется закономерным и символичным, что творческий путь гениального классика венчает великий роман «Братья Карамазовы», который можно рассматривать как ключевой текст русской культуры, а последним произведением Л. Андреева стал «Дневник Сатаны». Очевидно, сколь несоизмеримы эти произведения и по содержательности авторской концепции, и по уровню ее художественного воплощения.

*Андреев Л.* Собрание сочинений : в 6 т. М., 1990–1996.

*Беззубов В. И.* Леонид Андреев и Достоевский // Тр. по рус. и славян. филологии. Т. XXVI: Литературоведение. Тарту, 1975. (Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 369).

*Беззубов В.* Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллинн, 1984.

*Генералова Н. П.* «Мои записки» Леонида Андреева : (К вопросу об идейной направленности повести) // Рус. лит. 1986. № 4. С. 172–185.

Горький и Леонид Андреев : Неизданная переписка // Лит. наследство. Т. 72. М., 1965.

*Гроссман Л.* Борьба за стиль : Опыты по критике и поэтике. М., 1927.

*Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. Л., 1976. Т. 14.

*Ермакова М. Я.* Леонид Андреев и Ф. М. Достоевский : Керженцев и Раскольников // Уч. зап. Сер. филол. наук. Вып. 87. Горький, 1966. С. 153–172.

*Иванов Вяч.* Новая повесть Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского» // Весы. 1904. № 5.

*Курляндская Г. Б.* Рассказ Андреева «Тьма» и «Записки из подполья» Достоевского // Творчество Леонида Андреева : Исследования и материалы. Курск, 1983. С. 26–34.

*Курляндская Г. Б.* Литературная срединная Россия. Орел, 1996.

*Мережковский Д.* В обезьяньих лапах (о Леониде Андрееве) // Акрополь : избр. лит.-критич. ст. М., 1991. С. 185–208.

*Молодкина О. В.* Традиции трагедии и мистерии в художественных мирах Ф. М. Достоевского и Л. Н. Андреева: «Бесы» и «Черные маски» : дис. … канд. филол. наук. Стерлитамак, 2005.

*Осмоловский О. Н.* Принципы познания человека Ф. М. Достоевского и Л. Н. Андреева («Преступление и наказание» — «Мысль») // Эстетика диссонансов : О творчестве Л. Н. Андреева. Орёл, 1996. С. 3–11.

*Панфилова Н. А.* Экзистенциальные «уроки» Ф. М. Достоевского в русской литературе первой трети XX века : дис. … канд. филол. наук. Магнитогорск, 2000.

*Юрьева О. Ю.* Художественная эманация идей и образов Ф. М. Достоевского в русской литературе начала XX века : дис. … докт. филол. наук. М., 2003.

*Ясенский С. Ю.* Искусство психологического анализа в творчестве Ф. М. Достоевского и Л. Андреева // Достоевский : Материалы и исследования. СПб., 1994. С. 156–187.



**УДК 821.161.1 Булгаков + 821.161.1 Гоголь**

**Ю. В. Кондакова**

# ИЗ-ЗА ПЛЕЧА БУЛГАКОВА ВЫГЛЯДЫВАЕТ ГОГОЛЬ (К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ ДИАЛОГЕ ПИСАТЕЛЕЙ)

*Посмертный дар — Голгофа на двоих*

Возможности творческого диалога многих творцов XX в. с гоголевским словом поистине необъятны. Как писал А. Белый, «особенность процесса творчества в Гоголе та, что ни в чем не закончен он; Гоголь не замкнут собранием сочинений; ищите его в каждом художнике слова…» [Белый, с. 339]. Однако среди всех писателей, стремившихся примерить «гоголевскую шинель», Булгаков — особенный ученик, не следующий след в след путем своего гениального учителя, но по-новому открывающий его для нас.

Уже сама биография Булгакова словно насквозь пронизана Гоголем. М. А. Булгаков — писатель, который ощущал прямо-таки мистическую связь со своим учителем. Этот классик сопутствовал Булгакову с юности, возможно, что его блестящая «сатира — просто непременный симптом подхваченной у Гоголя литературной хвори (заклятия Гоголя), как сыпь при краснухе» [Крусанов, с. 482]. Действительно, Гоголем Булгаков «заболел» с детства. Вскоре после смерти автора «Мастера и Маргариты» его друг, литературовед П. С. Попов, писал в биографическом очерке: «Девяти лет Булгаков зачитывался Гоголем — писателем, которого он неизменно ставил себе за образец и наряду с Салтыковым-Щедриным любил наибольше из всех классиков русской литературы. Мальчиком Михаил Афанасьевич особенно увлекался “Мертвыми душами”; эту поэму он впоследствии инсценировал для Художественного театра» [цит. по: Булгаков, т. 5, с. 535]. Еще гимназистом Булгаков посещал занятия по русской литературе, которые вел М. Н. Тростянский, специалист по Гоголю. Посвященная творчеству Гоголя речь Тростянского на годичном акте гимназии 1909 г. имела огромный успех и была воспроизведена в качестве публичной лекции в киевском театре. Подобно Гоголю, Булгаков

© Кондакова Ю. В., 2014

был великолепным рассказчиком. По воспоминаниям Паустовского, вымышленные Булгаковым «подвиги» гимназического надзирателя по прозвищу Шпонька выглядели настолько убедительно, что они были включены в послужной список Шпоньки, и скорее всего именно поэтому начальство наградило надзирателя медалью.

«Боже! Какая фигура! Какая личность!» — писал Булгаков о Гоголе в письме к В. В. Вересаеву [Булгаков, т. 5, с. 490]. Писатель XX в. в своем дневнике часто ведет разговор с творцом из XIX столетия, обращаясь к нему так, словно тот находится где-то поблизости. Возможно, именно желание реального общения с Гоголем и вызвало у Булгакова его отчаянное восклицание: «Ах, отчего я опоздал родиться! Отчего я не родился сто лет назад» [цит. по: Вахитова, с. 65]. Мечтая о поездке в Рим, Булгаков воспринимает этот город в неразрывной связи с именем Гоголя: «Рим! — здравствуйте, Николай Васильевич, не сердитесь, я Ваши “Мертвые души” в пьесу превратил. Правда, она мало похожа на ту, что идет в театре, и даже совсем не похожа, но все-таки это я постарался… Мечтания: Рим, балкон, как у Гоголя сказано, — пинны, розы… рукопись… диктую Елене Сергеевне… вечером идем, тишина, благоухание… Словом, роман!» [Там же, с. 517].

Многие близко знавшие Булгакова люди отмечали, что у автора «Мастера и Маргариты» было особенное трепетное чувство восхищения гоголевским словом. «Любимым писателем Михаила Афанасьевича был Гоголь», — писала Н. А. Земская к К. Г. Паустовскому [Воспоминания о Михаиле Булгакове, с. 57]. По воспоминаниям С. Ермолинского, Булгаков «особой любовью любил Гоголя» [Ермолинский, с. 68]. Смех и пронзительная тоска, маскарад и исповедальность, глубокое знание яркого и чудного мира и его относительности и призрачности — Гоголь очаровывал Булгакова, все больше открываясь ему. Не случайно все авторефлексии о природе своего творчества вызывают у Булгакова устойчивые ассоциации с Гоголем. «Однажды он признался мне, что всегда мыслил себя писателем вроде Гоголя», — вспоминал о своем общении с Булгаковым В. Катаев [Катаев, с. 43]. В Гоголе Булгаков видел нечто большее, чем многие из его современников. По признанию В. Левшина, он удивился, «когда узнал, что писатель номер один для Булгакова — не Достоевский, не Шекспир, а Гоголь» [Воспоминания о Михаиле Булгакове, с. 173]. Вместе с тем,



именно Гоголь позволил Булгакову создать «ощущение чего-то смехотворного и в то же время нездешнего, постоянно таящегося где-то рядом, и тут уместно вспомнить, что разница между комической стороной вещей и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной» [Набоков, с. 126].

Одинокие в мире странники, не созданные для семьи (Булгаков, несмотря на три своих брака, не стремился обрести детей), Гоголь и Булгаков как истинные пилигримы имели сходные драматические изломы судеб, в которых «отчетливо проступает чувство пути, как называл это Блок» [Воспоминания о Михаиле Булгакове, с. 8]. Горячая любовь всегда рождается или на почве сходства, или по принципу притяжения противоположностей. Личностные матрицы Гоголя и Булгакова во многом схожи: интеллектуально одаренные и талантливые писатели, ироничные и артистичные рассказчики и, вместе с тем, ранимые и меланхоличные люди, самые строгие критики по отношению к самим себе, они наверняка были бы если не близкими друзьями, то людьми, с полуслова понимающими друг друга. О многом говорит тот факт, что в письме Булгакова к Сталину от 30 мая 1931 г. присутствуют цитаты из «Авторской исповеди» Гоголя, а само письмо подписано: «Н. Гоголь». Более близкие Булгакову люди осознавали, что для него имя автора «Мертвых душ» значит очень многое: «…жизнелюбивый и обуреваемый припадками глубокой меланхолии при мысли о предстоящей кончине, он, уже лишенный зрения, бесстрашно просил ему читать о последних жутких днях и часах Гоголя» [Попов, с. 11].

У этих великих писателей сходны судьбы: Гоголь сжигает второй том «Мертвых душ», а Булгаков, называющий Гоголя своим учителем, — черновик романа «Инженер с копытом», идеи которого затем возродятся в «Мастере и Маргарите». Уничтожение своего романа Булгаковым не было действием импульсивным, произведенным в состоянии аффекта. Это был демонстративный поступок, который имел вполне определенный литературный источник. На нарочитость акта сожжения рукописи черновика «Мастера и Маргариты» Булгаковым (произведенного, чтобы указать на связь своего и гоголевского творчества) указывает тот факт, что Булгаков сначала продиктовал своей жене Елене Сергеевне письмо правительству (от 28 марта 1930 г.), в котором говорилось об уничтожении писателем своих произведений, а затем сжег роман.

Имя Гоголя постоянно упоминается в письмах Булгакова к П. С. Попову, например, в письме к нему от 25 января 1932 г. Булгаков описывал свой воображаемый диалог с Гоголем: «…Ко мне ночью вбежал хорошо знакомый человек с острым носом, с больными сумасшедшими глазами. Воскликнул: “Что это значит?!” — А это значит, — ответил я, — что горожане и, преимущественно, литераторы играют IX главу твоего романа, которую я в твою честь, о великий учитель, инсценировал. Ты же сам сказал: “…В голове кутерьма, сутолока, сбивчивость, неопрятность в мыслях… вызначилась порода маловерная, ленивая, исполненная беспрерывных сомнений и вечной боязни”. Укрой меня своей чугунной шинелью!» [Булгаков, т. 5, с. 469–470]. Гоголь действительно «укрыл» Булгакова, но уже после его смерти, и не чугунной, а гранитной «шинелью»: Голгофа с могилы его любимого писателя (каменная глыба, которую К. С. Аксаков привез специально для могилы Гоголя) была установлена на могиле Булгакова. Символично, что вдова писателя обнаружила Голгофу в мастерских Новодевичьего монастыря с уже соскобленной надписью — Гоголь словно подарил надгробие своему ученику.

* * *

*Манеры Гоголя в булгаковском лорнете*

Как отмечал В. В. Розанов в своей работе «Пушкин и Гоголь», «мир Гоголя — чудно отошедший от нас вдаль мир, который мы рассматриваем как бы в увеличительное стекло» [Розанов, с. 179]. Произведения Булгакова играют роль такого стекла, обнажающего гоголевские приемы и цитаты. Отметим ту важную черту булгаковского творчества, которую уловила Мариэтта Чудакова, называя Булгакова «новым Гоголем» [Чудакова, с. 372]: «Параллельная работа над произведениями Гоголя и над собственным, приобретавшим для автора все более важное значение замыслом, дала знаменательные результаты» [Там же, с. 370]. Между художественными мирами этих писателей существует ряд связей, причем одни из них чаще подтверждаются и являются очевидными, другие, единичные, имеют «изолированный» характер. Булгаков не просто цитирует любимого писателя, но реализует его повествовательные и сюжетные приёмы.



Ореол гоголевских персонажей угадывается в очертаниях героев «Дьяволиады» и «Роковых яиц», «Театрального романа» и «Мастера и Маргариты». Например, спор персонажей «Театрального романа» Гавриила Степановича и Максудова по поводу авторского гонорара за пьесу последнего разительно напоминает сцену торга Чичикова с Собакевичем, а галерея портретов в фойе театра, куда Максудов приносит свою пьесу, восходит к портретной галерее в гостиной Собакевича. Другой персонаж «Театрального романа», Агапенов, старается навязать Максудову общество своего деверя «с точно теми же ухватками, что Ноздрев Чичикову — лошадей (“Вы из него в одну ночь можете настричь десяток рассказов и каждый выгодно продадите”. — “Ты их продашь, тебе на первой же ярмарке дадут на них втрое больше”), и Максудов отказывается с тою же (правда, неожиданной для него самого) твердостью, что и Чичиков, противостоя “ноздревскому” напору» [Чудакова, с. 380–381].

Заметим, что кроме указанной М. Чудаковой переклички «Театрального романа» с «Мертвыми душами», в булгаковском романе заданы также неявные цитаты из других гоголевских произведений, что фиксирует Г. А. Лесскис в своей работе «Триптих М. Булгакова о русской революции». Например, управляющий материальным фондом театра Гавриил Степанович, известный своей скупостью, охарактеризован Максудову театральным буфетчиком как «чудеснейший человек», который «мухи не обидит» [Булгаков, т. 4, с. 442]. Таким же образом Гоголь, как известно, представлял читателю «прекрасного человека», прижимистого Ивана Ивановича в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» [Гоголь, т. 2, с. 356]. Другой персонаж «Театрального романа», один из двух директоров театра Аристарх Платонович, сочетает в себе маниловскую склонность со всеми соглашаться и хлестаковскую страсть выдавать желаемое за действительное: его приемная увешана акварелями, изображающими Аристарха Платоновича с И. Тургеневым, А. Островским, А. Писемским, Д. Григоровичем, Н. Лесковым, Л. Толстым и наконец с Н. Гоголем. Многие герои «Театрального романа» даже используют в своей речи прямые цитаты из произведений Гоголя. Например, Ипполит Павлович высказывается о романе Максудова, цитируя при этом не его произведение, а «Страшную месть» Гоголя: «В особенности впечатляет это описание рощи… сребристых тополей

листы… вы помните?» [Булгаков, т. 4, с. 501–502]. Беседа Бомбардова с Максудовым о необходимости женитьбы последнего напоминает разговоры о браке в гоголевской «Женитьбе».

Восхищаясь манерой письма Гоголя, детально изучая его творчество и в то же время не теряя собственную оригинальность, без которой писатель превращается в подражателя, Булгаков создаёт свой язык, свою поэтическую систему, которая напоминает нам гоголевскую. Явный результат скрупулезной работы над произведениями Гоголя представляют собой, к примеру, «Похождения Чичикова». В этом рассказе выступают знакомые персонажи «Мертвых душ», которые по воле автора оказываются в послереволюционной России. Не скрывая своих имен, гоголевские персонажи обманывают и обкрадывают, участвуют в разного рода аферах, не замечая уродств нового быта. Совершенно не изменившись, только став еще хитрее, грубее, изворотливее, герои Гоголя продолжают творить свои темные дела. Гоголевская фантасмагория «Похождений Чичикова» развивается и в гудковских фельетонах, где поступки и изречения некоторых героев выдают в них пародийных двойников персонажей Гоголя.

Гоголь — «создатель человеческой кунсткамеры» [Айхенвальд, с. 76] — близок Булгакову, наделяющему многих из своих фантасмагоричных персонажей именами, созданными по сходному принципу, чтобы подчеркнуть все человеческие низины, всю карикатурность и абсурдность действительности. Так, Михаил Булгаков использует присущий гоголевскому ономастикону оригинальный способ сочетания имени и фамилии. Он состоит в том, что редкое, зачастую высокопарное имя присоединяется к вполне обычной фамилии, что, во-первых, порождает комический эффект, а во-вторых, подчеркивает странность, ирреальность персонажа. По этому принципу у Гоголя созданы такие антропонимы, как Маниловы Алкид и Фемистоклюс («Мертвые души»), Платон Ковалёв («Нос»), Хома Брут и Тиберий Горобець («Вий»), Балтазар Жевакин («Женитьба»), Христофор Бурдюков («Тяжба»). Булгаков вводит в свои произведения аналогичные ономастические гибриды: Адельфина Буздяк, Алоизий Могарыч («Мастер и Маргарита»), Варфоломей Коротков («Дьяволиада») и др. Ономастическое творчество создателя таких контрастных именных конструкций сродни искусству карикатуриста,



усиливающего природную неправильность человеческих черт. Комическое безобразие имен подобно застывшим гримасам, изображённым на карикатурах.

Например, антропоним Платон Ковалёв составляют имя Платон, которое напоминает о древнегреческом философе-идеалисте, и фамилия, указывающая на достаточно приземленную профессию ремесленника (*от укр.* коваль — кузнец). Вспомним, что, согласно платоновской концепции государства, люди подразделяются на три сословия, причём выше всех ставятся философы, средний класс составляют стражи, а самое низкое положение — у торговцев и ремесленников. Будучи по своей фамилии отнесен к низшему сословию, гоголевский герой обладает именем философа, то есть «правителя» в иерархии Платона, но одновременно стремится присвоить себе и привилегии сословия «стражей», не случайно он, «чтобы более придать себе благородства и веса… никогда не называл себя коллежским асессором, но всегда майором» [Гоголь, т. 3, с. 41]. Коллежский асессор Ковалёв не отличается ни добродетелью мудрости, которая присуща философам, ни добродетелью храбрости, которой отличаются стражи. Он не сразу решается обратиться к собственному носу, потому что тот состоит в более высоком чине. Оскорбление чина или звания коллежский асессор, называющий себя майором, принимает ближе к сердцу, чем личную обиду. Замечание частного пристава о том, что «много есть на свете всяких майоров, которые не имеют даже и исподнего в приличном состоянии и таскаются по всяким непристойным местам» [Там же, с. 50], задевает Ковалева гораздо больше, чем прозрачный намек на его собственную непорядочность: «у порядочного человека не оторвут носа» [Там же]. Обратим внимание на то, что за характеристикой частного пристава стоит ироническое переосмысление платоновского афоризма: «Ничто так не способствует людской добродетели, как законодательство и основание государства» [Платон, с. 107].

Заботящийся только о бренном обладатель имени античного философа ни на секунду не задумывается о причинах того, что с ним происходит. Жертва сбежавшего носа, нисколько не помышляя о странности ранее с ним происходившего, с головой окунается в прежнюю бездумную жизнь: «И майор Ковалёв с тех пор прогуливался как ни в чем не бывало и на Невском проспекте, и в театрах, и везде. И нос

тоже как ни в чем не бывало сидел на его лице» [Гоголь, т. 3, с. 59]. Ковалёв пребывает «вечно в хорошем юморе», преследует «решительно всех хорошеньких дам» [Там же] и хлопочет в департаменте о месте вице-губернатора. Радуясь о возвращении части своей плоти (носа), Ковалев не думает о душе: «Хорошо, черт побери!.. Хорошо, хорошо, черт побери!» [Там же, с. 58–59]. Похищение носа — это своеобразное предупреждение сластолюбцу и честолюбцу Ковалёву, но он этому не внемлет, мечтая о ни к чему не обязывающем романе с дочкой Подточиной и об ордене.

Таким образом, искусство Гоголя, создающего контрастные именные конструкции, можно охарактеризовать словами А. Бергсона о мастерстве карикатуриста: «Он заставляет своих персонажей гримасничать так, как они гримасничали бы сами, если бы доводили едва заметную гримасу до конца. Под внешней гармонией форм он угадывает глубоко скрытое возмущение материи. Он воспроизводит несоразмерности и неправильности, которые должны существовать в природе в виде зачатков, но под действием сил высшего порядка не смогли полностью развиться. Его искусство, в котором есть нечто дьявольское, ставит на ноги демона, сраженного ангелом. Бесспорно, такое искусство преувеличивает; тем не менее, его определяют неверно, когда ему приписывают преувеличение как цель, потому что есть карикатуры, в которых преувеличения почти не чувствуются; и наоборот, можно утрировать до последней крайности и не получить настоящей карикатуры» [Бергсон, с. 24]. Действительно, комическое преувеличение фамилии не цель, а лишь средство, чтобы показать деформацию сущности, людского неблагообразия.

В поле булгаковского зрения, как и у Гоголя, попадало изобилие образцов пошлости и порока, разливающихся по страницам произведений морем мертвых имен. Важной особенностью как гоголевского, так и булгаковского творчества является наличие в них большого количества «случайно» упомянутых лиц. Эти персонажи характеризуются призрачностью, иллюзорностью, их носители неопределенны, поэтому имя — это единственное, что может свидетельствовать о том, что такие герои существуют. Пустота — их удел, они напоминают о себе лишь странным искореженным именем, особенно иррациональным на фоне обыкновенных.



Гоголевский прием — подать необычное имя на фоне обыкновенных — несколько необычно используется в «Театральном романе». Главный герой этого произведения Булгакова драматург Максудов рассматривает портреты в фойе театра, на которых изображены как деятели искусства, чьи прославленные имена не нуждаются в комментариях, так и рядовые театральные работники. Известные имена являются знаками определенного типа жизнестроительства, символами таланта и сопутствующей ему славы, а имена «пристроившихся» к знаменитостям неизвестных людей, не имеющих отношения к искусству (оба «современных» актера из этого списка — бездарности), обозначают лиц, паразитирующих на чужом труде и вдохновении. Портреты этих двух групп людей чередуются, создавая своеобразный ономастический ералаш, что порождает комический эффект. В одном ряду оказываются имена известнейшей актрисы Сары Бернар и заведующего осветительными приборами театра Андрея Пахомовича Севостьянова, великого драматурга Мольера и артистки театра Людмилы Сильвестровны Пряхиной, знаменитых классиков Грибоедова и Шекспира и некого Плисова, заведующего поворотным кругом в театре. За прославленными именами выдающегося русского актера Живокини, создателя национальной комедии, итальянского драматурга Гольдони, гениального французского драматурга Бомарше, известного художественного и музыкального критика Стасова и реформатора русского театра Щепкина следует имя ничем не примечательного актера театра Клавдия Александровича Комаровского — Эшаппара де Бионкура. За знаменитыми именами ведущего трагика петербургского театра Каратыгина, великой балерины Тальони, покровительницы искусств Екатерины II, крупнейшего мастера бельканто итальянского певца Карузо, известного писателя, сподвижника Петра I Феофана Прокоповича, поэта Игоря Северянина, итальянского певца Баттистини и великого афинского трагика Эврипида следует никчёмное имя заведующей женским пошивочным цехом Бобылевой. Таким образом, гоголевский прием ономастической гиперболы показывает в произведении Булгакова свою трагическую изнанку — знаменитые имена чередуются с заурядными, но все портреты оказываются в одинаковых рамах. В фойе театра словно разыгрывается драма жизни, нередко уравнивающей гения и бездарность.

Характерно, что в перечне гостей городничего из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» обыкновенные имена (Тарас Тарасович, Иван Иванович, Фома Григорьевич, Макар Назарович) сочетаются с труднопроизносимыми, неблагозвучными, диссонансными (Евпл Анкифович, Евтихий Евтихиевич, Елевферий Елевфериевич). Эта характерная особенность гоголевской ономастики — ее звуковая семантика, когда фонетический облик имени становится важнее, чем его логическое значение — чрезмерно активно, словно под увеличительным стеклом, используется М. Булгаковым, в произведениях которого появляются такие имена, как Чердакчи, Семейкина-Галл, Генриетта Персимфанс, Дрозд и др. Неблагозвучие этих имен указывает на уродливость духовного облика их обладателей.

Сосредоточение большого количества химерических, странных имен в локальном текстовом фрагменте характерно не только для Гоголя, но и для Булгакова: «Заплясал Глухарёв с поэтессой Тамарой Полумесяц, заплясал Жукопов-романист с какой-то киноактрисой в желтом платье. Плясали: Драгунский, Чердакчи, маленький Денискин с гигантской Штурман Жоржем, плясала красавица архитектор Семейкина-Галл… писатель Иоганн из Кронштадта, какой-то Витя Куфтик из Ростова… плясали виднейшие представители поэтического раздела МАССОЛИТа, то есть Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин и Адельфина Буздяк [Булгаков, т. 5, с. 61] (ср.: в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя: «Галопад летел напропалую: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чихайхилидзев, чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку, Перхуновский, Бербендовский — все поднялось и понеслось…» [Гоголь, т. 5, с. 150]). И гоголевские, и булгаковские персонажи, обладающие такими «именами-химерами», играют важную роль в творчестве обоих писателей — они расширяют художественное пространство произведений, придавая ему иррациональный оттенок.

Булгаковский ономастикон не подражает гоголевскому, но обращается к нему как к «первоисточнику» идей и тем самым высвечивает недописанные строки Гоголя, которые бы комментировали художественный текст. Сквозь булгаковский лорнет очевиднее та «совокупная картина неряшества и неблагообразия, человеческих и материальных лоскутьев» [Айхенвальд, с. 78], которую выводит на белый свет Гоголь.



* * *

*Мастера в полоске лунной профиль —*
*Гоголя тревожные черты*

В процессе создания художественного образа автор часто ориентируется на конкретное лицо, реально существующее или существовавшее в жизни, или литературный персонаж. Имя-символ Мастер, которым обладает булгаковский герой, предполагает наличие его связи со многими литературными героями: например, с гётевским Фаустом, булгаковскими Иешуа («Мастер и Маргарита») и Максудовым («Театральный роман»). Можно отметить его сходство с множеством реальных лиц (в частности, с Кантом, Сковородой, Флоренским и др.), среди которых находится даже сам Булгаков. Но наиболее важный источник образа — это, несомненно, тот, чья связь с персонажем не исчерпывается суммой биографических совпадений. Главное, что объединяет литературного героя и реальное лицо, это глубинная творческая связь. Присмотримся к одному из возможных источников образа Мастера, к числу которых можно отнести великого русского писателя Н. В. Гоголя.

В облике Мастера явственно проступают гоголевские черты: портрет «бритого, темноволосого, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человека примерно лет тридцати восьми» [Булгаков, т. 5, с. 129] сразу «вызывает в памяти лицо Гоголя» [Чеботарёва, с. 168]. Автор «Мертвых душ» обладал достаточно ярко выраженными чертами лица, в частности, длинным заостренным носом. Краткое и точное описание облика Мастера напоминает рисунок Ю. П. Анненкова, где изображен профиль Гоголя. Особенно подчёркивающая форму носа линия становится главным и почти единственным средством художника. Местами она обрывается, оставляя контур незамкнутым, давая лишь намек на форму, несколькими штрихами намечает прическу. Легкий, свободный рисунок кажется сделанным на едином дыхании. Так и Булгаков,

лишь намечая гоголевские черты, создает лаконичный, но легко узнаваемый портрет Гоголя.

Прежде всего, необходимо оговориться, что тридцать восемь лет Гоголю исполнилось в 1847 г. Именно тогда ровесник Мастера выпускает в свет «Выбранные места из переписки с друзьями» и параллельно работает над «Мертвыми душами». Не случайно поэт Бездомный встречается с Мастером именно в сумасшедшем доме. Исследователи гоголевской биографии (например, Игорь Золотусский) отмечают, что «после выхода “Выбранных мест” было повсеместно объявлено, что Гоголь… сошел с ума» [Золотусский, с. 399]. «“Меня встречали даже добрые знакомые твои вопросами: “…правда ли это, что Гоголь с ума сошел?” — рассказывал Гоголю Жуковский. “Говорят иные, что ты с ума сошел”, — сообщал автору “Выбранных мест” С. П. Шевырёв. “Гоголево сумасшествие”, “помешательство”, “сумасшедший”» — эти слова наполнили семейную переписку Аксаковых [Там же].

Обратим внимание на характер «нервного расстройства» Гоголя и булгаковского Мастера.

| **Гоголь** | **Булгаков о Мастере** |
|---|---|
| Вот вам мое нынешнее состояние: я зябну теперь до такой степени, что ни огонь, ни движение, ни ходьба меня не согревают. Мне нужно много бегать, чтобы сколько-нибудь согреть кровь (гр. А. С. Толстому 2 янв. 1846 г. из Рима) [Гоголь, т. 9, с. 322–323]; | Именно нашла на меня тоска и появились какие-то предчувствия… А затем, представьте себе, наступила третья стадия — страха. Нет, не страха, не страха этих статей… мне казалось, что какой-то очень гибкий и холодный спрут своими щупальцами подбирается непосредственно и прямо к моему сердцу [Булгаков, т. 5, с. 142]. |
| Наступившие холода действуют на меня крайне вредоносно (П. В. Анненкову 7 сент. 1847 г. из Остенде) [Гоголь, т. 9, с. 413]. | |

Как видим, тоска и многократно зафиксированная мемуаристами зябкость Гоголя была свойственна и Мастеру. Равно как холод и страх, мучающие автора романа о Пилате, были присущи Гоголю.

Кроме того, необходимо заметить, что душевная болезнь и создателя истории о Пилате, и автора «Выбранных мест» была вызвана осуждением их книг. Именно из-за неудачи с романом у Мастера возникла



«тоска и появились странные предчувствия» [Булгаков, т. 5, с. 142]. После выхода «Выбранных мест» Гоголь писал П. В. Анненкову: «Здоровье мое, которое начало было уже поправляться и восстанавливаться, потряслось от этой для меня сокрушительной истории по поводу моей книги» [Вересаев, т. 4, с. 148]. По рассказу И. С. Тургенева, всеобщее осуждение «Переписки» стало для Гоголя страшным ударом. Один из его знакомых, художник А. А. Иванов, говорил о духовном одиночестве и отчаянии Гоголя «не иначе, как с содроганием» [Там же, с. 149].

С болезненным состоянием Гоголя и Мастера был связан и акт сожжения рукописи. Ю. Манн писал, что «при всей сознательности гоголевского разочарования, осознанности его поступка, участие «болезненных порывов» или «нервного расстройства» нельзя исключать — одно было связано с другим» [Манн, с. 337]. Сходны даже описания уничтожения своего романа Мастером (в произведении Булгакова) и Гоголем (по рассказу М. П. Погодина), записанного со слов очевидца:

| **Гоголь** | **Булгаков** |
|---|---|
| Когда портфель был принесен, он вынул оттуда связку… Между тем, огонь погасал, после того, уже как обгорели углы у тетрадей. Он заметил это, вынул связку из печки, развязал тесемку и уложил листы так, чтоб легче приняться огню, зажег опять и сел на стуле перед огнем, ожидая, пока все сгорит и истлеет [цит. по: Манн, 1996, с. 328]. | Я лег заболевающим, а проснулся больным… Я встал человеком, который не владеет собой… Я вынул из ящика стола тяжелые списки романа… и начал их жечь. Это страшно трудно делать, потому что исписанная бумага горит неохотно. Ломая ногти, я раздирал тетради, стоймя вкладывал между поленьями и кочергой трепал листы [Булгаков, т. 5, с. 143]. |

«Мастер сжигает роман после двух часов ночи, Гоголь — часа в три (письмо Н. Ф. Павлова от 1 марта 1852 г.)» [Чудакова, с. 376]. Примечательно, что по рассказу Погодина, Гоголь, решившись сжечь «Мертвые души», крестился «во всякой комнате, через которую проходил», а ведь известно, что христиане для того, чтобы преодолеть страх, осеняют себя крестом. В книге Булгакова мотив страха был достаточно ярко выражен: Мастер боялся «захлебнуться в осенней тьме, как в чернилах» [Булгаков, т. 5, с. 143], однако не пытался с помощью креста избавиться от наваждения.

«Рукописи не горят», — говорил Воланд, держа в руках воскреснувшую из пепла рукопись Мастера [Булгаков, т. 5, с. 278]. Мысль о возрожденном заново тексте появляется у Гоголя в статье «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”»: «Нужно прежде умереть, чтобы воскреснуть… Как только пламя унесло последние листы моей книги, ее содержание вдруг воскресло в очищенном и светлом виде, подобно фениксу из костра» [Гоголь, т. 6, с. 82].

В пользу того, что Гоголь хотел восстановить сожженную рукопись, говорит свидетельство А. Т. Тарасенкова (со слов графа Толстого), который писал, что Толстой успокоил Гоголя, встревоженного мыслями о смерти, сказав автору «Мертвых душ», что тот и раньше сжигал свои произведения, которые потом выходили еще лучше. Но если Гоголь сжигает незаконченную рукопись, то Мастер уничтожает завершённое во всех отношениях произведение. Это доказывает, что акт сожжения Мастером своего романа был только результатом травли и психического заболевания. У Гоголя сложнее: «Мертвые души» погибли в огне и в результате болезненного депрессивного состояния автора, и из-за строгого отношения творца к своему труду. Из пламени должно было возродиться новое, более совершенное произведение. В статье «О том, что такое слово» Гоголь пишет: «Поэт на поприще слова должен быть так же безукоризнен, как и всякий другой на своем поприще» [Там же, т. 6, с. 19]. Таким образом, выражение «рукописи не горят» скорее относится к Гоголю и Булгакову, нежели к Мастеру. Хотя его роман оказывается чудесным образом восстановленным Воландом, но автору уже не оказывается нужным. Роман Мастера вторично сгорает в подвале, а память возлюбленного Маргариты, «беспокойная, исколотая иглами память, стала потухать…» [Булгаков, т. 5, с. 372].

Булгаков не раз называл Гоголя своим учителем. Восхищаясь его личностью, детально изучая его творчество, автор «Мастера и Маргариты» вывел на страницах своего романа героя, который соединяет в себе черты многих литературных персонажей и реальных лиц, но более всего напоминает творца «Мертвых душ». Из-за плеча Булгакова всегда выглядывает Гоголь, и повествование о творчестве одного из этих творцов немыслимо без рассказа о другом. В булгаковском сарказме неожиданно просвечивает глубокая гоголевская грусть, а многие приемы виртуозного мастерства Гоголя, которые может упустить



даже самый взыскательный читатель, обнаруживаются через призму произведений Булгакова.

*Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. М., 1994.
*Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1996.
*Бергсон А.* Смех. М., 1992.
*Булгаков М. А.* Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990.
*Вахитова Т. М.* Письма М. Булгакова правительству как литературный факт // Творчество Михаила Булгакова : Исследования и материалы. Библиография : в 3 кн. СПб., 1995. Кн. 3. С. 5–24.
*Вересаев В.* Гоголь в жизни: систематический свод подлинных свидетельств современников : в 2 кн. СПб., 1995. (Жизнь гениев : в 5 т. Т. 3, 4).
Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.
*Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 9 т. М., 1994.
*Ермолинский С.* Из записок разных лет. М., 1990.
*Золотусский И.* Гоголь. М., 1984.
*Катаев В.* Алмазный мой венец // Новый мир. 1978. № 6.
*Крусанов П.* Шинель Замятина // Литературная матрица : учебник, написанный писателями : в 2 т. СПб., 2011. Т. 2. С. 471–496.
*Лесскис Г. А.* Триптих М. Булгакова о русской революции. М., 1999.
*Манн Ю.* Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996.
*Попов П. С.* М. А. Булгаков : (Вместо предисловия) // Булгаков М. А. «Я хотел служить народу» М., 1991. С. 5–12.
*Платон*. Сочинения : в 3 т. М., 1972. Т. 3. Ч. 2.
*Розанов В. В.* Пушкин и Гоголь // Гоголь в русской критике : антология. М., 2008.
*Чеботарёва В. А.* О гоголевских традициях в прозе М. Булгакова // Рус. лит. 1984. № 1. С. 166–176.
*Чудакова М. О.* Гоголь и Булгаков // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 369–388.

УДК 821.161.1 Штейгер-1 + 821.161.1 Иванов-1

**Т. В. Сараева**

# ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ А. ШТЕЙГЕРА И Г. ИВАНОВА

Связь между лирикой Анатолия Штейгера и Георгия Иванова первым отмечает Г. Адамович в своей рецензии на первую книгу Штейгера «Этот день» (1928): «Если пока о нем трудно сказать что-либо кроме того, что он, по-видимому, усердно читал Зинаиду Гиппиус и столь же усердно — Георгия Иванова (соединение, признаюсь, довольно неожиданное!), то со временем он может стать поэтом…» [Адамович, с. 25]. Также на родство с Г. Ивановым указывает и Юрий Терапиано: «Если говорить о поэтической преемственности [Штейгера], нужно назвать имена поэтов петербургской школы: Иннокентия Анненского, Анны Ахматовой, Георгия Иванова» [Терапиано, с. 255]. Однако Г. Струве в своей книге воспоминаний указывает на обратное влияние: «Штейгер нашел свой стиль, свою манеру — его стихи легко отличить от любых других (он имел, однако, влияние на позднего Георгия Иванова)» [Струве, с. 255]. Близость поэтических систем указанных поэтов отмечают и В. Крейд в статье «Что такое “парижская нота”?», и Л. Миллер в работе «Роза розе рознь».

Сам же А. Штейгер, отрицающий какое-либо влияние на свое творчество, в дневниковых записях декларирует следующее: «Блоковского влияния на мне нет, а если есть вообще какие-нибудь влияния, то скорее всего Георгия Иванова, самого поэтического русского поэта…» [Штейгер, 1998, с. 12]. Более того, Штейгер к своему первому сборнику стихов «Этот день» взял эпиграфом строфу из стихотворения Г. Иванова «Если все, для чего мы росли…»:

> …Если новая жизнь, о душа,
> Открывается в черной могиле,
> Как должна быть она хороша,
> Чтобы мы о земной позабыли [Иванов, с. 608].

Здесь же отметим, что формат для второй книги стихов Штейгера «Эта жизнь» (1932) выбирал Г. Иванов. И формат он выбрал такой же, как и для своих «Роз» (1931).

© Сараева Т. В., 2014



Уже первое стихотворение «Снова осень и сердце щемит», открывающее сборник «Этот день», отсылает к стихотворению Г. Иванова «Если все, для чего мы росли…». Главная тема, объединяющая эти стихотворения, тема смерти. Если у поэта-предшественника сюжетом является размышление о потусторонней жизни, то у «молодого» поэта это предчувствие смерти, которая с каждым годом все приближается. Объединяющим является и образ земли: «горсть земли», являющаяся частью похоронного обряда (перед тем, как захоронить усопшего, нужно бросить горсть земли на крышку его гроба), из стихотворения Иванова переходит в образ земли как последнего пристанища в стихотворение Штейгера: «Как ни странно, но все же земля / С каждым годом как будто нам ближе» [Штейгер, 2009, с. 4]. Стихотворение Г. Иванова связано и с самим названием сборника. Новая жизнь в «черной могиле» — это потусторонняя реальность, которая не исключается совсем, но отстраняется словом «этот». Штейгер, взяв эпиграфом это стихотворение, рассматривает данность как единственную правду — один день реальной жизни он противопоставляет возможному счастью в потустороннем мире.

Еще одна тема, которая развивается у Штейгера в диалоге с Г. Ивановым, это тема эмигрантского существования. Оба, рано покинув Россию, отразили в своём творчестве тоску по утраченной Родине. Мир эмиграции так и не стал для них родным: всё, относящееся к нему, в творчестве этих двух поэтов отмечено эпитетом «чужой». В стихотворении Штейгера «Quai Voltare» содержится отсылка к двум лирическим текстам Г. Иванова: «Ничего не вернуть…» и «Голубизна чужого моря…». Лирический герой и у Штейгера, и у Иванова не может забыть свою жизнь, которая была до «чужой страны». «Чужое море» и «чужая весна», ставшие символами горя у Иванова, переходят в «чужой асфальт» у Штейгера. Сами по себе образы моря, весны, асфальта не являются враждебными для лирического героя, но, находясь в чуждом для него пространстве, они становятся теми самыми эмблемами горя: «Блаженный вздох весны чужой / Для нас, скорей, эмблема горя, / Чем символ прелести земной» [Иванов, с. 338]. То, что для одних является счастьем, для него и других эмигрантов («мы») становится мучением. Так, и у Штейгера — памятник Вольтеру и Notre-Dame, Сена, ставшие символами Парижа, приносят лирическому герою лишь тоску. Все, оставшееся в прошлом, является для

него единственно ценным. Мутная Сена противопоставляется величавому течению Невы, памятник Вольтеру — изваянию Петра. Глядя на Вольтера, «скривившего в усмешке» лицо, он вспоминает свой день из детства, когда в первый раз увидел памятник Петру, который в его воспоминаниях представлен как надменный и грозный. С образом усмехающегося Вольтера перекликается образ смеющихся химер: «Тоска, тоска! А черные химеры / Смеются над высокой Notre-Dame» [Штейгер, 2009, с. 6]. Лирический герой видит усмешку и недоверие в окружающем его пространстве.

В стихотворении «Pere-Lachaise» сюжетообразующим выступает мотив тоски по Родине. Посредством воспоминания, оглядки в прошлое этот текст отсылает к стихотворению Г. Иванова «Снова снег синеет в поле…», в котором главным также становится мотив памяти. Лирический герой Иванова в снежном пейзаже за окном видит образы родного края: «Этот снег напоминает / Наши волжские скиты…» [Иванов, с. 157]. Он сознает, что уже не вернется в родные места. По тому же принципу строится и текст Штейгера: стоя на кладбище, лирический герой вспоминает родные села «по Днепру» и тоже сознает, что уже не вернется туда. В стихотворении Штейгера речь идет о Париже (эмиграции), а у Иванова пространство не определено, но мы понимаем, что оно чужое для его лирического героя: «И мечты мои напрасны / О далеком и родном…» [Там же]. В тексте Г. Иванова нет физического умирания, но есть неуспокоенная душа лирического субъекта, излить свою боль и успокоить душу он может только там, в родном краю, поэтому жизнь здесь, по сути, превращается в могилу. Штейгер в своем стихотворении показывает, что и смерть не стирает границы — умирая, ты всё равно будешь лежать под «чужим небом».

Образ осени, появляющийся уже в первом сборнике Штейгера, станет одним из главных в его творчестве. И это не золотая осень Пушкина, а осень Г. Иванова, приносящая увядание и смерть. В стихотворении Штейгера «Червонный лист, беспомощно шурша…» из цикла «Царское Село» отражается поэтический текст Г. Иванова «Уже сухого снега хлопья…». Перекличка двух этих стихотворений очевидна. Первые две строфы в обоих текстах отражают умирание всего живого с приходом осени. Но если у Иванова все только начинает заражаться смертью (это и ржавые листы, и поблекшая заря), то у Штейгера смерть уже пришла — падающие листья уже



мертвы, осенний ветер надламывает камыши, тем самым убивает их. В третьих строфах двух этих стихотворений появляются мраморные изваяния, которые на фоне осенних метаморфоз остаются неизменными. У поэта-предшественника это, скорее всего, фонтан, посвященный какой-либо богине. И хоть воды уже в нем нет, сама богиня не изменяется: «Уста по-прежнему горды…» [Там же, с. 94]. Штейгер усложняет этот образ, добавляя мотив любви: «Императрица сумрачна, бледна, / Густые брови сведены сурово. / Она тоскует. Издали видна / Могила сероглазого Ланского…» [Штейгер, 2009, с. 8]. Императрица смотрит на мраморное изваяние, которое считается памятником Ланскому (после его смерти на памятник, который раньше назывался «Пьедесталом мраморным», был прикреплен герб Ланского). Он был возлюбленным Екатерины II и умер у неё на руках. Таким образом, печальный образ императрицы связан с утраченной любовью. Штейгер, усложняя свой сюжет мотивом любви, показывает, что нет ничего вечного, смерть разрушает все.

Поэтический диалог Штейгера и Г. Иванова продолжается и в следующих стихотворениях. Заявленный тезис Иванова: «Печален мир. Все суета и проза…» [Иванов, с. 590] — Штейгер развивает в своем стихотворении «Не до стихов… Здесь слишком много слез…» [Штейгер, 1982, с. 85]. Но и здесь он усиливает трагизм, убирая надежду, которая присутствует у «старшего» поэта. Если в стихотворении у Иванова есть хотя бы утешение — женщины и цветы, то у Штейгера «круглый год стоградусный мороз». Штейгер, заявивший в своем лирическом тексте, что поэт должен говорить прозой (без прикрас), получает ответ в другом стихотворении Г. Иванова 1952 г. «Поэзия: искусственная поза…», что этого не будет — литература лжет, ведь здесь, «говоря о рае, дышат адом». Интересен и ритмический рисунок стихотворений. Во всех трех текстах происходит обращение к ямбу. Если в стихотворении «Печален мир…» Иванов использует 6-стопный ямб, то в стихотворении «Поэзия: искусственная поза…» вслед за лирическим текстом Штейгера обращается к 5-стопному ямбу. Стоит обратить внимание и на строфику этих текстов. К катрену Иванова Штейгер прибавляет две строки и использует перекрестную рифму (в стихотворении Иванова «Печален мир…» — опоясывающая рифма), и Иванов, вступая в диалог с младшим поэтом, добавляет еще две строки и тоже использует перекрестную рифму.

Объединяет Штейгера и Иванова и ритмико-синтаксическая организация стихотворений: «Крылья? Обломаны крылья…» [Штейгер, 1982, с. 61] — «Страсть? А если нет и страсти?» [Иванов, с. 252]. Объединяет их не только ритмическая реминисценция, но и образная — отсутствие счастья и понимание того, что никто и ничто не сможет помочь. Показательно и одинаковое завершение стихотворений — смерть как соблазнительный выход, решение всех вопросов.

Примечательно, что к последней строфе этого ивановского текста Штейгер обращается в стихотворении «Никто, как в детстве, нас не ждет внизу…» [Штейгер, 1982, с. 17]. Лирический герой Штейгера, как и лирический герой Иванова, оказывается один на один со взрослой жизнью. Это уже не дети, за которых всё решают, теперь они сами должны делать выбор — «жить, как все» или умирать. Штейгер не говорит прямо о смерти, но через эпиграф «Подумай: на руках у матерей / Все это были розовые дети», взятый из стихотворения И. Анненского, отсылает к теме смерти (образ спящих грабаров у И. Анненского) [см.: Налегач].

Если вспомнить слова Г. Струве, что и Штейгер оказал влияние на позднее творчество Г. Иванова, то стоит сказать о стихотворениях «Я хотел бы улыбнуться…» [Иванов, с. 362] и «В сущности, так немного…» [Штейгер, 1982, с. 31]. Лирический субъект и в том, и в другом случае просит у Бога обычные вещи. Они не хотят ничего сверхъестественного, они мечтают о самом простом, о том, что есть почти у всех.

Подводя итог рассмотрению поэтического диалога А. Штейгера с Г. Ивановым, можно отметить последовательное включение и осмысление лирики «старшего» поэта «младшим». Начинает он с подражания петербургским стихам Иванова, что отмечает в своих работах и В. Крейд: «Штейгер начинал с подражаний Георгию Иванову, причем не эмигрантским его стихам, а старым, петербургским» [Крейд, с. 44]. На другом этапе творчества подражание сменяется *диалогом*, в процессе которого происходит не только усвоение «младшим» поэтической традиции «старшего», но и такой акт поэтического самопознания, который уже предполагает обратное влияние на поэзию Г. Иванова.

*Адамович Г.* Рецензия на книгу А. Штейгера «Этот день» // Совр. зап. 1929. № 38.

*Иванов Г.* Собрание сочинений : в 3 т. М., 1993. Т. 1. Стихотворения.



*Крейд В.* Что такое парижская нота // Слово. Word. 2004. № 43–44.

*Миллер Л.* О связи поэзии А. Штейгера с творчеством Г. Иванова // Вопр. лит. 1999. № 2.

*Налегач Н. В.* Поэтический диалог А. Штейгера с И. Анненским в итоговой книге «2 х 2 = 4. Стихи 1926–1939» // Вестн. Новгород. гос. ун-та. Сер. Филология. 2010. № 56.

*Струве Г.* Русская литература в изгнании : опыт исторического обзора зарубежной литературы. Париж ; М., 1996.

*Терапиано Ю.* Встречи 1926–1971. М., 2002.

*Штейгер А.* «Я стремлюсь в Париж…» : (Из писем и дневниковых записей) / публ. и примеч. Л. Мнухина // Рус. мысль. Париж, 1998. № 4248.

*Штейгер А.* 2 х 2 = 4. Стихи 1926–1939 / библиогр. заметка А. Головиной ; предисл. Ю. Иваска. N. Y., 1982.

*Штейгер А.* Мертвое «да» : стихотворения, проза, воспоминания, письма. Рудня ; Смоленск, 2009.

**УДК 821.161.1 Нагибин-312.6**

**Н. В. Налегач**

## ОБРАЗ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО В РАССКАЗЕ Ю. НАГИБИНА «СМЕРТЬ НА ВОКЗАЛЕ»

Рассказ Ю. Нагибина «Смерть на вокзале» входит в авторский цикл «Вечные спутники» (1972–1979). Исследовавшая этот цикл Ю. А. Тарабукина отмечает, что в его центре — образ творческой личности, а сам он представляет «систему биографий». «Именно такой системой биографий выдающихся деятелей искусства представляется цикл художественной прозы Ю. Нагибина “Вечные спутники”. При этом завершенным, сформированным и признанным автором вариантом является редакция 1981 г., имеющая фиксированную композицию, строгую последовательность расположения текстов и оригинальное название» [Тарабукина]. Отмечая, что название цикла восходит к книге критических очерков Д. С. Мережковского, исследовательница подчеркивает, что их объединяет декларируемая обоими

© Налегач Н. В., 2014

писателями установка на субъективное изображение внутреннего мира художника, но различает жанровое и стилевое решение, коренящееся в критическом и художественном взглядах на судьбу творческой личности. Ю. А. Тарабукина в своих работах выявляет общие принципы психологических портретов, созданных в цикле, мы же обратимся к тому, как Ю. Нагибин создает образ И. Анненского.

Прижизненная критика определяла Анненского как поэта, близкого к декадентам, как «певца смерти», что, по всей вероятности, определило выбор Нагибиным момента смерти как ключа к личности этого художника; это, тем не менее, не означает, что автор согласен с указанной характеристикой. Скорее наоборот. Изображение последнего дня жизни, встреча со смертью лицом к лицу выявляют ситуацию противостояния художника этому явлению, а не завороженности им.

Композиционно рассказ подчинен логике трилистника: три сердечных приступа (один сильнее другого) в трех разных топосах (квартира, улицы Царского Села, вагон поезда) и три этапа рефлексии Анненского, обнажающей его отношения с жизнью, поэзией, окружающим миром, складывающиеся в целокупное самоопределение героя. При этом выбор осмысляемых отношений диктуется тем, в каком пространстве поэта настигает сердечная боль.

Начинается рассказ с изображения семейной драмы Анненских — скрытого от посторонних глаз взаимного отчуждения, напоминающего оценку, содержащуюся в мемуарах С. К. Маковского: «Семейная жизнь Анненского осталась для меня загадкой. Жена его, рожденная Хмара-Барщевская, была совсем странной фигурой. Казалась гораздо старше его, набеленная, жуткая, призрачная. <…> При чужих она всегда молчала; Анненский никогда не говорил с ней» [Маковский, с. 328] — и в то же время смягченную мемуарными свидетельствами В. Кривича о непрестанной заботе, которой окружила Анненского его жена. Однако в интерпретации Нагибина эта забота оборачивается еще одной гранью непонимания, подталкивающей Анненского к шагу, который он делает навстречу смерти:

> И все же он не решил до конца, поедет ли на курсы. Оставил себе маленькую лазейку, но эту лазейку, сама того не желая, закрыла жена. <…>
>
> — Ох, не надо бы тебе ехать. <…> Ты скверно выглядишь.



> Давно уже между ними существовал лишь контакт привычки, утреннего чаепития, обеденного стола и семейных ритуальных жестов, лишенных при внешней сердечности какого-либо содержания. Иннокентий Федорович сперва грустно, затем твердо-равнодушно уверился, что жена то ли не посмела, то ли не захотела последовать за ним туда, где дуют черные ветры, и жестко отвергал всякие с ее стороны попытки коснуться его навсегда отделившегося существования. Жена не постигала его хрупкой и вместе выносливой сути, следовательно, не могла знать, что ему вредно, а что полезно [Нагибин, с. 333].

Изображая первый сердечный приступ, Нагибин опирается уже не на мемуары, а на лирику И. Анненского. Можно даже обнаружить текстовые схождения в рассказе Нагибина со стихотворением «Утро»: «Приступ минул раньше, нежели жена успела накапать лекарство в рюмку. Сердце вырвалось из тенет, как птица из кулака, и обрело волю» [Нагибин, с. 327]. — «На призывы ж тех крыльев в ответ / Трепетал, замирая, птенец, / И не знал я, придет ли рассвет, / Или это уж полный конец… // О, смелее… Кошмар позади, / Его страшное царство прошло; / Вещих птиц на груди и в груди / Отшумело до завтра крыло…» [Анненский, 1990, с. 70]. С этим стихотворением рассказ Нагибина сближается не только посредством образа птицы, но и за счет мотива облегчения, миновавшего приступа, который даже будничный день окрашивает состоянием радости преодоления.

В стихотворении это чувство победы над болезнью сглажено тем, что улыбка передана Дню, образу персонифицированной жизни, в очередной раз одержавшей пусть и невеликую, но победу над смертью. В рассказе этот мотив развернут в одну из важнейших характеристик личности Анненского — спартанство, раскрывающееся в мотивах сильной воли, целеустремленного противостояния смерти, проявляющегося в отказе от жалости к себе и невероятной работоспособности. Этот комплекс мотивов введен посредством биографически достоверной детали — раннего знания Анненского о своей смертельной болезни. Раскрывая мотив этого знания, Нагибин опять обращается к поэзии Анненского. Так, в следующем фрагменте легко узнаются мотивы и образы стихотворений «Трактир жизни», «Чаша жизни», «Ямбы»:

> Он жил как все, не думая о своем ущербе, и если избегал излишеств, то не из боязни или слабости, а по здоровой уравновешенности, брезгливо отвергавшей дурман страстей, вина и никотина [Нагибин, с. 327].

В рассказе нашел отражение и тот факт, что Анненский был сторонником классического образования и не покидал гимназию и министерство ради занятий поэзией, поскольку считал трусостью уйти тогда, когда реформа образования грозит уничтожить сложившуюся педагогическую традицию, давшую России «золотой» и «серебряный» века ее культуры. Следует отметить, что и в этой детали Нагибин опирается на достоверность жизненной позиции Анненского. Так, в письме к А. В. Бородиной, написанном во второй половине августа 1900 г., Анненский задается вопросом о возможности для него оставить службу в гимназии:

> Вы спросите меня: «Зачем Вы не уйдете?» О, сколько я думал об этом… Сколько я мечтал… Может быть, это было бы и не так трудно… Но знаете, как Вы думаете серьезно? Имеет ли нравственное право убежденный защитник классицизма бросить его знамя в такой момент, когда оно со всех сторон окружено злыми неприятелями? Бежать не будет стыдно? И вот мое сердце, моя мысль, моя воля, весь я разрываюсь между двумя решениями. Речь не о том, что легче, от чего сердце дольше будет исходить кровью, вопрос о том, что благороднее? что менее подло? чтоб выразиться точнее, какое уж благородство в службе! [Анненский, 2007, с. 248]

У Нагибина мотив преподавания классической словесности перерастает в размышление героя о судьбе России и русского народа, определяемой той системой образования, которую Анненский старался отстоять, и одновременно выступает циклообразующей скрепой, связывающей рассказ «Смерть на вокзале» с «Царскосельским утром». Так, мысль об отказе от классического образования в России в угоду реальным училищам в сознании Анненского развивается как перспектива утраты пушкинского типа человека и художника, «до дна русского, но освобожденного от национальной косности и распущенности, равно и от узкого, алчного практицизма» [Нагибин, с. 329]. Так, в «Царскосельском утре» изображен лицеист Пушкин,



воспринимающий мир сквозь призму древнегреческой поэзии и идеала гармонии. Приснившийся ему вещий сон предопределил не только его путь, но и откликнулся в творческих судьбах Тютчева и Анненского. Не случайно рассказ о Тютчеве назван сном, а Анненский сопоставляет свою судьбу и судьбу России с судьбами этих двух поэтов.

Мотив судьбы перерастает в мотив самоопределения Анненского в поле современной ему культуры. Нагибин, следуя поэтике изображаемого автора, сочетает образ вещной детали (порядком заношенный вицмундир) с переломом в жизни Анненского (его прошение об отставке) и надеждами на будущее, которые тоже опираются на биографически достоверные детали: сотрудничество с журналом «Аполлон», публикация всего переведенного Еврипида, желание быть собственно поэтом, подготовка к печати «Кипарисового ларца», привлечение к его изданию сына. Примечателен и другой авторский прием в изображении поэта, опирающийся, по всей вероятности, на диалогический принцип отношений с культурной традицией, объясненный самим Анненским в «Книгах отражений». Так, Анненский в рассказе Нагибина с удовольствием играет цитатами, комментируя тем самым связь собственных стихотворений с поэтической традицией, например, в случае смычки пушкинской «Телеги жизни» и собственного «Опять в дороге».

Это сравнение повернуло сюжет рассказа в сторону рефлексии о собственном творчестве. Показательно, что первым стихотворением, которое оказалось в центре внимания героя, стало стихотворение «Старые эстонки» с ключевым для них мотивом совести, подспудно уже осознанным как одно из главных свойств характера Анненского (можно вспомнить фрагмент его размышлений об отставке как дезертирстве в ситуации нападок на классическое образование). Мотив больной совести сливается с мотивом сердечной боли, порождая мотив обреченности, заданный самим заглавием рассказа.

Погружение в мир Анненского при создании его образа основано у Нагибина на сочетании тем, мотивов и приемов его лирики, которые проникают как во внутреннюю речь героя, так и в описание окружающих поэта деталей предметного и пейзажного ряда. Так, описание приступа разворачивается как изменение отношений героя с «вещным миром»:

> Когда приступ брал в тиски, привычная обстановка смещалась, отступала, становилась чужой, холодной, почти враждебной. Возвращение дружественной сути окружающих вещей было знаком отступления болезни [Нагибин, с. 331].

При этом на первый план выходит конкретизация предметного мира его рабочего кабинета, в изображении которого соединяются детали, почерпнутые из мемуаров об Анненском и его собственной лирики. Например, ученическая копия «Прощания Гектора с Андромахой» напоминает об идеале Женственного, воплотившемся в стихотворении «Другому»: «Мой лучший сон — за тканью Андромаха» [Анненский, 1990, с. 144], а поблескивающие стеклом книжные шкафы в сочетании с образом темных углов отсылают к стихотворению о состоянии вдохновения «Зимние лилии»: «Из углов и с книжных полок / Сквозь ее тяжелый полог / Сумрак розовый струится» [Там же, с. 74]. Тема творчества в ее неразрывной связи с темой смерти становится основой изображения души Анненского в рассказе Нагибина. Соседство этих тем порождает мотив преодоления творчеством страха смерти и понимание творчества как источника силы в противостоянии всему мертвящему. В таком композиционном решении тоже видится глубокое понимание Нагибиным эстетической позиции Анненского, одним из характерных проявлений которой становится финал стихотворения в прозе «Сентиментальное воспоминание»:

> И в чем тайна красоты, в чем тайна и обаяние искусства: в сознательной ли, вдохновенной победе над мукой, или в бессознательной тоске человеческого духа, который не видит выхода из круга пошлости, убожества или недомыслия и трагически осужден казаться самодовольным или безнадежно фальшивым [Там же, с. 217].

Описание внешности Анненского опирается на его портреты и фотографии, но и здесь акцент перенесен на изменение облика под влиянием приступа, позволяющее Нагибину усилить развитие мотива силы духа, которое на языке героя именуется спартанством. Оно-то вернее установившегося отчуждения от жены, мешающего принять ее заботу, заставляет героя отправиться на лекцию:



> Наверное, лучше остаться дома. Но это не по-спартански. Если он и успел кое-что сделать, ну хотя бы перевести всего Еврипида, при своем слабом здоровье, негодном сердце, истрепанных нервах, так только потому, что не давал себе спуска, не считался с приступами боли, головокружениями, опустошающими схватками физического и душевного бессилия. Он надевал доспехи и, клонясь под их тяжестью, выходил на ристалище, на бой, жестокий, беспощадный и заранее проигранный. Впрочем, сам бой уже был выигрышем. К тому же он никогда не признавал себя побежденным [Нагибин, с. 332].

Смена пространства квартиры на уличное, обусловленная развитием сюжета, тем не менее не изменяет нагибинского композиционного решения, способствующего раскрытию образа Анненского. Как и в доме, Анненский сначала изображается в его отношении с предметным (теперь пейзажным) миром, а затем появляется взгляд извне. В квартире это был взгляд жены, на улице — чья-то фраза, донесшаяся из толпы. И снова внешний взгляд усиливает мотив муки, скрытой под внешней маской благополучия. В сцене с женой обнажению муки служила тема обиды куклы, возникшая из его стихотворения «То было на Валлен-Коски», здесь же «душа вскипает» из-за того, что самое главное в нем люди не видят, ценя то, чем он сам пренебрегает. Так, главной сутью своего «я» Анненский видит поэзию, а остальные почитают в нем бывшего директора гимназии и министерского чиновника.

Развитие этой коллизии усиливает уже намеченный в отношениях с женой мотив одиночества, который теперь переходит из русла личных отношений в контекст противостояния поэта и толпы. Самоопределяясь в этом противостоянии, Анненский ощущает себя наследником Тютчева, все еще не оцененного обывателем, уже готовым хвалебно превозносить поэзию Пушкина, Лермонтова, Державина и др.

> Ах, господа, господа, как же удивитесь вы, когда поздно или рано узнаете, что никто — каламбур Ник. Т-о! — иной как ваш тихий царскосельский сосед поднял кубок, небрежно оброненный великим Тютчевым, и наполнил молодым вином. В поэзии русской звенели и звенят, пусть на новый лад, лишь кубки Пушкина и Лермонтова да некрасовская кружка, а тютчевский фиал забыт. Впрочем, разве

умели вы ценить Тютчева при жизни, разве отдали посмертно Богу Богово? [Нагибин, с. 335]

Здесь возникает несколько ассоциативных ходов. Так, фраза о поднятом кубке отсылает не только к тютчевскому образу громокипящего кубка, но и к высказыванию О. Мандельштама из статьи «Утро акмеизма»: «Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» [Мандельшатам, с. 143]. Показательно, что в начале 1970-х гг., когда был написан рассказ Нагибина, Мандельштам по целому ряду причин не был широко известным поэтом, а интерес к его стихам, как и к лирике Анненского, был присущ лишь тонким ценителям и знатокам поэзии. Более того, Мандельштам, примыкая к кругу акмеистов, выступил продолжателем не только поэзии Тютчева, но и Анненского, разделив призыв Н. Гумилёва «…написать имя Анненского как нашего “Завтра”» [Гумилёв, 1990, с. 100]. Таким образом Нагибин усиливает звучание мотива недооцененности и неявного развития одной из ключевых ветвей русской поэзии. На этот же мотив играет и скрытое в этом фрагменте высказывание А. Ахматовой из интервью Е. Осетрову о том, что Анненский должен встать в один ряд с Тютчевым: «Убеждена, что Анненский должен занять в нашей поэзии такое же почетное место, как Баратынский, Тютчев, Фет» [Ахматова, 1965, с. 186].

Кроме того, символика *фиала — чаши — кубка* многогранно представлена в творчестве Анненского и раскрывается в разных мотивно-тематических комплексах, связывая между собой представления поэта о любви, творчестве, судьбе, времени, жизни, душе, что способствует реализации ключевого приема, использованного Нагибиным в создании образа Анненского, — внутренняя речь героя максимально насыщена мотивами и образами его лирики. Наконец, это размышление Анненского о Тютчеве выполняет роль циклообразующей скрепы, отсылая к рассказу «Сон о Тютчеве»:

Среди миров, в мерцании светил
Одной Звезды я повторяю имя, —

сладко сказалось в сердце.

Нет, и для этих стихов еще не настало время. Их скажут потом, лет через пятьдесят. Надо что-то оставить будущим поэтам, чтоб новыми голосами понесли в мир его слово.



И если мне сомненье тяжело,
Я у Нее одной молю ответа…

— Стоп! — пусть, пусть все это скажет в свой час другой во утоление собственной боли [Нагибин, с. 231].

В этом отрывке одно из самых завораживающих стихотворений Анненского «предсказано» и «подарено» ему Тютчевым. Более того, этот мотив рождающегося, ускользающего и предназначенного другому поэту стиха опирается на стихотворение И. Анненского «Мой стих», в котором вдохновение оборачивается *встречей/невстречей* со стихом, который может оказаться «моим» или, ускользнув до поры, оставаться «ничьим», чтобы в будущем обрести своего поэта. Позже этот смысл воплотится у Мандельштама в образе «блаженного наследства».

Тем самым, Нагибин, изображая Анненского, выстраивает определенную линию поэтической преемственности, протянувшуюся от Тютчева через Анненского к акмеистам (в финале рассказа появится образ юной Анны Андреевны Горенко, еще не успевшей стать поэтом Ахматовой, но уже пророчески почувствовавшей в сердце боль утраты при взгляде на зашторенные окна квартиры Анненского). Благодаря этому мотив одиночества поэта разрешается в обретение им поэтических наследников, что и становится реализацией пушкинской формулы поэтического бессмертия: «Нет, весь я не умру — душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит — / И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит» [Пушкин, с. 424].

Реализация мотива поэтического бессмертия по созвучию актуализирует мотив поэтической славы. Размышляя о тайне тютчевского отношения к стихам, Анненский формулирует свое отношение к поэзии как силе, преодолевающей одиночество:

Что же такое стихи, как не мостки, переброшенные к другим людям? Разве смысл поэзии не в том, чтобы разорвать тенета одиночества, безмолвия, разъединяющего людские души? Поэзия — это кратчайший путь к человеку… [Нагибин, с. 336].

В этом определении кроется разгадка тютчевского равнодушия к славе — у него были чуткие, понимающие читатели, а в широкой славе он не нуждался. Это осознание тайны Тютчева заостряет мотив одиночества Анненского — у него в рассказе Нагибина читателей нет. Эта ситуация усугубляется описанием нескольких встреч с царскоселами, которые могли бы стать его читателями, но не стали, хотя герой представляет, какие его стихи могли бы понравиться случайно встреченным им Эрасту Павловичу и о. Иллариону.

Тем не менее, глухота окружающих по контрасту усиливает самоопределение Анненского как поэта. И здесь снова мы видим несовпадение кругозоров героя и автора. Одиночество героя кажется неизбывным:

> Я ваш последний царскосельский лебедь. Не станет меня, и Царское Село, отечество Пушкина и всей его плеяды, приют Карамзина, Жуковского, дивная раковина, где вызревал жемчуг русской поэзии, станет просто мещанским городишком под боком дряхлеющих садов, забывающих собственную легенду [Нагибин, с. 339].

Однако Нагибин во внутреннюю речь Анненского помещает образ Н. Гумилёва из его стихотворения «Памяти Анненского»: «Был Иннокентий Анненский последним / Из царскосельских лебедей» [Гумилёв, 2000, с. 321]. Тем самым, в кругозоре автора непризнанность поэта при жизни разрешается в поэтическую преемственность, а одиночество — в понимание его дара следующим поколением поэтов.

Портрет Анненского в третьей пространственной «раме» — в вагоне поезда — подчинен той же композиционной логике, что и два предыдущих (в комнате и среди царскосельских улиц). Отношение Анненского к поезду и железнодорожной поездке раскрывается через ряд образов, которые легко обнаруживаются в «Трилистнике вагонном». Однако теперь образы попутчиков приобретают все более нереальный характер. Так, в толпе типичных «нечитателей» Анненского в качестве главного лица выделяется старуха, которая постепенно наделяется чертами Смерти. Эта ассоциация усиливается тем, что навязчивое притягивание внимания героя к ней совпадает с третьим приступом:



> Бывшая красавица, блиставшая при дворе Николая Первого, где она соперничала с Наталией Николаевной Пушкиной, или бывшая артистка императорских театров, знавшая славу и поклонение, — подобными призраками кишело Царское Село. Столь же не узнанная, как и сам Иннокентий Федорович, но куда смелее претендующая на узнавание, она тщится пробудить в окружающих память, догадку о себе прежней, не униженной старостью и нищетой, — да нет, тут что-то другое, совсем другое… От нее веет могильным холодом. Хорошо бы она сошла… Анненский отвернулся, уперся взглядом в красную, истоптанную ковровую дорожку и понял, что холод, источаемый старухой, проник к нему внутрь [Нагибин, с. 340].

И чем дальше, тем больше старуха начинает приобретать черты Смерти, подчиняясь еще одному характерному поэтическому приему Анненского, когда персонифицированное явление Смерти, Страха, Сна и др. наделяется будничными жестами, которые, как правило, производят люди под влиянием этих сил («На консультации вчера здесь Смерть была / И дверь после себя оставила открытой» [Анненский, 1990, с. 56], «И с поясным поклоном Страх / Нам свечи раздает» [Там же, с. 105] и т. п.).

Композиционно появление в рассказе Смерти как старухи в толпе «нечитателей» сближается с законами античной трагедии рока: автор и зрители уже знают, что явившийся вестник принес роковую для героя весть, а сам герой еще тешит себя прямо противоположной надеждой. Помимо нагнетаемого Нагибиным драматизма развязки, ожидаемой читателем уже с самого заглавия рассказа, здесь достигается и особенный смысловой поворот в раскрытии мотива самоопределения поэта. Соседство с нечитателями вновь заставляет его задуматься о своем месте в современной литературе. И подобно тому, как это уже происходило прежде, этот виток рефлексии вновь отталкивается от псевдонима Никто, только теперь он поворачивается новой гранью:

> Моя вина не в дурацком псевдониме, не в скромности, в другом, куда более важном — я не столь Никто, сколько Ничей. В литературе правят банды, как на Корсике [Нагибин, с. 342].

Отказ от того, чтобы примкнуть к одной из литературных групп, привел к тому, что и в искусстве он остался не менее одинок и не понят, чем в пространстве дома и городка, в котором жил. Однако этот отказ привел его к постижению самостоянья на поэтической арене, к обретению собственного уникального поэтического голоса, тихого, но зовущего в литературу «грядущих горлопанов».

> Я не сумел быть громким, назойливым и бесстрашным. Мне помешало слабое сердце, служба, врожденная деликатность, сродни чистоплюйству. Но я приветствую грядущих горлопанов. Они заглянут в мои бедные книги и звучными, наглыми голосами сотрясут и опрокинут карточные домики сегодняшних небожителей, вышивальщиков по туману [Нагибин, с. 342].

Образ «грядущих горлопанов» ассоциируется с футуристами и за счет интонационной метафоры, и посредством скрытой отсылки к мнению Ахматовой о том, что Анненский шел по стольким дорогам, что проторил пути не только для акмеистов, но и для Маяковского, Хлебникова и Пастернака [Ахматова, 2001, с. 149].

Тем не менее, надежда на то, что его голос, его интонации прорастут в других поэтических мирах (у Анненского эта тема последовательно развивается в стихотворении в прозе «Мысли-иглы»), не отменяет острой потребности поэта в живом диалоге: «Все это не то. Я хочу быть услышанным здесь, сейчас, сегодня. Словом своим хочу связаться живой с живыми» [Нагибин, с. 343]. И на этом витке мы вновь видим обращение к псевдониму Никто, тайна которого раскрывается через гомеровскую цитату об Одиссее, остроумно отвечающем Полифему. Но если именование Никто спасло Одиссея от смерти, то Анненского этот же псевдоним обрек на смерть. Ирония, с которой обыгрывается гомеровская цитата, переходит и в авторскую оценку произошедшего с Анненским: его проглядели современники именно потому, что он был подлинным поэтом, и потому, подобно Еврипиду и Шекспиру (сравнение с ними приведено в тексте рассказа), он оказался обречен на глухое непонимание.

Эта ирония перенесена и на сцену смерти в окружении «нечитателей», она окрасит искреннюю скорбь курсисток, убежденных, что читают и переписывают стихи Анненского, в то время как речь идет о произведениях Апухтина и П. Вейнберга. Иронично прозвучит



«здесь и сейчас» реплика нахмурившегося Блока, реплика, которая несколько мгновений назад могла бы связать «живого с живым», но, произнесенная после смерти Анненского, стала лишь началом его посмертной известности. Намеком на посмертную славу становится появившийся в финале образ Анны Андреевны Горенко.

Финальные строки, расположенные как нерифмованные стихи, собирают воедино образ Анненского как любимого педагога, талантливого, но не замеченного при жизни поэта, которого еще долго после смерти будут почитать поэты, а не многочисленные читатели:

> Плакали курсистки.
> Хмурились поэты.
> Народ безмолвствовал [Нагибин, с. 345].

Завершающая рассказ пушкинская раскавыченная, но хрестоматийно известная цитата иронически сталкивается с другой, ожидаемой, но не произнесенной, из его «Я памятник себе воздвиг…»: «И долго буду тем любезен я народу…» Отсутствие этой ожидаемой цитаты усиливает мотив глухоты читателя к творчеству Анненского и его обреченность на долгое забвение, хотя и подчеркивает подлинность его поэтического дара.

Подводя итог, можно отметить, что рассказ Нагибина строится на сочетании внешних биографических деталей, почерпнутых из мемуарных источников, с их психологизированным изображением, опирающимся на лирику Анненского. Эффект убедительности и правдоподобия внутренней речи поэта достигается за счет того, что она обильно соткана из образов и мотивов его лирики, представляя собой целостную художественную интерпретацию его образа. Тем самым, перед нами оказывается *диалогизированный тип* художественного портрета, когда один художник пытается изобразить духовный облик другого посредством прочтения его произведений, которое не противоречило бы отобранным деталям внешнего биографического пути. Если говорить об основных свойствах созданного Нагибиным образа Анненского, то среди них окажутся такие черты, как спартанство, то есть установка на преодоление как основа творческой личности, совесть, чувство долга и одиночество не только в толпе, но и в среде поэтов-современников. Важную роль в раскрытии внутреннего

мира Анненского приобретает многогранная интерпретация псевдонима *Ник. Т-о*, который выполняет в рассказе функцию смыслового стержня личности поэта.

*Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Фёдорова. Л., 1990.

*Анненский И. Ф.* Письма : в 2 т. / сост., предисл., коммент. и указатели А. И. Червякова. СПб., 2007. Т. 1.

*Ахматова А.* Трагедия Иннокентия Анненского // Ахматова А. Собр. соч. : в 6 т. М. , 2001. Т. 5. С. 149–150.

*Ахматова А.* «Грядущее, созревшее в прошедшем» (беседа с Анной Ахматовой) : интервью А. Ахматовой, данное Е. Осетрову // Вопр. лит. 1965. № 4. С. 183–189.

*Богатко И.* Юрий Нагибин : Литературный портрет. М., 1980.

*Гумилёв Н. С.* Письма о русской поэзии. М., 1990.

*Гумилёв Н.* Собрание сочинений : в 3 т. М., 2000. Т. 1.

*Кривич В. (В. И. Анненский)*. Об Иннокентии Анненском : Страницы и строки воспоминаний сына // Иннокентий Анненский глазами современников. СПб., 2011. С. 85–139.

*Маковский М. К.* Портреты современников <фрагменты> // Иннокентий Анненский глазами современников. СПб., 2011. С. 319–353.

*Мандельштам О.* Утро акмеизма // Мандельштам О. Э. Соч. : в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 141–145.

*Нагибин Ю.* Сочинения : в 7 т. М., 1990. Т. 7.

*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 17 т. Т. 3. Кн. 1. М., 1995.

*Тарабукина Ю. А.* Цикл Ю. Нагибина «Вечные спутники»: система художественно-психологических портретов выдающихся деятелей культуры // Святоотеческие традиции в русской литературе : междунар. интернет-конф. URL: http://traditions.org.ru/index.php?Itemid=2&catid=8:2010-02-27-17-59-09&id=54:-l-r-&option=com_content&view=article (дата обращения: 12.03.2014).

*Холопова В.* Парадокс любви : Новеллистика Юрия Нагибина. М., 1990.

# Раздел 3
# ДИАЛОГ С КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИЕЙ: АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ

**УДК 821.161.1 Боратынский-145**

**С. В. Рудакова**

## «РИФМА» Е. А. БОРАТЫНСКОГО: ДИАЛОГ ПОЭТОВ И ЭПОХ

Итоговым в книге Е. А. Боратынского «Сумерки» по праву можно назвать стихотворение «Рифма», и обусловлено это не только его месторасположением. Именно в этом тексте удивительным образом соединяются — на уровне слияния, созвучия, контраста — основные мотивы, образы всей книги автора, именно здесь звучат ее финальные аккорды.

Написанное в 1840 г., это произведение впервые было опубликовано в 1841-м [Современник, с. 241]. Существуют разные мнения относительно того, что легло в основу «Рифмы». Так, А. И. Власенко, с мнением которого мы можем согласиться лишь отчасти, считал, что «речь в стихотворении идет об Орфее. И античный миф, разворачиваемый в соотношении с действительностью, являет непременный антагонизм, резкое столкновение, в результате которого утверждается идеал: высокое назначение поэта, принятое и понятое в античном полисе, — и несостоятельность, неполновесность, неавторитетность поэтического слова в современном обществе» [Власенко, с. 24]. Е. Н. Лебедев предположил, что в «Рифме» можно обнаружить прямое напоминание и об Античности, и о «золотом веке» русской культуры [Лебедев, с. 198]. Е. Н. Купреянова и И. Медведева выдвинули гипотезу: «Образ витии и оратора, выступающих на Олимпийских играх перед “окованной вниманием” и “рукоплещущей толпой”, восходит

© Рудакова С. В., 2014

к известному в литературе начала века и почерпнутому из жизнеописания Фукидида эпизоду биографии Геродота» [Купреянова, с. 276].

Как нам представляется, в «Рифме», где описано завершение странствия Последнего Поэта и во времени (из «железного века» современности в «золотой век» Античности и обратно), и в пространстве души как своей, так и чужой (Последний Поэт оказывается способен проникнуть во внутренний мир и своих современников, и людей далекого прошлого, и странного существа, затерянного между миром людей и духов, имя которому Недоносок), удивительным образом взаимодействуют несколько культурных слоев.

Мы явно угадываем здесь приметы Античности, о чем говорили М. Л. Гофман, Е. Н. Купреянова, И. Медведева, Е. Н. Лебедев и другие исследователи. Однако этот древний мир, описанный в стихотворении, в отличие, например, от того, что мы можем наблюдать в «Последнем Поэте» или «Ахилле», лишен ощутимо выраженного мифологического содержания — автора скорее интересует дух античной истории, ее атмосфера, чем сам миф.

Уже в первой строке стихотворения упоминается выразительная деталь, связанная с жизнью и культурой Эллады, — Олимпийские игры, значение которых для Древней Греции было очень велико. На игры собирались не только спортсмены и политики, сюда приезжали писатели и поэты, чтобы иметь возможность ознакомить многотысячную аудиторию со своими новыми произведениями, ведь Олимпиады собирали представителей всего эллинского мира. Традиция, когда поэты читали свои творения слушателям перед или после соревнований, сложилась после проведения 50-й Олимпиады. По сохранившемуся преданию, именно во время очередных Олимпийских игр Геродот, вернувшийся с Востока, впервые читал вслух главы из «Истории». Этот факт зафиксировал в его жизнеописании Фукидид, его младший современник.

Однако в отличие от наших предшественников (Е. Н. Купреяновой и И. Медведевой), мы бы не стали настаивать на том, что у Боратынского за образом «питомца Муз», поющего «среди валов», скрывается именно Геродот. Во-первых, Геродот все-таки в первую очередь историк, хотя и пишущий исторические трактаты особым почти поэтическим языком. Во-вторых, сохранились свидетельства, что перед толпами зрителей, приехавших наблюдать за поединками



олимпийских спортсменов, выступали в Олимпии многие другие представители искусства, например, Сократ, ходивший туда пешком из Афин, Платон, Эмпедокл, Софокл, Исократ, Демосфен, Аристотель, Демокрит и другие. Кроме того, можно привести еще один аргумент, подтверждающий неточность предположения, что за образом, созданным Боратынским, скрывается Геродот. Так, Н. Ф. Кошанский, анализируя культуру Античности, пришел к выводу: «У древних были только поэты и ораторы. Прозаиков не было. Философы и историки считались больше мудрецами, нежели писателями» [Кошанский, с. 36]. Соответственно, можно утверждать, что «за образом питомца Муз», появившегося в начале стихотворения, угадывается обобщенный образ античного «художника слова», вбирающего в себя, возможно, и черты Геродота, но не только его.

Однако, как верно заметил М. Л. Гофман: «Первый стих “Рифмы” представляет собой, по-видимому, бессознательное заимствование из стихотворения К. Н. Батюшкова “Н. М. Карамзину”» [Гофман, 1914–1915, с. 301]. Позже эту мысль аргументировал Е. Н. Лебедев [Лебедев, с. 198–199]. Бесспорно, если мы вчитаемся и сравним два текста, мы увидим меж ними внутреннюю перекличку.

Вот начало «Рифмы» Боратынского:

Когда на играх Олимпийских,
На стогнах греческих недавних городов,
Он пел, питомец муз, он пел среди валов
Народа жадного восторгов мусикийских,
В нем вера полная в сочувствие жила.
Свободным и широким метром,
Как жатва, зыблемая ветром,
Его гармония текла.
Толпа вниманием окована была,
Пока, могучим сотрясеньем
Вдруг побежденная, плескала без конца
И струны звучные певца
Дарила новым вдохновеньем [Баратынский, с. 196].

А это первая строфа из стихотворения К. Н. Батюшкова «К творцу “Истории Государства Российского”» (1818):

Когда на играх Олимпийских,
В надежде радостных похвал,
Отец истории читал,
Как грек разил вождей азийских
И силы гордых сокрушал, –
Народ, любитель шумной славы,
Забыв ристанье и забавы,
Стоял и весь вниманье был.
Но в сей толпе многонародной
Как старца слушал Фукидид!
Любимый отрок Аонид,
Надежда крови благородной!
С какою жаждою внимал
Отцов деянья знамениты
И на горящие ланиты
Какие слезы проливал! [Батюшков, с. 409]

В послании Батюшкова Карамзину действительно перифрастически представлен образ Геродота, потому что задачей автора было, сопоставив современного историка Карамзина с великим историком Античности, возвысить его труд, показав величественность созданного этим человеком. Н. В. Фридман приводит развернутые и убедительные доказательства правомерности подобных предположений: он утверждает, что Батюшков в основу стихотворения «положил рассказ из “Эмилиевых писем” М. Н. Муравьева о том, как греческий историк Геродот (ок. 484–425 до н. э.), прозванный “отцом истории”, читал в присутствии более позднего греческого историка Фукидида (ок. 460–400 до н. э.) свою “Историю греко-персидских войн”. Батюшков воспроизвел даже некоторые выражения М. Н. Муравьева; в частности, у обоих авторов почти совпадало начало повествования; М. Н. Муравьев писал: “Когда Геродот читал историю свою на Олимпийских играх…” (М. Н. Муравьев. Соч. Т. 1. СПб., 1847. С. 148)» [Фридман, с. 316].

Для Боратынского явная (а не случайная, на наш взгляд) аллюзия призвана была подчеркнуть, что в его стихотворении удивительным образом пересеклись две эпохи, в сознании Последнего Поэта ставшие символами утраченного «рая» культурного мира, — «золотой век» Античности и «золотой век» русской поэзии, с которым неразрывно



были связаны образы А. Пушкина, А. Дельвига, П. Вяземского и К. Батюшкова.

«Рифма», появляясь в конце «Сумерек», создает удивительно законченную композицию книги. Лирический герой, Последний Поэт, завершая свой духовный путь, путь познания себя и мира, приходит практически к той же исходной ситуации, с которой все начиналось, но общность эта лишь внешняя, так как изменилось сознание Поэта, что привело к изменению восприятия того, что он видит вокруг себя. Образ лирического героя к концу книги вновь напоминает автора, и это опять возвращает нас к начальному моменту, вспоминаются строки из стихотворения, которое стало своеобразной увертюрой рассказа Поэта о своих злоключениях: «Вам приношу я песнопенья, / Где отразилась жизнь моя: / Исполнена тоски глубокой».

Как и в «Последнем поэте»[9], в стихотворении «Рифма» представлено сознание двух Поэтов — античного и современного, образы которых появляются уже в первых строках произведения. Один поэт описывается другим. Последний Поэт вновь, как и в начале книги, занимает позицию наблюдателя и исследователя, а главным объектом внимания оказывается его собрат из мира древней Эллады. Использование местоимения 3-го лица «он» в разговоре о персонаже стихотворения для классической поэзии не очень характерно, ведь в лирике «главным» местоимением является «я», так как оно связано со способом выражения сознания лирического героя, своеобразного «жителя» созданного поэтом мира [Тынянов, с. 83]. Кроме того, для лирических произведений характерно «сугубо личное, интимное обращение поэта либо к другому Я, либо к природе, к миру, ко вселенной» [Сильман, с. 83]. Местоимение же «он» обладает семантикой или некой обезличенности, или ироничности, или же, наоборот, максимальной обобщенности, собирательности, когда за словом скрываются не неопределенные образы, лишенные какой-либо конкретности и значимости для говорящего, а известные, обладающие некими типичными качествами. И именно последний обозначенный момент становится для Боратынского определяющим в выборе местоимения «он». К слову

[9] Это произведение, будучи вторым в «Сумерках», выполняло функцию некого камертона, задавая тон, движение своеобразному лирическому сюжету книги Боратынского.

сказать, в «Сумерках» это не единичный пример использования данного местоимения по отношению к представителю мира поэзии, уже в «Последнем Поэте» «певец» Древней Греции неоднократно именуется лирическим героем «он».

В отличие от «Последнего поэта», открывающегося описанием «железного века», первые строки «Рифмы» переносят читателя в мир Древней Греции, в эпоху «золотого века», что связано с общей направленностью движения лирического героя книги «Сумерки»: из настоящего — в прошлое, из прошлого — в настоящее; все это рождает ощущение некой цикличности. Последний Поэт Боратынского, осознавая себя представителем «века железного», тем не менее ощущает связь с «золотым веком» русской поэзии, и, размышляя о судьбе певца классической Античности, он невольно проводит параллель с собственной историей. И можно предположить, что сознание Поэта, выраженное в «Рифме», оказывается максимально близким мировосприятию самого автора, становясь в финале почти тождественным ему.

Как уже выше отмечалось, в первом стихе стихотворения упоминаются Олимпийские игры — принципиально значимое время в жизни Деревней Эллады: это период объединения страны и отказа от всех политических разногласий, это время, когда лучшие спортсмены соревновались за право стать победителями в спорте, но это и время сближения людей и богов, когда представители Олимпийского божественного пантеона временно отказывались от вмешательства в жизнь людей. Соответственно, первая строка стихотворения задает временной, пространственный, а также духовный ритм описываемой жизни, погружая читателя в мир античной гармонии, идиллии, единства человека с себе подобным, с миром природы и миром богов.

Если в «Последнем поэте» воссоздана тяжелая поступь «железного века», то в «Рифме» мы ощущаем сам ход истории, ее стремительное движение. Так, вторая строка «Рифмы»: «На стогнах греческих недавних городов» — создает ощущение, что лирический герой Боратынского сопричастен акту создания мира Древней Греции, он как будто видел, как создавались новые города, формировалось новое явление — Олимпийские игры. Последний Поэт оказывается в эпицентре творения; в чем-то ситуация, в которой он находится, напоминает положение лирического героя стихотворения «Цицерон» Ф. И. Тютчева, но акценты авторы расставляют по-разному.



У Тютчева процесс творения истории неминуемо связан с катастрофическим разрушением предшествующего мира, у Боратынского — с созиданием нового. Однако и герой Тютчева, и герой Боратынского ощущают свою исключительность, свое избранничество, свою приближенность миру богов.

Перифраз «питомец муз» — еще одно указание на исключительную значимость образа поэта в Античности, он вскормлен богами, является частью мира божественного искусства. Однако в отличие от предшествующих стихотворений «Сумерек» в «Рифме», по крайней мере, в первых тринадцати строках отсутствует конфликт поэта и толпы. Образ народа предстает максимально близким по характеристике духовного мира образу древнего поэта: один (поэт) воспитан музами, другой (народ) тянется к тому, что могут дать ему посредники между людьми и богами, к коим, бесспорно, относится поэт: «Он пел, питомец муз, он пел среди валов / Народа жадного восторгов мусикийских». Слово поэта находит живой отклик в сердцах людей, и он осознает величие и необходимость своего труда для народа. Более того, именно толпа, внимающая поэту, дарит ему новое вдохновение. Все это создает ощущение духовного единства поэта и народа, так, по крайней мере, кажется персонажу, о котором размышляет Последний Поэт: «В нем вера полная в сочувствие жила».

Если первый развернутый синтаксический период стихотворения «Рифма» дает описание временного, пространственного, духовного плана существования поэта и особенностей его взаимодействия с миром людей и богов, то второй синтаксический период посвящен описанию творчества этого поэта Античности. Характеризует «питомца муз» лирический герой «Сумерек» — Последний Поэт, который пытается быть в своих оценках, насколько это возможно, максимально объективным: «Свободным и широким метром, / Как жатва, зыблемая ветром, / Его гармония текла». Сам ритм и звучание речи своего собрата по перу Последний Поэт ощущает как торжественный, возвышенный, ничем не скованный, находящийся в созвучии с природой. В творчестве своего далекого предшественника Последний Поэт обнаруживает удивительную гармонию: в его слове сливаются эстетическое (возвышенное) и реальное (связанное с деятельностью земледельца), человеческое и природное, земное и эфирное… Упоминание жатвы не случайно. Это понятие связано со сбором

урожая с полей, который для крестьянина был связан с хлебом, а значит, с жизнью: «Будет хлеб — будет и пища». Сравнительный образ, создающий широкую картину, позволяет Последнему Поэту прочувствовать и то, что «слово» его далекого собрата имело действенный характер: как жатва приносила урожай оратаю, так и деятельность поэта давала свои плоды, влияя на жизнь общества. И получается, поэтическое слово в Древней Греции, как это осознает Последний Поэт, было очень значимо, столь же необходимо, как и удовлетворение жизненно важных потребностей человека. Два мира — сельскохозяйственный и поэтический — сливаются в единое целое, что определяет общий жизненный цикл: как без хлеба (пищи) не может жить человек, так не может он в своем бытии обойтись и без поэзии. Гармоничный мир рождает гармоничное творчество, и стихи древнегреческого поэта похожи на музыку, что растворяется в мире, преображает и делает еще прекрасней души людей, заставляя толпу неистовствовать от восторга: «Толпа вниманием окована была, / Пока, могучим сотрясеньем / Вдруг побежденная, плескала без конца / И струны звучные певца / Дарила новым вдохновеньем». Мощь отклика слова поэта в сознании людей, возможно, объясняется в какой-то мере наивностью, детскостью сознания людей, ведь восторженность, повышенная эмоциональность — приметы детского и юношеского возраста, когда человек открыто, ярко реагирует на то, с чем он сталкивается в своей жизни.

Описывая мир Древней Греции, лирический герой обращает внимание на его динамичное развитие, гармоничность, цельность, связанность всех его составляющих меж собой: поэта, народа, природы, богов, творчества, сельскохозяйственного труда…

В третьем синтаксическом периоде стихотворения появляются все три основных художественных образа, о которых размышлял Последний Поэт в предшествующих частях «Рифмы», — это древнегреческий поэт, толпа и творчество. Лирический герой, размышляя о мире Древней Греции, приходит к одному и самому главному выводу: здесь жизнь и поэзия неотделимы, поэт не может жить без народа, полноценное духовное существование толпы невозможно без поэтического слова. Все три образа (поэт, толпа, творчество) сливаются в единое целое, показаны абсолютно гармоничные отношения



между ними, они друг друга наполняют смыслом и вдохновляют. И создается ощущение идиллии, всеобщей гармонии.

Из самой книги «Сумерки» по цензурным соображениям были исключены 10 строк, в которых описывался древнеримский оратор. Но в посмертном, подготовленном семьей Боратынского издании его стихотворений 1869 г. этот пропуск был восстановлен на основании копии, сделанной женой поэта Н. Л. Боратынской. Потому мы рассмотрим значение этой части в стихотворении.

Хотя в издании, которое мы цитируем, стихотворение «Рифма» печатается как астрофическое произведение [Баратынский], мы все же будем придерживаться воли автора, отраженной и в его книге «Сумерки» [Сумерки, с. 86–88], и в его черновиках.

Если в первой части стихотворения «Рифма» описываются абсолютно гармоничные отношения поэта с миром людей, богов, природы и т. д., то во второй части лирический герой обнаруживает процесс постепенной утраты миром этой гармонии.

С одной стороны, можно утверждать, что первая и вторая строфы находятся в контрастных отношениях, но с другой — их связывает общая анафора на слово «когда», указывающее на временной период. А это означает, что в описаниях первой и второй строф произведения будут не только различия, но и некоторые общие моменты. Так, мы обнаруживаем, что начало второй части стихотворения также имеет отношение к Античности, только более поздней, связанной с древнеримским периодом. Более того, кажется, на первый взгляд, что ничего в обществе не изменилось, человек, использующий слово как инструмент, по-прежнему в почете, так же, как и раньше, воспринимается исключительным существом, толпа внимает его слову, а оратор вдохновляется ее реакцией:

Когда на греческой амвон,
Когда на римскую трибуну
Оратор восходил и славословил он
Или оплакивал народную фортуну,
И устремлялися все взоры на него,
И силой слова своего
Вития властвовал народным произволом…

Однако в этом новом мире меняется статус поэта. Он перестает ощущать себя «питомцем муз», получающим свой дар свыше, дар, который можно шлифовать, но сформировать его у себя благодаря учебе невозможно. В древнеримский период «художник слова» воспринимает себя оратором. А способности ритора можно развивать. Риторика зародилась в Древней Греции, где ее стали преподавать для всех, кто хотел познать ее законы. Так, первая школа риторики была открыта в Сиракузах в V в. до н. э. В Древнем же Риме риторика становится одной из востребованных областей знания, возрастает роль философов-риторов в жизни общества.

Если в первой строфе «Рифмы» лирический герой размышляет о певце, наделенным божественным даром, то в начале второй строфы — о человеке, наделенном способностями, которые уже не связаны с божественным проявлением. И как результат, новый представитель искусства слова уже не поет, а «славословит». Не слово Божие из души его исторгается, а создается им слово, к Богу адресованное, становящееся прославлением его и оформляющееся в молитвы и церковные тексты. А значит, богоизбранность нового представителя искусства слова все же сохраняется, хотя существенно меняется ее суть. Раньше поэт, воспитанный богами, выходя к людям, чувствовал себя свободным, ибо Бога ощущал в своей душе. Теперь же человек чувствует свою прямую зависимость от воли Бога, однако эта зависимость осознается представителем искусства слова не как слабость, а как достоинство: «Он знал, кто он; он ведать мог, / Какой могучий правит Бог / Его торжественным глаголом». Но в этой же фразе оказывается важным и еще один момент. Богоизбранность поэта Древней Греции осознается народом, понимает это и представитель «железного века», сам же певец об этом своем качестве даже не задумывается. Избранничество же древнеримского «художника слова» воспринимается только им самим, никто другой об этом и не размышляет.

Но для Последнего Поэта налицо проявления и некоторого разлада в увиденной им новой картине мира, что описана во второй строфе. Сфера интересов и древнеримского поэта (оратора), и толпы сузилась. Как ритор, так и народ утратили ощущение подлинной духовной свободы; они зависимы от внешних проявлений мира: оратор — от воли Бога, толпа — от слова оратора. Если раньше толпа внимала слову поэта, ощущая душевный восторг, духовно преображаясь,



то теперь народ ждет от ритора прежде всего красоты, витиеватости слова и лишь внешне реагирует на его выступления (ср.: «И устремлялися все взоры на него»). Толпа, если можно так выразиться, слушает ритора ушами, но не душой. Если вдуматься, понятие «славословие», о котором мы уже размышляли, имеет и иной, ироничный смысл, означая неуемное восхваление кого-либо. В контексте второй части стихотворения рождается образ нового типа отношений поэта древнеримского периода и народа, чем-то уже напоминающих обстоятельства, описанные И. А. Крыловым в басне «Кукушка и петух»: «За что же, не боясь греха, / Кукушка хвалит Петуха? / За то, что хвалит он Кукушку» [Крылов, с. 308].

Если в первой части стихотворения лирический герой видит своего собрата осознающим себя как поэта, отражающим гармонию мира в своем творчестве и дарующим ее миру людей, то во второй части в разговоре о древнеримском художнике слова лирический герой подчеркивает его новую самоидентификацию: он ощущает себя оратором и упивается своею властью над толпой. В классическом «золотом веке» в изображении Боратынского поэт представал существом, бескорыстно служащим творчеству и людям, существом, которому, как и народу, было свойственно детское наивное желание сделать мир прекраснее. В поздней же Античности Боратынский (как и в «Алкивиаде») обнаружил проявление прагматичности мышления, корысти, что стало свойственно даже поэту, которому нравится повелевать, подчинять своему слову народную волю: «И силой слова своего / Вития властвовал народным произволом». Все это и предопределяет трагедию века «железного».

Но, несмотря на скрытую ироничность этой части, основная направленность мысли Последнего Поэта относительно своего далекого предшественника все-таки позитивна. Оратор сохраняет связь с миром людей, что внушает ему чувство собственной значимости, нужности миру.

Однако завершающая часть стихотворения, которая открывается сопоставительным союзом «а», противопоставляющим мир древности миру современности, звучит уже трагически. Вместе с тем эта часть не выделяется в отдельную строфу, что позволяет предположить: есть нечто принципиально общее, сближающее мир древнеримский и «век железный». И этим общим оказывается процесс

деградации, начавшийся в эпоху поздней Античности и во всей своей страшной полноте проявившийся в современной для лирического героя действительности.

В этой новой реальности Поэт не чувствует отклика, он одинок, мир людей глух к его слову. Подобно лермонтовскому герою стихотворения «Дума», он выступает в двух ипостасях: «Сам судия и подсудимый». Но ему уже не хочется обвинять мир, он жаждет сблизиться с людьми, в них он мечтает обрести поддержку. Однако ответом ему пока становится лишь безмолвие или жестокая насмешка: «песнопевца жар» толпа называет лишь «смешным недугом».

Боратынский, высоко ценивший творчество Пушкина, в этом произведении позволяет себе вступить со своим другом в заочный спор, говоря о трагической участи поэта нового «железного века» и понимая, что тот не сможет духовно выжить, руководствуясь подобными принципами: «Поэт, не дорожи любовию народной», «Ты царь: живи один», «Ты сам свой высший суд» (строки из пушкинского стихотворения «Поэту», 1830). Как верно заметил С. Г. Бочаров в своих размышлениях о «Рифме»: «Поэту нужен народный форум, народный “отзыв”, народный суд — без него поэт не знает, “кто он”, не знает меры своих сил и своего настоящего достоинства» [Бочаров, с. 102]. Чтобы вернуть миру утраченную им гармонию, Поэт, по мнению Боратынского, должен ощущать отзыв в душах людей в ответ на его слово; единение его с народом может стать залогом единения мира, а как следствие, и его гармонизации. Хотя именно за подобную позицию Боратынского осудили некоторые современники, о чем свидетельствует, например, отрывок из письма Я. К. Грота А. А. Плетнёву от 26 января 1841 г.: «“Рифма” заключает в себе идею странную и неверную, так не говорит истинный поэт. В последних стихотворениях Баратынского, кажется, отражается досада на равнодушие публики; он забыл слова Пушкина: “Поэт, не дорожи любовию народной”» [Переписка Я. К. Грота… т. 1, с. 218].

Можно сказать, что Последний Поэт ведет спор и с самим собой. В ряде стихотворений «Сумерек» (например, в «Бокале» и «Осени») лирический герой Боратынского пытается уверить себя, что одиночество — это единственное состояние, необходимое истинному поэту для творчества. Но странствие в культурно-историческом пространстве и времени заставило Последнего Поэта осознать ложность этих



представлений о собственном выборе: чтобы жить, нужно творить, а чтобы творить, необходимо знать, что твое дело кому-то нужно. Последний Поэт, представляя новое поколение эпохи «железного века», ощущает острую необходимость в своем читателе, не избранном[1], не единственном[2]; Последнему Поэту необходима широкая аудитория, толпа, но не как бездуховная чернь, а как огромное количество людей, среди которых есть разные личности со своими судьбами, историями, предпочтениями[3]. В таком восприятии и оценке «толпы» Боратынский отталкивается от тех представлений, что сложились относительно этого понятия еще в Древней Греции, где слово толпа (*греч.* οχλος — охлос) обозначало огромное скопление людей, внимание которых сосредоточено на каком-то общем объекте или событии [см.: Карпюк, с. 3–15]. Более того, можно утверждать, что в Античности толпа ассоциировалась не с хаосом и бездуховностью (хотя именно так она воспринималась большинством современников поэта), а с осмысленной ролью в различных сферах: например, политической (вспоминаются народные собрания, ставшие привычным явлением общественной жизни уже в гомеровскую эпоху), спортивной (можно привести в пример все те же Олимпийские игры) и культурной (на суд толпы выносили свои произведения поэты, драматурги и музыканты; огромные толпы собирал театр). И именно такой предстает толпа в изображении Боратынского в первой части стихотворения, и именно такую толпу он мечтал увидеть в будущем рядом с Поэтом.

Движение истории в «Рифме» Боратынского имеет не линейный (именно такое восприятие истории было свойственно современным автору историкам), а циклический характер. В этом плане можно говорить о влиянии античного мышления на сознание Поэта. Показывая историю европейской цивилизации, Боратынский, по сути, обнаруживает не то, что она катится к своему закату, оставив позади свой расцвет — «золотой век». Напротив, Боратынский, размышляя

[1] Каким он описан, например, у Пушкина в его «Поэте и толпе».

[2] Каким он воспринимался лирическим героем самого Боратынского в более раннем произведении «Мой дар убог, и голос мой негромок» (1828): «И как нашел я друга в поколенье, / Читателя найду в потомстве я» [Баратынский, с. 144].

[3] Подобным образом «толпа» была описана, например, Лермонтовым в его стихотворении «Журналист, читатель и писатель» (1839), впервые опубликованном в 1840 г. [Отечественные записки, с. 307–308].

о духовной деградации, которую он обнаружил в позднейшие времена, осознает, что после спада всегда следует восхождение, за которым должен прийти новый расцвет. Если в поздней древнеримской Античности равно далекими от идеала оказались и поэт, и толпа, то в современном мире далекой от идеала осталась лишь толпа. Поэт «железного века» по своим духовным качествам напоминает образ «певца», «питомца муз», представителя мира Древней Греции. А значит, можно предполагать, что скоро наступит время, когда в жизни вновь воцарятся духовный мир и гармония.

Залогом этого прекрасного будущего, в которое впервые поверил Последний Поэт, становится «рифма». Именно она — то неизменное, что было, есть и будет в мире творческих людей. Рифма как символ искусства своеобразно уподобляется «предрассудку», казалось бы, уже отжившему свое, оставшемуся там, в прошлом, но нет-нет да и проявляющему себя в настоящем. Может, это лишь иллюзия, что и предрассудок, и рифма, и искусство уже отмирают за своей ненужностью для людей; на самом же деле это общество просто так запуталось в своих мелочных делах, что не может отличить истинное от ложного, не в состоянии понять, где непреходящее, вечное, бессмертное, а где низменное, пустое, сиюминутное. И поэт (хорошо, что он в своей вере в собственное творчество не одинок[1]) — это тот человек, кто сможет сохранить и вернуть обществу потерянную им духовность, а значит, он залог будущего процветания мира.

Последние десять строк стихотворения звучат как своеобразный гимн рифме, в настоящий момент это единственная сила, дарующая Поэту веру в себя, в свое творчество (на что указывает трижды повторенное слово «одна»). Рифма уподобляется автором «голубю ковчега», она символ того прекрасного мира, к которому устремлена душа Поэта и к которому рано или поздно должно приблизиться общество:

Своею ласкою поэта
Ты, рифма! радуешь одна.
Подобно голубю ковчега,
Одна ему, с родного брега,

[1] Оттого во второй части используется местоимение «мы»: «А ныне кто у наших лир / Их дружелюбной тайны просит?»



Живую ветвь приносишь ты;
Одна с божественным порывом
Миришь его твоим отзывом
И признаешь его мечты!

«Рифма, — как верно заметил С. Г. Бочаров, — становится знаком спасения именно как воплощенный в материи языка и в стихиях мира отзвук, отзыв» [Бочаров, с. 101]. Правда, в настоящий момент мир, окружающий поэта, погряз в материальных заботах и «умер» для духовной жизни. «Среди безжизненного сна, / Средь гробового хлада света», — вот как характеризуется «железный век». В этих строках мы видим автореминисценцию, отсылающую нас к «Последнему поэту»: «И по-прежнему блистает / Хладной роскошию свет: / Серебрит и позлащает / Свой безжизненный скелет» [Баратынский, с. 181]. Однако Поэт ощущает теперь себя истинным христианином, верящим в духовное преображение и воскресение, но трактует это широко, ибо соотносит возрождение не с Христом, а с народом: он мечтает, чтобы возродились в людях те чистые эмоции, та открытая духовность, что свойственны были им в прошлом. И когда это произойдет, гармония вновь воцарится в мире и в душах людей, и Поэт вновь обретет возможность творить свою «гармонию». И как закончился когда-то Всемирный потоп (его завершение знаменовало появление на ковчеге Ноя голубя с оливой мира), так и нынешнее состояние общества не будет вечным, на смену ему обязательно придет мир, и предвестием его будет «рифма», соединяющая собой как в «золотом веке», так и в последующие времена мир богов и мир людей.

Потому невозможно не согласиться с М. Гофманом, заметившим: «Поэзия Боратынского была мрачной и пессимистической, но только в отношении мира явлений с его предопределенностью и бессмысленной повторяемостью; пред Промыслом оправданным Боратынский падал ниц, в поэзии он видел “живую ветвь с родного брега” и све́тло и радостно радовался всяким проявлениям истинной поэзии — всех своих современников, и особенно Пушкина. О пессимизме Боратынского много писали — пора вспомнить и о его оптимизме, о его живой вере» [Гофман, 1926, с. 81]. Ведь именно в «Рифме» Последним Поэтом и была обретена та «живая вера», о которой он размышлял

в ситуации, описанной в «Ахилле», вера в слово, в творчество, в будущее — и свое, и общества.

*Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1989.
*Батюшков К. Н.* Сочинения : в 2 т. М., 1989. Т. 1.
*Бочаров С. Г.* «Обречен борьбе верховной» // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 69–124.
*Власенко А. И.* Поэтический сборник Е. А. Баратынского «Сумерки» как художественное единство // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 1992. № 6. С. 20–27.
*Гофман М. Л.* Клевета на Баратынского // Благонамеренный. Кн. 1. Янв.-февр. Брюссель, 1926. С. 73–81.
*Гофман М. Л.* Примечания к стихотворениям // Боратынский Е. А. Полн. собр. соч. : в 2 т. / под ред. и с примеч. М. Л. Гофмана. СПб., 1914–1915. Т. 1. С. 211–330. (Акад. б-ка рус. писателей. Вып. 10–11).
*Карпюк С. Г.* Толпа в архаической и классической Греции // Вестн. древн. истории. 2000. № 3. С. 3–15.
*Кошанский Н. Ф.* Общая риторика. 3-е изд. СПб., 1834.
*Крылов И. А.* Басни Крылова : полн. собр. М., 1997.
*Купреянова Е. Н.*, *Медведева И.* Комментарии к стихотворениям // Баратынский Е. А. Полн. собр. ст. : в 2 т. Т. 1. Л., 1936. С. 337–359.
*Лебедев Е. Н.* Тризна : Книга о Е. А. Боратынском. М., 1985.
Отечественные записки. СПб., 1840. Т. 9. № 4. Отд. 3.
Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетнёвым : в 2 т. СПб., 1896. Т. 1.
*Сильман Т. И.* Синтаксико-стилистические особенности местоимений // Вопр. языкознания. 1970. № 4. С. 81–92.
Современник. СПб., 1841. Т. 21.
Сумерки : Сочинения Евгения Боратынского. М., 1842.
*Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. М., 1965.
*Фридман Н. В.* Примечания // Батюшков К. Н. Полн. собр. ст. М. ; Л., 1964. С. 257–333.



УДК 821.161.1-1/-9 + 75.04 + 159.92:124.4

**К. В. Загороднева**

# Д. РУБИНА И Б. КАРАФЁЛОВ, Б. АХМАДУЛИНА И Б. МЕССЕРЕР: СТРАТЕГИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ

Интерес к многолетним супружеским парам (писатель Дина Рубина и художник Борис Карафёлов, поэт Белла Ахмадулина и художник Борис Мессерер) был отчасти спровоцирован размышлениями над обложками к произведениям Дины Рубиной, созданными в разное время разными художниками-оформителями. «Как часть архитектоники книги обложка и ее оформление подчиняются общим закономерностям взаимоотношения литературного текста и иллюстрации» [Тулякова, с. 251], тем более, если подразумевать под последней самостоятельный жанр изобразительного искусства. Проанализировав красочные театральные обложки и иллюстрации Б. Карафёлова, которые как бы срослись с текстами Д. Рубиной [см.: Рубина, 2005б, 2008], мы пришли к выводу, что обложки к тем же произведениям, созданные художниками И. Лыткиной, А. Бондаренко, А. Ходаковским и др., кажутся «чужими».

По контрасту с предыдущими двумя яркими образцами, созданными Б. Карафёловым, обратимся к «мрачной» обложке художника-оформителя А. Бондаренко, выполненной в коричневых и темно-коричневых тонах, на которой громоздкая женщина-статуя пусть и перекликается с содержанием романа, но диссонирует с общей авторской концепцией, тесно связанной с повышенным интересом к живописи и театральности [Рубина, 2004]. Приведем еще один пример нарочито небрежного оформления сборника ранних рассказов и повестей Д. Рубиной под общим названием «Двойная фамилия», где художница И. Лыткина, стилизуя обложку под серые обои советской эпохи с карандашными записями телефонов и неотложных дел, кроме всего прочего, «приклеивает» на них свидетельства времени (фантики от конфет, проездные билеты, старые конверты и др.) [Рубина, 1990]. По-видимому, тесную связь иллюстраций Карафёлова с текстами писательницы отмечают и сами издатели и, стремясь угодить

© Загороднева К. В., 2014

эстетическим запросам преданного читателя Д. Рубиной, обращаются «за помощью» к работам мужа-художника [Рубина, 2005а].

Принимая как осознанную необходимость творческий союз художника и писателя, состоящих в браке, Д. Рубина, подыгрывая современным культурным реалиям, совершенно по-светски оценивает роль мужа-рисовальщика:

> Так ведь иллюстрирование книг жены-писательницы самая-то и есть супружеская обязанность мужа-художника. <…> …художник не только читает готовую рукопись, но и присутствует при ее постепенном рождении, выслушивает всякие попутные глупости по теме, покорно сидит, когда ему читают куски, опять покорно сидит, когда читают переделанную рукопись, потом бесконечно сидит над рисунками, которые жена бракует, бракует и бракует, чего бы она никогда себе не позволила в совместной работе с посторонним человеком… Это и называется содружеством двух творческих личностей, измученных друг другом [Рубина, 2008, с. 67].

Иронизируя по поводу созвучия слов *брак* и *бракует*, писательница, с одной стороны, «оголяет» творческий процесс, а с другой — связывает его с проблемой взаимоотношений между людьми. Поддакивая жене в книге «Окна», Б. Карафёлов иронично замечает насчет двух случайно встреченных в Венеции туристов:

> Вот и придумай для них сюжет. <…> И не маши на меня, чего руками-то махать. Мое дело маленькое: ты придумай, а я тебе картинку с ними напишу [Рубина, 2012, с. 76].

На картине Б. Карафёлова «Персонаж кафе в Арле» изображен сидящий на стуле человек с собакой, рядом с ним на столике — бокал со светлой жидкостью, возможно, пивом [Рубина, 2005б]. Эта картина в книге «Холодная весна в Провансе» как бы предвосхищает рассказ о пребывании героев в том самом кафе, где выпивал Ван Гог с Гогеном, и о наблюдении над поведением одного «работяги», который поил ротвейлера пивом из бокала. Собака «жадно лакала, после чего хозяин предостерегающе поднимал палец, подносил бокал к губам и отпивал глоток-другой» [Там же, с. 191]. С одной стороны, желтый цвет, служащий фоном, и тщательно выписанный в профиль и в фас деревянный стул (кстати, напряженная поза персонажа тоже повторяет



очертания стула), отсылают к работам самого Ван Гога, к его повышенному стремлению в Арле к резко-желтой ноте и сопутствующей тяге к абсенту, а с другой — обстановка и поведение хозяина собаки перекликаются с описанием местопребывания героев в кафе. Возникает вопрос, что появилось раньше (текст или картина), а может, они рождаются одновременно в процессе непрерывного диалога между писателем и художником в их совместных путешествиях?! В книге-альбоме «Окна», включающей в себя девять новелл и 54 картины, но имеющей в библиографическом описании подзаголовок «роман», на обложке изображены лесенкой друг над другом три картины Б. Карафёлова [Рубина, 2012]. В центре располагается полотно с плывущей над городом влюбленной парой в обнимку, а наверху изображена птичка, по-видимому, из будущего ненаписанного, но озвученного в интервью нового романа писательницы «Русская канарейка». Завершает трилогию картин на обложке фигура улыбчивого мужчины в шляпе с посохом.

Альбомный формат книги «Окна», естественно, предвосхищает доминирующее (в отличие от текста) положение находящихся в ней картин. Примечательно, что сами авторы подчеркивают присутствие в книге именно картин, а не иллюстраций, в уменьшенном, по-видимому, формате. Учтем, что во время презентации книги в России предполагалась выставка работ Б. Карафёлова, но супруги, более 20 лет живущие в Израиле, отказались от этого предприятия в силу проблем, сопутствующих вывозу картин из страны, ограничившись их электронным аналогом[3]. Ассоциативно книга «Окна» отсылает нас к книге-альбому с живописными работами М. Ю. Лермонтова, в котором составители позаботились о том, чтобы воспроизвести, насколько это возможно, рисунки и акварели поэта в натуральную величину [см.: Лермонтов]. Несмотря на то, что предпочтение в альбоме Лермонтова резонно отдается визуальной составляющей, прозаические (отрывки из писем, свидетельства современников и др.) и стихотворные фрагменты время от времени все же попадаются на сияющей белизне глянцевых страниц. Нетрудно заметить, что текст как таковой хаотичен и не заполняет «пустоту» и «белизну» альбомных стра-

[3] Анализ книги «Окна» в контексте «внесезонных» книг Д. Рубиной представлен в нашей статье [см.: Загороднева, Бочкарёва].

ниц, оставляя простор читательскому воображению. Попутное обращение к творчеству поэта XIX в. может послужить мостиком к поэту XX в. и естественным переходом к следующей паре — Б. Ахмадулина и Б. Мессерер.

Столкнувшись в библиотеке с небольшой книгой стихов Беллы Ахмадулиной, изданной ровно 30 лет назад, мы обнаружили в библиографическом описании упоминание о художнике этой книги Борисе Мессерере, хотя, по правде говоря, кроме виньеточного оформления обложки, никаких рисунков в книге стихов не наблюдается [Ахмадулина, 1983]. Конечно, впоследствии художник Мессерер будет более «раскрепощен» в оформлении книг жены-поэта, и примечательно, что лейтмотивом его оформительских работ станет образ-символ граммофона, всячески варьируемый им на страницах книг [см., например: Ахмадулина, 1997; Ахмадулина, 2000]. Основной причиной тому, на наш взгляд, послужило стихотворение Б. Ахмадулиной «Дом» (1974), посвященное Б. Мессереру, в котором поэтесса сравнивает свою лирическую героиню с граммофонами:

Мне — выше, мне — туда, где должен
пришелец взмыть под крайний свод,
где я была, где жил художник,
где ныне я, где он живет.

<…>

О, для раската громового
так широко открыт раструб.
Четыре вещих граммофона
во тьме причудливо растут.

Я им родня, я погибаю
от нежности, когда вхожу,
я так же шею выгибаю,
я так же голову держу.

Я, как они, витиевата,
и горла обнажен проем.
Звук незапамятного вальса
сохранен в голосе моем [Ахмадулина, 1979, с. 174].



Характерно, что большинство фотографий поэтессы, помещенных в ее книгах на фронтисписе, предлагают изображение Б. Ахмадулиной в профиль с вытянутой шеей и приподнятым подбородком, в то время как художник часто изображает ее в фас. На картине «Белла Ахмадулина. Портрет в интерьере» увеличенные в размерах граммофоны, расположенные по обе стороны от героини, чья поза повторяет извилистые линии на ее платье, перекликаясь с линиями на полу, но диссонируя с линиями-звуками, доносящимися из граммофона, как будто оглушают хрупкую девушку, но дерзкого поэта, чье несколько отстраненное лицо, напоминает пламя свечи, изображенной рядом. Появление свечи не случайно, так как, по воспоминаниям Бориса Мессерера, «Белла писала всегда только ночью. Она шла в ночь… и все время строго соблюдала это свое ночное поэтическое время и очень заботилась, чтобы было все прибрано в этот момент. <…> Свеча. Никаких лишних предметов» [Мессерер]. Образ свечи встречается и в других стихотворениях поэтессы и часто связан с долгой дорогой, глубоким одиночеством и любовью невпопад: «…что тот, столь счастливо любивший / печаль и блеск осенних дней, / идет дорогою обычной / на жадный зов свечи моей» [Ахмадулина, 1979, с. 158].

По-видимому, этот ранний портрет (и его вариации) сыграл значительную роль в судьбе поэтессы, что обусловило его наличие на форзацах книги воспоминаний и эссе «Миг бытия» [Ахмадулина, 1997]. Интересно, что в начале книги происходит наложение фотографии на картину, и маленькая часть уха на фотографии, не прикрытая волосами, остается уязвимой для этого массивного звукозаписывающего и звуковоспроизводящего устройства, что символически сближает поэта и граммофон в демонстрации эпицентра звуковой энергии. Среди многочисленных портретов Б. Ахмадулиной, созданных мужем-художником, хотелось бы выделить «Сиреневый портрет Беллы» и «Красный портрет Беллы», которые были использованы в качестве оформления обложек ее книг «Путник» и «Миг бытия» соответственно. Трогательное, почти кукольное лицо, обрамленное изящной шляпкой с бантом, и нарядное платье героини «Сиреневого портрета» [Ахмадулина, 2007] дополняют облик красавицы и откликаются на слова Виктора Ерофеева: «Все поколение прекрасно болело прекрасной влюбленностью в Беллу. Ее называли женщиной завораживающей красоты» [Ерофеев]. Задумчивость и погруженность

в созерцательность, а также определенная уязвимость и сопутствующие сомнения героини на портрете симптоматичны высказываниям самой поэтессы, адресованным Б. Мессереру: «Ты стараешься, собираешь каждую мою бумажку, неужели ты думаешь, что во мне что-то есть?» [Мессерер].

По контрасту с портретом Беллы в сиреневом яростный в своих красках «Красный портрет» излучает яркий свет и энергию, как разгорающийся костер, и подчеркивает другую сторону натуры поэтессы, заключающую в себе дерзость, самолюбивость и непреклонность [Ахмадулина, 1997]. Прямоугольник «полыхающей» Беллы служит для оформления обложки ее автобиографической книги, в которую также включены и свидетельства современников, в том числе Иосифа Бродского, который считал, что «Белла Ахмадулина — поэт гораздо более высокой личностной и стилистической чистоты, нежели большинство ее сверкающих либо непрозрачных современников. <…> … И звук — стенающий, непримиримый, волшебно гипнотический звук — имеет решающее значение в ее работе» [Бродский, с. 258–260]. Исполнительская практика самого И. Бродского, который читал себя так музыкально-однообразно, на одной мучительно растянутой интонации, потому что полагал, что поэтический ритм есть структура, повторяющая время, а стихи должны тянуться ровно столько, чтобы воплотился замысел, производила на современников большое впечатление, вызвав много подражателей в аспекте повествовательной интонации.

В основе документального фильма-элегии «День-Рафаэль» (2011) режиссера Андрея Хржановского — уникальные съемки Б. Ахмадулиной, сделанные во время путешествия поэта в Италию на родину Рафаэля. Красивый фильм-посвящение, сотканный из монолога-воспоминания Тонино Гуэрро о близком друге Белле, разбавляется пейзажами итальянской провинции, картинами Б. Мессерера, видами Тарусы, документальными съемками Беллы и Бориса вместе. Фильм вышел на экран уже после ухода Б. Ахмадулиной и отчасти поэтому пропитан острым ощущением драматизма бытия. Цикл передач Б. Мессерера «Монолог свободного художника» на телеканале «Культура» практически целиком посвящен воспоминаниям о совместной жизни с поэтессой. Недавно вышедшая книга «Промельк Беллы» имеет коллажный принцип построения, и в ней наряду с воспоминаниями



мужа-художника содержатся фрагменты переписки Б. Ахмадулиной с друзьями, выдержки из интервью и др.

Подведем итог. Сосредоточившись на исследовании оформления обложек к книгам Д. Рубиной и Б. Ахмадулиной, созданных их мужьями-художниками, мы проследили разные варианты диалога визуального портрета автора с концепцией его произведений, а также того, в какие формы этот диалог на страницах книги облекается и куда он уводит в процессе жизнетворчества. Ярко выраженное авторское обаяние и писательский артистизм Д. Рубиной симптоматично откликаются на красочные театральные обложки к ее произведениям, созданные мужем-художником, а наигранно-ироничное отношение к браку (*брак — бракует*) перекликается с порой забавными картинами художника и его подыгрыванием жене (*Мое дело маленькое, я тебе картинку напишу*). Творчество Б. Карафёлова завораживает читателя не только вариативными изображениями жены на обложках и внутри произведений, но и красочным миром живописных полотен, созвучных импрессионистическому стилю писательницы. Образно говоря, лейтмотивом их творческой жизни стал лейтмотив *ока — окна* как прорыва в визуальность, дополнительным подтверждением чему служит недавно вышедшая книга «Окна».

В творчестве Б. Ахмадулиной и Б. Мессерера, на наш взгляд, доминирует благодаря энергетике звучания стихов поэтессы *слух / аудиальность*, доказательством этому является не только лейтмотив граммофона, но и «серебряный голос» Б. Ахмадулиной, и меткое замечание Т. Гуэрры: «У Беллы был замечательный муж, который слушал и слышал ее жесты». Столкновение обнажающего нервы голоса поэтессы и ее изящной фигурки с дерзостью и раскованностью в стихах послужило, на наш взгляд, созданию контрастных портретов, за которыми всегда скрывается внутреннее переживание создателя за свое творение и скрытое любование им. Примечательно, что оба художника сохраняют право таинства за творческим процессом, но если Б. Мессерер говорит об этом напрямую (*Уходила в ночь*), то Б. Карафёлов — как бы невзначай, варьируя отстраненное изображение лица жены в зеркалах и на картинах.

*Ахмадулина Б. А.* Влечет меня старинный слог : сб. ст. / худ. и сост. Б. Мессерер. М., 2000.

*Ахмадулина Б.* Миг бытия : сб. эссе и воспоминаний / худ. Б. Мессерер. М., 1997.
*Ахмадулина Б.* Сны о Грузии : сб. ст. / худ. Б. Мессерер. Тбилиси, 1979.
*Ахмадулина Б.* Тайна : Новые стихи / худ. Б. Мессерер. М., 1983.
*Ахмадулина Б.* Путник : сб. ст. / худ. Б. Мессерер. М., 2007.
*Бродский И.* Лучшее в русском языке… : Вступит. слово на вечере поэзии Б. Ахмадулиной, США, 1987 г. / пер. с англ. В. Куллэ // Ахмадулина Б. Миг бытия : сб. эссе и воспоминаний. М., 1997.
*Ерофеев В. В.* Выступление на передаче «Наблюдатель» от 10.04.1012: интервью А. Дубаса с Б. Мессерером и В. Ерофеевым [Видеозапись]. URL: http//www.tvkultura.ru (дата обращения: 27.02.2014).
*Загороднева К. В., Бочкарёва Н. С.* «Внесезонные» книги Дины Рубиной: диалог писателя и художника // Литература в искусстве, искусство в литературе — 2013 : сб. науч. ст. Пермь, 2013.
Лермонтов : Картины. Акварели. Рисунки : собр. живописных работ поэта. М., 1980.
*Мессерер Б. А.* Выступление на передаче «Наблюдатель» от 10.04.1012: интервью А. Дубаса с Б. Мессерером и В. Ерофеевым [Видеозапись]. URL: http//www.tvkultura.ru (дата обращения: 27.02.2014).
*Рубина Д.* Астральный полет души на уроке физики : рассказы / оформл. серии А. Ходаковского ; в оформлении использованы работы худож. Б. Карафёлова. М., 2005а.
*Рубина Д.* Больно только когда смеюсь : эссе и интервью / худ. Б. Карафёлов. М., 2008.
*Рубина Д.* Двойная фамилия : повести, рассказы / худ. И. И. Лыткина. М., 1990.
*Рубина Д.* На Верхней Масловке : повести и рассказы / оформл. А. Бондаренко. М., 2004.
*Рубина Д.* Окна : роман / худ. Б. Карафёлов. М., 2012.
*Рубина Д.* Холодная весна в Провансе / худ. Б. Карафёлов. М., 2005б.
*Тулякова И. И.* Роль художественного оформления обложки в романном творчестве Т. Шевалье // Мировая литература в контексте культуры : науч. журн. Пермь, 2012. Вып. 1 (7).



УДК 821.161.1 Достоевский + 791.235[159:616.89] **О. Н. Турышева**

# ОТ «БЕСЕНКА» И «БУНТА» ДО «АНТИХРИСТА»: ДОСТОЕВСКИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА

Последние кинопритчи современного датского режиссера Ларса фон Триера выстроены на основе художественного языка, отвергающего, казалось бы, все сложившиеся в искусстве интеллектуального кинематографа нормы. Особенно это суждение касается фильмов, обрамляющих трилогию, названную самим автором «Депрессия». Это открывающий и завершающий данный цикл фильмы «Антихрист» (2009) и «Нимфоманка» (2014). Их чудовищная, снимающая все устоявшиеся культурные запреты образность явно свидетельствует о трагических трансформациях авторского сознания и производит потрясающий своей негативной силой эффект на реципиента. Уже сама эта «жестокость таланта» позволяет сопоставлять имя фон Триера с именем Достоевского. Однако для такого сопоставления есть и содержательные основания: зрителю, хорошо знакомому с русской классикой, нетрудно усмотреть в сюжетах триеровских сценариев очевидные реминисценции из творчества Достоевского. Думается, в их основе лежит сознательная авторская отсылка к отдельным произведениям русского романиста, что подтверждается собственными свидетельствами фон Триера о знакомстве с его творчеством. Так, в ряде интервью он называет в круге своего чтения такие романы, как «Идиот», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание», впрочем, никак не поясняя характер привлечения их мотивов в поэтику собственных кинотекстов.

Реминисценции из Достоевского имеют как тематический, так и сюжетный формат. Так, более ранние произведения фон Триера по-своему разрабатывают «достоевскую» тему трагедии христоподобного человека, губящего себя самого в сострадании к другому: образ Сони Мармеладовой явственно просвечивает в образах героинь фильмов «Рассекая волны» (1996) и «Танцующая в темноте» (2000). К воспоминанию романа Достоевского «Идиот» очевидно апеллирует

© Турышева О. Н., 2014

фильм «Догвиль» (2003), а фильмы трилогии «Депрессия» содержат в себе целый комплекс «достоевских» аллюзий, заставляя вспомнить и исступленный надрыв Настасьи Филипповны, и «самоиспепеление на огне плотских страстей» (М. Эпштейн) Свидригайлова и Ставрогина, и подлую казуистику подпольного человека, и страдания героев романа «Братья Карамазовы». Один мотив из последнего произведения Достоевского мы и рассмотрим с точки зрения его участия в сюжетопостроении фильма «Антихрист». Это мотив признания вины и ответственности за личное зло и зло «всех». Причем, в рамках нашего предположения, воплощение данной темы у фон Триера непосредственно ориентировано на фантазии и переживания героев Достоевского (в первую очередь Ивана Карамазова и Лизы Хохлаковой) — в силу очевидных совпадений, причем повторяющихся не только в «Антихристе», но и в других фильмах трилогии «Депрессия». В то же время наблюдаемое совпадение обусловлено также принадлежностью поэтических систем этих художников к единому истоку, которым является христианская мифология.

Отношения, связывающие фон Триера с христианством, носят глубоко драматический характер. Об этом свидетельствует и название анализируемого фильма — «Антихрист». Сам автор не скрывает того, что цитирует заглавие знаменитого трактата Ницше, но при этом он опускает тот подзаголовок, которым Ницше сопроводил название своего сочинения, — «Проклятие христианству». Однако несмотря на видимую дезактуализацию ницшевского пояснения, фильм Триера следует рассматривать именно как опыт проклятия христианству, отрицание и разоблачение основ христианского мировидения.

Как известно, «Антихрист» Ницше направлен на переосмысление такой христианской добродетели как сострадание. «Антихрист» фон Триера подразумевает переосмысление другого переживания, культивируемого христианством в качестве источника очистительного покаяния — чувства вины.

Субъектом вины в тексте является женщина. Потеряв сына и погибая от бремени собственной ответственности за его смерть, она в финале фильма совершает потрясающие своей казалось бы бессмысленной жестокостью поступки в отношении своего мужа и своей женской природы. Женщина связывает свою вину с властью секса: подчинившись чувственности, она не нашла в себе сил предостеречь своего



маленького сына от опасного шага в открытое окно, хотя и видела, как тот поднимается на подоконник и спустя мгновение улетает в пустоту. Свою личностную вину героиня распространяет на женскую природу вообще и на природу как таковую. В этом ее убеждает и история средневековых гонений на женщину, о чем она, историк культуры, пишет диссертацию.

Критика, обвинившая фон Триера в мизогинии, как правило, связывает название фильма с образом помешанной на собственной вине женщины, в которую, дескать, вселился дьявол. И для этого, конечно, есть основания: женщина в изображении фон Триера является носительницей больного сознания, не справившегося с библейской концепцией женского существа как дьявольского инструмента совращения человека. Ее болезнь проявляет себя еще до трагедии потери ребенка: после гибели мальчика обнаруживается, что женщина систематически принуждала своего сына носить ботинки на разные ножки, что в итоге привело к искривлению его маленьких стоп. Это необъяснимое, казалось бы, принуждение, конечно, может быть прочитано в качестве свидетельства демонической иррациональности ее сознания, одержимого идеей разрушения. Однако зрителю, знакомому с творчеством Достоевского, мотив мучительства матерью малолетнего сына слишком хорошо напоминает «фактики» из «коллекции» Ивана Карамазова, сосредоточенные на преступлениях родителей в отношении своих детей. По поводу одного из них Иван восклицает: «И это мать, мать заставляла!» [Достоевский, т. 9, с. 272].

Такую мать и изображает Ларс фон Триер. Причем в контексте фильма мучительство женщиной собственного ребенка (и впоследствии «дозволение» его гибели) показано отнюдь не по-достоевски — как потворство «зверю», дремлющему, как говорит Иван, «во всяком человеке», а как следствие осознанной вины. Логика, в рамках которой в «Братьях Карамазовых» осмыслен феномен вины, в фильме фон Триера оказывается вывернута наизнанку: признание вины не приобщает человека к другим людям (на этом у Достоевского настаивает Зосима: «Когда же познает, что… за всех и за вся виноват, за все грехи людские, мировые и единоличные, то тогда лишь цель нашего единения достигнется» [Там же, 183]), а наоборот, разобщает мать со своим ребенком. Причиняя сыну неудобство и боль, героиня фон Триера так подтверждает зло своей души и намеренно усугубляет свою

преступность, связываемую с принадлежностью к женскому полу. В свою очередь, принятие на себя вины за всех женщин сопрягается в ее сознании с идеей необходимого возмездия, которого она и взыскует, доходя в этом требовании до самоистребления.

Повторим, эта интенция задана еще до гибели ребенка: переживание вины является не следствием его потери, а причиной «допущения» его смерти. Недаром с первых кадров фильма в поле зрения героини находятся символические образы трех нищих, олицетворяющие, как явствует из контекста, боль, скорбь и отчаяние — чувства, свидетельствующие об утрате героиней веры в разумность человеческой природы (ил. 1, 2). Очевидно, эти оригинальные триеровские символы созданы по принципу противопоставления евангельским образам трех волхвов, пришедших поклониться новорожденному Христу, и потому их можно рассматривать в качестве маркеров осуществления фильмом противоположного сюжета — сюжета пришествия Антихриста. Учитывая поступки женщины и ее связь с образами трех нищих[2], роль Антихриста легко, казалось бы, присвоить именно ей, что тотально и наблюдается в критике «Антихриста».

Однако думается, что не в меньшей степени роль Антихриста в фильме принадлежит и мужу героини. Будучи психотерапевтом, он пытается освободить свою жену от жестоких угрызений совести, вылечить ее вину соблазном признания необоснованности самообвинений и страхов. Муж, «карикатурное», по слову самого фон Триера, олицетворение гордыни интеллекта[3], настаивает как на личной невиновности героини, так и на ложности ее тезиса о том, что «природа — церковь Сатаны». Он, конечно, не идеализирует природу, но остается поразительно нечувствителен к символам ее разрушающей силы. На протяжении всего действия природа изображается как то, что порождает смерть, а не жизнь. Фильм изобилует страшными смертоносными образами. Это секс, завершающийся не зачатием, а убийством ребенка; это цветы, в жизненном цикле которых камера акцентирует разложение опущенных в воду стеблей; это атакующие человека кровососущие насекомые; это пулеметной дробью барабанящие по крыше старого дома падающие желуди, стремящиеся к своей смерти; это выпавший из гнезда птенец, пожираемый муравьями и потом забитый собственным родителем. Чудовищная символика природы как царства смерти находит свое обобщение в трех образах, также символизирующих переживания женщины: олениха, несущая мертвого олененка, наполовину покинувшего ее утробу (символ скорби, как позволяет реконструировать текст фильма), лисица, пожирающая свое нутро (символ внутренней боли), ворон, неизвестно как оказавшийся заживо погребенным в лисьей норе (символ отчаяния). Все эти три существа, отождествляемые в фильме с образами трех нищих, последовательно являются мужчине, в гордыне своего интеллектуального превосходства не связывающему их появление с идеей женщины о том, что природа, не просто равнодушная к страданиям и смертям, но сама их производящая, есть создание не Бога, но дьявола. Женщина, отождествляя себя с природой, произносит ей (а значит, и себе) приговор.

Однако для мужчины вина есть болезнь, он верит в возможность подчинения природы разуму, его не пугает лисица, произносящая фразу «Хаос правит всем». Он — ницшеанский человек, уверенный в своей безгрешности, силе, власти, праве на жизнь и господство; Антихрист, баюкающий совесть, отвергающий смертоносную силу природы, настаивающий на воле к жизни как абсолютной ценности.

Казалось бы, женщина подчиняется: в какой-то момент она весело разыгрывает потерю страха перед природой, пытаясь обмануть замысел Антихриста. Однако муж жаждет абсолютного результата и предлагает ей нечто вроде ролевой игры: отождествить природу с ним, тем, кого она любит, чтобы отпраздновать окончательную победу ее освобождения от ненависти к природе и от вины за свою принадлежность к ней. Однако эксперимент, наоборот, вызывает чудовищные формы переживания вины. Происходит обратное тому, чего ожидает мужчина: весь свой гнев женщина обрушивает не только на себя, но и на мужа, видя в нем соучастника убийства сына. Ее жестокость воплощается в символических жестах: так, она надевает на ногу мужа

[2] В ее больном воображении на небе восходит созвездие, образующее очертания «трех нищих» — лисицы, оленихи, ворона. Очевидно, это символ, противоположный образу Вифлеемской звезды, озарившей своим светом рождение Иисуса, и в этом плане его можно читать как образ, предвещающий пришествие Антихриста.

[3] Говоря о карикатурности образа мужчины в одном из интервью, Триер подчеркивает бóльшую человечность образа женщины, с образом которой он отождествляет себя самого.

огромный точильный камень, как бы приобщая его к тяжести своих переживаний, к ужасу своей вины.

Противостояние завершается победой ницшеанского человека: в заключительной главе фильма мужчина совершает «геноцид»[1]. С его точки зрения, альтернативы убийству помешанной на своей вине женщины нет: продолжение жизни требует уничтожения убийственного в прямом смысле слова чувства вины. Так в фильме, казалось бы, торжествует Антихрист, уничтожающий того, кто не подчинился его искушающим речам и отверг соблазн.

Выдвигая предположение о том, что возможным источником триеровского сюжета мог быть роман «Братья Карамазовы», мы имеем в виду не только главу «Бунт», но и главу «Бесенок», в которой Лиза Хохлакова признается Алеше в своей мучительной фантазии о том, как она будет есть ананасный компот, наблюдая за медленной смертью распятого мальчика:

> Вот у меня одна книга, я читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики отрезал на обеих ручках. А потом распял на стене. <…> Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот [Достоевский, т. 10, с. 83].

«Мысль про компот», как признается Лиза Алеше, «не отстает» от нее, даже когда она представляет себе мучения несчастного ребенка, заставляя ее потом «всю ночь трястись в слезах» от сострадания и переживания тяжести своего греха.

Содержательно и структурно эта сцена абсолютно предвосхищает триеровское решение темы вины. Власть секса над сознанием матери, приносящей жизнь ребенка в жертву наслаждению, находит свой абсолютный коррелят в образе ананасного компота, мысли о котором преследуют Лизу в воображаемой картине казни мальчика. Причем и разрешение ситуации у фон Триера оказывается таким же, как и у Достоевского: потребность в самонаказании и горестном утолении вины у Лизы Хохлаковой воплощается сначала в требовании

[1] Так называется глава об убийстве жены.



признания другими собственной преступности, а потом — в причинении себе той боли, которая могла бы приобщить ее к страданиям ребенка:

> Лиза, только что удалился Алеша, тотчас же отвернула щеколду, приотворила капельку дверь, вложила в щель свой палец и, захлопнув дверь, изо всей силы придавила его. Секунд через десять, высвободив руку, она тихо, медленно прошла на свое кресло, села, вся выпрямившись, и стала пристально смотреть на свой почерневший пальчик и на выдавившуюся из-под ногтя кровь. Губы ее дрожали, и она быстро, быстро шептала про себя:
>
> — Подлая, подлая, подлая, подлая! [Там же, с. 85].

Триеровская героиня также наказывает себя за то, что от нее «не отстает» мысль о том, что она «очень любит» — ни в момент допущения гибели ребенка, ни в период скорби о нем, сначала требуя признания своего греха, а потом казня свое женское естество. За жестким визуальным рядом, к тому же густо насыщенным символическими образами, теряется объяснение ее страшной жестокости, порождая у кинокритиков вряд ли верное мнение о том, что героиня фон Триера переживает буйное помешательство на почве немотивированной ненависти к мужу, пытающемуся оказать ей помощь, что (в рамках таких рецензий на фильм) якобы только подтверждает демонизм женской природы, разоблачая женоненавистническую позицию режиссера. Однако в опыте восприятия, соотносящего кинотекст фон Триера с текстом Достоевского, мы получаем более достоверное понимание подлинной причины саморазрушительного поведения героини «Антихриста». Таковой является вовсе не пробуждение дремлющего в каждом женском существе дьявола, а неутоленная потребность искупления собственного зла.

Открыв зло в своем сердце, Лиза Хохлакова надеется удовлетворить эту потребность в мученичестве: «Я хочу, чтобы меня кто-нибудь истерзал, женился на мне, а потом истерзал, обманул, ушел и уехал. Я не хочу быть счастливою!», «Я хочу себя разрушать», «…и в презрении быть хорошо!» — говорит она в разговоре с Алешей [Там же, с. 80, 81, 84]. Недаром в своем стремлении к наказанию и осуждению Лиза отвергает Алешу и обращается к Ивану: если Алеша ее «любовь к беспорядку» оправдывает «минутным кризисом» и «прежней

болезнью», то Иван, наоборот, признает: «Он пришел, а я ему вдруг рассказала про мальчика и про компот. Все рассказала, все, и сказала, что “это хорошо”. Он вдруг засмеялся и сказал, что это в самом деле хорошо» [Достоевский, т. 10, с. 83].

Как пишет Т. А. Касаткина, «Лиза в романе… [доводит] до высшей точки тип отношения к миру, противостоящий пути спасения и жизни… В этом образе воплощена… необходимость для личности либо поворота на путь, указанный Зосимой… либо самоистребления» [Касаткина, с. 67]. При этом, с точки зрения исследовательницы, «Лиза вступит-таки на новую дорогу, тверд будет их [с Алешей] путь, ибо Лиза преодолеет самое мощное противостоящее этому пути искушение — искушение самостью и небытием» [Там же].

Надежда на возможность преодоления искушения небытием поддерживается и тем, что Лиза, при том, что ей «все гадко», в изображении Достоевского только *играет* в самоистребление. Об этом свидетельствует содержание ее сна, в котором она «весело» дразнит чертей:

> И уж подходят. Уж хватают. А я вдруг перекрещусь, и они все назад, боятся… И вдруг мне ужасно захочется вслух начать Бога бранить, вот и начну бранить, а они-то вдруг опять толпой ко мне, так и обрадуются. Вот уж и хватают меня опять. А я вдруг опять перекрещусь — а они все назад. Ужасно весело, дух замирает [Достоевский, т. 10, с. 83].

Если верно наше предположение об опоре фон Триера на эту главу Достоевского в процессе работы над сценарием «Антихриста», то кажется очевидным, что датский кинорежиссер выводит наружу тот губительный потенциал, который у Достоевского только заложен в образе Лизы: если Лиза олицетворяет необходимость выбора дороги и лишь разыгрывает (в сновидении и в воображении) собственное самоистребление, то героиня фон Триера осуществляет и ее злые фантазии (мучая собственного сына и потом принося его в жертву наслаждению), и ее истовую потребность в самонаказании (нанося увечья себе и своему мужу). Но в основе ее переживания лежит то же самое — обнаружение собственного зла и утверждение в собственной вине и вине «всех». «Все говорят, что ненавидят дурное, а про себя все его любят», — говорит Лиза, а триеровская героиня это дурное распространяет на женскую природу вообще, на природу *всех* женщин.



Ларс фон Триер, таким образом, моделирует для своей героини тот путь, который Достоевский считал лишь возможным, но который не осуществил в истории Лизы. Не осуществил, но позволил прожить его в фантазии, очевидно, рассматривая чуткость героини к злу собственной души в качестве необходимого условия спасения. Оппонент триеровской героини, ее муж, наоборот, не позволяет ей прожить свою вину, не признает ее (и своего) зла, становясь причиной ее лжи, нарастающего безумия и неостановимого стремления к смерти.

Здесь уместно обратить внимание на то, что место действия, в котором женщина казнит человеческое естество, а мужчина убивает ее за это, в фильме фон Триера называется Эдемом. В этом также можно усмотреть полемический отклик на Достоевского. Зосима, напомним, связывал признание вины с наступлением рая: «…воистину всякий пред всеми за всех виноват, не знают только этого люди, а если б узнали — сейчас был бы рай!» [Достоевский, т. 9, с. 335]. Датский режиссер и помещает действие в рай, как бы пробуя на прочность идею о животворности переживания вины. Однако результатом такого эксперимента становится не только инверсия веры, выраженной Достоевским, но и инверсия всей библейской сюжетики: у фон Триера Адам и Ева[2] не покидают Эдем в знак наказания за преступление, а возвращаются в него, чтобы забыть о вине; Адам из жертвы соблазна сам становится соблазнителем, искушая Еву освобождением от чувства вины; Эдем оказывается царством смерти, где женщина завершает процесс познания вины мучительством мужа и собственной казнью[3]. Недаром животные, символизирующие смертоносную силу природы (лисица, олениха, ворон), в финале фильма усаживаются рядом с покалеченным телом женщины, вперив свой взгляд в мужчину (ил. 3). Здесь трое нищих — боль, скорбь, отчаяние — как бы окончательно обозначают присутствие явившегося Антихриста.

Думается, что автор фильма все-таки не осуществил задуманное проклятие христианству, хотя и вскрыл тот ужас самоуничтожения, которым может быть чреват христианский культ признания вины

[2] Эти имена очевидно подразумеваются в фильме, недаром герои выведены безымянными.

[3] Именно в Эдеме она начала работу над диссертацией, завершившуюся признанием правоты средневековых гонений на женщин.

и покаяния. Судя по заключительным кадрам, победа ницшеанского человека выглядит мнимой: расправившись с женой, он покидает Эдем, а камера, сопровождающая его путь, фиксирует горы трупов, усеивающих эдемские холмы. Такое завершение фильма свидетельствует о том, что в своем понимании природы оказывается права женщина, между прочим, в полном соответствии с христианской легендой о первородном грехе, где смерть осмыслена как результат Божественного воздаяния за нарушение запрета.

Имя Достоевского как автора, возможно, предвосхитившего решение темы вины в «Антихристе», в сценарии фон Триера не названо. Зато Триер прямо называет Фрейда, который, как известно, свою философию вины не в последнюю очередь выстраивал на материале творчества Достоевского. Имя Фрейда звучит у фон Триера во фразе, которую произносит женщина, констатируя невозможность излечения: «Фрейд мертв», — говорит она. Однако в качестве оппонента автора Фрейд является вполне различимым, хоть и невидимым субъектом диалога о вине как роковом, разрушающем переживании. При этом вопрос о наполнении вины в фильме датского режиссера решается в полемике с Фрейдом. Фрейд, напомним, трактовал вину как форму страха перед Сверх-Я, культурой, внешним осуждением. Датский кинорежиссер, наоборот, исследует вину, которая формируется на почве страха перед Оно — властью «первичных», природных влечений — Эроса и Танатоса. Героиня фон Триера и является носительницей этого страха, подтверждение которому она находит в многовековой истории «геноцида». Носительницей этого страха перед злом собственной души, завороженной образом смерти («Я все хочу зажечь дом!», «Я хочу себя разрушать!», «Я убью себя!»), является и Лиза Хохлакова.

По-иному (по сравнению с Фрейдом) у фон Триера решается вопрос и о соотношении Эроса и Танатоса. Фрейд, понимая вину как следствие принуждающего действия культуры, связывал ее выражение с противоборством между необходимостью любви и потребностью разрушения, при этом позволяя себе надежду на то, что «вечный Эрос приложит свои силы на то, дабы отстоять свои права в борьбе с равно бессмертным противником» — Танатосом и «на пути культуры удастся… обуздать влечение к агрессии и самоуничтожению», как заканчивается книга «Недовольство культурой» [Фрейд, с. 243].



В «Антихристе» фон Триера акценты расставлены прямо противоположно: Эрос не противопоставляется Танатосу, наоборот, они соотносятся как причина и следствие: Эрос служит Танатосу, окончательно отождествляясь с ним в сознании женщины. В этом плане Фрейд со своей верой в возможную победу любви над смертью для фон Триера «мертв», как, возможно, «мертва» для него и философия Достоевского, убежденного в том, что раскаяние есть залог спасения, но устами Алеши произносящего, что «разрушать себя совестно». Однако творчество Достоевского как источник сюжетов и образов для фон Триера, очевидно, является «живым» и актуальным материалом.

Об этом свидетельствует также тот факт, что образы Лизы Хохлаковой и Ивана Карамазова откровенно «просвечивают» и в образе Джастин, героини «Меланхолии» — второго фильма цикла «Депрессия». Ее убежденность во всеобщем зле («Жизнь на Земле — это зло», — произносит она) оборачивается мощной энергией самоистребления и истребления всей планеты. Первая часть фильма сосредоточена на том, как героиня разрушает свою собственную свадьбу, что вполне может быть прочитано как реминисценция на Лизин отказ Алеше стать его женой. Вторая часть содержит прямые намеки на то, что Джастин сознательно и планомерно приближает Апокалипсис, притягивая несущуюся на Землю планету Меланхолия. Откровенное приветствие конца света содержится в сцене, где героиня отдает свое обнаженное тело ночному свету Меланхолии, фактически празднуя свою подлинную свадьбу — свадьбу с тем, что окончательно уничтожит жизнь, чтобы «никто не смог спастись». В результате Меланхолия, первоначально вроде бы выбравшая траекторию обходного пути, отзывается на зов Джастин и сокрушает Землю. Но «Зачем делать злое?» — «А чтобы нигде ничего не осталось. Ах, как бы хорошо, кабы ничего не осталось!» — отвечает на вопрос Алеши Лиза Хохлакова. Именно из этих соображений и действует героиня Триера, которой, как и Лизе, «все гадко». Причем Джастин, как и Лиза, страдает внутри треугольника: Лиза разрушает свой «сговор» с Алешей и обращается к Ивану, Джастин разрушает свой брак, чтобы в союзе с Меланхолией ожидать конца света.

Впрочем, как и в фильме «Антихрист», финал «Меланхолии» далеко не однозначен. Героиня, стремящаяся к тому, «чтобы ничего не было», в то же время отвергает ритуал прощания с жизнью,

предложенный ее сестрой. В описании Клер, сестры Джастин, это ритуал пира во время чумы. Джастин противопоставляет ему ритуал рождения Бога: в приближении Апокалипсиса вместе со своим нежно любимым племянником она строит убежище, которое называет «золотой пещерой». Символика этого образа более чем прозрачна: речь идет о пещере Рождества. На деле у героев выходит шалаш, сконструированный из тонких стволов, скрепленных воедино (ил. 4). Конструкция такого убежища очевидно воспроизводит схему, которая была очень популярна в иконографии Иисуса, лежащего в яслях: ясли часто изображались внутри конуса, образованного лучами Вифлеемской звезды (ил. 5). Внутри этого конуса герои и встречают Апокалипсис, в финальных, иконописно выстроенных кадрах фильма символически освещенный светом Вифлеемской звезды. Последний аргумент, таким образом, остается за Христом — несмотря на то, что фильм заканчивается гибелью Земли.

Подобный глубоко парадоксальный в своем завершении финал имеет и первый фильм трилогии — «Антихрист». Мы имеем в виду посвящение, которое Ларс фон Триер озвучивает по окончании «Антихриста», предпосылая финальным титрам сообщение о том, что фильм посвящен Андрею Тарковскому. Интересно, что в одном из интервью Триер прямо называет русского режиссера «воплощенным Святым Духом»: «Перечитываю Евангелие… Помните то место, где Пётр, Иаков и Иоанн видят свет, исходящий от Иисуса?.. Так вот: когда я смотрю фильмы Тарковского, то вижу тот же свет» [цит. по: Долин]. Думается, что посвящая «Антихриста» тому, кого чтит за Христа, фон Триер как бы вступает в противоречие со своим собственным замыслом проклятия христианства и «умерщвления» веры Фрейда и Достоевского.

В заключение еще раз отметим, что мы не настаиваем на цитатном характере выявленных параллелей с «достоевским» решением темы вины и покаяния. Прямых доказательств того, что Ларс фон Триер непосредственно подразумевал образы Лизы Хохлаковой и Ивана Карамазова в структуре своих персонажей, нами не обнаружено. В целом ряде высказываний, свидетельствуя о своем знании романа Достоевского «Братья Карамазовы», Триер прямо не комментирует характер его «участия» в создании фильмов «Депрессии» [см.: Торсен]. Впрочем, очевидно, что и отсутствие такого комментария



вовсе не означает отсутствия осознанной ориентации на прецедентный текст. Однако в любом случае привлечение контекста творчества русского писателя вполне оправдано совпадениями в образных системах этих двух художников и несомненно способствует прояснению смысловой стороны притч датского режиссера. Причем в отношении материала, насыщенного сложной символикой и шокирующими сценами, способными отвлечь реципиента от усилий по пониманию смысла, эффективность такого взаимосоотнесенного восприятия оказывается особенно явственна.

*Долин А.* Интервью с Ларсом фон Триером. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml (дата обращения: 20.04.2014).

*Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений : в 15 т. М., 1991.

*Касаткина Т. А.* Характерология Достоевского : Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М., 1996.

*Торсен Н.* Меланхолия гения : Триер: жизнь, фильмы, фобии. М., 2013.

*Фрейд З.* По ту сторону принципа наслаждения. Я и Оно. Неудовлетворенность культурой. СПб., 1998.

УДК 82.091 + 821.161.1 + 821.512.122

**Н. У. Исина**

# ПРОБЛЕМА РУССКО-КАЗАХСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ: ОПЫТ СИСТЕМАТИЗАЦИИ

Проблемы взаимодействия различных культур, литератур в современном литературоведении переходят в плоскость новых научных понятий и интерпретаций: «диалога культур» (М. Бахтин), «интертекстуальности» (Ю. Кристева), «литературной рецепции» (структурализм), определивших содержание новейших литературоведческих исследований.

В казахстанском литературоведении последних десятилетий проблемы литературных связей рассматриваются в русле европейских

© Исина Н. У., 2014

научных концепций. Достаточно назвать литературоведческие монографии и исследования [см.: Жетписбаева, 1999; Исмакова; Джуанышбеков; Шарипова].

Проблема русско-казахских литературных связей — одна из ключевых в сравнительном литературоведении. Истоки изучения ее восходят к историко-литературоведческим разысканиям старейших литературоведов — М. И. Фетисова и К. Ш. Кереевой-Канафиевой, в исследованиях которых представлена галерея русских писателей XIX в., актуализировавших в своем творчестве малоизвестные аспекты «казахской темы» (А. С. Пушкин, В. А. Ушаков, В. И. Даль, Л. Н. Толстой, Н. С. Лесков, Д. Н. Мамин-Сибиряк и др.).

Для казахской культурной среды XIX–XX вв. русская классика явилась той единственной инстанцией, тем мощным духовным, нравственным и эстетическим зарядом, который изменил ее внутренний потенциал, национальное мироощущение и народное самосознание.

Одной из главных предпосылок зарождения казахской интеллигенции начала прошлого столетия стало усиленное проникновение в казахскую среду передовых демократических идей русского общества XIX–XX вв. — и именно благодаря произведениям литературы.

Неподдельный интерес проявляли читатели к сочинениям А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. А. Крылова, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, чьи произведения переводились на казахский язык А. Кунанбаевым, И. Алтынсариным, А. Байтурсыновым, М. Жумабаевым и др.

Произведения русской классики публиковались в конце XIX–XX вв. на страницах казахских газет и журналов («Казах», «Айкап», «Дала уаялаты»). Впервые на казахском языке зазвучали поэтические произведения Пушкина, Лермонтова в переводе А. Кунанбаева, И. Жансугурова, А. Байтурсынова; рассказы «Булька», «После бала», «Будда» Л. Толстого в переводе М. Ауэзова; «Дубровский», «Метель» Пушкина, «Ассирийский царь Асархадон» Л. Толстого в переводе Ш. Кудайбердиева; «Грач» Чехова в переводе А. Баржаксина, «Хамелеон» в переводе А. Букейхана.

И. Алтынсарин, поэт, педагог-просветитель, перевел на казахский язык произведения Л. Толстого и включил в свою «Киргизскую хрестоматию» рассказы «Китайская царевна Силинчи», «Царь и рубашка», «Праведный судья», «Визирь Абдул», «Три вора»,



«Пожарные собаки». Это были рассказы, написанные на сюжет восточных преданий и сказок.

С. Кубеев, видный казахский поэт, прозаик, педагог, также осуществил перевод на казахский язык произведений Л. Толстого: «Лгун», «Богач-барин и бедный портной», «Муравей и голубка», «Осел и лошадь», «Старый дед и внучек».

Произведения русской классики транспонировались в казахскую культуру через переводы. Художественный перевод — это не только воспроизведение содержания оригинального произведения, но и творческое освоение художественного опыта писателя, индивидуальное прочтение и интерпретация текста чужой культуры.

Введенный структуралистами в научный обиход термин «рецепция» успешно осваивается современным литературоведением. Под ним понимается восприятие явлений и понятий одной культуры представителями другой культуры. Актуализация данной проблематики вызвана прежде всего социально-политическими и экономическими процессами, происходящими в каждой отдельной стране бывшего СНГ. В этих условиях все более очевидной становится необходимость пересмотра прежних позиций и установок относительно развития национальной истории и литературы. С начала 80–90 гг. XX в. культуры народов СНГ переживают новый этап национального возрождения. Подлинная картина развития национальной литературы обретает все более зримые очертания.

Казахская литература на протяжении всей своей истории всегда испытывала благотворное влияние мировой и русской литературы. Пожалуй, нет ни одного писателя или поэта, в чьем творчестве не прозвучали бы мотивы и образы русской и зарубежной литературы. Взаимодействие культур — процесс естественный и закономерный. Он предполагает не только прямое включение определенных тем, мотивов, образов, но и творческое освоение их в условиях новой воспринимающей их культуры. Каждый писатель стремится к индивидуализации своего творчества. Следовательно, прямое подражание, буквальное заимствование исключают возможность достижения самобытности авторского творения.

К числу авторов, испытавших благотворное влияние русской поэзии, относится М. Жумабаев, казахский поэт-символист, ученик В. Брюсова. Выпускник духовной семинарии, М. Жумабаев питал

особый интерес к произведениям русской классики. Духовное родство казахского поэта с представителями русской поэзии начала XX в. (К. Бальмонт, Д. Мережковский, А. Блок) обусловило и сходство их эстетических взглядов и интересов. Талантливый поэт, переводчик и общественный деятель, М. Жумабаев всем своим творчеством продемонстрировал яркий образец творческого освоения опыта русских поэтов-символистов. «Поэтическая мысль Магжана предельно насыщена историко-литературными ассоциациями, аллюзиями, реминисценциями, “в культурном наследии веков” он сумел вобрать в себя все лучшее и неподдельное, выявить тот духовный уровень, который наиболее органично соответствовал состоянию его ума и души…» [Жетписбаева, 1994, с. 182–183].

Блестящий знаток русской классической поэзии, М. Жумабаев мастерски использует поэтический опыт предшественников. Творчески осваивая образно-поэтическую систему А. Пушкина, А. Блока, Д. Мережковского, К. Бальмонта, казахский поэт создает совершенно новые поэтические произведения, ничуть не уступающие шедеврам мировой литературы. Поистине художественным открытием М. Жумабаева можно считать образ-мотив дороги, столь широко популярный в русской поэзии XIX в. (Пушкин, Лермонтов, Некрасов).

| **А. Пушкин** | **М. Жумабаев** |
|---|---|
| Сквозь волнистые туманы<br>Пробирается луна,<br>На печальные поляны<br>Льет печально свет она… | Ночь. И буран свиреп.<br>Мертвая голая степь,<br>Заметены пути,<br>Ни огня впереди… |

Романтическая картина вызывает настроение душевного покоя и умиротворения. Лирический герой находится в предвкушении встречи с возлюбленной («Скучно, грустно… завтра, Нина, / Завтра, к милой возвратясь…»).

Творчески осваивая поэтический опыт А. С. Пушкина, М. Жумабаев создает оригинальные и совершенные по художественной значимости произведения. Мотив дороги, ведущий в лирике казахского поэта, соотносится с мотивами блужданий, одиночества, разочарования лирического героя. Пафосом пробуждения пронизано стихотворение «Весной» М. Жумабаева; в нем мы находим переклички со стихотворением Пушкина «Зимнее утро».



| **А. Пушкин** | **М. Жумабаев** |
|---|---|
| Мороз и солнце; день чудесный!<br>Еще ты дремлешь, друг прелестный —<br>Пора, красавица, проснись:<br>Открой сомкнуты негой взоры<br>Навстречу северной Авроры,<br>Звездою севера явись! | «День настал! Тебе ж все спится,<br>Озорница… Баловница!<br>Пробудись, ягненок мой,<br>Сон стряхни, лицо умой!» –<br>Так Заря будила Землю,<br>А Земля лежала, дремля<br>В блеске утренних лучей. |

Поэтическая система Пушкина блестяще воспроизведена казахским автором. Здесь есть все: и пафос жизнерадостности, и восторженное переживание событий, и нежность чувств лирического героя. М. Жумабаев испытывал внутреннее тяготение к поэзии А. Блока, о чем свидетельствуют переводы цикла Стихов о Прекрасной Даме, а также стихотворение-посвящение «Александр Блок».

В лирике М. Жумабаева преобладают темы и образы, созвучные поэзии К. Бальмонта, поэта-символиста «старшего поколения». Так, создавая цикл «Огонь», казахский поэт отталкивался от идейно-образной организации цикла «Будем как Солнце!» К. Бальмонта. «Огненный» цикл М. Жумабаева составляют стихотворения «Огонь» («От»), «Пророк» («Пайғамбар»), «Восток» («Күншығыс»). Образ огня — образ-символ новой эпохи. В цикле образ огня представлен в различных вариациях: пламя, луч, блик, искра. В некоторых случаях поэт прибегает к образным выражениям: «огненный взор», «огненный поцелуй»… С образом огня соотносятся солнце, рассвет, заря. Образ огня приобретает многозначный смысл: огонь — это поэт, подобно ему, очищающий мир, дающий знания народу. Цикл «Огонь» М. Жумабаева вызывает ряд ассоциаций с произведениями русской литературы: «Солнце-сердце» Вяч. Иванова, «Золото в лазури» А. Белого, «Необычайное приключение…» В. Маяковского. Стихотворения «Мое желание», «И меня ты, смерть, убаюкай» М. Жумабаева явно отсылают к лирике Д. Мережковского. В то же время поэзия М. Жумабаева индивидуальна, самобытна и являет собой новое слово в казахской поэзии начала XX в.

Более глубокий и осмысленный шаг в творческом освоении русской классики, в частности, наследия Л. Толстого совершил другой казахский поэт и философ Ш. Кудайбердиев. По определению литературоведа А. Исмаковой, Шакарим «в своих произведениях осуществил

качественно новый синтез европейских и восточных литературных традиций и совершил переход от классического стиля к стилю реалистической литературы» [Исмакова, с. 281–282]. Своим духовным учителем и наставником Шакарим считал Абая, воздвигшего его на поэтический Олимп еще в молодые годы. По совету учителя Шакарим самостоятельно изучает литературу, философию, историю мировых религий, совершает хадж в Мекку, Медину. Путешествия, поездки, знакомство с достижениями мировой культуры значительно обогащают творческие замыслы и идеи будущего поэта. В стихотворении «Смолоду турецкий изучил я не от скуки» Шакарим открыто заявляет о своей приверженности идеям русского писателя: «И от слов не отрекаюсь, / Ученик я Льва Толстого…» Факты дружеской переписки Шакарима с классиком русской литературы упоминаются в трудах старейшего литературоведа Ш. Сатпаевой.

Ш. Кудайбердиев впервые осуществил перевод произведений Л. Толстого на казахский язык. Из всех сочинений классика он выбирает лишь некоторые рассказы, в том числе «Ассирийский царь Ассархадон», «Три вопроса». Выбор именно этих произведений оказался вовсе не случайным. Для казахского писателя, равно как и для Толстого, наибольший интерес представляют проблемы взаимоотношений личности и общества, внутренний мир человека, его духовные искания, которые чаще оборачиваются глубоким разочарованием в жизненных идеалах, чувством одиночества и бессмысленности существования. Именно такими настроениями пронизаны философские стихотворения казахского поэта «Без сердца истина — обман», «Был рожден…», «Исповедь». Тематика стихотворений отражает авторские пристрастия: понятия долга, чести, совести становятся ведущими константами поэтических откровений Шакарима. Как и Л. Толстой, Шакарим открыто выражает свой протест против духовенства, изобличая его невежество, лицемерие и ложь. «Толстой близок поэту не только своим творчеством, но и жизненными поступками, поиском и утверждением человеческих ценностей и философским отношением к религии» [Исмакова, с. 283].

Как известно, русский писатель в конце жизни покинул свой дом, семью, стал отшельником, что вполне приемлемо для христианской религии. Ш. Кудайбердиев совершает беспрецедентный, нетипичный для мусульманина шаг: он оставляет семью, уходит в горы и живет



некоторое время в полном одиночестве. Вдали от мирской суеты он пишет философские сочинения, к которым относятся «Записки Забытого».

Литературный дебют Ш. Кудайбердиева отмечен созданием лирических стихотворений и рассказов, объединенных в цикл с поэтическим названием «Сад роз» («Бәйшешек бақшасы»). Глубина философского осмысления, притчеобразная форма повествования, афористичность языка характеризуют поэтику рассказов писателя.

Освоение романного жанра Л. Толстым, как известно, завершилось созданием крупных произведений, ставших вершиной его творчества («Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение»). Ш. Кудайбердиев пишет роман «Адиль и Мария», сюжетно и тематически перекликающийся с романом «Анна Каренина» Л. Толстого. Сходство произведений обоих авторов прослеживается и в постановке остросоциальных, вечных философских и нравственных проблем. Можно утверждать, что литературный опыт Л. Толстого позволил казахскому писателю Ш. Кудайбердиеву создать совершенные в художественном плане и оригинальные в авторском решении произведения казахской классики.

Образы и мотивы русской классики прослеживаются в творчестве классика казахской литературы М. Ауэзова. Учась в семинарии, Ауэзов с большим интересом читал произведения А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, и образы, увиденные им в произведениях русской литературы, подсказали создание произведений на родном языке.

Замысел романа о великом Абае возник в 1936 г., когда Ауэзов опубликовал небольшой рассказ «Как Татьяна запела в степи». Сюжетную основу рассказа составило повествование об одной странице биографии поэта, задумавшего донести до казахских читателей шедевр русской литературы — роман в стихах «Евгений Онегин». По сути, с этого рассказа начинается творческая история произведения казахского романиста.

Ауэзов не только занимался переводами произведений Пушкина, но и использовал поэтические приемы создания образа. Так, казахскому писателю удалось создать инфернальные образы природы (ураган, метель, вьюга), которые переходят из одного рассказа в другой («Степные картины», «Сиротская доля», «Сирота»), а также встречаются в романе-эпопее «Путь Абая». Дорогой образ бабушки Зере, чья

доброта и забота о маленьком внуке так трогательно описаны на страницах романа-эпопеи, созвучен поэтическому образу няни Пушкина.

Немалый интерес питал Ауэзов к поэзии Лермонтова. Писательский стиль Ауэзова соединяет в себе элементы психологического реализма и страстного романтизма, присущих художественному стилю Лермонтова.

Ауэзов был горячим поклонником наследия Н. Гоголя, знал и восхищался творениями великого драматурга, одним из первых казахских писателей создал драматические произведения. В 1918 г. им написана драма «Енлик-Кебек». Принципы гоголевского театра прослеживаются и в драматургии Ауэзова.

Широта интересов и пристрастий Ауэзова убеждает в том, что казахский писатель испытал влияние многих предшественников, в числе которых был И. Тургенев. Огромное впечатление произвели на него рассказы «Муму», «Степь», цикл «Записки охотника». Сюжетные линии рассказа «Муму» повторяются в эпизоде смерти Исы из эпопеи «Путь Абая». Поэтические описания природы, представленные в рассказах «Степные картины» Ауэзова, подкупают своей искренностью и простотой реалистического описания.

Наибольшее влияние на Ауэзова, безусловно, оказал Л. Толстой. Духовные искания, отраженные в книгах русского писателя, определили содержание жизненного и творческого пути казахского писателя. И тому есть доказательство, приводимое автором в своих воспоминаниях: «Вы думаете, легко мне было в старометодном медресе. И вот мало кому известно, что во время учения в Семипалатинской учительской я увлекся толстовством». Некоторые факты биографии, зафиксированные исследователями творчества казахского прозаика, подтверждают духовное родство Ауэзова и Л. Толстого. Так, в юношеские годы Ауэзов с интересом читает произведения «Хаджи Мурат» и «Анна Каренина». Одержимый идеей самоусовершенствования личности, он обращается к сочинениям, которые вошли в «Круг чтения» Л. Толстого. Из всего «Круга…» он выбирает наиболее близкие ему по духу и значимые по содержанию рассказы: «Будда», «После бала», «Булька». Работа над переводом повести Л. Толстого «Хаджи-Мурат» так увлекла казахского прозаика, что впоследствии образ главного героя — бунтаря-одиночки — вызвал к жизни его повесть «Выстрел на перевале».



В 1958 г. М. Ауэзов получает от дирекции музея-усадьбы «Ясная Поляна» письмо следующего содержания:

> Дорогой тов. М. Ауэзов! Не могли бы Вы выступить в музее-усадьбе «Ясная Поляна» на Толстовских чтениях 9 сентября с. г., посвященных 130-летию со дня рождения Л. Н. Толстого, по вопросу о связи Л. Н. Толстого с литературами народов Востока. Несомненно, что тему Вы назвали бы сами. Вы доставили бы большое удовольствие всем участникам чтений, сказав свое слово о великом писателе, так высоко чтившем народ Востока [цит. по: Исмакова, с. 474].

Масштабность, эпическая широта, стремление охватить историю и современность во всем разнообразии и величии сближают мировоззрение М. Ауэзова и Л. Толстого. Создавая роман-эпопею «Путь Абая», казахский писатель вновь опирался на опыт своего предшественника, чьи произведения ранее переводил на казахский язык. Что привлекло внимание казахского прозаика в творчестве Л. Толстого? В первую очередь, постановка нравственных и духовных проблем. Что есть красота? В чем смысл жизни человека? Какова роль религии в обществе? Подобно тому, как Л. Толстого интересовали исторические личности, сыгравшие заметную роль в истории России, внимание Ауэзова привлекла фигура Абая, ставшего провозвестником новой эпохи. Возникновение замысла романа-эпопеи, длительная работа над его созданием, поиски источников, свидетелей, переработка фактического материала, изменения и корректировки в ходе работы — все это вехи одного большого творческого труда.

Л. Толстой в первоначальном замысле задумал написать роман о декабристах, но в ходе реализации авторского замысла рамки повествования вышли за пределы обозначенной темы. И впоследствии роман был преобразован в эпопею «Война и мир», запечатлевшую четверть века в истории России. Аналогичный путь рождения прошел роман-эпопея «Путь Абая» Ауэзова. Первоначально он назывался «Абай» и состоял из одной книги. Но по мере накопления фактического материала замысел произведения расширялся. Сюжет его охватывал не только историю самого героя, но и вековую историю казахского народа. Путь, пройденный героем вместе с народом, это путь великих свершений и открытий эпохи. В творчестве Л. Толстого и Ауэзова мотивы поиска, ухода и возвращения героев приобретают

поистине глубокий философский смысл, раскрывающий идею нравственно-эстетического и духовного совершенствования личности.

Особый интерес Ауэзов питал к творчеству А. П. Чехова. Один из первых рассказов Чехова «Белолобый» был переведен им на казахский язык. Неудивительно, что образы животных впоследствии были воссозданы Ауэзовым в его новелле «Коксерек» («Серый Лютый»). Художественный опыт Чехова-рассказчика привлек внимание Б. Майлина, Г. Мусрепова. Рассказы Б. Майлина отличаются тонкой иронией, мягким юмором, которые были свойственны Чехову-новеллисту. Композиционная стройность, сжатость, лаконичность стиля, создание сценических миниатюр Г. Мусрепова напоминают чеховскую манеру письма.

Особую страницу в истории русско-казахских литературных связей представляет творчество М. Горького, чей опыт осваивали казахские писатели и поэты начала XX в. С. Муканов, И. Жансугуров, С. Сейфуллин, Б. Майлин и др. С. Муканов, в частности, писал: «На меня незабываемое впечатление произвели его книги “Детство”, “В людях”, “Мои университеты”. Они побудили меня к созданию повести “Школа жизни”. В книгах я увидел большое сходство тяжелой скитальческой судьбы молодого Горького и моей батрацкой юности. Но, разумеется, не только это заставило меня написать автобиографическую повесть. Горький изумил меня своим непревзойденным художественным мастерством, свежестью и выразительностью языка, выпуклостью созданных им образов» [цит. по: Сатпаева, с. 89–90].

Символика горьковских романтических образов, их сказочно-возвышенный характер привлекли внимание казахских писателей-переводчиков. Сказочный колорит повествования, героические образы, яркая гипербола, поэтический пейзаж, пафос борьбы — все это было близко вековым традициям казахской культуры. Из произведений М. Горького на казахский язык переведены «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике», «Старуха Изергиль», «Челкаш», «Сказки об Италии» и др.

С. Муканов, создатель автобиографического романа «Школа жизни», впервые в казахской литературе обратился к жанру автобиографии и ввел тему детства.

Не без влияния М. Горького создавал рассказы о матери писатель Г. Мусрепов, осуществивший перевод на казахский язык некоторых горьковских рассказов. Романтические повести и рассказы русского



писателя побудили казахского прозаика создать рассказы о матери: «Аклима», «Мужество матери», «Материнский гнев» и др. Создавая роман «Солдат из Казахстана», Мусрепов использовал опыт предшественника. Мастер художественного слова, блестящий знаток народной жизни, писатель Мусрепов сумел воплотить в образе главного героя Кайроша черты молодого поколения, пережившего суровые годы войны. Емкость портретной характеристики, отточенный стиль повествования и богатый поэтический язык придали произведению казахского романиста неповторимую интонацию и особый национальный колорит.

Литературный опыт Л. Толстого стал точкой отсчета и для А. Кекильбаева, казахского прозаика, представителя поколения 60–70 гг. XX в. Доказательство тому — перевод на казахский язык романа-эпопеи «Война и мир», выполненный казахским прозаиком. Будучи автором исторических повестей и романов, А. Кекильбаев проявляет живой интерес к произведению великого классика русской литературы. В одном из интервью он подчеркнул, что его переводческие «происки» есть своего рода проверка своих творческих возможностей, и занятия переводами во многом способствуют обогащению его писательского опыта. Следствием этого стали произведения автора, в которых прозвучали толстовские темы, образы и мотивы. Яркое тому доказательство — повесть «Бәйгеторы» (в русском переводе — «Призовой скакун»), сюжет которого напоминает повесть Л. Толстого «Холстомер». В центре повествования — история животного, ставшего объектом жестокого обращения людей. Призовой скакун Кекильбаева, как и толстовский Холстомер, становится жертвой человеческой жестокости. Глазами живой природы показан мир человеческих отношений. В повести «Баллада забытых лет» можно обнаружить пушкинские темы и образы: власть и личность, личность и история, власть и искусство. Сюжетная линия повести — история вождя туркмен Жонеута, пославшего своих сыновей на верную гибель, напоминает строки из стихотворения Пушкина «Анчар»: «Но человека человек / Послал к Анчару властным взглядом». Главный герой повести Жонеут символизирует ядовитое древо, источающее яд — зло. По его вине народы враждуют, погибают в неравной схватке молодые воины.

В современной литературе Казахстана образы и мотивы русской классики по-прежнему становятся главным источником вдохновения.

Таков роман «Круг пепла» Д. Накипова, интегрирующий духовные ценности казахской, русской и западноевропейской культуры, лирика Б. Канапьянова, осмысливающего факты пушкинской поэзии («Бахчисарайский фонтан»), «малая» проза М. Асановой, апеллирующая к образам пушкинской поэзии: «Травой заросла знаменитая тропинка» («Колодец с медом»), лирика Е. Жумагулова, поэтический сборник которого «Ерболдинская осень» также отсылает к образам русской поэзии (А. Пушкин, О. Мандельштам, Б. Пастернак, И. Бродский).

Вот пример из Е. Жумагулова:

Я вернулся в мой город…

…Ну такой пейзаж из-за стекла,
Что чернил достать пора и пла…

…жизнь не сестра скорее, а подруга…

Позвони мне… Грядущее
Имеет склонность иногда не наступать окончательно
(в этом смысле, не надо быть Берлиозами —
Масла и Аннушек хватит на всех).

«Пушкинско-пастернаковские» интонации присутствуют и в лирике современного поэта Б. Канапьянова:

| **Б. Пастернак** | **Б. Канапьянов** |
|---|---|
| В стихи б я внес дыханье роз,<br>Дыханье мяты,<br>Луга, осоку, сенокос,<br>Грозы раскаты. | Творит гармонию листа<br>Весь хаос леса.<br>И в нем невидима черта<br>Противовеса. |
| Мело, мело по всей земле,<br>Во все пределы… | Метель в душе моей мела… |
| …И воск слезами с ночника<br>На платье капал. | Вновь язычком свечи смахнув<br>Слезинку воска,<br>Сквозь время на года<br>Наносит ворожбу. |

Таким образом, анализ произведений казахской литературы XX в. в аспекте поэтики восприятия ею русской классики позволяет сделать выводы, суть которых можно сформулировать следующим образом:



– произведения русской классики становились достоянием казахских читателей благодаря профессиональному мастерству переводчиков, в числе которых были выдающиеся писатели и поэты начала XX в. М. Жумабаев, И. Алтынсарин, Ш. Кудайбердиев, М. Ауэзов, Г. Мусрепов и др.;

– наибольший интерес для переводчиков представляли произведения А. Пушкина, М. Лермонтова, И. Крылова, Л. Толстого, А. Чехова;

– казахские писатели и поэты творчески осваивали опыт русских предшественников; заимствуя темы, образы, мотивы русской классики, они наполняли их новым содержанием, сохраняя при этом национальный колорит казахской литературы;

– казахская литература синтезирует достижения русской классики и являет миру новые оригинальные произведения, которые становятся достоянием и отечественной культуры, и мировой общественности. Свидетельство тому — литература нового тысячелетия, представленная именами писателей и поэтов А. Кекильбаева, Д. Исабекова, М. Магауина и др.;

– для представителей постмодернистского течения Д. Накипова, А. Кемельбаевой, Б. Канапьянова, Е. Жумагулова образы русской и мировой классики являются константами культурной памяти, объектами поэтического переосмысления, полемики, «игры слов» и всевозможных поэтических приемов и трансформаций.

*Джуанышбеков Н.* Пушкин и Казахстан. Алматы, 2006.
*Жетписбаева Б. А.* Символ в движении литературы. Алматы, 1999.
*Жетписбаева Б.* Огненная лира поэта : К 100-летию Магжана Жумабаева // Простор. 1994. № 3. С. 182–190.
*Жумагулов Е.* Ерболдинская осень. Астана, 2006.
*Исмакова А. С.* Казахская художественная проза : Поэтика, жанр, стиль (начало XX века и современность). Алматы, 1998.
*Канапьянов Б.* Избранное : в 2 т. Алматы, 2011. Т. 2.
*Сатпаева Ш. К.* Веяние времени : статьи. Алматы, 2000.
*Шарипова Г. А.* Интертекстуальное пространство литературы (диалоги русской литературы XIX — начала XX вв. и казахской литературы XX в.). Астана, 2007.

Раздел 4
# ОТЕЧЕСТВЕННАЯ СЛОВЕСНОСТЬ В ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

УДК 821.161.1 Достоевский + 2-42

**А. А. Медведев**

## «СЕРДЦЕ МИЛУЮЩЕЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ

В данной статье предлагается рассмотреть образы творения и животных в творчестве Достоевского в «малом времени» (в современной писателю эпохе) и в «большом времени» — в христианской историко-культурной перспективе[1]. Категорию «большого времени» ввел М. М. Бахтин, исходя из того, что произведение раскрывает свои потенциальные смысловые глубины, обновляется, обогащается новыми значениями в историко-культурных контекстах, перерастает то, чем оно было в эпоху своего создания: «Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально, и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох» [Бахтин, с. 454]. Продолжая бахтинскую традицию историко-культурной оптики «большого времени», С. С. Аверинцев говорит о большей точности и объективности историко-культурного подхода, нежели эмпирико-исторического, кажущегося объективным: «В “большом времени” смысл прорастает, как зерно, перерастает себя, он меняется, не подменяясь, он отходит

[1] Впервые тема животных в творчестве Достоевского была поставлена Р. Плетнёвым, который систематизировал ее по четырем направлениям: 1) алфавитный бестиарий Достоевского (свыше ста родов и видов животных); 2) примеры метафорического и фразеологического образов животных; 3) сюжетная функция животных; 4) символика животных [см.: Плетнёв, 1972, с. 113–133].

© Медведев А. А., 2014



сам от себя, как река отходит от истока, оставаясь все той же рекой. “Большое время”… реальнее, чем изолированный исторический момент; последний есть, по существу, наша умственная конструкция, потому что историческое время — длительность, не дробящаяся ни на какие моменты, как вода, которую, по известному выражению поэта, затруднительно резать ножницами. <…> …За пределами исторического момента он [факт] попадает в новый контекст новых фактов, сплетается с ними в единую ткань, становится компонентом рисунка, проступающего на этой ткани и на глазах усложняющегося, и тогда смысл его имеет уже не столько границы объема, сколько опорные динамические линии, куда-то ведущие и куда-то указывающие» [Аверинцев, 2005, с. 316].

В русской культуре любовь к животным образует традицию, имеющую прежде всего христианские истоки. Сострадательная, жалостливая любовь к животным в христианстве выступает важнейшим свойством духовного совершенства, неотъемлемой чертой святости: «*Праведникъ милуетъ душы скотовъ своихъ: утробы же нечестивыхъ немилостивны*[2] — Праведный печется и о жизни скота своего, сердце же нечестивых жестоко», — читаем в Книге Притч Соломоновых (Притч. 12 : 10). Это представление о праведнике разовьет в своем знаменитом слове о милующем сердце (греч. *kardia eleemon*)[3] преп. Исаак Сирин (VII в.), по которому «великая жалость» к животным уподобляет человека Богу в Его кенотической любви, духовно

[2] Здесь и далее церковнославянские и дореформенные тексты цитируются по правилам современной орфографии, с сохранением орфографических и пунктуационных особенностей оригинала.

[3] Милость (греч. *eleos*) — ключевой концепт христианства, сущностное свойство Бога («превыше небес милость Твоя» (Пс. 107 : 5)) и Спасителя («*едине ведый человеческаго существа немощь и милостивно* (греч. *sympathos* — сострадательно, разделяя страдания) *въ не воображься* — Ты один знающий, как немощно человеческое существо, и сострадательно принявший его образ (Ирмологий, глас 1, 3–1)» [Седакова, с. 175]. Цсл. *Милость* — сострадание, милосердие; *Милый* — мягкий, нежный, трогательный, умилительный, близкий к сердцу, вызывающий соучастие, милость и жалость [Дьяченко, с. 305–306]. Этот концепт является сущностным в образе Христа у Достоевского: в райском видении Алеши Карамазова Спаситель «милостив бесконечно» [Достоевский, т. 14, с. 327]. Далее ссылки на произведения Достоевского даются по этому изданию в тексте в квадратных скобках с указанием тома и страницы цитирования.

очищает его. Приведем эти слова по славянскому переводу Паисия Величковского (изданному по инициативе старца Макария Оптинского) и в русском переводе, изданном Московской духовной академией (судя по кратким перечням книг, составленным А. Г. Достоевской [Буданова], в библиотеке писателя имелись оба эти издания: оптинское («Святаго отца нашего Исаака Сирина слова» [Святаго отца нашего Исаака Сирина, 1854][4]) и московское («Слова святаго Исаака Сирина. 1854» [Иже во святых отца нашего аввы Исаака Сириянина, 1854])):

> И что есть чистота? Вократце: сердце милостиво о всяком созданном естестве. <…> И что есть сердце милостиво? и рече: жжение (горение, соболезнование) сердца о всякой твари, о человецех, и птицах, и животных, и бесовох, и о всяком создании, и от поминания их, и видения их, точат очи его слезы, от многия и зельныя милостыни, содержащия сердце. И от многаго терпения умалевается сердце его, и не может стерпети, или услышати, или увидети вред некий, или печаль малу, бывающую во твари. И сего ради и о безсловесных, и о вразех истины, и о вреждающих его на всяк час молитву со слезами приносит, о еже сохранитися им, и очиститися им; подобне и о естестве гадóв от многия своея милостыни, движимыя в сердце его безмерне (сгарает жалостию) по подобию Божию [Святаго отца нашего Исаака Сирина, 2004, с. 231–232].
>
> Что такое чистота? Кратко сказать: сердце, милующее всякую тварную природу. <…> И что такое сердце милующее? — и сказал: возгорение сердца у человека о всем творении, о человеках, о птицах, о животных, о демонах и о всякой твари[5]. При воспоминании о них и при воззрении на них очи у человека источают слезы. От великой и сильной жалости, объемлющей сердце, и от великого терпения умаляется сердце его, и не может оно вынести, или слышать, или видеть какого-либо вреда или малой печали, претерпеваемых тварию. А посему и о бессловесных, и о врагах истины, и о делающих ему вред ежечасно со слезами приносит молитву, чтобы сохранились и были они помилованы; а также и об естестве пресмыкающихся молится с великою жалостию, какая без меры возбуждается в сердце его до уподобления в сем Богу [цит. по: Сирин, с. 323–324].

Архетипическим сюжетом, выражающим *милующее сердце*, жалостливую любовь к животным как атрибут святости, стала популярнейшая в Средние века на Руси и на Западе житийная история об авве Герасиме, «иже на Иордане» († 475), вылечившем и приручившем льва. После смерти старца лев, не вынеся разлуки с ним, умер на его могиле. Эта история вошла в «Луг духовный» (VII в.) Иоанна Мосха (в древнерусской традиции — «Синайский патерик»), процитируем ее по краткой версии жития святого [Бахметева, 1860–1861], которая имелась в библиотеке Достоевского [Гроссман, с. 43]:

> Рассказывают, что св. Герасим кротостью своею привлекал к себе в пустыне диких зверей. Однажды встретился ему в пустыне раненый лев; он перевязал ему рану, и с тех пор лев везде следовал за ним и служил ему, как домашнее животное. Когда же преподобный скончался, лев долго скучал и наконец умер на его могиле [цит. по: Бахметева, 1997, с. 23].

В христианском сознании служение кроткому святому укрощенного им кроткого льва, носившего воду для монастыря, и их взаимная любовь воспринимаются как райская гармония Адама и животных, утраченная после грехопадения:

> Не мог ничего выразить лев словами, но все-таки, волею Божиею, прославил старца и при его жизни, и после смерти, показав нам, как послушны были звери Адаму до его грехопадения и изгнания из рая [Жития Святых, кн. 7, с. 85].

Агиографический мотив чудесного служения льва святому присутствует в «длинном рассказе» «Житие Марии Египетской», который

[4] В романе «Братья Карамазовы» отец Паисий приводит слова преп. Исаака Сирина именно по этому изданию: «Претерпи смотрительне находящее на тя невольно бесчестие с радостию, и да не смутишися, ниже возненавидиши бесчестящего тя» [т. 14, с. 84]. Ср.: [Святаго отца нашего Исаака Сирина, 2004, с. 57].

[5] В христианской антропологии сердце является средоточием духовной жизни человека: оно «есть корень. <…> …если корень свят, то и ветви святы, то есть если сердце доводится до чистоты, то ясно, что очищаются и все чувства» [Сирин, с. 37–38]. Горящее сердце — признак мистического восторга («Воспламенилось сердце мое во мне; в мыслях моих возгорелся огонь; я стал говорить языком моим» (Пс. 38 : 4)) и присутствия Христа, явившегося в неузнанном виде Луке и Клеопе по дороге в Эммаус: «И они сказали друг другу: не горело ли в нас сердце наше, когда Он говорил нам на дороге и когда изъяснял нам Писание?» (Лк. 24 : 32). В «Поэме о Великом инквизиторе» люди узнают Христа по Его горящему сердцу: «Солнце любви горит в его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью»; Христос целует Великого инквизитора, и хотя на уровне рацио он «остается в прежней идее», сердце его «горит» любовью Христовой [т. 14, с. 226–227, 239].

странник Макар Иванович рассказывает Аркадию («Подросток», 1875) [см. подробнее: Медведев, 2005, с. 292–293].

В христианстве не только начало истории (Эдем) видится как гармония человека и животных, но и ее завершение (Царствие Божие) выражается образом примирившихся животных и их послушанием ребенку:

> Тогда волк будет жить вместе с ягненком, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их. И корова будет пастись с медведицею, и детеныши их будут лежать вместе, и лев, как вол, будет есть солому (Ис. 11 : 6–7).

Этот образ возникает в словах Ивана Карамазова о «вечной гармонии», купленной страданием: «Я хочу видеть своими глазами, как лань ляжет подле льва и как зарезанный встанет и обнимется с убившим его» [т. 14, с. 222].

В русской агиографии житийный сюжет об авве Герасиме варьируется в так называемом «чуде о медведе» в Житии преп. Сергия Радонежского (†1392), раскрывая образ праведника через его жалостливую любовь к зверю:

> Однажды преподобный Сергий заметил перед своей келлией медведя; видя, что он очень голоден, подвижник *сжалился* над зверем, вынес ему кусок хлеба и положил на пень. С тех пор медведь стал часто приходить к келлии Сергия, ожидал обычного подаяния и не отходил до тех пор, пока не получал его; преподобный радостно делился с ним хлебом, часто даже отдавал ему последний кусок. И дикий зверь в продолжение целого года каждодневно навещал пустынника [Жития Святых, кн. 1, с. 518] (здесь и далее в цитатах курсив мой, авторский курсив дается полужирным шрифтом. — *А. М.*).

Этот эпизод из Жития преп. Сергия[6] вспоминает старец Зосима как пример того, что «с ними [животными] Христос»: «“в лесу скитается страшный медведь, грозный и свирепый, и ничем-то в том не повинный”. И рассказал я ему, как приходил раз медведь к великому святому, спасавшемуся в лесу, в малой келейке, и *умилился* над ним великий святой, бесстрашно вышел к нему и подал ему хлеба кусок: “Ступай, дескать, Христос с тобой”, и отошел свирепый зверь послушно и кротко, вреда не сделав. И *умилился* юноша на то, что отошел, вреда не сделав, и что и с ним Христос» [т. 14, с. 268]. Достоевский дважды употребляет слово «умилился», но в первый раз скорее в церковнославянском значении (*Оумилити* — сжалиться, пожалеть [Седакова, с. 373]), близком житийному тексту.

В западной традиции идеал м и л у ю щ е г о  с е р д ц а наиболее полно воплотился в образе св. Франциска Ассизского (†1226), обращавшегося к животным как разумным существам, видевшим в них братьев и сестер, и они отвечали ему любовью, становились ручными, послушными. Св. Франциск проповедует Бога «сестрицам пташкам», призывая их «славословить Его», спасает город от огромного свирепого волка и обращает его к Богу (волк становится «кротким, как ягненок», «послушным, как ручной ягненок» [Цветочки св. Франциска, с. 800, 811–812] (аллюзия на «Исаево чудо»)). Св. Бонавентура видит в этом «благочестие, со всякой тварью союз заключившее, ***ибо в нем обетование жизни настоящей и будущей*** (1 Тим. 4, 8)» [Большая легенда, с. 603].

Отношение Франциска к животным пронизывает именно материнская жалость, сострадание в духе слова преп. Исаака Сирина о  м и л у ю щ е м  с е р д ц е (о чем говорит совпадение отдельных образов): «Облекшись в дух милосердия и исполнившись любви, не только к людям, терпящим какую-либо нужду, испытывал он *сострадание*, но и к немым тварям, и даже к птицам и ползучим гадам, ко всякой твари, как наделенной чувствами, так и бесчувственной» [Первое житие, с. 263]. «Жалостливым оком» смотрит он на животных: спасает от продажи горлиц (делает для них гнезда [Цветочки св. Франциска, с. 815]) и ягнят («Когда Франциск услышал отчаянное блеяние ягнят, *взволновалась вся внутренность его от жалости*, и он, подошед, прикоснулся к ним, словно *мать* к расхныкавшемуся младенцу[7], выражая им свою любовь и сочувствие») [Первое житие, с. 265, 250].

[6] В черновике романа Достоевский отметил: «Люби ***животных, медведь и Сергий***» [т. 15, с. 244]. Идея восходит к образу Тихона из «Жития великого грешника», в котором в январе 1870 г. Достоевский отметил: «Дай Бог доброй ночи нам и всем диким зверям»; «О медведе» [т. 9, с. 136, 138].

[7] Всепрощающая любовь матери к ребенку выступает в христианстве подобием кенотичной (снисходящей) любви Бога к человеку, что отразилось в цсл. *Благоутробный* (милосердый, милостивый, сострадательный, имеющий доброе

Ключевая для Достоевского тема животных наиболее полно раскрывается в контексте этой христианской традиции м и л у ю щ е г о с е р д ц а . Откликаясь на 10-летний юбилей «Российского Общества покровительства животным», основанного в 1865 г., писатель отмечал, что любовь к животным призвана «очеловечить», «обр*а*зить» человека (восстановить в нем образ человеческий), но не должна быть самоцелью, не должна опережать любовь к человеку:

> Научившись *жалеть* скотину, мужик станет *жалеть* и жену свою. А потому, хоть я и очень люблю животных, но я слишком рад, что высокоуважаемому “Обществу” дороги не столько скоты, сколько люди, огрубевшие, негуманные, полуварвары, ждущие света! [т. 22, с. 26].

В этом иерархическом восприятии, в котором любовь к животным должна быть в согласии с первой и второй заповедями, Достоевский близок святоотеческой традиции, например, преп. Феодору Студиту (VIII–IX вв.), который, опираясь на слова Христа о подражании милосердию Богу Отцу (Мк. 6 : 36) и слова о праведнике, милующем животных (Притч. 12 : 10), призывает монахов, во-первых, являть «милость взаимно к себе самим», а затем к подъяремным животным: не оставлять их «ненакормленными и ненапоенными, но в свое время и корму им задавайте и на водопой водите»; ненакормленные животные — признак «злых или неразумных» [Святого отца нашего Феодора Студита, сл. 55, гл. 3].

Любовь к животным, по Достоевскому, гуманизирует человека, раскрывает «в человеке человека» [т. 27, с. 65], а жестокость по отношению к ним становится мерилом духовного падения личности. Эта ключевая для писателя мысль звучит уже в автобиографических «Записках из Мертвого дома» (1862), где животным («милая лошадка»

сердце (1 Петр. 3 : 8)) [Дьяченко, с. 46] — калька с греч. *eysplaghnia* (*splaghnon*), которое означает «материнскую утробу» и «сердце, душу» (*splanghna eleous* — сердечная жалость, милосердие) [Дворецкий, т. 2, с. 1495]: «авторы Ветхого и Нового Заветов видят в любви Бога к людям, в любви Христа к людям, в любви христиан друг к другу черты столь специфического вида любви, как “чревное” материнское жаление» [Аверинцев, 1995, с. 19–20].



Гнедко, собаки Шарик, Белка, Культяпка, гуси, козел Васька, орел) посвящена целая глава:

> …наши арестантики могли бы любить животных, и если б им это позволили, они с охотою развели бы в остроге множество домашней скотины и птицы. И, кажется, что бы больше могло смягчить, облагородить суровый и зверский характер арестантов, как не такое, например, занятие? [т. 4, с. 189].

О благотворном влиянии животных на детей говорит старец Зосима в черновых набросках к «Братьям Карамазовым»:

> Деточки с животными должны воспитываться — с лошадкой, с коровкой, с собачкой. Добрее будут, и осмысленнее станут их души [т. 15, с. 252].

В пронзительно-щемящей главе «Записок» Достоевский выступает как психолог, раскрывающий не только «все глубины» человеческой души [т. 27, с. 65], но и души собачьей. По свидетельству Ш. Токаржевского, Достоевский был «большим любителем животных», особенно собак [Ф. М. Достоевский в воспоминаниях, с. 327][8]. Описание собак у Достоевского пронизано мотивом л а с к и, л а с к о с е р д и я[9] — чистая, бескорыстная любовь собаки ждет от человека ответной любви: Шарик «*ласково* встречает каждую партию,

[8] Один из героев Достоевского признается во взаимной любви к собакам: «меня все собаки любят, ей-богу! Я это заметил. Или во мне магнетизм какой-нибудь сидит, или потому, что я сам очень люблю всех животных, уж не знаю, только любят собаки, да и только!» [т. 3, с. 239]. Соузник писателя по каторге запечатлел персонифицированные отношения между Достоевским и его любимым псом Суанго, который ценой своей жизни спас писателя от смерти, выпив молоко, которым его хотели отравить [Ф. М. Достоевский в воспоминаниях, с. 327–328, 332].

[9] В русском языке именно словом «ласка, ласкать» («*Ласкать* кого, обращаться с кем приветливо, изъявлять нежное участье, расположенье, миловать, нежить. *Ласкаться* к кому, около кого, стараться войти к кому в любовь и милость нежностями и лестью; заискивать, лаская кого; увиваться. *Ласковый*, приветливый, любовный; дружеский, милостивый и благодушный. *Ласкосердый*, у кого нежное, мягкое, ласковое сердце») чаще всего обозначается любовь человека и животных: «Собака взласкалась, заласкалась. Поласкай лошадку. Всю псарню переласкал. Проласкала все утро кошку» [Даль, с. 199].

вертит хвостом и приветливо засматривает в глаза каждому вошедшему, ожидая хоть какой-нибудь *ласки*. Но в продолжение многих лет она не добилась никакой *ласки* ни от кого, кроме разве меня. За это-то она и любила меня более всех» [т. 4, с. 189];

> Никто-то никогда не *ласкал* ее, никто-то не обращал на нее никакого внимания. Еще с первого же дня я погладил ее и из рук дал ей хлеба. Когда я ее гладил, она стояла смирно, *ласково* смотрела на меня и в знак удовольствия тихо махала хвостом. Теперь, долго меня не видя, — меня, первого, который в несколько лет вздумал ее *приласкать*, — она бегала и отыскивала меня между всеми и, отыскав за казармами, с визгом пустилась мне навстречу. Уж и не знаю, что со мной сталось, но я бросился целовать ее, я обнял ее голову; она вскочила мне передними лапами на плеча и начала лизать мне лицо. <…> …я спешил за казармы, со скачущим передо мной и визжащим от радости Шариком, обхватывал его голову и целовал, целовал ее, и какое-то сладкое, а вместе с тем и мучительно горькое чувство щемило мне сердце. <…> …осталось теперь для меня одно существо, меня любящее, ко мне привязанное, мой друг, мой единственный друг — моя верная собака Шарик [т. 4, с. 77].

У Достоевского является важным мотив собачьего в о с т о р г а, бескорыстно-радостной любви собаки к человеку. Так, внутренней речью Достоевский передает «пылкий и *восторженный*» характер Культяпки:

> …как и всякий щенок, который от радости, что видит хозяина, обыкновенно навизжит, накричит, полезет лизать в самое лицо и тут же перед вами готов не удержать и всех остальных чувств своих: «Был бы только виден *восторг*, а приличия ничего не значат!» Бывало, где бы я ни был, но по крику: «Культяпка!» — он вдруг являлся из-за какого-нибудь угла, как из-под земли, и с визгливым *восторгом* летел ко мне, катясь, как шарик, и перекувыркиваясь дорогою [т. 4, с. 190–191].

Жучка «визжала от *восторга*, скакала как полоумная, служила, валилась на землю и притворялась мертвою и проч., словом, показывала все штуки, которым ее обучили, уже не по требованию, а единственно от пылкости своих *восторженных* чувств и благодарного сердца» [т. 14, с. 466].



В «Записках» Достоевский преодолевает характерное для крестьянского быта восходящее к Ветхому Завету восприятие собаки как нечистого животного: «собака вообще у всего простонародья считается животным нечистым, на которое и внимания не следует обращать» [т. 4, с. 189]. Это ветхозаветное отношение к собаке («Закон») Достоевский снимает новозаветной, христианской любовью-милостью («Благодать»).

Для Достоевского, трогательно раскрывающего «характер» каждой собаки, с которой он был в «постоянной дружбе», они выступают в своей духовной красоте (смирении, кротости, любви и доверчивости) образцом для человека. В записной книжке 1863–1864 гг. Достоевский записал о поразившей его в животных «***правдивости***, наивности»: «Они никогда не притворяются и никогда не лгут» [т. 20, с. 171]. В страдании и униженности собак проступает концепт христианской жертвенности. Искалеченная Белка, по причине своей физической ущербности уже не надеющаяся на ласку не только людей, но и своих собратьев, проявляет глубочайшее смирение:

> Оскорбленная судьбою, она, видимо, решилась *смириться*. Никогда-то она ни на кого не лаяла и не ворчала, точно не смела. Жила она больше, из хлеба, за казармами; если же увидит, бывало, кого-нибудь из наших, то тотчас же еще за несколько шагов, в знак *смирения*, перекувырнется на спину: «Делай, дескать, со мной что тебе угодно, а я, видишь, и не думаю сопротивляться». <…> Бывало, перекувырнется и лежит *смиренно*, когда какой-нибудь большой вислоухий пес бросится на нее с рыком и лаем. Но собаки любят *смирение* и покорность в себе подобных. Свирепый пес немедленно укрощался…[10] [т. 4, с. 190].

Неожиданно проявленная к Белке жалость, ласка вызывает у собаки чувство умиления:

[10] Увечье — характерный мотив в образе собаки у Достоевского, но не отторгающий, а наоборот усиливающий любовь человека к ней, например, к Культяпке: «Я ужасно полюбил этого маленького уродца» [т. 4, с. 191], у Жучки «глаз кривой и левое ухо надрезано» [т. 14, с. 491].

> Я попробовал раз ее *приласкать*; это было для нее так ново и неожиданно, что она вдруг вся осела к земле, на все четыре лапы, вся затрепетала и начала громко визжать от *умиления*. Из *жалости* я *ласкал* ее часто. Зато она и встречать меня не могла без визгу. Завидит издали и визжит, визжит болезненно и слезливо [т. 4, с. 190].

Судьба собак у Достоевского трагична в мире человеческой жестокости: по слову ап. Павла, вся тварь «по воле покорившего ее» человека «совокупно стенает и мучится доныне», с надеждою ожидая от виновника грехопадения своего освобождения от «рабства тления в свободу славы детей Божиих» (Рим. 8 : 19–22)[11], но виновник грехопадения не спасает животных, а жестоко их уничтожает. Любимый Достоевским Культяпка стал жертвой арестанта Неустроева, подложившего содранным с него мехом «бархатные зимние полусапожки» для аудиторши [Там же, с. 191].

Если в «Записках из Мертвого дома» христианские интенции в восприятии животных присутствуют имплицитно, то начиная с «Идиота» (1869), Достоевский уже прямо говорит об одухотворенности творения и духовности животных. В чистой, м и л у ю щ е й душе праведников Достоевского отражается райская, первозданная красота творения и животных («Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. 5 : 8)). Мир созерцается и переживается ими по-райски преображенным, чудесно возвращенным к своей изначальной чистоте. У Мышкина это выражается «заповедью блаженства»:

> Как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его! <…> …а сколько вещей на каждом шагу таких прекрасных, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасными? Посмотрите на ребенка, посмотрите на Божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят… [т. 8, с. 459].

[11] В «каторжном» Евангелии Достоевского страница с этими словами (с несущественной разницей с современным синодальным переводом) была отмечена загибом угла страницы [Евангелие Достоевского, с. 436].



Брат Зосимы Маркел в умилении («от радости плачет»)[12] переживает мир как сияние райской славы[13]:

> Такая Божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса, один я жил в позоре, один всё обесчестил, а красы и славы не приметил вовсе [т. 14, с. 263].

Будущему старцу Зосиме, офицеру Зиновию, отказывающемуся на дуэли от ответного выстрела, открывается райская красота мира, которую он переживает с умилением и восторгом («дух даже у меня захватило, сладостно, юно так, а в сердце такое счастье»):

> Посмотрите кругом на дары Божии: небо ясное, воздух чистый, травка нежная, птички, природа прекрасная и безгрешная, а мы, только мы одни безбожные и глупые и не понимаем, что жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять, и тотчас же он настанет во всей красоте своей, обнимемся мы и заплачем… [т. 14, с. 272].

В рассказе странника Макара Ивановича («Подросток», 1875) о паломничестве в Богородский монастырь[14] мистичность (*греч.*

[12] Умиление (греч. *katanuxis*) или радостопечалие (греч. *harmolupe*) — важнейшее в православной аскетике чувство, неотъемлемое свойство умной молитвы, в которой, чтобы не впасть в самомнение от радости, подаваемой ею, необходимо держать плач сокрушенный: «Хранящий такую радосто-печаль избегнет всякого вреда» [Откровенные рассказы, с. 133]. Преп. Иоанн Лествичник поясняет соединение в умилении печали и радости образом медовых сот: плач и печаль «заключают в себе радость и веселие, как мед заключается в соте» [Иоанн, с. 112–113]. Делание «блаженной радостной печали святого умиления» способно представить человека «чистым Христу» [Иоанн, с. 106]. Умиление Макара Долгорукого Достоевский акцентировал как черту, присущую русской религиозности: «с порывами сентиментальности, но совершенно народной, или, лучше сказать, с порывами того самого общенародного умиления, которое так широко вносит народ наш в свое религиозное чувство» [т. 13, с. 312].

[13] Цсл. *Слава* (греч. *doxa*) означает не только «величие», «великолепие», «красота», но и «яркое сияние» как присутствие Божие.

[14] В названии монастыря ключевой концепт русской религиозности — Богородицы как матери земли, о которой говорит Хромоножка, вспоминая слова старицы «Богородица — великая мать сыра земля» [т. 10, с. 116]). А. Веселовский соотнес образ земли в «Гимне брату Солнцу» св. Франциска с этим русским представлением о матери сырой земле: «“И за нашу мать землю (у слав. нашу мать

mystikos — таинственный), одухотворенность умиленно созерцаемого им пейзажа выражается концептами тайны, милости, созерцания[15], апофатики[16] («неизреченная»), исихии (в образе тишины)[17], Святого Духа (через образы легкого воздуха (дыхания), легкого сна), умаления и умиления (уменьшительно-ласкательные суффиксы):

> *Тайна* что? Всё есть *тайна*, друг, во всем *тайна Божия*. В каждом дереве, в каждой былинке эта самая *тайна* заключена. Птичка ли малая поет, али звезды всем сонмом на небе блещут в ночи — всё одна эта *тайна*, одинаковая. <…> Заночевали, брате, мы в поле, и проснулся я заутра рано, еще все спали, и даже солнышко из-за леса не выглянуло. Восклонился я, *милый*, главой, *обвел кругом взор* и *вздохнул*: красота везде *неизреченная*! *Тихо* всё, *воздух легкий*;

сыру землю) благодарим тебя Господи, что она носит и кормит нас (ne sostenta e governa) и всякие плоды производит, цветы разные и травы)”» [Веселовский, с. 175].

[15] Созерцание (греч. *theoria*) — один из ключевых концептов православного богословия и святости, установка умной (созерцательной) молитвы, цель которой — безмолвное созерцание Бога. Преп. Исаак Сирин писал о созерцании как «пределе» (цели) молитвы: «Молитва есть сеяние, а созерцание — собирание рукоятей (снопов), при котором жнущий приводится в изумление неизглаголанным видением, как из малых и голых посеянных им зерен вдруг произросли пред ним такие красивые класы» [Сирин, с. 99].

[16] Апофатика — путь богопознания, исходящий из невыразимости тайны Божией, которая может быть описана только через отрицание.

[17] Исих*ия* (от греч. *hesychia* — «безмолвие сердца») — ключевой концепт исихазма (безмолвничества) — древней мистической и богословской традиции восточно-христианского монашества, в основе которой — творение молитвы Иисусовой. В России возрождение исихазма связано с «отцом русского старчества» Паисием Величковским (конец XVIII в.) и Оптиной Пустынью. Достоевский излагает историю старчества как явления в «Братьях Карамазовых» [т. 14, с. 26–27]. Греческие значения «исихии» («внутреннее безмолвие, молчание, покой») влились в церковнославянское и русское «тихий», звукообраз которого фонетически оказывается ближе к исихии, чем «молчание» и «безмолвие». Преп. Исихий Иерусалимский (V в.) писал о сладостной тишине исихии, сочетающей душу с Иисусом: «непрестанная молитва Иисусова, сладостная без мечтаний тишина ума, и дивное некое состояние, исходящее от сочетания со Иисусом» [Исихий, сл. 7]. [Подробнее см.: Медведев, 2012, с. 29–30].



> травка растет — расти, травка Божия[18], птичка поет — пой, птичка Божия, ребеночек у женщины на руках пискнул — Господь с тобой, маленький человечек, расти на счастье, младенчик! И вот точно я в первый раз тогда, с самой жизни моей, всё сие в себе заключил... Склонился я опять, заснул таково *легко*. Хорошо на свете, *милый*! Я вот, кабы *полегчало*, опять бы по весне пошел. А что *тайна*, то оно тем даже и лучше [т. 13, с. 287, 290].

Прототипом Макара Ивановича в этом эпизоде, вероятно, был скромный оптинский монах о. Палладий (1782–1861)[19], с детской чистотой удивляющийся премудрости Божией в творении:

[18] Травка — лейтмотивный образ, возникающий в словах Мышкина, Макара Ивановича, Зиновия (старца Зосимы). В черновых материалах к роману присутствует образ молящейся Богу травки: «Каждая травка молится» [т. 16, с. 75], «Каждая травка поет» [т. 16, с. 342]; в одном из вариантов финала («Гимн всякой травке и солнцу» [т. 16, с. 48]) можно увидеть аллюзию на «Гимн брату Солнцу» св. Франциска, который Достоевский мог знать по уже цитируемой статье А. Веселовского: «И за нашу мать землю… благодарим тебя, Господи, что… всякие плоды производит, цветы разные и травы» [Веселовский, с. 175]. Как и у Достоевского, образ травки у св. Франциска и н д и в и д у а л и з и р о в а н, что особенно отражает перевод О. Седаковой: «многоликие цветы и травы» [Франциск, с. 139].

Образ травки можно возвести к повествованию об оптинском монахе о. Палладии и к оде Ф. Шиллера «К Радости» в переводе Ф. И. Тютчева, которую цитирует Дмитрий Карамазов (Радость «травку выманила к свету» [т. 14, с. 99]), а также в образе травки проступает экфрасис европейской религиозной живописи с характерной для нее тщательной разработкой трав и цветов: они изображаются не как условный фон религиозного сюжета (что характерно для иконописи), а и н д и в и д у а л ь н о, в частности, на картинах, которые Достоевский видел в галереях: «Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей» Клода Лоррена (1657. Холст, масло. 102,5 × 136 см. Галерея старых мастеров, Дрезден. Gal. Nr. 731), «Мадонна с щеглом» Рафаэля (1505–1506. Дерево, темпера. 107 × 77 см. Галерея Уффици, Флоренция), «Благовещение» Леонардо да Винчи (Ок. 1475–1480. Дерево, темпера. 98 × 217 см. Галерея Уффици, Флоренция), «Весна» Сандро Боттичелли (Ок. 1482. Дерево, темпера. 203 × 314 см. Галерея Уффици, Флоренция).

[19] Об этом рядовом монахе, проходившем в Оптиной послушания пчельника, пономаря и ризничего [Жизнеописание, с. 381], Достоевский мог знать из очерка о. Климента (Зедергольма) «Иеродиакон Палладий» (Душеполезное чтение. 1875. № 3), а также из книги архим. Леонида (Л. А. Кавелин, 1822–1891) «Историческое описание Козельской Введенской Оптиной Пустыни. Изд. 3-е, доп.» (М. : Тип. В. Готье, 1876. С. 229), которая была в библиотеке писателя [см.: Гроссман, с. 43].

> Любил в ясную ночь смотреть на небо, на месяц и звезды и знал годовое положение многих из них. Нередко задумывался, говорил: «Ну где эта звезда была целые полгода? А вот опять явилась и опять уйдет в свое место. Как все у Бога блюдет свой чин!» <…> А ты лучше подивись премудрости Божией, как Господь все устроил, всему повелевает, и все слушает Его… <…> На все отец Палладий смотрел с духовной стороны. Пойдет, например, иногда он в лес: всему удивляется, каждой птичке, мушке, травке, листику, цветочку. Подойдет к какому-либо дереву, сколько о нем разговору, сколько удивления! Удивляется, как все повелением Божием растет незаметно, как развертывается лист, как цветет цвет. Говоря об этом, отец Палладий вздыхает, прославляет Творца, как Он обо всем печется, о всем промышляет, всех греет и питает, а мы Его забываем [цит. по: Оптинский патерик].

Как и о. Палладий, Макар Иванович размышляет о научном познании природы, но в отличие от первого[20], он признает и обосновывает научное познание как заданное человеку Богом: «недаром Бог вдунул в него дыхание жизни: “Живи и познай”. <…> …сызмлада науку почитал» [т. 13, с. 288].

Прототипом странника Макара Ивановича в его мистическом переживании природы можно считать и оптинского старца — иеросхимонаха Макария (в миру Михаила Николаевича Иванова, 1788–1860). В «Сказании о жизни и подвигах блаженныя памяти старца Оптиной пустыни иеросхимонаха Макария» архим. Леонида (Кавелина) (М. : Типография В. Готье, 1861) говорится об особой любви старца к цветам, лесу и о том, что «по временам старец приходил в состояние духовного восторга, особенно при размышлении или в беседе о неизреченных судьбах Промысла Божия, о его великой и присносущной силе и Божестве. <…> …Прохаживался по скитским усаженным цветами дорожкам и, переходя от цветка к цветку, погружался в созерцание премудрости Творца, от творений познаваемого, что-то тихо напевая про себя» [цит. по: Жизнеописание, с. 56, 78–81].

[20] «Но ученых рассуждений о светилах и явлениях небесных отец Палладий не любил. <…> “Монахи оставили землю, полезли на небо”, — то есть оставили плакать о грехах, а рассуждают о том, что совершенно нам не нужно» [цит. по: Оптинский патерик].



Видимо, не случайно имя и отчество старца Макара Ивановича перекликаются с монашеским именем и фамилией оптинского старца (в черновиках герой называется «Макар Иванов (Русский тип)», «Древняя святая Русь — Макаровы» [т. 16, с. 117, 121, 128].

Мистическое переживание творения и животных продолжено Достоевским в «Братьях Карамазовых» (1880), где старец Зосима, повествуя о своем странствии по Руси, рассказывает об умиленном созерцании им и «благообразным юношей» первозданной «благолепной» красы Божьего мира: б л а г о о б р а з и е[21] человека соотносится с б л а г о л е п и е м[22] созерцаемого творения. Пейзаж наполняется христианскими концептами созерцания, умиления (передаваемого уменьшительно-ласкательные суффиксами), исихии (в образе тишины и молчания), «благолепия» (выражаемого в анаграмматическом нагнетании ключевых звуков **л**, **б**, **п**, особенно в фонических сочетаниях **пл/бл/лп**), Святого Духа (через образы тумана, свежести, легкости), молитвы, непостижимой тайны: «И *вижу* я, *смотрит* он пред собой *умиленно* и ясно. Ночь свет**л**ая, *тихая*, те**пл**ая, июль**л**ьская, река широкая, **п**ар от нее **п**однимается, *свежит* нас, *сл**е**гка* вс**пл**еснет ры**б**ка, **п**тички *замол**к**ли*, всё *тихо **бл**аголе**п**но*, всё **Б**огу *мол**и**тся*» [т. 14, с. 267]. Этот пейзаж восходит к романтическому описанию осеннего вечера на озере из письма Варвары Алексеевны («Бедные люди»,

[21] Благообразие является константой христоликого героя в творчестве Достоевского: это любимое слово Макара Ивановича Долгорукого выражает его духовный идеал и воплощается в его личности (у почившего странника «спокойный, благообразный лик» [т. 13, с. 392]); «благообразие» праведника духовно изменяет Аркадия Долгорукого. Цсл. *Благообразие* (калька с греч. *ey-schemosyne*) — благопристойность, благочинность — ключевой христианский концепт, выраженный в словах ап. Павла: «*благообразно* (*ey-schemonos*) *да ходим…: но облецытеся Господем нашимъ Иисус Христом* — будем вести себя благообразно: …облекитесь в Господа Иисуса Христа» (Рим. 13 : 13–14, пер. еп. Кассиана (Безобразова)). Этот церковнославянизм С. С. Аверинцев относил, наряду с «цело-мудрием» и «благо-лепием», к «ключевым словам традиционной русской этики и эстетики»: образованный по модели двукорневых древнегреческих образований и характерный для «украшенной» византийской гимнографии, он выражает «идею красоты как святости и святости как красоты» [Аверинцев, 1991, с. 53].

[22] Цсл. *Благолепие* — калька с греч. *ey-prepeia* (красивый вид, красота, изящество) [Дворецкий, т. 1, с. 704].

1846), пронизанного теми же устойчивыми мотивами света, чистоты, тишины, свежести, созерцания на берегу водного источника, птичек, всплеснувшейся рыбки, легкости, тумана[23], но в «Братьях Карамазовых» эти типично романтические мотивы наполняются христианскими концептами.

Созерцание одухотворенной природы переходит в размышление о ее красоте и премудрой гармонии, которые выражаются концептами тайны и м и л у ю щ е г о  с е р д ц а, горящего любовью к творению:

> И разговорились мы о красе мира сего Божьего и о великой *тайне* его. Всякая-то травка, всякая-то букашка[24], муравей, пчелка золотая, все-то до *изумления* знают путь свой, не имея ума, *тайну Божию* свидетельствуют, беспрерывно совершают ее сами, и, вижу я, *разгорелось сердце*[25] *милого* юноши [т. 14, с. 267].

[23] «Это озеро, — я как будто *вижу* его теперь, — это озеро было такое широкое, *светлое, чистое*, как хрусталь! Бывало, если вечер *тих*, — озеро *покойно*; на деревах, что по берегу росли, не шелохнет, вода неподвижна, словно зеркало. *Свежо*! холодно! Падает роса на траву, в избах на берегу засветятся огоньки, стадо пригонят — тут-то я и ускользну *тихонько* из дому, чтобы *посмотреть* на мое озеро, и *засмотрюсь*, бывало. Какая-нибудь вязанка хворосту горит у рыбаков у самой воды, и свет далеко-далеко по воде льется. Небо такое холодное, синее и по краям разведено всё красными, огненными полосами, и эти полосы всё бледнее и бледнее становятся; выходит месяц; воздух такой звонкий, порхнет ли испуганная пташка, камыш ли зазвенит от *легонького* ветерка, или *рыба всплеснется* в воде, — всё, бывало, слышно. По синей воде встает белый *пар*, тонкий, прозрачный» [т. 1, с. 83].

[24] Образ восходит к замыслу «Житие великого грешника», в котором в январе 1870 г. Достоевский отметил: «О букашках и о вселенской радости ***живой жизни***: вдохновенные рассказы Тихона» [т. 9, с. 138].

[25] Стилистический источник этой фразы — не только преп. Исаак Сирин, но также имевшееся в библиотеке Достоевского «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле постриженика святыя Горы Афонския Инока Парфения. В 4 ч.» (2-е изд. М., 1856): «И так мы препроводили всю нощь до самой утрени в духовных беседах; и мы собеседников наших возлюбили, аки самых ближайших родственников или друзей, за их любовь и странноприимство, и за их монашескую простоту и добросердечие. *И возгорелось мое сердце любовию* к духовнику Арсению» [Парфений, с. 325] .



Прототипом Зосимы в этом эпизоде также можно считать о. Палладия[26].

В восторге Зосимы перед апофатической непостижимостью премудрого творения проступает и радостное созерцание природы св. Франциском Ассизским, в Житии которого говорится о его невыразимой радости перед премудростью Божьего творения:

> Кто сумеет рассказать, с какой радостью и наслаждением наблюдал он в творении мудрость Творца, всесилие Его и милосердие? Часто это созерцание исполняло его радостью дивной, несказанной, когда он глядел на Солнце, когда созерцал Луну, звезды и твердь небесную. О простодушное благочестие, о благочестивая простота! [Второе житие, с. 266].

Францисканский мотив в образе Зосимы не является надуманным: в финале главы «Великий инквизитор» (Книга пятая. Pro и contra) Зосима именуется Иваном Карамазовым одним из имен Франциска Ассизского («Pater Seraphicus» — «серафический отец»[27]), таким образом напрямую соотносясь с ним, а Алеша видит в Зосиме — серафическом отце — спасителя от демонизма, развернутого Иваном в поэме об инквизиторе: «Вот и скит, Господи! Да, да, это он, это Pater Seraphicus, он спасет меня... от него и навеки!» [т. 14, с. 298]. Демонической философии Великого инквизитора Достоевский противопоставил христоликий образ Зосимы, его житие и поучения в «кульминационной» шестой книге («Русский инок»), которую в письме к Н. А. Любимову от 8 июля 1879 г. он первоначально назвал «Pater

[26] Первым на это в 1963 г. указал с. И. Фудель [Фудель, с. 107] в связи со словами Зосимы («Любите всё создание Божие, — учит он, — и целое и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч Божий любите» [т. 14, с. 289]) и князя Мышкина («каждая «маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива»; каждая-то травка растет и счастлива! И у всего свой путь, и всё знает свои путь, с песнью отходит и с песнью приходит» [т. 8, с. 351–352]. Позже В. Е. Ветловская соотнесла рассказ Зосимы с повествованием об о. Палладии [т. 15, с. 566].

[27] Этим именем св. Франциск назван в память о явившемся ему в образе серафима (*др.-евр.* «пламенный») Распятого Христа, от Которого он получил стигматы.

Seraphicus»: «Но важное ***для меня*** в том, что эту будущую 6-ю книгу (“Pater Seraphicus”, “Смерть старца”) я считаю кульминационной точкой романа» [т. $30_1$, с. 75, 97].

Образы Зосимы и Франциска объединяет такая сущностная христианская черта, как «духовная радость» (лат. *Laetitia spiritualis*), которую, как говорит Зосима, «лишь праведный обретает» [т. 14, с. 292]. Эта духовная радость изливается и на творение: «исполнившись великой радости», Франциск проповедует птицам: «А птички, к которым он обращался, называя их братьями, дивным образом выражали свою радость» [Первое житие, с. 248]; преподнесенной ему птичке св. Франциск «возрадовался о ней в Господе», «птичка, получив разрешение с благословением, улетела, движениями тела подавая знаки радости» [Второе житие, с. 473]. Брат Зосимы, Маркел, лик которого, «веселый, радостный» [т. 14, с. 261], прося у птичек прощения, обращается к ним, как и Франциск, в уменьшительно-ласкательной форме (ит. *Sirocchie mie uccelli* — букв. «Сестрички мои, птицы», в пер. А. Печковского — «Сестрицы мои пташки» [Цветочки св. Франциска, с. 800]): «прилетели ранние птички, гогочут, поют ему в окна. И стал он вдруг, глядя на них и любуясь, просить и у них прощения: “Птички Божии, птички радостные, простите и вы меня, потому что и пред вами я согрешил”» [т. 14, с. 263]. У Достоевского францисканский мотив соединяется с пасхальным («Дни наступили светлые, ясные, благоуханные, Пасха была поздняя» [т. 14, с. 261]), акцентируя древнюю христианскую идею пасхального сорадования животных[28].

В. Е. Ветловская в 1983 г. отметила мотивы, сближающие образы Зосимы и Франциска: проповедь любви, обнимающей собой все творение («и целое и каждую песчинку»); Маркел, просящий прощение

[28] У преп. Феодора Студита (VIII–IX вв.) пасхальная радость животных, празднующих Воскресение Христово, выступает примером и для человека: «К празднику Воскресения Христова и вся тварь, как бы мертвость некую, зимний печальный покров отложив, расцветает опять и как бы оживает: земля покрывается зелению, дерева листьями, животные скачут играя, море успокоилось, и все преобразилось в лучшее состояние. <…> …что если бездушные и бессловесные твари так сорадуются пресветлому Воскресению, и такой праздничный принимают вид; не тем ли паче мы, разумом и образом Божиим почтенные, должны благоукрашать себя доброю жизнью и благоухать духом?» [Святого отца нашего Феодора Студита, сл. 229, гл. 1].



у птичек, и Франциск, который с тем же «чувством восторга и любви к жизни» проповедовал птицам («Братья мои, птички небесные…»); иерархическое построение «Гимна брату Солнцу» Франциска (начиная с солнца (подателя жизни) и кончая радостным ожиданием смерти, «все сущее равно вызывает чувство восторженного умиления, хвалы и благодарности») и благословение Зосимой восхода солнца и заката как предчувствие ухода к Богу [Ветловская, с. 348–351]. При этом Ветловская приводит как источник, которой мог быть известен Достоевскому, популярную французскую книгу о Франциске Антуана Фредерика Озанама (Ozanam A. F. Saint François // Ozanam A. F. Oeuvres completes. Vol. 5. Ed. 2. Paris, 1859):

> Благодаря невинности и детской простоте души, пишет Озанам вслед за Фомой Челанским, Франциск находился как бы в положении первого человека, которому только что открылся мир; и, не отделяя себя от прочих созданий, он воспринимал их с братской нежностью и пониманием; «…эти создания, в свою очередь, отвечали ему таким же повиновением, как и первому человеку, и ради него возвращались к порядку, разрушенному грехопадением» [Ветловская, с. 349].

И. Попова раскрывает францисканские коннотации «ослиной темы» в романе «Идиот», а в самом Мышкине видит последователя Франциска Ассизского, «впитавшего францисканские идеи “доброй человечности”, “духовной веселости”, ими излечившегося в Швейцарии, вернувшегося их проповедовать в Россию» [Попова].

Аллюзию на «Гимн брату Солнцу» можно увидеть в черновых материалах к роману «Подросток», где в качестве одного из вариантов финала записано: «Гимн всякой травке и солнцу» [т. 16, с. 48]. Зосиму и Франциска сближает с е н т и м е н т а л ь н о е переживание природы. О «сантиментальном чувстве природы» в христианстве, которое наиболее ярко выразилось в «Гимне брату Солнцу» св. Франциска, писал А. Веселовский (его статью можно считать одним из источников в создании образа Зосимы): Франциск «весь в нее погрузился: “Да похвален будет Господь Бог мой со всеми творениями, наипаче с батюшкой братцем солнцем (Messer lo frate Sole); в нем он нам светит и подает день, в нем, прекрасном, в полном блеске светящем, во свидетельство твое, Господи. Похвалим Господа за луну сестрицу (sour Luna) и за звезды: он создал их в небе, светлые

и прекрасные. За братца ветра, и за воздух, за облако, за ясную погоду и всякую другую да похвален будет Господь, который дает ими жизнь всем творениям. Похвален буди Господи за сестру воду, низменную, полезную, драгоценную, чистую (la quale e molto utile, e humele, e preciosa, e casta)… и за братца огня, которым ты освещаешь ночь, за прекрасного, могучего, веселого (e ello e bello, e jocundo, e robustissimo, e forte). И за нашу мать землю (у слав. нашу мать сыру землю) благодарим тебя Господи, что она носит и кормит нас (ne sostenta e governa) и всякие плоды производит, цветы разные и травы)”» [Веселовский, с. 175].

Зосима, как и Макар Иванович, в состоянии восторга, разгоревшимся любовью чистым сердцем созерцает первозданную, «благолепную» красу Божьего мира, славу Божию, разлитую сиянием по всей твари; это мистическое откровение выражается концептами созерцания, благообразия («лики»), кротости[29]:

> *Посмотри*… на коня, животное великое, близ человека стоящее, али на вола, его питающего и работающего ему, понурого и задумчивого, *посмотри* на *лики* их: какая *кротость*, какая привязанность к человеку, часто бьющему его безжалостно[30], какая *незлобивость*, какая *доверчивость* и какая *красота*[31] в его *лике*. Трогательно даже это и знать, что на нем нет никакого греха, ибо всё совершенно, всё, кроме человека, безгрешно, и с ними Христос еще раньше нашего [т. 14, с. 267–268].

[29] Кротость — одна из высших христианских добродетелей: «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» (Мф. 5 : 5). Греч. *praos* (кроткий) означало и прирученного животного: «1) нежный, мягкий, тихий; 2) несильный, легкий; 3) кроткий, ласковый; 4) спокойный, сдержанный; 5) ручной, прирученный; 6) успокоительный» [Дворецкий, т. 2, с. 1364].

[30] Безжалостное избиение лошади отсылает к «некрасовским» описаниям («О погоде», 1859) жестокого убийства лошади в сне Раскольникова («ему так *жалко*, так *жалко* на это смотреть» [т. 6, с. 47]) и избиения лошади в рассказе Ивана Карамазова с цитатой некрасовской строки («и по плачущим, кротким глазам»): «“У Некрасова есть стихи о том, как мужик сечет лошадь кнутом по глазам, по кротким глазам”. Этого кто ж не видал, это русизм. <…> Клячонка рвется, и вот он начинает сечь ее, беззащитную, по плачущим, по “кротким глазам”» [т. 14, с. 219]. Великий инквизитор говорит о «кротких глазах» Христа: «И что ты молча и проникновенно глядишь на меня кроткими глазами своими?» [т. 14, с. 234].

Близкая этому сюжету ситуация описана в московском Дневнике В. Ф. Одоевского (26 июля 1862 г.), возмущенного жестоким отношением к лошади и говорящего о необходимости как закона, так и церковной проповеди на слова о милующем праведнике в «Книге притчей Соломоновых» (Притч. 12 : 10) [Одоевский, с. 154].

[31] В «Записках из Мертвого дома» рассказчик, кормя Гнедка хлебом, отмечает его «красивую морду»: «Как-то приятно было смотреть в его красивую морду и чувствовать на ладони его мягкие, теплые губы, проворно подбиравшие подачку» [т. 4, с. 189].

[32] «Сладостность» в исихастской традиции — действие Святого Духа, проявление Благодати, например, в Житии преп. Сергия Радонежского Епифания Премудрого: благодать «усладила сердце его сладостью духовной», в пустыни преподобный вкусил «Божественной сладости безмолвия» [Житие Сергия Радонежского, с. 305, 307].

Примером того, что «с ними Христос», старец Зосима вспоминает «чудо о медведе» из Жития преп. Сергия. Мотивы чуда, тишины, сладости[32], сна, легкости, покоя (мира), света выражают нисхождение благодати на умилившегося этим чудом юношу:

> «Ах, как, говорит, это хорошо, как всё Божие хорошо и *чудесно!*» Сидит, задумался, *тихо* и *сладко*. Вижу, что понял. И заснул он подле меня *сном легким*, безгрешным. Благослови Господь юность! И помолился я тут за него сам, отходя ко сну. Господи, пошли *мир* и *свет* твоим людям! [т. 14, с. 268].

Это восприятие духовной красоты животных (их глубочайшего смирения, кротости, любви и доверчивости) как образца для человека, утратившего, в отличие от животных, свое «естественное состояние», восходит к аскетической традиции, в частности, к преподобному авве Исайе (IV в.): «Бессловесные животные сохранили свою природу, а человек природу свою изменил. Теперь, как подчиняется скот человеку, так должен всякий человек подчиняться ближнему ради Бога: ибо на сие пришел Господь» [Слова преподобного аввы Исайи, сл. 8, гл. 12]. Образцами духовности животные выступают и у св. Франциска Ассизского: святой «радовался и дивился» «вниманию и доверчивости» птиц, которым проповедовал [Цветочки св. Франциска, с. 800]. В этом Франциск продолжил евангельскую традицию

духовной символики животных: «невинные» горлицы — «чистые, смиренные и верные души» [Цветочки св. Франциска, с. 815]; смирение ягненка уподобляется смирению Христа — кротчайшего Агнца; тихая и смиренная овечка среди коз и козлов сравнивается с «кротким и смиренным сердцем» Христом, ходившим среди фарисеев и первосвященников [Первое житие, с. 263–264].

Ближайшим по времени прототипом Зосимы в его м и л у ю щ е м  с е р д ц е можно также считать Макария Оптинского. В главе о душевных свойствах и духовных благодатных дарованиях старца Макария приводятся его слова о животных («Я всех люблю: и птичек люблю, и коровок люблю, и лошадок люблю») и строгий выговор, который он сделал монаху, сильно утомившему лошадей «скорою ездою», «объявив все неприличие для инока ради удовлетворения своей личной прихоти или из тщеславия относиться с жестокостью к бессловесным животным, вопреки Св. Писанию, которое называет блаженными тех, кто милует и скотов» [цит. по: Жизнеописание…, с. 52]. Свидетельством «большой сострадательности ко всякой бессловесной твари» является то, что «в зимнее время, сожалея об остающихся без пищи птичках, старец, по своему обыкновению, приказывал келейникам сыпать для них ежедневно на приделанную извне к окну его келлии полочку конопляных семян. И довольное количество синичек, конеплянок и маленьких серых дятлов слеталось пользоваться благодеянием старца» [цит. по: Жизнеописание…, с. 53]. В декабре в одном из своих писем старец писал:

> У меня бывает всякий день много гостей пернатых. К окну приделана полочка, и сыплем зерен разных. Прилетают разного рода пташки: синички, воробьи, иваньчики (мелкие серые дятлы), сойки и другие. И всякая своим манером кормится. Естественная наука в натуре, и видна творческая сила и премудрость [цит. по: Жизнеописание…, с. 80].

В словах Зосимы Достоевский применяет к коню и волу высокий церковнославянизм «лик», означающий лицо святого на иконе, и в этом — как иконологическое восприятие мира в целом, так и экфрастическая отсылка к иконографическому сюжету Рождества



Христова, где присутствуют кони (на которых волхвы едут за Звездой), вол, осел (стоящие у яслей с рожденным Христом — «с ними Христос»):

> К яслям были привязаны вол и осел, дабы исполнилось Писание: *позна волъ стяжавшаго и, и оселъ ясли господина своего*[33]. А эти вол и осел приведены были Иосифом из Назарета. Осел приведен был ради беременной Девы, чтобы везти Ее на себе во время пути, а вола привел Иосиф для того, чтобы продать его и отдать должную дань, взимавшуюся по повелению кесаря, а также и для себя купить все нужное. Оба эти бессловесныя животныя, стоя у яслей, своим дыханием согревали Младенца по случаю тогдашняго зимняго времени, и таким образом служили своему Владыке и Творцу [Жития святых, кн. 4, с. 687].

Сюжет «Поклонение волхвов» с одухотворенными образами вола, осла и лошадей многообразно представлен в европейской живописи, которую Достоевский мог видеть в Галерее Уффици (Флоренция) на полотнах Джентиле да Фабриано[34], Доменико Бигорди (Гирландайо)[35], Герарда Давида[36].

В состоянии восторга Зосиме открывается невидимое — не только духовная красота животных («лики»), но и устремление твари к Логосу («всё создание и вся тварь, каждый листик устремляется к Слову, Богу славу поет[37]» [т. 14, с. 268]. Достоевский художественно выразил патристическое учение о логосности творения (св. Василий

[33] «Вол знает владетеля своего, и осел — ясли господина своего; а Израиль не знает [Меня], народ Мой не разумеет» (Ис. 1 : 3).

[34] Поклонение волхвов. 1423. Дерево, темпера. 300 × 282 см. Галерея Уффици, Флоренция.

[35] Поклонение волхвов. 1487. Дерево, темпера. Диам. 172 см. Галерея Уффици, Флоренция; в Уффици с 1790 г.

[36] Поклонение волхвов. Ок. 1490. Холст, темпера. 95 × 80 см. Галерея Уффици, Флоренция; в Уффици с 1845 г.

[37] Этот мотив молитвы творения звучит у св. Василия Великого (IV в.), писавшего о том, что «ликостояние твари и по вложенным в нее законам (логосам) стройно возносит песнопение Творцу» [цит. по: Киприан, с. 328]. В состоянии духовного восторга старец Макарий Оптинский пел песнопение: «“*Покрываяй водами превыспренняя Своя, полагаяй морю предел песок и содержай вся, Тя поет солнце, Тя славит луна, Тебе приносит песнь вся тварь, яко Содетелю и Творцу*

Великий, св. Григорий Богослов, св. Григорий Нисский, Ареопагитики, св. Максим Исповедник): созданное Логосом Божиим прекрасное Творение в присущей ему гармонии и стройности несет в себе Его «отпечаток» (Кол. 1 : 15–17); в тварных вещах — отблески «посеянных» Богом в творении архетипических «логосов» (предвечные прообразы, «иконы», парадигмы вещей), которыми держится мир и которые устремлены к Божественному первоисточнику — Логосу-Христу [см.: Киприан, с. 262, 300, 327–334]. Это видение логосов в творении архим. Киприан (Керн) определил как «символический реализм» — восхождение от видимых вещей к невидимым, иному бытию. Патристическую метафору о посеянных в творении логосах Достоевский развернул в образ сада в известных словах Зосимы:

> Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и взошло всё, что могло взойти, но взращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным [т. 14, с. 290].

Ви́дение творения в его изначальной чистоте («ве́дение логосов твари»[38]) подвижник получает в умной молитве, созерцая творение, как в зеркале, световидным[39]. Горящее любовью сердце видит Вселенную, пронизанную лучами, «энергиями» Логоса-Любви. О логосности творения говорится в популярной анонимной книге середины XIX в. «Откровенные рассказы странника», являющейся «руководством» по «умной молитве»:

> Когда при сем я начинал молиться сердцем, все окружающее меня представлялось мне в восхитительном виде: древа, травы, птицы, земля, воздух, свет, все как будто говорило мне, что существуют для человека, свидетельствуют любовь Божию к человеку и *все молится, все воспевает славу Богу*. И я понял из сего, что называется в Добротолюбии «ве́дением словес твари», и увидел способ, по коему можно разговаривать с творениями Божиими. <…> …я также опытно узнал, что значит рай, и каким образом разверзается царство Божие внутри сердец наших. <…> …все было мне как родное, на всем я находил изображение имени Иисуса Христа [Откровенные рассказы, с. 43, 96, 107].

Это восторженное переживание логосности творения близко созерцанию христоликими праведниками Достоевского (Мышкин, Макар Иванович, Маркел, Зосима) по-райски преображенной, изначально чистой природы[40].

В гимне всеобъемлющей любви[41] к творению Божию от «целого» до «песчинки» старец Зосима говорит о постижении любовью[42] «тайны Божией» в земных «вещах»:

> Любите всё создание Божие, и целое и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч Божий любите. <…> Животных любите: им Бог дал начало мысли и радость безмятежную. Не возмущайте же ее, не мучьте их[43], не отнимайте у них радости, не противьтесь мысли

*во веки*" (Трипеснец в Великий четверг, на повечерии, песнь 8)» [цит. по: Жизнеописание…, с. 56].

[38] Само выражение восходит к преп. Максиму Исповеднику (VII в.), который призывал к «исследованию этих духовных логосов видимых тварей» и к «созерцанию духовных логосов познаваемого» [цит. по: Киприан, с. 330].

[39] А. Ф. Лосев, раскрывая в этом описании «ви́дение твари как чуда», приводит слова из «Жизни преп. Григория Синаита» о чудесном преображении твари в состоянии восторга, «мистически-умном восхождении»: «Совершающий в духе восхождение к Богу как бы в некотором зеркале ***созерцает всю тварь световидною***» [Лосев, с. 563–566].

[40] Сходство описания «земного рая» у Достоевского с «описанием молитвенного созерцания всего земного и преображения земли в некий рай» в «Откровенных рассказах странника» отметил в 1929 г. Р. В. Плетнёв [Плетнёв, 2007, с. 156–157].

[41] Первая фраза этого гимна о кенотической любви Бога ко грешнику («Братья, не бойтесь греха людей, любите человека и во грехе его, ибо сие уж подобие Божеской любви и есть верх любви на земле») восходит к преп. Исааку Сирину: «Люби грешников, но ненавидь дела их и не пренебрегай грешниками за недостатки их, чтобы самому не быть искушённым в том же, в чём искусились они» [Сирин, с. 468].

[42] Эта идея познания любовью присутствует и в «Сне смешного человека» (1877), где люди на райской планете живут в пантеистическом слиянии с природой, ощущая ее не рациональным, а «живым путем»: «У них не было храмов, но у них было какое-то насущное, живое и беспрерывное единение с Целым вселенной» [т. 25, с. 113–114].

[43] В «Сне смешного человека» люди после «грехопадения» «стали мучить животных, и животные удалились от них в леса и стали им врагами» [т. 25, с. 116].

Божией. Человек, не возносись над животными: они безгрешны, а ты со своим величием гноишь землю своим появлением на ней и след свой гнойный оставляешь после себя — увы, почти всяк из нас! [т. 14, с. 289].

Неоднократно повторяемая Зосимой мысль о греховности человека и б е з г р е ш н о с т и природы («всё, кроме человека, безгрешно» [т. 14, с. 267–268]) близка мыслям А. Веселовского в уже цитируемой статье о дохристианском, пантеистическом единении человека с безгрешной природой (природа сохранила в себе чистоту, которую человек утратил после грехопадения): «В древнем мире человек стоял в природе, вместе с нею, не отделяясь от нее, и она отвечала на его расспросы. Тогда звери еще говорили, растения жили человеческой жизнью и так же плакали и радовались, как обыкновенные люди. Христианство изменило эти отношения, лишив природу ее богатой индивидуальной жизни, поставив человека вне окружающего его мира. Он стал выше его, потому что выше в ряду существующего, но с другой стороны на нем одном лежала печать первого греха, он вышел из общего единства жизни и перестал понимать тайны творения. Природа сделалась для него загадкой, с тех пор как он святотатски коснулся заповедного дерева; то знание, которое он в ней так жадно искал, навеки скрылось от него в грехопадении. И она начинает бежать от самого себя в природу, к зеленой “матери пустыне”, как поэтически выражаются наши духовные стихи; чистая от первородного греха, она продолжает славословить Бога в пении птиц, в шуме вековой чащи, и он спешит слиться с нею в пантеистическом поклонении» [Веселовский, с. 175].

Таким образом, глубинный смысл ключевой для Достоевского темы животных раскрывается в контексте «большого времени» — христианской традиции м и л у ю щ е г о с е р д ц а, которую писатель продолжает и представляет в русской литературе XIX в. наиболее концептуально.

Эта глубинная перспектива древней христианской традиции в его текстах присутствует прямо (цитатами и аллюзиями на библейские, святоотеческие, агиографические, иконографические источники) и в свернутом виде — в ключевых христианских концептах (милость, горящее сердце, смирение, жертва, созерцание, тайна, апофатика,



исихия, благолепие, благообразие, радость, умиление, кротость, сладостность, Логос и др.). В русле этой традиции милующего сердца Достоевский раскрывает глубочайшую метафизику животных, первозданную райскую гармонию человека и животных, утраченную после грехопадения.

М и л у ю щ е е с е р д ц е, горящее любовью к творению, — константа христоликого праведника у Достоевского, проявление кенотического христианского гуманизма, который писатель видел как в православном образе святости (преп. Сергий Радонежский, Макарий Оптинский, о. Палладий, инок Парфений), так и в католическом (св. Франциск Ассизский), и, соединяя, сплавляя их в своем художественном сознании, создавал образы «чистого, идеального христианина» [т. $30_1$, с. 68].

*Аверинцев С. С.* Византия и Русь: два типа духовности // Аверинцев С. С. Другой Рим : избр. ст. СПб., 2005.

*Аверинцев С. С.* Крещение Руси и путь русской культуры // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси : сборник. М., 1991.

*Аверинцев С. С.* ΕΥΣΠΛΑΓΧΝΙΑ // Альфа и Омега. 1995. № 1 (4).

*Бахметева А. Н.* Жития святых для детей. Март-апр. М., 1997.

[*Бахметева А. Н.*] Избранные жития святых, кратко изложенные по руководству Четьих-Миней, по месяцам : в 12 кн. М., 1860–1861.

*Бахтин М. М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. М., 2002. Т. 6.

Большая легенда (Житие св. Франциска Ассизского), составленная св. Бонавентурой из Баньореджо / пер. О. А. Седаковой // Истоки францисканства : Святой Франциск Ассизский: писания и биографии. М., 1996.

*Буданова Н.* Книги, подаренные Ф. М. Достоевскому в Оптиной пустыни // Россия в красках : интернет-портал. URL: http://ricolor.org/history/cu/lit/4/optin/ (дата обращения: 09.06.2014).

*Веселовский А.* Данте и символическая поэзия католичества // Вестн. Европы. 1866. Дек. Т. 4.

*Ветловская В. Е.* Pater Seraphicus // Ветловская В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб., 2007.

Второе житие св. Франциска Ассизского, составленное Фомой Челанским / пер. Л. Сумм // Истоки францисканства : Святой Франциск Ассизский: писания и биографии. М., 1996.

*Гроссман Л. П.* Семинарий по Достоевскому : Материалы, библиография и комментарии. М. ; Пг., 1923.

*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 2001. Т. 2.

[*Дворецкий И. Х.*] Древнегреческо-русский словарь : в 2 т. / сост. И. Х. Дворецкий. М., 1958.

Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников : в 2 т. М., 1990. Т. 1.

*Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. Л., 1972–1990.

*Дьяченко Г., свящ.* Полный церковнославянский словарь. Репр. воспр. изд. (М. : Тип. Вильде, 1899). М., 1993.

Евангелие Достоевского : Личный экземпляр Нового Завета 1823 г. издания, подаренный Ф. М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 г. : в 2 т. М., 2010. Т. 1.

Жизнеописание оптинского старца иеросхимонаха Макария. М., 1997.

Житие Сергия Радонежского / пер. М. Ф. Антоновой и Д. М. Буланина // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1999. Т. 6.

Жития Святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского : в 12 кн. Репр. воспр. изд. (М. : Синодальная типография, 1903–1911). Киев, 2004.

Иже во святых отца нашего аввы Исаака Сириянина, подвижника и отшельника, бывшего епископом христолюбивого града Ниневии, Слова подвижнические. М., 1854.

*Иоанн, преп., игумен Синайской горы.* Лествица. М., 2004.

*Исихий, пресвитер Иерусалимский, преп.* К Феодулу душеполезное и спасительное слово о трезвении и молитве // Добротолюбие в русском переводе, дополненное [в 5 т.]. М., 1895–1905. Т. 2.

*Киприан (Керн), архим.* Антропология св. Григория Паламы. Париж, 1950.

*Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990.

*Медведев А. А.* «Великая из великих»: житие преп. Марии Египетской в художественном сознании Ф. М. Достоевского // Вестн. рус. христиан. движения. Париж ; Нью-Йорк ; М., 2005. № 1 (189).

*Медведев А. А.* Тишина как духовный концепт в творчестве В. В. Розанова // Вестн. Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. Сер. Гуманитар. науки: Энтелехия, 2012. № 25.

*Одоевский В. Ф.* «Текущая хроника и особые происшествия» : дневник 1859–1869 гг. // Лит. наследство. М., 1935. Т. 22–24.



Оптинский патерик / сост. монахиня Иулиания (Самсонова). Саратов, 2006. URL: http://lib.eparhia-saratov.ru/books/noauthor/optpaterik/47.html (дата обращения: 09.06.2014).

Откровенные рассказы странника духовному отцу своему. Оптина Пустынь, 1991.

*Парфений (Агеев), инок.* Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле : в 2 т. М., 2008. Т. 1 (ч. 1, 2).

Первое житие св. Франциска Ассизского, составленное Фомой Челанским / пер. Л. Сумм // Истоки францисканства : Святой Франциск Ассизский: писания и биографии. М., 1996.

*Плетнёв Р. В.* Земля : (Из работы «Природа в творчестве Достоевского») // Вокруг Достоевского : в 2 т. Т. 1. О Достоевском : сб. ст. под ред. А. Л. Бема. М., 2007.

*Плетнёв Р. В.* О животных в творчестве Достоевского // Новый журн. 1972. № 106. Март.

*Попова И.* Другая вера как социальное безумие частного человека («Крик осла» в романе Ф. М. Достоевского «Идиот») // Вопр. лит. 2007. № 1. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2007/1/po9.html (дата обращения: 09.06.2014).

*Седакова О. А.* Словарь трудных слов из богослужения : церковнославяно-русские паронимы. М., 2008.

Святаго отца нашего Исаака Сирина, епископа бывшаго ниневийскаго, Слова духовно-подвижническия, переведенныя с греческаго старцем Паисием Величковским. Издание Козельской Введенской Оптиной Пустыни. М., 1854.

Святаго отца нашего Исаака Сирина Слова духовно-подвижническия. Репр. воспр. изд. Козельской Введенской Оптиной Пустыни (М. : Университетская типография, 1854). Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2004.

Святого отца нашего Феодора Студита подвижнические монахам наставления // Добротолюбие в русском переводе, доп. [в 5 т.]. М., 1895–1905. Т. 4.

*Сирин Исаак, преп.* Слова подвижнические. М., 2002. Текст печатается по изд.: Иже во святых отца нашего аввы Исаака Сириянина, подвижника и отшельника, бывшего епископом христолюбивого града Ниневии, Слова подвижнические. М., 1854.

Слова преподобного аввы Исайи к своим ему ученикам // Добротолюбие в русском переводе, доп. [в 5 т.]. М. , 1895–1905. Т. 1.

*Фудель С. И.* Наследство Достоевского // Фудель С. И. Собр. соч. : в 3 т. М., 2005. Т. 3.

Цветочки святого Франциска / пер. А. П. Печковского // Истоки францисканства : Святой Франциск Ассизский: писания и биографии. М., 1996.

*Франциск Ассизский, св.* Песнь брата Солнца / пер. О. Седаковой // Истоки францисканства : Святой Франциск Ассизский: писания и биографии. М., 1996.

**УДК 821.161.1 + 27-18**

**Л. Р. Клягина**

# РЕЛИГИОЗНАЯ СИМВОЛИКА В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ РУССКОЙ КЛАССИКИ

Современное искусство, обращаясь к истолкованию классических текстов XIX в., сталкивается с духовной практикой, включенной в религиозный контекст либо религиозно-философского мировоззрения автора, либо культуры, которая немыслима без религиозного сознания. Проявляя специфику такого текста, интерпретаторы вынуждены использовать в создаваемых версиях религиозную символику. Но какую роль играют подобного рода символы?

В анимационной версии по повести Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» (1992), созданной Александром Петровым, сюжетообразующим можно назвать символ рая. Понимание рая близко к толкованию, существующему в православной традиции.

> Рай есть не столько место, сколько состояние души; как ад является страданием, происходящим от невозможности любить и непричастности Божественному свету, так и рай есть блаженство души, проистекающее от преизбытка любви и света, к которым всецело и полностью приобщается тот, кто соединился со Христом. Этому не противоречит то, что рай описывается как место с различными «обителями» и «чертогами»; все описания рая — лишь попытки выразить человеческим языком то, что невыразимо и превосходит ум [Иларион].

© Клягина Л. Р., 2014



Художник-мультипликатор не следует буквально тексту Достоевского, в рассказе которого нет подробного описания рая, а есть описание внутреннего состояния героя, он скорее воссоздает картину рая по описаниям, встречающимся в агиографической и богословской литературе. Вот что говорит о рае св. Андрей (X в.):

> Я увидел себя в раю прекрасном и удивительном, и, восхищаясь духом, размышлял: «что это?.. как я очутился здесь?..» Я видел себя облеченным в самое светлое одеяние, как бы истканное из молний; венец был на главе моей, сплетенный из великих цветов, и я был опоясан поясом царским. Радуясь этой красоте, дивясь умом и сердцем несказанному боголепию Божия рая, я ходил по нему и веселился. Там были многие сады с высокими деревьями: они колебались вершинами своими и увеселяли зрение, от ветвей их исходило великое благоухание… Невозможно те деревья уподобить ни одному земному дереву: Божия рука, а не человеческая посадила их. Птиц в этих садах было бесчисленное множество... Увидел я реку великую, текущую посреди (садов) и их наполняющую. На другом берегу реки был виноградник... Дышали там с четырех сторон ветры тихие и благоухающие; от их дыхания колебались сады и производили дивный шум листьями своими… После этого мы вошли в чудный пламень, который нас не опалял, но только просвещал. Я начал ужасаться, и опять руководивший меня (ангел) обратился ко мне и подал мне руку, говоря: «Нам должно взойти и еще выше» [Как попасть в рай].

В фильме А. Петрова эта картина воплощена в ясных и светлых, перетекающих друг в друга образах, даже построение пространства связано с идеей восхождения, движение в пределах рая строится вертикально. Во всех описаниях рая подчеркивается, что земные слова могут лишь в малой степени изобразить небесную красоту, так как она «несказанна» и превосходит человеческое постижение… Стремясь подчеркнуть это, художник создает ряд фантастических образов, имеющих символическое значение. Таков образ человеческой руки, на которой помещен младенец. Беспомощный и едва встающий на ноги, кажется, что он во власти другого человека, но вот дитя превращается в птицу и обретает свободу, а пальцы бессильны сжаться и трансформируются в бесконечность древа жизни.

Даже противопоставление мира реальности и сна, в котором и выстроен образ рая, изображено как будто по словам преп. Симеона Нового Богослова. В Царстве Небесном «праведники просветятся, как солнце» (Мф. 13 : 43), уподобятся Богу (1 Ин. 3 : 2) и познают Его (1 Кор. 13 : 12). По сравнению с красотой и светозарностью рая наша земля есть «мрачная темница», и свет солнца по сравнению с Триипостасным Светом подобен маленькой свечке. Даже те высоты богосозерцания, на которые восходил преподобный Симеон при жизни, по сравнению с будущим блаженством людей в раю — все равно, что небо, нарисованное карандашом на бумаге, в сравнении с настоящим небом [Там же].

Несмотря на то, что в тексте Достоевского подобной сцены нет, режиссер противопоставляет два мира с помощью такой же символики. Девочка, которую встречает герой рассказа, является в момент мнимого самоубийства как блуждающая вокруг тающей свечи. Это единственное, что можно назвать светом в земном пребывании героя Достоевского, это событие встречи с ней как возможность спасения от окончательного грехопадения и погружения во мрак. Как пишет архиепископ Иоанн:

> Рай начинается уже в этом мире. Все ученики Господа всех времен и народов свидетельствуют, что рай для человека, устремленного к небесной правде, начинается уже здесь, на земле [Иоанн Сан-Францисский, с. 51].

Идея бессмертия в фильме воплощена в образе старца, уходящего в поток солнечного света, а оставленный им посох превращается в цветущее древо. «Диалектика о рае и свободе раскрыта Достоевским, ей он посвятил “Сон смешного человека”, “Сон Версилова” и “Легенду о Великом Инквизиторе”. Достоевский не может примириться ни с тем раем, который еще не знает испытания свободы, не прошел еще через свободу, ни с тем раем, который после всех испытаний будет организован принудительно, без свободы человеческого духа. Для него приемлем только рай, прошедший через свободу, которого свобода возжелала. Принудительный рай в прошлом и принудительный рай в будущем был предметом ужаса Достоевского, был для



него соблазном антихриста. Ибо Христос есть прежде всего свобода» [Бердяев, с. 243].

В христианстве раскрывается новый смысл рая как Царства Небесного, уготованного от начала мира, завоеванного в результате победы Иисуса Христа над адом. Изначальное прошлое и конечное будущее смешиваются в идее рая. К первоначальному, утерянному райскому состоянию нельзя вернуться — рай в конце мирового процесса есть совсем иной. Это рай после познания свободы, после всех страданий и испытаний, в которых раскрываются новые возможности Бога и человека. Можно даже сказать, что это рай после ада, после опыта зла и свободного отвержения ада.

В классическом тексте «Сна смешного человека» причина разрушения не называется определенно. Герой Достоевского произносит лишь: «Я видел их сам, их познал и убедился, я любил их, я страдал за них потом» [Достоевский, с. 164]. Петров находит ряд символов, через которые выстраивается идея искушения свободой: маска, отсутствие лица, утрата образа приводят к желанной свободе, оборачивающейся вседозволенностью и погружением во мрак ужаса.

Но картина будущего рая после грехопадения не появляется в версии режиссера. Прежде чем обрести рай, человек должен научиться любить ближнего, с этого шага начинается движение к другой жизни в финале «Сна смешного человека» в версии художника-мультипликатора.

Мультфильм Марии Муат «Он и Она» сделан по мотивам повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» в 2008 г. Это философская притча, пронзительное размышление об одиночестве. Афанасий Иванович, оставшийся один, после смерти Пульхерии Ивановны живет лишь воспоминаниями, в которых все кажется наполненным счастьем и безмятежностью. Недаром все воспоминания возникают на фоне сада, может быть, райского сада. Это поэзия быта, нежные и трогательные взаимоотношения, где нет уже страсти, но есть игра в страсть. Как спокойно Пульхерия Ивановна говорит о приближающейся смерти! И в этом тайна и загадка ухода из жизни стариков, понимающих и принимающих неотвратимость этого события. Как проста и обыденна смерть в символическом жесте опустившейся безжизненной руки! Как страшно остаться одному, вместо райского сада — голое дерево, и только одна мечта: скорее к ней, в другой мир,

где они снова встретятся. Он и Она не в состоянии жить друг без друга. Перед нами — простая и ясная буколическая жизнь, идиллия. Жанр оправдан ситуацией воспоминания, которые всегда сглаживают шероховатости реальных событий. Это рай, но скорее усиливающий боль от утраты земного счастья.

Но какое это имеет отношение к гоголевскому тексту? Тревога за человека в повести классика совсем иная, это боль за человека, в жизни которого все превращается в привычку, поэтому и теряет приметы живого, жизнь напоминает механистический процесс, в котором утрачено живое чувство. Это скорее утраченный рай, а не обретенный в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики».

Несмотря на явное концептуальное расхождение, создатели мультипликационной версии сохраняют черты гоголевской поэтики. Это символические жесты, вещный мир и какая-то неявная и едва уловимая подмена понятий. Вдруг вместо символического яблока Афанасий Иванович подает Пульхерии Ивановне в райском саду грушу. Вторжение мистического, смешение реальности, неуловимое зло в образе кошечки, пожалуй, также черты гоголевского художественного мира. Однако версия Марии Муат — скорее совсем иное произведение. Если бы не имена героев и некоторое сходство сюжетов, вряд ли мы отождествили бы мультфильм с известным текстом классика.

Смена повествователя, отказ от финала гоголевской повести, исключение из повествования некоторых событий (например, поручение, данное перед смертью Пульхерией Ивановной служанке — следить за Афанасием Ивановичем) кардинально изменяют сюжет, реконструируя мир, о котором скорее тоскует писатель, как об уже не существующем, утраченном. Мотив утраченного рая звучит и в том, и в другом произведении. Но сон об утраченном рае для человека, забывшего о любви, и воспоминание о рае на земле, сохраняющее любовь — принципиально разные.

Мир двух стариков по-гоголевски заполнен вещами. В мультфильме мы видим совсем иное осмысление проблемы «человек — вещь». Платье, в котором Пульхерия Ивановна завещает себя похоронить, деталь в фильме пусть нелепая, но снимающая или в бытовой простоте уводящая от трагических размышлений о смерти. Вещь не заменит человека, платье, лежащее на кровати вместо Пульхерии Ивановны, лишь усиливает чувство утраты.



Неизбежен вопрос о том, какую же роль играет текст Гоголя в данном произведении, что происходит при наложении классического текста на современную версию? В диалоге с писателем-классиком художник-мультипликатор и режиссер-постановщик утверждают, что человеческое в человеке неуничтожимо, любовь как основа жизни даже привычку одухотворяет, наполняет смыслом быт, и память преодолевает смерть.

Воплощением гоголевских мечтаний можно назвать версию мультипликаторов.

Парадоксальное религиозное мироощущение Гоголя порой заставляет интерпретаторов искать неожиданные формы использования религиозной символики. В мире небытия, мертвом мире марионеточных гоголевских героев нет места духовности. Таков театр Николая Коляды. Николай Коляда и Гоголь — особая тема. В одном из интервью Коляда назвал Гоголя «членом своей семьи» [Коляда]. «Коробочка» — это и название его сборника, и пьеса по мотивам произведений Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Старосветские помещики», поставленные в Коляда-театре «Ревизор» и «Женитьба», совместный проект с Олегом Богаевым «Башмачкин» и т. д. Но даже не перечень работ режиссера и драматурга заставляет размышлять об особой природе диалога Коляда — Гоголь. Феномен совпадения — в осмысленной по-гоголевски природе искусства как особого рода духовной практики.

Театр Коляды определяют как театр натуралистический, театр абсурда; сам же режиссер настаивает на определении «реалистический театр». Не правда ли, это напоминает осмысление творчества Гоголя в историко-литературном процессе: натуральная школа, критический реализм, авангард, абсурд — все сходится. Есть и другая точка отсчета. Из интервью с Н. Колядой:

> *Вопрос:* Каковы ваши отношения с Богом, с церковью?
>
> *Ответ:* Может быть, верю, а может — и нет. Не знаю. Об этом не думаю, потому что в церковь ходить некогда. У меня есть своя молитва, которую читаю по утрам, «Молитва оптинских старцев». Всегда крещусь, когда проезжаю мимо церкви, но когда был там последний раз — даже не упомню [Я люблю Екатеринбург!].

Можно вспомнить и о церкви, восстановленной на средства Николая Коляды.

В «Ревизоре» Коляды городничий в странном одеянии — то ли облачение священнослужителя, то ли босяцкие лохмотья — почти блатной авторитет, одновременно юродивый и жалкий уже не с грядущим, а с пришедшим хамом Хлестаковым.

В спектакле Коляда-театра «Женитьба» используются вышитые иконы, которые появляются то в перевернутом виде, то под ногами, но их никто не замечает. Образам никто не поклоняется, не вспоминается образ Божий, потому человек и уподобляется неизвестно чему и кому (на голове у женихов Агафьи Тихоновны — крышки от самоваров, а сзади прилеплены павлиньи хвосты, да и повторяют они какие-то детские нелепицы вроде «кася-маляся»), и потому и смысл всего происходящего восстановить невозможно.

Подколёсин в финале пьесы «Женитьба» пытается что-то понять, последний монолог произносит он на краю могилы, кажется, что мысль о смерти проясняет смысл жизни. Монолог Подколёсина после балагана и происходящего на сцене абсурда звучит как небольшой и неожиданно возникший момент прозрения, осмысления жизни, покаяния. Но когда все так ясно и очевидно, жить становится невозможно, разорвать бессмысленный круг жизни можно, только выпрыгнув из окна… Подколёсин в версии Коляды опускается в символическую могилу, где уже приготовлены полотенца, на которых опускают гроб. Покаяние не свершается в мире, где все обесценено и нет Бога, потому и открытым остается финал: то ли самоубийство, то ли возвращение в состояние покоя и сна, то ли бегство из реальности.

Это действительно не абсурд и не натурализм, это реальность, в которой зритель всегда, какой бы ни была фантасмагория, ощущает трагическую боль за человека, потерянного и не обретающего смысл бытия. Именно эта реальность, эта боль заставляют обоих авторов особенно остро видеть мир в состоянии деформации, разрушения. Религиозная символика в не свойственной ей роли лишь подчеркивает трагизм происходящего.

Совсем иную роль играет религиозная символика в интерпретациях по произведениям А. П. Чехова.

В фильме Карена Шахназарова «Палата № 6» (2009) появляется вставной сюжет об истории возникновения монастыря, на территории



которого находится психолечебница. В чеховском рассказе нет этого фрагмента, включенного в киноповествование К. Шахназаровым, но именно он свидетельствует о присутствующей в мире духовности, пробивающейся сквозь абсурд всеобщего существования. Для того чтобы ее обнаружить, нужно обладать особым зрением. Все начинается с основания монастыря, в котором теперь и располагается психиатрическая лечебница. С удивлением зритель обнаруживает, что роли Никиты и странствующего монаха сыграны одним актером; лицо монахини, лик юной княгини, чьи найденные нетленные мощи являются чудесным событием в жизни монастыря, лицо сумасшедшей в финале — это также одно лицо.

Все в этом мире изменилось, потеряло изначально существовавшие черты, но не случайно в финале фильма встреча Рагина и безумной девушки с лицом то ли княгини, то ли монахини ставит под сомнение безумие главного героя. Что-то похожее на осмысленное выражение лица, возвращение к жизни, к миру — в финальной сцене, как свидетельство того, что не все до конца обессмысленно в этом мире. Но напоминание о духовном неявно, как мимолетность, оставляющая зрителя скорее в ситуации сомнения, размышления, что опять же, по-чеховски, подано без дидактики и назидания.

*Иларион (Алфеев), еп.* Во что верят православные христиане. URL: http://azbyka.ru/katehizacija/vo-chto-verjat-pravoslavnye-khristiane.shtml (дата обращения: 27.01.2014).

Как попасть в рай? // Православие и мир. 2010. 22 янв. URL: http://www.pravmir.ru/kak-popast-v-raj/ (дата обращения: 29.01.2014).

*Иоанн Сан-Францисский (Шаховской), арх.* Беседы с русским народом. М., 1998.

*Бердяев Н.* О назначении человека. М., 1993.

*Достоевский Ф. М.* Найти в человеке человека : сборник. Екатеринбург, 1996.

*Коляда Н.* «Гоголь — член моей семьи» : интервью. URL: http://www.svobodanews.ru/content/Article/432413.html (дата обращения: 27.01.2014).

Я люблю Екатеринбург! // Вечерний Екатеринбург. 2005. 11 сент. URL: http://kolyada.ur.ru/interview/2005/11/439 (дата обращения: 27.01.2014).

УДК 821.161.1-312.2 + 27-29

**М. С. Краснякова**

# КАНОНИЧЕСКИЙ БИБЛЕЙСКИЙ ТЕКСТ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ о. А. ВЛАДИМИРОВА «С ВЫСОТЫ ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА»)

В России «литературно-художественное творчество и православная религия всегда находились в тесном взаимоотношении друг с другом» [Дунаев, с. 12]. Во многих произведениях русской литературы, относящихся к разным векам, мы встречаем множество библейских тем, сюжетов, цитат, аллюзий, реминисценций и других форм, отсылающих к Священному Писанию. Все это многообразное присутствие Библии в художественных произведениях может быть приравнено к «библейскому интертексту».

В последние десятилетия в отечественной словесности выделилось особое художественное направление — православная литература, представленная широким рядом писательских имен. Произведения православных писателей сегодня находят широкий круг читателей. Н. В. Пращерук подтверждает кажущуюся нам верной мысль о все большем возрастании роли современной православной литературы: «В контексте общекультурных проблем значение православной беллетристики, способной своей системой ценностных и мировоззренческих координат противостоять наступлению на личность, еще более возрастает» [Пращерук, с. 203].

Популярность православной литературы не оставляет сомнений. Особенно ярко звучат фамилии писателей-священников — Т. Шевкунова, А. Владимирова, Я. Шипова, Н. Агафонова, Н. Блохина и др. Произведения представителей нового направления литературы отличает особый образный язык, увеличивающий долю поэтического начала в прозаическом тексте. Во многом такой эффект достигается благодаря обращению писателей к художественным текстам «золотого» и «серебряного» веков русской классической литературы. Созданные православными писателями оригинальные произведения дают новый импульс и для осмысления широко используемых в них текстов Священного Писания.

© Краснякова М. С., 2014



Обратимся к книге о. Артемия Владимирова «С высоты птичьего полета». Исследование проявленного в ней особого характера авторского освоения библейских текстов будем проводить с опорой на классификацию интертекстуальных элементов, предложенную Н. А. Фатеевой. Особенно важными для нас оказываются следующие интертекстуальные элементы: цитата (с атрибуцией и без нее), аллюзия (заимствование определенных элементов предтекста), центонный текст (комплекс аллюзий и цитат), реминисценции (неясные ассоциации), цитаты-заглавия, эпиграфы, интертекст-пересказ, вариации на тему предтекста, дописывание «чужого» текста, языковая игра с предтекстом и т. п. [см.: Фатеева, с. 30–35].

Книга о. А. Владимирова во многом автобиографична. Писатель с исповедальной искренностью повествует о своих детских годах, отрочестве, юности. В центре изображения — духовные искания и становление личности главного героя. В каждой жизненной ситуации о. А. Владимиров видит промысел Божий. Достигнув духовной зрелости, он «с высоты птичьего полета» смотрит на прожитые годы и приходит к выводу, что «все видимое связано с невидимым, временное — с вечным, телесное — с духовным» [Владимиров, с. 221][1].

Книга состоит из 34 небольших глав, тематически и сюжетно связанных друг с другом. Источником движения сюжета является взросление героя, его осмысление происходящих событий, переживания новых встреч и знакомств. Стремясь к простоте, четкости, ясности изложения, о. А. Владимиров находит собственную «формулу» построения глав, каждая из которых содержит три обязательные составляющие. Основу главы составляет авторское воспоминание собственной жизни, написанное легко и с импонирующим чувством юмора, которое продолжается философским выводом, звучащим осмысленно, строго и убедительно. Именно эта часть звучит наиболее назидательно, в ней сосредоточен авторский дидактизм. Композицию главы венчает цитата из Священного Писания или святоотеческих книг. Она напоминает внимательному читателю о том, что в Библии содержатся ответы на любые жизненные вопросы.

Одним из способов выражения авторской позиции в художественной ткани произведения является широкое использование цитат

[1] В дальнейшем данное издание цитируется с указанием страниц в квадратных скобках.

с атрибуцией. Так, в главе «Проказы» автор вспоминает и как бы вновь переживает раскаяние в первых грехах, коснувшихся детской души. Жаркое лето дети с бабушкой проводили на съемных дачах близ реки Оки. Глубоко развитое в шестилетнем герое чувство почтения к старшим не оставляет сомнения в правильности совета местных подростков, отправивших мальчика на колхозное поле выдергивать, а по сути, воровать спелую морковку: «Взирая на этих подростков в мокрых (после купания) черных трусах, как на полубогов, я покорно следовал за ними, семеня своими короткими ножками» [с. 47]. Ребенок с радостью собирал колхозную морковку и нес бабушке с гордостью: «Помню, что мною руководила лишь одна мысль: как бы порадовать бабушку столь великим уловом!» [с. 49]. Сколь ни была велика радость, но горечь при осознании ошибки была еще больше: «Дальнейшее расследование “преступления” тотчас низринуло меня с мысленного пьедестала…» [с. 50]. Вспоминая далекое детство, автор размышляет о том, как часто наши благие намерения оказываются заблуждением: «Редко кому из нас удавалось избежать прельщений и падений, последствия которых всегда отзываются болью и стыдом…» [с. 46].

Решающую роль в жизни оступившегося ребенка играет бабушка, окружающая мальчика всеобъемлющей и всепрощающей любовью: «До корней волос прогретые ее милующей любовью, мы, братья, были вполне дружелюбны…» [с. 50]. Автор предостерегает тех, кто может явиться источником детских заблуждений: «…слово Божие угрожает страшной карой тому, кто осмелится сознательно соблазнить единого из малых сих…» В этом предостережении заключена назидательная часть рассказа: «наивность — удобная мишень для греха, а осторожность — подлинная добродетель» [с. 46]. Рассказ заканчивается цитатой из первого послания апостола Павла к коринфянам: «по уму будьте совершенны». Здесь о. Артемий Владимиров приводит «вариацию на тему предтекста» (термин Н. А. Фатеевой), несколько изменяя библейский текст. В послании к коринфянам апостол Павел учит быть детьми, которые не озлобляются, быстро прощают, а зачастую, в силу своей душевной чистоты, не воспринимают плохое: «Братия! не будьте дети умом: на злое будьте младенцы, а по уму будьте совершеннолетни» [Библия, с. 1257].

Другую форму присутствия интертекста в книге мы видим в главе «Молитва». Структура построения главы сохраняется прежней.



Авторское воспоминание раскрывает перед нами иную картину детства. Босоногий мальчик на берегу реки при вечернем заходе солнца, затаив дыхание, смотрит на поплавок в ожидании поклевки. Желание поймать рыбу столь велико, что с уст ребенка невольно срываются слова первой детской молитвы: «Помню, как мои губы прошептали тогда: “Господи, помоги! Господи, пусть плотвички поскорее клюнут! Господи!”» [с. 83]. В поисках ответа на вопрос, почему впервые обращение к Богу произошло именно в тот момент, писатель приходит к выводу об ограниченных невозможностях человеческого познания: «Не на всякий вопрос на земле можно найти ответ…» [с. 84]. Своеобразной проекцией библейского сюжета в будущее предстает в этой главе обращение к тексту Священного Писания. Глава заканчивается ответом Небесного Отца на молитву ребенка, оформленным как прямая речь:

> Вот ты ныне держишь в руках удочку и хочешь поймать этих рыбок… Пусть исполнится твоё желание… Но пройдёт известное Мне одному число лет, и Я сделаю тебя ловцом человеков… И тогда ты вспомнишь Того, Кто послал тебе удачу в сегодняшний день… [с. 84].

Первоначальный текст находим в Евангелии от Матфея:

> Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев: Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море, ибо они были рыболовы, и говорит им: идите за мною, и Я сделаю вас ловцами человеков [Библия, с. 1014].

В книге о. А. Владимирова библейский сюжет дан с изменением внутренней субъектной организации. Благодаря этому библейские персонажи и события включаются в коммуникативную ситуацию (автор — герой — читатель), что позволяет воспринимать лица и факты как реальные. Такой прием существенно усиливает содержательную сторону текста и увеличивает эстетическое воздействие.

Глава «Первенец» повествует о роли старшего брата в жизни героя.

> Андрей… всегда возвышался над нами, близнецами, наподобие гигантского дерева с обильной вечнозелёной листвой.

> В многоветвистой кроне исполина, под его сенью, мы укрывались, словно малые пичужки, беззаботно воркующие среди колеблемой прохладным ветерком листвы [с. 124].

Однажды, защищая братьев, Андрей сам оказался жертвой многочисленных недоброжелателей. Автор размышляет о том, что подобные случаи совместного противостояния недругам способствовали душевному сближению братьев, а значит, и у врагов есть надежда на помилование, ведь они косвенно способствовали доброму делу. Рассуждения традиционно заканчиваются библейским текстом: «Всех Он заключил в непослушание, чтобы всех помиловать» [с. 132], в данной главе использованным в форме точной цитации с атрибуцией.

В главе «Страх» писатель обращается к ветхозаветному тексту. В центре воспоминания — картина первого столкновения героя со злом, человеческой жестокостью. Мальчишки из соседнего дома, «представлявшиеся… сродни племени каннибалов», однажды окунули перепуганного ребенка в холодную осеннюю лужу [с. 36]. Автор воспроизводит состояние ужаса, безнадежности, «воспоминание человеческих лиц, в которых, казалось, не было ничего человеческого». Аллюзия восходит к библейскому сюжету грехопадения: «Не так ли праматерь наша Ева, некогда прогуливаясь в прохладе Эдема, увидела образ, а потом и услышала голос зла» [с. 37]. И только «вера высвобождает человеческое сердце из-под гнёта всевозможных страхов, которые, как чугунная плита, придавливают душу к земле» [с. 36].

К сюжету грехопадения отсылает читателя авторская реминисценция в главе «Козленок». Братья-близнецы, собирая с бабушкой грибы в лесу, нашли редкий гриб, который каждый из ребят хотел первым очистить дома. Митенька, руководимый духом соперничества и борьбы, решил не оставлять решение спора до дома и по дороге съел гриб неочищенным и сырым. Лишь позже, мучимый болью и угрызениями совести, ребенок признается в содеянном. Вспоминая нечестный поступок брата, автор рисует картину воспоминания с помощью ветхозаветных образов: «Запретный плод только кажется сладким, но по вкушении чрево всегда чувствует горечь, а сердце наполняется печалью и разочарованием» [с. 87–88].



Тема любви, заявленная в главе «Признание», красной нитью пронизывает всю книгу о. А. Владимирова «С высоты птичьего полета»: «Миром правит любовь. Это хорошо чувствуют дети, нося в своём чистом сердце теплоту любви» [с. 16]. Братья в спальне перед сном горячо признаются друг другу в вечной любви. Однако когда тетушка, рассерженная детским шумом, спрашивает, кого следует наказать за баловство, братья, нисколько не задумываясь, указывают друг на друга. Главу венчают слова апостола Иоанна Богослова об истинном назначении любви, которое не в словах, а в добрых делах, в желании и умении взять на себя ответственность за другого человека: «Любить не словом или языком, но делом и истиною» [с. 21].

Авторские размышления о необходимости деятельной любви продолжаются в главе «Детский сад». Разрезвившиеся по дороге домой из детского сада, братья бегут наперегонки друг с другом. Тёма не выдерживает состязания и терпит обидное поражение, упав и больно ударившись:

> Я плакал от обиды на Митеньку, на трубу, на неуклюжесть, а собственное жалобное поскуливание только добавляло горечи и умножало рыдания [с. 25].

Как всегда, на помощь приходит бабушка, являвшаяся для ребят олицетворением бескорыстной христианской любви, которая омывает раны и успокаивает словами, лаской. Авторская аллюзия отсылает к библейскому предтексту:

> Не так ли Небесный Отец, выбежав навстречу Своему сыну, иждившему наследство «на стране далече», обнимал его и целовал без единого слова попрека и осуждения! Не так ли милосердный самарянин возливал елей на израненного разбойниками путника, «едва жива суща»? [с. 26].

Кульминационным образом в общей цепи авторских рассуждений о смысле и силе любви является образ отчима Леонида Александровича. Немногословный, скромный, он всегда находился рядом с супругой, воспитывая ее троих детей от первого брака как своих собственных. Он запомнился «безмолвным спутником мамы, бесконечно терпеливым и всегда готовым с радостью услужить, проявить

заботу о человеке без малейшего раздражения и неудовольствия…» [с. 135–136]. Для оценки жизни отчима, которая на всем ее протяжении была служением людям, писателю достаточно процитировать строки из послания апостола Павла к коринфянам: «Вот истинная любовь, которая “все переносит, не ищет своего и никогда не перестает”!..» [с. 136].

Книга о. А. Владимирова отличается удивительно простым и красивым языком, что роднит ее с произведениями русской классической литературы. Используемая автором схема построения глав обеспечивает открытость авторской позиции. Уже в аннотации к книге он предупреждает читателей о том, что «повествование отличается ненавязчивой назидательностью» [с. 6]. Автор избирает проповедническую повествовательную стратегию благодаря использованию в книге разных форм «библейского интертекста» (вариация на тему предтекста, проекция библейского сюжета в жизнь героев книги, цитация с атрибуцией). Так он акцентирует внимание читателя на святоотеческих и библейских текстах, проповедует православные ценности.

Сегодня современные читатели становятся свидетелями уникального литературного феномена. Общество, наконец всерьез озабоченное проблемами духовно-нравственного и этического характера, ищет выход из образовавшегося морального вакуума. Каждый сознательный человек осмысливает сложившуюся ситуацию и свою роль в свершении истории. Литература всегда была призвана отвечать на самые острые вопросы, и современная православная литература с достоинством выполняет столь высокую миссию.

Библия : Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: канонические. М., 2011.

*Владимиров А.* С высоты птичьего полёта. М., 2012.

*Дунаев М. М.* Православие и русская литература : учеб. пособие для студ. духов. академий и семинарий : в 6 ч. М., 1996. Ч. 1.

*Пращерук Н. В.* Книга «Несвятые святые» арх. Тихона (Шевкунова): открытие мира // Духовные начала русского искусства и просвещения (Никитские чтения) : материалы XII Международ. науч. конф. / сост. А. В. Моторин. Великий Новгород, 2012. С. 202–206.

*Фатеева Н. А.* Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1997. Т. 56. № 5.

# Раздел 5
# ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ДИАЛОГ СОЗНАНИЙ

УДК 82.091

**Л. Н. Житкова**

## ИДЕИ В. Г. БЕЛИНСКОГО В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ К. АКСАКОВА И Д. МЕРЕЖКОВСКОГО

К. Аксаков и Д. Мережковский в истории литературной критики тенденциозно трактуются как антиподы В. Г. Белинского. В таком подходе, безусловно, сказалась идеологическая оценка, в то время как мы имеем дело здесь с духовно-культурной сферой и ее выдающимися представителями, свободными от политической зашоренности. Казалось бы, ничего общего не может быть между славянофилом, с одной стороны, и западником Белинским — с другой, а также между Белинским и философом эпохи модернизма Мережковским.

Однако идеи Белинского довольно легко вычитываются в текстах и Аксакова, и Мережковского. Иначе, вероятно, и не могло быть: Белинский как великий русский эстетик и критик мощно генерировал философско-эстетические мысли, закладывая основополагающие концептуальные оценки русской классической литературы. Вся критика XIX в. испытывала своего рода «диктат» его идей, отталкиваясь от них, развивая их, полемизируя или даже ниспровергая их.

Обратимся к хрестоматийной ситуации полемики Белинского и Аксакова в связи с выходом поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» (1842). Обычно ее интерпретируют однозначно: Белинский приветствовал социальный пафос «Мертвых душ», Аксаков углубился в мистику националистического толка.

Для объективного исследования необходимо учесть прежде всего многовекторность позиции Белинского, что требует изучения всех

© Житкова Л. Н., 2014

выступлений критика в их совокупности, и при этом особого внимания заслуживает его первое выступление — рецензия на поэму, написанная до полемики, «Поэма Н. Гоголя “Похождения Чичикова, или Мертвые души”» (1842). Целесообразно иметь в виду также и раннюю статью Белинского «О русской повести и повестях Гоголя» (1835). Следует учесть и ряд жизненных обстоятельств, связавших Аксакова и Белинского, а именно тот факт, что они оба штудировали в кружке Н. Станкевича Шеллинга, чье влияние формировало их философско-эстетические взгляды. Важна и такая подробность: Аксаков пришел в кружок позднее Белинского, который к тому времени (1835 г.) уже имел имя и был автором упомянутой статьи о Гоголе, толкуя гоголевский комизм совершенно в духе шеллингианской феноменологии; кроме того, Аксаков был намного моложе Белинского (на шесть лет). Эти обстоятельства позволяют предположить, что Аксаков был осведомлен о позиции Белинского по отношению к Гоголю, уважал и разделял ее. Первая рецензия на поэму написана критиком также с шеллингианско-гегельянских феноменологических позиций, как, собственно, и статья Аксакова «Несколько слов о поэме Н. Гоголя “Похождения Чичикова, или Мертвые души”» (1842).

Сравним эти тексты. Идея соотнесения Гоголя с Гомером (в чем состояла главная претензия Белинского к Аксакову) «подсказана» самим Белинским, «забывшим», видимо, этот факт. В статье 1835 г. он сравнивал «Тараса Бульбу» с Гомером: «Если говорят, что в “Илиаде” отражается вся жизнь греческая в ее героический период, то разве одни пиитики и риторики прошлого века запретят сказать то же самое и о “Тарасе Бульбе” в отношении к Малороссии XVI века?..» [Белинский, т. 1, с. 181]. В этой же статье критик указал на философскую глубину незамысловатых по сюжетам повестей сборника «Миргород», а первую рецензию на поэму построил на развертывании тезиса о гоголевском художественном универсализме, подчеркивая, что поэма Гоголя — «творение необъятно художественное по концепции и выполнению» [Белинский, т. 5, с. 51]. При этом необходимо иметь в виду, что в понятие художественности Белинский вкладывал мысль о воплощении исчерпывающей полноты объективной истины. Вот ее вариативное представление в тексте рецензии: поэма поет «дифирамбы блаженствующего в себе национального самосознания» [Там же, с. 55], в ней «все серьезно, спокойно, истинно и глубоко»



[Там же, с. 53], она дышит «любовью к плодовитому зерну русской жизни» [Там же, с. 51]. Тип гоголевской субъективности Белинский представляет как тип феноменологический: Гоголю удается «проводить через свою *душу живу* явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать *душу живу*...» [Там же] (курсив автора. — *Л. Ж.*). Здесь отношения «субъект — объект» как бы исчезают, растворяясь в субъективности универсального значения. То же у Аксакова: он говорит о Гоголе, что его юмор не «выставляет субъект, уничтожая действительность», но «связует субъект и действительность, сохраняя и тот, и другую» [Аксаков, с. 155]. Благодаря юмору Гоголь проникает (у Белинского — «вдыхает душу живу») в сокровенные глубины русского мира, где именно и восстанавливается благодатный целостный смысл.

Аксаков талантливо и умно развивает собственно идею Белинского о воплощении в поэме феномена русского мира. Во главу угла критик ставит здесь тип авторского сознания в его специальной интенциональности, направленности на определенный объект. Делая акцент на таком понятии, как «акт творчества», Аксаков, по существу, говорит именно о направленности творческой интенции писателя: художественное сознание Гоголя «созерцает» русский мир, что предполагает изображение предмета художества в его исчерпывающей полноте. Гоголь, подчеркивает критик, обладает способностью к «всеобъемлющему эпическому созерцанию» [Аксаков, с. 142].

Идея полноты гоголевского создания лейтмотивно проходит через всю статью Аксакова. С его точки зрения, поэму нельзя читать как повествование о мелочных подробностях жизни или искать мотивационный аспект воспроизведения той или иной частной детали, ибо все мелочи, подробности и частности, которыми изобилует поэма, целокупляются в некоем феноменальном единстве: «один мир объемлет их, связуя их глубоко и неразрывно единством внутренним» [Там же, с. 144]. «В поэме Гоголя, — пишет Аксаков, — явления идут одни за другими, спокойно сменяя друг друга, объемлемые великим эпическим созданием, открывающим целый мир, стройно предстающий со своим внутренним содержанием и единством, со своей тайною жизни» [Там же].

Идею единства всего в поэме Аксаков воспроизводит раз за разом, повторяя, что это «все» «не внешнее, оно всегда тут; связует

не наружно, но внутренне все предметы между собою; все оживлено одним духом…» [Аксаков, с. 146]. Поэма Гоголя, пишет критик, «представляет вам целую сферу жизни, целый мир, где опять, как у Гомера, свободно шумят и плещут воды, всходит солнце, красуется вся природа и живет человек, — мир, являющий нам глубокое целое, глубокое, внутри лежащее содержание общей жизни, связующий единым духом все свои явления» [Там же, с. 142].

В свете данной концепции дается интерпретация таких моментов в повествовании, вызывавших недоумение читателей, как финал поэмы с Чичиковым, развернутые сравнения, неожиданные проблески жизни в таких персонажах, как Плюшкин и Коробочка.

Фраза из поэмы: «И какой же русский не любит быстрой езды!» — комментируется Аксаковым следующим образом: «…здесь Чичиков, тоже русский, исчезает, поглощается, сливаясь с народом в этом общем всему ему чувстве. <…> …вся сущность (субстанция) русского народа… поднялась колоссально, сохраняя свою связь с образом, ее возбудившим» [Там же, с. 145]. Смысл же этой сущности, ее смысловое ядро остается тайной и загадкой: «…содержание Руси, всей Руси занимает его [Гоголя], и вся она как одно исполинское целое колоссально является ему» [Там же, с. 150].

Закономерны для эпического стиля «Мертвых душ», поясняет Аксаков, развернутые сравнения, так же, как и превращения, совершающиеся с гоголевскими персонажами, когда, например, ничтожный Иван Федорович Шпонька («Вечера на хуторе близ Диканьки») в эпизоде сенокоса является нам как поэтическое лицо.

В таком предмете изображения — эпическом образе «колоссальной» Руси — мы имеем собственно не объект изучения, а суверенный субъект. Автор же находится одновременно *вне* и *внутри* воссозданного феномена: ведь действительно, мы говорим о том, что автор, дистанцируясь от нации, вместе с тем выступает в качестве носителя национального сознания и самосознания. Так, гносеологическая схема «субъект — объект» трансформируется в формулу «субъект — субъект», которую можно определить как формулу универсального субъективизма. Обе инстанции в этой формуле оказываются познающими себя через «другого». Мы имеем здесь собственно феноменологическую ситуацию, открывающую путь к полноценному и адекватному прочтению «Мертвых душ».



После выступления Аксакова, вызвавшего страстно негативную реакцию Белинского, последний резко изменил свою позицию и стал толковать поэму как произведение социального пафоса и исторического значения, подвергнув сомнению правомерность авторского жанрового определения «Мертвых душ» как поэмы. Справедливо, однако, утверждать, что оба подхода Белинского правомерны: дело в том, что они обращены к разным уровням поэмы. Первый уровень — это уровень субстанциональных смыслов, второй уровень — исторический, осмысляющий современную Россию. В результате мы имеем опыт комплексного подхода к гоголевскому произведению, исключающего всякого рода однозначность.

Для нас в данном случае важно то, что Белинский демонстрирует блестящее владение феноменологическим интерпретационным методом, который и позднее он использует, например, в 5-й статье о Пушкине. Аксаков в статье о Гоголе пользуется тем же подходом, разрабатывает метод и терминологию феноменологического порядка (сознание, понимание, целостность), представление о внеконтекстности истины и т. д.

Чем же объяснить яростное неприятие Белинским статьи Аксакова? Увлеченный в ту пору идеей историзма, Белинский протестовал против антиисторизма Аксакова, расценив, возможно, выступление своего оппонента как рецидив романтизма — тем более опасного, с точки зрения Белинского, что идеологической подоплекой такого романтизма могла стать, как он тогда опасался, идеология русского мессианства.

В конце XIX — начале XX в. имя Белинского подвергается едва ли не тотальной ревизии, и Д. С. Мережковский, может быть, единственный автор, кто попытался творчески осмыслить наследие великого критика и «оправдать» его. В таких работах Мережковского, как «О причинах упадка и новых течениях современной литературы» (1892) и «Завет Белинского» (1915), по времени достаточно отдаленных друг от друга, Белинский последовательно оценивается как личность масштабная, соотносимая с Достоевским по значению для русской культуры и русского сознания. Как критик он вводится Мережковским в ряд мировых имен (Лессинг, Гердер, И. Тэн и др.) — таким образом им ставится вопрос о месте русского критика в истории европейской эстетической мысли.

Мережковский смог преодолеть диктат тенденциозно-однозначного, «партийного» восприятия Белинского-критика, освободив его имя из многодесятилетнего плена позитивистских интерпретаций, как и из привычной связки Белинский — Чернышевский — Добролюбов, поставив его на особое место как личность, которая творит саму субстанцию культуры, а не порождает лишь ту или иную тенденцию в ней.

Впервые именно Мережковский увидел в Белинском критика-философа и эстетика. Из его работ о Пушкине, Лермонтове и Гоголе он «вычитал» идеи, которые использовал как опорные в построении своей культурологической концепции. Концептуальные идеи Белинского в осмыслении русской классической литературы в силу их философской фундаментальности и масштабности были унисонны устремлениям Мережковского в его опыте построения философии русской культуры XIX в.

Толкование феномена Пушкина Мережковским вернуло литературную критику к уровню статей Белинского о Пушкине, к тому уровню, который был резко снижен — и не в последнюю очередь благодаря «реальной критике», определившей поэта однозначно по разряду «чистой поэзии», которая, как считалось, чужда вообще какой-либо мысли о жизни, что в понимании «реалистов» означало идеологическую индифферентность. (Заметим, что, в сущности, это верно по отношению к Пушкину и в действительности есть его достоинство, а не порок.) Именно об этом напомнил Мережковский в своей работе «Пушкин», об этом же писал в свое время Белинский.

В 5-й и 8-й статьях о Пушкине Белинский утверждал способность поэта созерцать мир в его универсальной полноте и художнически претворять эту полноту в своем искусстве. Поэт, по мысли критика, постигает тот закон гармонии, который воссоединяет в единое целое все пребывающее в этом мире и законы бытия личности в нем. И здесь мы имеем дело не с идеологизированной «мыслью», но с «мудростью», которая открывает простые и вместе с тем сущностные смыслы и истины.

Мережковский акцентирует именно идею пушкинской «мудрости», встраивая ее в собственные философские конструкции, тяготеющие к глобальным обобщениям, предпочитая размыкать временные и пространственные границы и выходить в культурное пространство



мировых процессов духовной жизни от Гомера до Гёте, в составе которого, таким образом, оказывается и Пушкин.

Лейтмотивная идея, которая движет стратегию исследования Пушкина Мережковским, это, собственно, идея Белинского о том, что русскому поэту внятны все голоса и тайны вселенной. Пушкин, по Мережковскому, первый среди поэтов нового времени после Данте достиг высочайшей степени гармонии «взаимодействия двух начал» [Мережковский, с. 198–199] — мистицизма и язычества, того синтеза, который был в первоначальном учении Христа, но затем был утерян и к которому еще должно вернуться человечество.

Пушкину близок Гёте, но в последнем чаемый духовно-культурный синтез не завершен. Русский поэт, таким образом, в трактовке Мережковского оказывается знаковой фигурой в мировой истории.

В известной статье «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» Мережковский разрабатывает важнейшие позиции статьи Белинского о «Герое нашего времени». Воспользовавшись некоторыми принципиальными положениями статьи В. Соловьёва «Лермонтов» (о демоническом типе лермонтовского героя, восходящего к личности автора), Мережковский отказывается от нравственно-этического подхода, который обусловил резко отрицательную оценку В. Соловьёвым поэзии Лермонтова и выстроил иную аналитическую логику. Он оттолкнулся от мысли Белинского о том, что лермонтовский герой (Печорин) является носителем трагического духа познания. Белинский писал о том, что Печорин есть воплощение «переходного состояния духа», «бесконечного духа», что им движет «инстинкт истины», «страсти — бури, очищающие сферу духа» [Белинский, т. 3, с. 118]. Но Белинскому было свойственно стремление к этическому проецированию философских вопросов, интерес к их «прикладному» назначению, связанному с проблемой жизненных ориентаций личности. Отсюда — логичное при этическом ракурсе «снятие» у Белинского лермонтовского трагического пафоса гегелевской идеей разумности сущего. Для Мережковского же лермонтовский герой трагичен по определению, поскольку он есть феномен сознания, не мыслящего какой-либо опоры в реальности, чистая духовная субстанция вне времени и пространства, вне «критерия добра и зла», «душа человеческая до рождения», которая, однако, жаждет «самоопределиться», — это

гностическая тоска по последнему знанию, последней истине, Богопознанию.

Лермонтов в трактовке Мережковского предстает поэтом, который впервые поставил вопрос о зле мира и, следовательно, именно он начинает поиски путей религиозного обновления, а его демонический герой — это душа, алчущая синтеза неба и земли.

В статьях Белинского о Гоголе Мережковский обратил внимание на две мысли, по-своему истолковав их. Это мысли ранних работ критика, к которым редко обращаются специалисты.

Первая из них связана с идеей своеобразного гоголевского двоемирия, эстетическая природа которого иная, чем в романтизме, и для описания которой Белинский обратился к категории комизма, заимствованной у Ж.-П. Рихтера, предполагающей специфический тип сознания, мыслящего о человеческом мире как трагически двусоставном, однако едином и целостном. Белинский, удивляясь чуду творческого преображения реальности в повестях «Миргорода», когда в пошлой жизни вскрывается механизм трагического умерщвления духа, писал: «…Что такое почти каждая из его [Гоголя] повестей? Смешная комедия, которая начинается глупостями, продолжается глупостями и оканчивается слезами и которая, наконец, называется *жизнию*» [Белинский, т. 1, с. 167]. Эта же мысль о забвении человеком своего высшего предназначения доминирует в первой рецензии Белинского на «Мертвые души», где особо важной для критика оказывается позитивная тенденция в поэме, связанная с позицией автора и направленная на выявление и утверждение скрытого духовного потенциала русского человека.

Вторая мысль Белинского, которую «усваивал» Мережковский, обусловлена первой — она фиксирует специфику гоголевской художественной образности, определяет стилевую доминанту художественного мира Гоголя. Эстетике писателя много места уделяет Белинский в статье «Горе от ума» — ее основные концептуальные положения, думается, повлияли на Мережковского. Важнейшей категорией Белинского в характеристике метода описания человека и его жизни Гоголем является категория призрачности. «Да! грустно думать, что человек, этот благороднейший сосуд духа, может жить и умереть призраком и в призраках, даже и не подозревая возможности действительной жизни!» — пишет Белинский, подчеркивая, что мир Гоголя — это



«мир призраков», где «все призрачно, бессмысленно, пусто и пошло» [Белинский, т. 2, с. 203, 204, 223].

Первая идея Белинского в монографии «Гоголь и черт» развита в концепцию Гоголя-апокалиптика, известившего за целое столетие о закате культуры, торжестве Хама, «пошлого человека», «черта» как процессе необратимом.

Вторая идея дала Мережковскому основание для развертывания анализа поэтики гоголевских образов на примере Хлестакова и Чичикова. Он блистательно описал этих персонажей, приобретших в его интерпретации символическое значение. Они представлены лишь как подобия людей, воспроизводящих все формы человеческого жизнеповедения, но в действительности являющихся только «призраками», в которых нет истинной жизни, ибо истинная жизнь — это жизнь духовная. Гоголь воспринимается Мережковским как провидец, описавший в своих творениях грядущую духовную гибель человечества.

Феноменологический метод Мережковского, «снявший» временный контекст и представивший культуру вне причинно-следственных временных связей как единое и целостное духовное пространство, обладает той свободой, которая дает Мережковскому возможность ощутить себя «рядом» с Белинским.

Таким образом, наследие Белинского играет роль интертекста в русской критике на протяжении всего классического периода — в работах как прямых последователей великого критика, так и его близких и дальних оппонентов. Во втором случае мы имеем дело с более сложными, порой весьма «закрытыми» трансформациями, как это было, например, в критических опытах К. Аксакова и Д. Мережковского. Метод осмысления идей Белинского Аксаковым можно определить как метод парадоксального выявления скрытой в них смысловой парадигмы, каковая в действительности принципиально неприемлема для автора-первоисточника. Мережковский же усложняет Белинского, переводя его идеи в символико-мифологический и образно-метафорический план, что делает эти идеи трудно «узнаваемыми», или формирует на их основе контексты философско-религиозного значения в духе собственной философии.

*Белинский В. Г.* Собрание сочинений : в 9 т. М., 1976–1982.
*Аксаков К. С., Аксаков И. С.* Литературная критика. М., 1982.
*Мережковский Д.* В тихом омуте. М., 1991.

УДК 821.161.1 Белый.091

**О. А. Кравченко**

# АНДРЕЙ БЕЛЫЙ О РУССКОЙ КЛАССИКЕ: ДИАЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ САМОСОЗНАНИЯ

Андрея Белого можно было бы назвать одной из самых замкнутых, наименее подверженных стороннему влиянию личностей в русской литературе. Как отмечает Л. К. Долгополов, «Белый — фигура феноменальная, его не с кем сопоставить, но и некому противопоставить. Это “планета” со своим миром — духовным и художественным, вращающаяся по своей орбите» [Долгополов, с. 10]. Однако планетарная орбита Белого вовлекает в свое движение весь предшествующий опыт человечества, расширяя его до биологического, предкультурного состояния: «…я полз от червя до гориллы, до... расширения шара: моей головы, на которой пытаюсь усесться; и падаю вновь: в допотопное прошлое» [Белый, 1992, с. 168]. Это прошлое активно входит в жизнь индивидуального «я» писателя, всем своим тяжелым массивом формируя ситуацию диалога «в большом времени (в большой объективной памяти человечества)» [Бахтин, с 423].

Уникальная диалогичность Белого состоит, на наш взгляд, в интериоризации диалога, когда взаимообращенность эпох и культур осуществляется как опыт индивидуального сознания. В трактате «Основы моего мировоззрения» Белый пишет о самосознании как познании «вечносущего в нас». Прошлое включено в работу сознания особым образом: «здесь Гераклит, Парменид и Платон — суть мы: в нашем сущем» [Белый, 1995, с. 25]. Поэтому понять, к примеру, Гераклита — это встать на общую с ним бытийную точку: «Так, как мысль образуется в нас, образовалась и в Гераклите она; понять Гераклита — понять себя в образованиях сознания, рождающих зрение Гераклита на мир» [Там же]. Таким образом, интимный процесс самосознания осуществляется у Белого как приобщение к «вечносущему», обретшему разнообразные культурные персонификации.

Предпосылка диалога согласия обусловлена у Белого онтологической многогранностью человека. В трактовке писателя-философа индивидуум, или действительность «я», противостоит одномерному пониманию личности. В «я», как в луче Божественного света,

© Кравченко О. А., 2014



сфокусировано многоцветье личностей, личностный «форум» индивидуума. Белый-символист саму природу символа трактует как пресуществление разнородного в новое явление, подобное химической реакции образования соли из натрия и хлора. Индивидуум в этом смысле символичен: как символ есть «соединение целей познания с чем-то находящимся за пределом познания» [Белый, 1994а, с. 36], так и целое человека — не «прямолобое усилие вперить индивидуум в личность», а режиссура ее «контрастов и противоречий» [Там же, с. 420]. Сопротивляясь усилиям собственных «объяснителей» и интерпретаторов, Белый не приемлет какого бы то ни было личностного каркаса и устанавливает для себя закон ножниц как размах крайностей широчайшей амплитуды, «как разговор об эстетике над учебником анатомии или разговор о Гельмгольце над бетховенской музыкой» [Белый, 1989, с. 383]. В трактате-исповеди «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития» Белый вспоминает игры трехлетнего Бореньки, суть которых сводилась к «людификациям», к проживанию себя «и Скобелевым, и — Суворовым, и — грозой ирокезов» [Белый, 1994а, с. 425]. В играх Белый усматривает начало собственного символистского развития. Впоследствии индивидуальное «многоголосье» получило истолкование в логике изречения апостола Павла: «Не я, но Христос во мне». Христос как вечносущее и предстает тем объединяющим принципом, на котором выстраивается вселенский диалогизм Белого. В Христе — прообраз чаемого Белым индивидуального и общечеловеческого целого как «града нового», где «все во всех» [Белый, 1999, с. 269][1].Белый мыслит индивидуум как «церковь, живущую в “*Я*”», «церковь “*Я*” выявлений, “ab”, упраздняющая ядовитости “а” своих, “b” своих силою “соли”» [с. 269].

Параметры этой высшей целостности являются определяющими для Белого — философа и критика. Так представление «Гоголя в целом» становится ключевым тезисом концептуально обоснованной поддержки мейерхольдовской постановки «Ревизора» [подробнее об этом см.: Кравченко, с. 574–580]. Также логикой целого Белый оперирует, к примеру, осмысляя сущность художественного конфликта

[1] Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы в скобках; курсив в цитатах здесь и далее авторский.

романов Достоевского. Герои их видятся как односторонние личности-персоны, подобные маскам античного театра. Суть происходящего — разбивание маски, выход из персональной замкнутости, математически сформулированный Белым как стремление *a* к собственной противоположности, рождающей *ab*, и подобное же стремление *b* к *ba*. В подобном притяжении проявлена нудительная потребность в другом, порожденная бытийной жаждой целого.

Однако обозначенная философская установка может интерпретироваться не в диалогическом, а в монологическом ключе — как «присвоение» чужого опыта. Показательна в этом отношении серия статей, посвященная так называемому «гоголевскому сюжету», или роли Гоголя в творческой биографии Белого [см.: Делекторская; Паперный, 1982, 1983, 1986]. Внимание исследователей в первую очередь привлекает к себе своеобразное жизненно-творческое уравнение, данное в «Мастерстве Гоголя»: «так пишет Белый-Яновский (Бугаев-Гоголь)» [Белый, 2011, с. 386]. Н. Жукова, усматривая логическую непоследовательность критика, недоумевает: «…Бугаев — Гоголь, Белый — Яновский; почему не Алов? — параллелизм литературной мистификации был бы поддержан и цветовым параллелизмом» [Жукова, 1996, с. 6]. Нам представляется, что в данном случае творческое поведение Белого рассмотрено в перспективе от запросов публики, падкой на мистификации. Между тем в данных парах нет ни мистики, ни параллелизма. Белый так же не равен Алову, как белый цвет в символистско-теософской логике его статьи «Священные цвета» не равен красному и его оттенкам. И так же, как красный — лишь составляющая спектра, так и Яновский — ипостась Белого, одна из активно проживаемых им экзистенциальных форм.

В многоцветной цельности Белого, в гранях индивидуального «я», как в спектре, преломляются и Гоголь, и Данте, и Петрарка, и Гёте. Поэтому «гоголевский сюжет» Белого — это сюжет целого культуры как «культуры культур» («…опыт, соответствующий опыту культуры культур, есть опыт самосознания нашего» [Белый, 1995, с. 26]). И этой же культурной перспективой объясняется позиция Белого в вопросе об определении места Гоголя в литературном процессе. Называя направленческий спор за любимого писателя «борьбой за этикетку», Белый подчеркивает в Гоголе особого рода «пленарность»: «Говорят, реалист Гоголь — да. Говорят, символист он — да»



[Белый, 1994а, с. 365]. Подобная цельность роднит Гоголя с величайшими деятелями культуры. «Гоголь — гений», и гениальность — знак целого человеческой культуры в нем. «Целое, — пишет Белый, — это и есть культура. Данте — творец культуры. А Леонардо — кто он? Художник, мыслитель, анатом, механик? Творец культуры…» [Белый, 1995, с. 24]. Гений, целое, культура, действительность самосознающего «я» — таковы константы диалогического сюжета Андрея Белого. Это сюжет о «работе миротворца»: работе «всего, что ни есть, во всем, что ни есть» [Там же, с. 22].

Целое — как «культура культур» — многострунно и многоголосо. Так индивидуальность Гёте раскрывается Белому личностным веером: «Удивительность Гёте в том, что нет Гёте в Гёте: есть многие Гёте: Гёте-ученый и Гёте-художник; романтик и классик; физиолог, зоолог, ботаник, метеоролог, поэт, драматург, философ вовне открытый и вместе замкнутый, себя берущий в руки и безрассудно себя отдающий. <…> Гёте скольких еще противоречивейших ситуаций, — есть индивидуум в личностях» [с. 163–164]. Творчество же Гоголя Белый мыслит множественностью апофатических определений: «Я не знаю, кто Гоголь: реалист, символист, романтик или классик» [Белый, 1994а, с. 364]. Признавая одновременную символичность и классичность, Белый ставит вопрос о природе дарования Гоголя: «Каково происхождение горных пород, образующих высоты гоголевского гения? Этого не определишь ходячим термином, как не определишь, вулканического ли происхождения горные кряжи, пленяющие нас издалека» [Белый, 1997, с. 325].

Акцент на гениальности равнозначен для Белого особой культурной миссии, свидетельством которой стали волны «гоголизма», докатившиеся до «символизма, имажинизма, футуризма, вплоть до экспрессионизма» [Белый, 2011, с. 62]. Белый, утверждавший, что Гоголь положил начало многим направлениям искусства XX века, в то же время подчеркивал условность «школьных» разделений. Называя, среди прочего, Гоголя классиком, Белый вносил следующие, опровергающие по сути, уточнения: «Гоголем в нас пролился… до-классический стиль. Есть два установленных стиля: “классический”… и “азиатический”, в Ницше, в Шекспире далекий от Азии. <…> Гоголь — типичнейший выявитель в России не только особенностей стиля азиатического; в нем Гомер, арабизм и барокко, и готика

оригинально преломлены; оттого он влияет на ряд направлений, по-своему в каждом» [Там же, с. 365].

Подобного же рода условность усматривает Белый и в понятии «реализм». Реализм — штамп, подобный штампу промышленника Форштера на советском шоколаде: «“герра Форштера” не встретите вы в производстве, а встретите “штамп” на старой машине, которой печатают» [с. 304]. В понятийное прокрустово ложе, отмеченное штампом «реализм», не укладываются «произведения культуры, под разными масками выявившие очень сложный, глубокий и революционный процесс» [с. 303]. Все это делает очевидным тот факт, что Белый понимает закономерности литературного развития как подчиненные какому-то высшему и определяющему, не собственно литературному, а культурному плану. Классицизм, реализм, символизм для него — лишь условные имена, отражающие динамику культуры.

В этой связи насущной проблемой становится изучение культурфилософской доктрины Белого, антропософская окрашенность которой на долгие годы поместила ее за пределы исследовательского внимания. Между тем концептуальный строй написанного в 1926 г. трактата «История становления самосознающей души» не только позволяет рассматривать это сочинение как своеобразный параллельный текст к публикациям Белого о Гоголе, Достоевском и Толстом, но также дает основания помыслить специфическую диалогичность Белого как акт человеческого самосознания.

В обширном идейном массиве трактата мы намерены сфокусироваться на проблематике культурной сущности русского реализма как этапа выражения мирового кризиса, обусловленного переходом к высшей ступени эволюционного движения: от тела — к душе — и к духу.

Гоголь, Достоевский и Толстой предстают в трактате как «титаны реализма», первыми принявшие на себя волну глобального кризиса, лишь позднее докатившуюся в жизнь. Собственно, кризис и задает тот принципиальный для Белого ракурс прочтения творчества указанных писателей и понимания реализма как особого этапа становления культуры.

Примечательны в этой связи начальные строки выступления Белого на открытии московского отделения Вольной философской ассоциации в октябре 1921 г.: «Достоевский и кризис культуры. Стало быть, с культуры следует начинать, с кризиса ее, ибо кризис



культуры и есть факт появления на мировой арене личности Достоевского и образов его героев. Это уже осуществившийся факт разрыва старых форм индивидуальной жизни, разрыв замкнутого сознания человека» [цит. по: Сугай, 2001, с. 124]. Разрыв «старых форм жизни» и «замкнутого сознания» есть не просто переход к очередной культурной эпохе, но кризисный порог «смерти души», за которым, согласно положениям «Истории становления…», либо «возрождение в духе ее», либо «смерть души в тело: восстание в нас тела, разрыв снизу личности, отданной на растерзание диким зверям». Таким образом, определяющими моментами трактовки творчества Достоевского еще за несколько лет до написания трактата о самосознающей душе оказываются центральные категории культурологической доктрины Белого: «тело», «душа» и «дух».

Сущность человека и порождаемой им культуры представляется Белому тройственной: триединство тела, души и духа служит для философа основанием построения модели всей истории человеческой культуры как сменяющих друг друга эпох души ощущающей, души рассуждающей и души самосознающей. В письме к Иванову-Разумнику от 6 марта 1926 г. Белый писал: «…Эти месяцы в шутку почти начал записывать один ход своих мыслей, ввязался в него и теперь заканчиваю черновик рукописи (что с ней делать — не знаю); рукопись на 400 писаных страниц, а все не могу кончить. Тема — “История становления самосознающей души” (аэропланный пробег над историей культуры последних пяти столетий)» [Андрей Белый и Иванов-Разумник, с. 341]. В конкретизации темы рукописи Белый значительно сузил хронологические рамки собственного сочинения. Действительно, «пять последних столетий» — это описанная Белым история души самосознающей. Но становление ее подготовлено двумя предшествующими эпохами. Так «время рождения души рассуждающей — 6-й, 5-й вв. до Р. Х.; время “беременности” ею души ощущающей — приблизительно эпоха четырех предыдущих столетий» (с. 75). Комментируя указанный факт, Л. Силард отмечает: «… я бы назвала его труд ракетным полетом над историей по крайней мере 25 столетий, поскольку он включает и стремительный разгляд предшествовавших доминионов культуры, создававшихся деятельностью души ощущающей (в Античности), и души рассуждающей (в Средневековье),

и, наконец, души самосознающей (в Новое время), т. е. охватывает несравненно более долгий период» [Силард, с. 604].

Механизм смены эпох обусловлен возрастанием человеческой природы, ее медленным одухотворением, обеспечивающим переход от личности к индивидуальности, от “я” к “Я” как «со-личию личностей», «пленуму личностей» в человеке. Данный процесс инициирован импульсом Христа, отразившимся в изречении апостола Павла: «Не я, но Христос во мне Я». Собственно с Павла начинается история самосознающей души: «между рассудком и сферой Духа у Павла есть им осознанный новый душевно-духовный орган — самосознающая душа… так сказать, разумный свет, свыше озаряющий личность и прозаряющий ее сверху вниз, отчего личность, как семя, умирая, становится колосом, становится пленумом личностей» [с. 169]. Конец же этой истории (как и всей истории, собственно) есть смерть души, также подобная семени, из которого произрастет «возрождение в духе». За этим возрождением следует «решительный поворот судеб культуры» [с. 169] — торжество человека как «Чела века», «Само», как всецело духовного существа, преображенного не только душевно, но и телесно.

Концепция культуры Белого, кризисная в самих мировоззренческих основаниях своих, является в то же время оптимистическим утверждением духовных перспектив человечества. В отличие от Шпенглера, Белый видит в кризисах не «закат», а «перевал», переход от одного типа культурного развития к другому. При этом культурное творчество предстает как развертывание единой программы, некоего «мирового плана» — понятия, актуализированного в историософском наследии Фихте как своеобразного первопринципа, «из которого можно… полностью вывести главные эпохи человеческой земной жизни и выяснить их происхождение и связь друг с другом» [Фихте, с. 363]. В. Г. Белоус в этой связи подчеркивает: «Завету Фихте Андрей Белый следует практически буквально. “Мировой план” объективируется им в виде так называемого “Христова импульса”» [Белоус, с. 615]. Обретаемая человеком духовно-телесная цельность на новом витке исторической спирали воспроизводит Священную историю. Так нарождающееся самосознание запечатлевается Белым в образах «животных яслей» и помещаемого в них младенца: «лежание в яслях — пробуждение самосознания на рубеже меж 4 и 5 периодом;



выхождение из яслей, умение носить свои ясли — история роста самосознания (период культуры, еще предстоящий нам, над-религия, Культура, понятое до конца христианство)» [с. 309]. По отношению к пробуждающемуся самосознанию современное сознание характеризуется как «сознание душевной сферы», сознание «буржуазное» или «историческое» [с. 331], но в то же время оно есть предвестие духа, к которому, по словам Белого, «вплотную приблизились мы в наши дни (в России особенно)» [с. 324].

В подобной культурфилософской логике реализм порождается на «крестном пути души самосознающей… для восстания ее в духе» [с. 168]. Белый отказывается от реализма в его «обыденном изжитии» и рассматривает литературу русского реализма как активное предварение духа, как «отыскание “царства духовного”» [с. 439]. В понятийный круг реализма у Белого входит выражение «реал астрала». Речь идет о высшей ипостаси тела — теле астральном как своеобразном зените телесности, возвышающемся над низшим (физическим) и средним (эфирным) телесными уровнями. Вхождение духа в пределы астрала описано как вложение Духа-младенца в «скотьи ясли». Кризисностью данного момента мировой истории и определяется сущность реализма: «В реализме действительном катастрофически сброшены вместе: астральное тело и “Я”; скотьи ясли и новорождаемый в ясли “младенец”, которому вырасти нужно в духовное “Я”; и по-разному Гоголь, Толстой, Достоевский в творениях нам отражают случившееся мировое событие» (с. 257).

Характерным для Белого-литературоведа является рассмотрение взаимосвязи и внутренней зависимости указанных писателей. В данном случае перед нами — новый этап осмысления заявленной еще в статье 1910 г. «Кризис творчества. Достоевский и Толстой» проблемы религиозной сути творчества. Поэт-мыслитель убежден, что «художественное творчество вступает в борьбу с собой, отрицая себя как деятельность, направленную к созданию прекрасных форм; форма оказывается идолом: в этой борьбе художник или разрушается как художник (Толстой), или он разрушается как человек (Достоевский), или он гибнет и как художник, и как человек (Гоголь)» [Белый, 1994b, с. 399]. Показательно то, что в «Истории становления…» Белый сохраняет преемственную связь Гоголь — Достоевский — Толстой,

равно как и акцент на кризисном характере творчества указанных писателей, однако иную трактовку получает сама сущность кризиса.

Следует также обратить внимание на значимое отсутствие фигуры Пушкина в культурфилософской доктрине Белого. Причина этого приоткрывается, если обратиться к начальным страницам «Мастерства Гоголя». Здесь Пушкин предстает как создатель совершенных творений, завершенных и самозамкнутых: «Пушкин — элеец, замыкающий бытие произведения в круг» [Белый, 2011, с. 22]. Пушкин, наследующий Зенона Элейца с его учением о неподвижности бытия, оказывается внеположен процессу становления, обретающего предельную, физиологическую конкретность у Гоголя. «Гоголь обрастает продуктами своего творчества как организм, питающий свои ногти, которые он держит на себе, хотя они и срезаемы без ущерба; они, и отданные читателю, никогда не могут закончиться, ибо законченность их — не они сами, а целое питающего организма, который — творческий процесс» [Там же]. Акцент на процессуальности, отсылка к «творческому процессу» как некоему «мировому плану» вскрывает в исследовании о Гоголе философскую содержательность трактата 1926 г. Иллюстративна в этом отношении следующая фраза: «…Гоголь — гераклитианец, охваченный огненным вихрем, в котором сгорел-таки и он, и “МД” [“Мертвые души”], когда алчущее самосознание этого стихийного творчества осознало себя в “я” Гоголя; и в нем — угасло» [Там же]. Таким образом, гоголевское «я», разомкнутое в мировую событийность оказывается трагически причастно высшим творческим закономерностям, в отличие от статуарности Пушкина («Прозаические произведения Пушкина замкнуты; автор, написав каждое, ставит его как статуэтку перед нами; и переходит к следующему» [Там же]). Пушкин в трактовке Белого предстает как некая готовая форма, Гоголь же — как сама формообразующая сила, причастная стихии мирового становления. В этом принципиальном отличии, на наш взгляд, кроется причина многолетней фиксации Белого на Гоголе «в обход» Пушкина. Поэтому и в «Истории становления…» Гоголь предстает не как преемник и продолжатель, но как первоиспытатель той волны, которая обусловлена «мировым скосом», именно в гоголевском творчестве становящемся «классическим». В сопряжении духа и тела Белый видит творческое первенство Гоголя: «На мир реала до Гоголя литература вполне не глядела; но в нем закосилась



впервые она; этот скос — мировой и классический, — скос в первый раз, неповторимый, ужаснейший — выявлен в Гоголе» [с. 261].

Заданный Гоголем мировой и классический «скос» — это та фундаментальная характеристика гоголевского стиля, которая определяет «все, что ни есть» в его творчестве. «Скошенный» реализм Гоголя обусловлен его способом видения мира: «Взгляд… Гоголя был не прямой: он косился на тело; и так реализм свой в себе он скосил» [с. 261].

Астральным ужасом Гоголя объясняет Белый юмор великого писателя, тот «грохот хохота», который «есть зарисовка натуралистическая косоглазия всякого» [с. 261]. Обратим внимание на значимую параллель между «Историей становления самосознающей души» и «Мастерством Гоголя». Характеризуя труд профессора И. Мандельштама «О характере гоголевского стиля» (1902), Белый особое внимание обращает на главу «Гоголевский юмор». Именно в связи с этой главой Белый делает замечание: «Почтенному исследователю не хватает методов для объясняющей систематики стиля» [Белый, 2011, с. 65]. Попрекая И. Мандельштама тем, что под формой «десяти юморов» сам юмор расширяется до собственной противоположности, Белый высказывает свое понимание юмора у Гоголя. Это «“стиль” остранения образов, зависящий от идеологии (стиль — отражение ее)» [Там же]. О какой идеологии идет речь? Читатель 1930-х гг., очевидно, ориентировался в данном случае на идеологию классовую. Мы же полагаем, что это идеология иного рода, производная от идеальности духовной миссии. Оттого-то, по Белому, гоголевский «пресловутый юмор, интерферирующий недоумением, ужасом, слезами, гротеском, и не есть юмор в точном смысле» [Там же]. Точный смысл юмора, которого Белый «намеренно не касается», не укладывается в заданные в «Мастерстве Гоголя» рамки «поэтической грамматики». Идеология юмора ориентирует на особый тип бытия, познаваемый не «грамматически», а культурологически и диалогически.

Подобным же образом подходит Белый к фантастике Гоголя и осмыслению «основного жеста» его героев. Фантастика у Гоголя — не аллегория, а реальность встречи «я» с животно-телесным началом, с «чудищами астрала» [с. 258]. Ситуацию гоголевского творчества Белый описывает как «сшибку», дикий «бац» головою о стену. Так «я» ударяется о реальность тела, порождая фантастику «натуры», видение лица человека как редьки хвостом вверх и редьки хвостом вниз.

Первый миг после удара — растерянность от незнания, радоваться ли нам, что отделались шишкой на лбу, или плакать от того, что треснул череп и смерть наступила. Фантастика Гоголя сравнима с этим самым первым мигом, высекающим искры из глаз и порождающим видение астрального тела как «красной кометы, влетающей в череп: то красный жупан колдуна в “Страшной мести” его» [с. 259].

Белый ставит Гоголя в один ряд с «фантазерами истекшего века» — Гофманом и Э. По, чтобы отличить всех троих от фантастики романтической с ее «привидениями», а не «реальностями». Корень настоящей фантастики — действительность «я» внутри тела, «химия переплетения сознательных актов и темных стихий» [с. 278]. Гоголевская телесность раскрывается как мир нечистей: «царство астрала у Гоголя есть царство Вия, свиных страшных харь, “красных свиток”, глазами блистающих ведьмочек, “виев”» [с. 257]. И в этот нечистый мир попадает у Гоголя не просто человек, но дух, нарождающееся самосознание: «астрал для него — заколдованное, преисполненное наваждений и ужаса место, куда невзначай казака занесли заплясавшие ноги; казак — это “Я”» [с. 258].

Столкновение «я» с астралом — нерв гоголевского творчества: «Гоголь есть грохот падения “Я” в мир астрала как акт мирового скандала; все творчество Гоголя по отношению к недавнему дикий удар — в стену лбом» [с. 259]. Параметры «мирового скандала» объединяют гоголевских героев, главное стремление которых — уклониться от удара, убежать, не смотреть. Определяя основной жест героев, Белый сближает Подколёсина, Чичикова, Хлестакова, Хому Брута. Профиль их искаженного героизма — «это жест убегания “Я” из астрального тела» [с. 258]. У Гоголя «я» не выдерживает испытания телом. По Белому, чтобы не погибнуть, очерченный кругом молитв Хома Брут должен был именно смотреть в глаза Вию, воссоединяя этим взглядом тело и дух. Гибель Хомы — это одновременно и гибель Гоголя, боровшегося уже «непригодным, душевным, церковным оружием» [с. 259]. Бегство Гоголя от астрала в душу Белый расценивает как возвращение в пустоту, поскольку душа уже исчерпала себя и поскольку она уже мертва. В гоголевской поэме не о негоции Чичикова идет речь, но о конце эпохи душевности: «…нет, неспроста он “Мертвыми душами” назвал поэму свою; он сказал вполне точно: в отчетливой математической формуле выразил он свершившийся факт, что душа



умерла и что “Я” в ней уже замуровано, если оно не исполнится мужественности стать духом жизни — конкретно; а стать духом жизни “Я” может, пройдя сквозь астрал» [с. 258]. У Гоголя же метания, столкновения «Я» и тела оканчиваются побегом и преодолением последнего. Но в этом преодолении — не проявление «мужественности стать духом жизни», а ограничение телесности смертью: гоголевское «я», «уже ощутившее духом себя, вырывается в дух только смертью физической» [с. 259].

Таким образом, первенство Гоголя в кругу «титанов реализма» уже само по себе есть предпосылка его гибели. Гоголь, пишет Белый, «умер с голоду», предвозвестив стоящие перед человечеством опасности, «узренные им лишь одним во всей грозной их силе» [с. 261]. Эта гибель есть «трагедия симптоматическая», и в определенном смысле она необходима как первый этап, как шаг на пути преодоления души во имя духа.

Миссия «разоблачения душевности» (выражение Х. Штраль) передается от Гоголя к Достоевскому. При этом гоголевское «косоглазие» становится своеобразной нормой зрения и существования: «у Гоголя, у Достоевского с места в карьер — потрясение, взволнованность; фоны их образов бурно вздымаются; все, что ни видит испуганный Гоголь, он видит как скос; косит плач, косит хохот; все — встряска, испуг, желание сбежать от картин, им увиденных; у Достоевского, вскормленного и испугом, и встряскою Гоголя, — встряска становится бытом, второю натурою» [с. 276].

Связь Гоголь — Достоевский Белый прописывает на астральной основе. Телесно-животное начало, столь ужаснувшее Гоголя, становится теперь средой обитания, бытом, который должен пропустить через себя духовный импульс: «Кризис есть быт, новый быт Достоевского» [с. 275]. Символом взаимодействия духа и тела предстает у Достоевского образ «вечности как бани, наполненной пауками» [с. 261]. Именно здесь сопряжены полюса быта и бытия, неудержимый разгул телесных страстей и переплавка чувственности в «сладость *святости* или духовного “Я”» [с. 271]. То, что у Гоголя обнаруживало себя как странность зависимости духа от насморка, от прихотей плоти, у Достоевского становится не странным, а страстным. Достоевский «страстит» дух, уподобляет самосознание телесному инстинкту. Единый для Гоголя и Достоевского метод состоит в остранении

духовного начала. Говоря о растворении «я» в страсти, о том, что оно предстает как сама страсть, «Достоевский подчеркивает: что не страсть, а *как бы* страсть; говоря о страстях как о *“я”*, он *страстит* наше «я», остраняет его; в этом *метод*, подобный реалистическому *остранению* Гоголя; Гоголь — *страннит*, Достоевский *страстит* проявления нашего конкретного “я”» [с. 264].

Мытье в бане вечности — это перековка роковых страстей, пресуществление астрала в дух, а не в поток душевности. «Достоевский, — пишет Белый, — первым взглянул на “душевность” как на оболочку, снимаемую с центра “Я”; положил нашу душу он перед нами тем, что снял ее с себя» [с. 263]. Таким образом, триада *тело — душа — дух* формирует специфическую культурологическую основу как общей оценки творчества Достоевского, так и характера его связи с Гоголем. При этом происходит кардинальная переоценка роли Достоевского в истории русской литературы. В статье 1905 г. «Ибсен и Достоевский» Белый-критик резко заявлял: «К Гоголю и Пушкину — этим первоистокам русской литературы — должны мы вернуться, чтобы спасти словесность от семян тления и смерти, заложенных в нее инквизиторской рукой Достоевского» [Белый, 1994а, с. 196]. Пять лет спустя в уже упоминавшейся статье о трагедии творчества с подзаголовком «Достоевский и Толстой» Белый вместо призыва к первоистокам выстраивает именно ту линию преемственности, которую разовьет в трактате 1926 г. В последней же своей книге «Мастерство Гоголя» исследователь за стилистическим ходами, обнаруживающими родство Достоевского с Гоголем на уровне главных героев («оторванцы»), топики («марево петербургских туманов»), фантастики, женских образов замаскирует идею главы «Реализм: Гоголь, Достоевский» из «Истории становления…». Однако содержание ее все же пробьется в разговоре о продолжении гоголевского жеста: «В другом, никем не отмеченном плане — связь Достоевского с Гоголем: не воплощенные душевные жесты гоголевской романтики воплотились в более поздних романах Достоевского» [Белый, 2011, с. 374]. Нам представляется, что этот «никем не отмеченный план» развернуто и многосторонне предстает именно на страницах не предполагавшегося к публикации трактата.

Оценка творчества Достоевского в «Истории становления…» есть не только факт реабилитации «политиканствующего мистика», но и факт признания незаместимой роли Достоевского в ходе глобального культурного перелома. Л. А. Сугай в статье «Достоевский и кризис культуры в трактовке Андрея Белого» так обобщает описанную ситуацию: «При всей эволюции взглядов Андрея Белого на личность, творчество и значение Достоевского неизменной оставалась идея не конкретно-исторической, но онтологической основы трагедии писателя. Кризис сознания, кризис жизни, кризис культуры — вот что прочитывал символист в пророчествах Достоевского, но кризис для Белого — это не гибель, но свидетельство о рождении новой эпохи, новой культуры» [Сугай, 2011, с. 111].



Онтология кризиса выявлена расширением сознания героев у Достоевского. Поэтому реализм его — «в астрализме, в космизме, в вселенности переживаемого содержания сознаний героев его» [с. 265].

Рождение же новой культуры осуществляется Достоевским через преодоление мифических схем. А. Н. Чинкова справедливо отмечает, что «в творчестве Достоевского Андрей Белый усматривает новый миф, перерастающий миф древний, трагический» [Чинкова, с. 163–164]. Как было отмечено выше, личностное начало в герое Белый сравнивает с маской античной трагедии. Снятие же маски, равнозначное гибели трагического героя, у Достоевского выводит за пределы личностных граней, к осознанию человеческой неодномерности и со-бытийной связанности с другими. «Достоевский предчувствует где-то, что гибель героя, разбитие маски античной есть гибель “персон”, или падение стен, средостений меж личностями индивидуума» [с. 270].

В «падении стен» Белый усматривает торжество главного принципа нарождающейся эпохи, принципа, раскрывающегося в словах «горчичное зерно, аще не умрет, не встанет в бессмертие». В «Преступлении и наказании» логикой этих слов осуществляется сопряжение бытийных пластов, ими генерирована «зигзагообразная молния» озарения Раскольникова, освещающая ему новый мир, исполненный любви и Божественного света. В «Братьях Карамазовых» это слова старца Зосимы «Бу́ди! Бу́ди!», как бы выводящие события романа в иную временную и экзистенциальную плоскость. В этом бытийном зигзаге «нудится творческий пафос реализации мифа у Достоевского» [с. 270].

Указанный закон бытийных сопряжений претворен в самом стилистическом строе, в фабульном кружеве романов Достоевского. «Идейный» анализ сопряжен у исследователя с поэтикой, вместившей в себя силу инженерной мысли писателя. Так обилие героев, деталей, сцен, «кавардак обстановки» рождают критическую мысль о барочной природе художественного мышления Достоевского. Однако это только первое впечатление, возникающее непосредственно в процессе чтения. По прошествии же нескольких дней сквозь хитросплетения барочной конструкции проступает единая, цельная в своем росчерке линия романа. Барокко превращается в строгий ампир, а в сознании читателя встает тенденция, не усматриваемая ни в чем конкретно, но представляющая то предзаданное целое, которым мыслил «тенденциозный писатель» и инженер («таков — внешний “ценз” его») Достоевский.

Это целое, как в капле воды, проступает не только «в построении, в предвычислении преутонченных, сложных до ужаса, вытонченных до прекрасности фабул» [с. 275], но и в том индивидуальном целом человеческого «я», движимого словами «Не я, то Христос во мне Я».

Если метафора гоголевского творчества развернута Гоголем как удар лбом о стену, то творчество Достоевского он видит как полет «вверх пятами», как срыв самосознания в подполье, в «мертвый дом». Обуреваемое страстью «я» всегда рискует сорваться вверх пятами в разверстую бездну астрала. В этом срыве — отражение биографии: «…Достоевский — слетел “вверх пятами” с вершины истории; личная жизнь — “вверх пятами”: блистательное увенчание первого литературного опыта (“Бедные люди”), кружок Петрашевского, переживание казни, и — каторга; всем изощренным сознанием увидел он прошлое после как свой “Мертвый дом”» [с. 276].

Из этого срыва рождается герой Достоевского — «всечеловек». Это не ницшеанский сверхчеловек, а человек, выявленный в его «полуночи», в его глубинном подполье. Не ввысь, а в глубину, в темную, но все же очищающую баню помещает Достоевский «вечность» своего героя. Интеллигент Достоевского несет в себе тень катастрофы: «…высший, аристократ духа летит у него вверх пятами, в подполье, чтобы там завести разговор с пьяницей вроде Мармеладова, с “бывшим”, полубосяком вроде “генерала Иволгина” и т. д. И отсюда, с дна, этому, спустившемуся в подвал человечества, павшему, предлагается Достоевским расшириться до всечеловека» [с. 314].



Подобная всечеловечность понимается Белым как взаимное прорастание страсти и сознания, и это событие является смысловой подосновой романной фабулы у Достоевского. Так треугольник Рогожин — Настасья Филипповна — Мышкин Белый рассматривает в свете становления трагической целостности. Смерть Настасьи Филипповны (души) обусловлена невозможностью совмещения и примирения в себе телесного и духовного начал. Настасья Филипповна есть «себя сознавшее *целое*, переживаемое как два *“Я”*, меж которыми соединения — нет: “a” в ней свято, как “a” князя Мышкина; “b” ее — страстно (Рогожин); она выявляет “ab” то как “a”, то как “b“; оттого-то она умирает; над трупом ее, над загаданной тайной “ab” — “a” и “b” проплетаются общей судьбой: пред трупом стал Мышкин Рогожиным; этот последний стал — Мышкин; конец *“Идиота”* — загадка культуры, — загаданный быстрый зигзаг: снизу вверх» [с. 272].

Так в гибели душевности рождается молния новой культуры. Но кратковременность ее мига не позволяет преодолеть границ искусства, изменить жизнь, утвердить в ней закон бытийной сплетенности, неразрывности всеобщих связей. Эту миссию Белый усматривает в «учении» Толстого.

> Отличие Толстого от *«бу́ди»*, в котором зао́стрен вопрос о путях Достоевским, — существенно: молния, зигзаг, эпилепсия, мистика мига, прозор; да, прекрасно, а после? Лишь бо́льшая тема; и таков Достоевский; ну да, — Апокалипсис будет; на нас просияют тела; но, пока-то, — пока…; разговорчик такой Достоевским ведется в трактирчике… такой разговорчик (на *«чик»* напираю) есть — *«чик»*; один миг; после — следует жизнь; и читатель бежит в департамент; спешит Достоевский в редакцию. <…> Для Толстого же с мига, когда «Апокалипсис» вдвинется в тему беседы (хотя б в ресторан-*чике*), нет — нет возвращения в редакцию, времени нет для романа; роман, если гибель культуры нависла — только *«чик»* [с. 290–291].

В триаде Гоголь — Достоевский — Толстой последний представляет реализм действенный, т. е. не ограниченный сферой литературной.

Поэтому «молнии» романов Достоевского в масштабе Толстого оказываются лишь быстро гаснущей вспышкой спички во тьме.

Толстой в рассудочности собственного «учения» настраивает нас на кропотливую работу. Его задача — зигзаг молнии сделать мостом; общими усилиями выковать мост, соединяющий горные высоты духа с подножием самой этой горы. И начинать эту работу нужно с сознания. Оно уподоблено Белым фонарю, светильнику, зажигающему свет в нашем «я». Прочистка стекол такого фонаря равна готовности встретить и отразить собою не только мировые пожары и «вспыхи», но и то сокровенное будущее, которое грядет, подобно жениху из евангельской притчи: «Надо светильник готовить. А то не увидим прихода к себе Жениха; и приход Жениха, без светильни готовой, нам будет лишь скрежетом» [с. 295].

Поэтому Толстой — труженик будущего, он даже в пустоте ресторанных бесед ищет способы починки испорченного «фонаря». В работе над сознанием Толстой готов учиться всему, испытать себя во множественности ипостасей.

> Толстой молодой — весь открыт: как бы вширь неизвестности; в эту эпоху он — все, что угодно в потенции: он — писатель, исследователь континентов; в большой своей жизни он — все: и охотник, и воин, статистик, заведующий столовыми, школьный учитель, потом педагог-реформатор, художник, мыслитель и йог [с. 280].

В этой готовности «учиться всему, что ни есть» [с. 290] Толстой пробивается к тому главному смыслу, что выше всяческой суеты. Итог ученья — «внутренняя тишина», духовная сосредоточенность, необходимая для вслушивания в то, чего хочет в нас «я». Эта духовная наука и есть квинтэссенция всех знаний, она нацелена не на какие-либо спецификации, а на весь бытийственный круг человека.

Целое бытия, каким его видит и показывает нам Толстой, не есть некое устоявшееся существование, но всегда путь, проход через бездну — к новому небу над «синявенькой» занавесью повседневности. В бездне неба над Аустерлицем сокрыта суть знания Толстого:

> А когда поднимали Андрея с разорванным телом, увидел на небе — *то* небо, другое, которое видеть не хочется; и — за тем *небом*, за *бездной астрала*, еще что-то, что углублялось в чтении *Евангелия от Иоанна; увидел — мир духа* [с. 285].



По сравнению с Гоголем и Достоевским Толстой кажется писателем вовсе не кризисным, а, напротив, уютным, барски здоровым. Мы как будто бы отдаемся Толстому, «здоровье его выпивая до дна» [с. 286]. Там, где кричит испуганный Гоголь и летит «вверх пятами» всечеловек Достоевского, у Толстого открывается необыкновенная гармоничность бытового плана. То, что у Гоголя вставало астральными чудовищами, у Достоевского выявляло себя «совлечением души», обрело у Толстого сущность кентаврическую. Здесь наблюдаем такое углубление души в тело, которое дает некий идеальный, искомый в теории Белого образ абсолютной телесной одушевленности, полной «пропайки» тела и души: «в *“тельной”* импрессии *душетелесное* мало-помалу становится *телодушевным*» [с. 282]. У Толстого животная, звериная бездна астрала гармонически слита с душевными движениями героев. Так астрал «сознанием Вронского вобран; и Вронский — себя сознающая *“лошадь”; “собака”* — астральное тело Ростова; в картине охоты в *“Войне и мире”* сознания собачьих людей… потому что внырнули все-все вдруг в собаку; собаками скачут за волком» [с. 282]. Телом же выявлены душевные жесты героев: «животен в сознании Анны Карениной страшный итог ее жизни, или тело, в котором копается злой “мужичонка”» [с. 284]. «Кровавое тело» становится в романе символом духовным.

Не кризис встречает читателя в романах Толстого, а некая мудрость инстинкта как энтелехия телесности. Астрал «подстилает» физический мир, становится «бытом быта» и «памятью памяти». Поэтому телесность Толстого кажется такой теплой, родной и трепетной. В запахе телесном «мы изживаем мир радости, светов и святок, надежду — и будущее» (с. 284). Предчувствие его как бы по наследству передано Толстому. Будущее прочитывается в непоименованном «бытии» Боратынского («Есть бытие, но именем каким его назвать»), во вслушивании Пушкина в «темный язык» («Я понять тебя хочу, / Темный твой язык учу»), в тревоге Тютчева («О, страшных песен сих не пой»).

Такое вслушивание открывает стихию не только родную, но и чуждую, таинственно-страшную. И Толстой лишь заманивает нас в уютно-домашний быт, чтобы из него втянуть в бездну, под колеса поезда, в бред «пити-пити-итити». «Приняв оболочку Толстого, приняв его быт, поднесенный с такою душевною, легкою ласкою, приняли

все остальное: *“пити-пи´ти”*; приняли *“синий квадрат”* и — странный *“волчок”*, закружившийся около пылью покрытых сапог созерцающего Андрея на поле» [с. 285]. Выпивая «душу романов» Толстого, мы переживаем ужас пути из домашнего здорового быта в бездну, этот быт отсекающую. Толстой уподоблен Белым хирургу, «оператору», ампутирующему «быт исторический», и читатель таким образом оказывается в ситуации Анатоля: «Как Анатолий, рыдаете вы — О — оо-оо! — над отрезанной частью того, что вам только что виделось лучшим в вас» [с. 286]. В рыдании читатель выходит на путь «учения» Толстого, ему становятся родными и внятными звуки «О — оо-оо!» Анатоля и «Уу-уу-уу — не хочу-уу» Ивана Ильича, проваливающегося в «темный, глубокий ужасный мешок». Испив чашу романов Толстого, мы все теперь — «Ильичи», понимающие, что «все там будем». Это «там» и есть основа некоего человеческого братства, родства в предчувствии, что «будет — бред *“ипити́”*, будет бездна, в которую лезть не *хооо*-чется, будет *“волчок”* закружившейся бомбы: и будет разорван им — низ живота» [с. 300]. Мы «Ильичи» еще и в том, что обрели опыт за бездной, знание, что «дальше — *“пойдет”*: легче, легче; где виделась *“бездна”* — там свет зажигается: свет не дневной, бытовой, — свет *иной* или внутренний» [с. 293]. Как бы «с той стороны» Толстой дает нам новый опыт любви и надежды. Проводя через боль и терпение, через все «оо» и «уу», Толстой выводит из суеты и безумия бреда к истинному свету и началу новой жизни. Его реализм — это работа разумения, «работа над *“уу”* и над *“оо”*, и над *“ии”* (*“итити́”),* чтоб из *“у”*, *“о”*, *“и”*, в нас подстилающих чувства, и прочих созвучий, согласных и гласных, впервые сложить слово *“жизнь”*» [с. 301].

Так действенный реализм Толстого преломлен в его писательском усилии построения вселенского моста любви и надежды.

Трактат А. Белого «История становления самосознающей души» раскрывает специфические грани не только мировоззрения писателя-философа, но и диалогической сути творчества Гоголя, Достоевского и Толстого. Уникальность их миссии в том, что все трое оказались чуткими к сейсмическим процессам культуры. В отличие от реализма европейского, сводимого Белым к натурализму, русский реализм осуществил переход от личностного измерения человека к «индивидуалу» человека, утвердив со-бытийность как основу экзистенции.



Самосознание в этой трактовке выведено за социально-исторические и пространственно-временные рамки, оно заряжено внутренней диалогической напряженностью взаимообращенных эпох и культур.

Андрей Белый и Иванов-Разумник : Переписка / публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада ; подг. текста Т. В. Павловой, А. В. Лаврова, Дж. Мальмстада. СПб., 1998.

*Бахтин М. М.* Собрание сочинений : в 7. М., 1997. Т. 5.

*Белоус В. Г.* «История становления самосознающей души» Андрея Белого: историко-философские параллели // Миры Андрея Белого. М. ; Белград, 2011.

*Белый А.* Гоголь // Сугай Л. А. Хрестоматия по литературной критике для школьников и абитуриентов. М., 1997.

*Белый А.* История становления самосознающей души // Белый А. Душа самосознающая / сост. и вступ. ст. Э. И. Чистяковой. М., 1999.

*Белый А.* Крещеный китаец. М., 1992.

*Белый А.* Мастерство Гоголя : Исследование / вступ. ст. Ю. Манна. М., 2011.

*Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989.

*Белый А.* Основы моего мировоззрения // Лит. обозрение. 1995. № 4–5.

*Белый А.* Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М., 1994a.

*Белый А.* Трагедия творчества : Достоевский и Толстой // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма : в 2 т. / вступ. ст., сост. А. Л. Казина, комментарии А. Л. Казина, Н. В. Кудряшевой. М., 1994b. Т. 1.

*Делекторская И.* «Гоголевский сюжет» в жизнетворчестве Андрея Белого: (к проблеме реконструкции) // Toronto Slavic Quartely. № 33. University of Toronto. Academic J. in Slavic Studies. URL: www.utoronto.ca/tsq/31/delektorskaya (дата обращения: 08.10.2013).

*Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988.

*Жукова Н.* О мастерстве Гоголя, о символизме Белого и о формосодержательном процессе // Белый А. Мастерство Гоголя : Исследование. М., 1996.

*Кравченко О. А.* «Гоголь в целом» как проблема критических исследований Андрея Белого // Миры Андрея Белого. М. ; Белград, 2011.

*Паперный В. М.* Андрей Белый и Гоголь : Статья вторая // Тр. по рус. и славян. филологии. Литературоведение. Вып. 620. Тарту, 1983.

*Паперный В. М.* Андрей Белый и Гоголь : Статья первая // Тр. по рус. и славян. филологии. Литературоведение. Вып. 604. Тарту, 1982.

*Паперный В. М.* Андрей Белый и Гоголь : Статья третья // Тр. по рус. и славян. филологии. Литературоведение. Вып. 683. Тарту, 1986.

*Силард Л.* Культурологическая концепция Андрея Белого в трактате «История становления самосознающей души» // Миры Андрея Белого. М. ; Белград, 2011.

*Сугай Л. А.* Андрей Белый о Достоевском, Гоголе, Мейерхольде и кризисе культуры : (Из архивных материалов) // Лит. учеба. 2001. Кн. 1.

*Сугай Л. А.* Достоевский и кризис культуры в трактовке Андрея Белого // Tragédia doby, človeka, literatúry. Nitra, 2011.

*Фихте И. Г.* Основные черты современной эпохи // Фихте И. Г. Соч. : в 2 т. СПб., 1993. Т. 2.

*Чинкова А. И.* Достоевский в восприятии Андрея Белого // Достоевский Ф. М. Материалы и исследования. Т. 15. СПб., 2000.

# Раздел 6
# ИЗ АРХИВА КАФЕДРЫ

**УДК 821.161.1.091**

## МАТЕРИАЛЫ ИЗ АРХИВА ПРОФЕССОРА И. А. ДЕРГАЧЁВА

Предлагаемые вниманию читателя материалы представляют расшифровку некоторых записей из архива проф. И. А. Дергачёва (1911–1991). Выбор пал на записи с пометой «Мое» и «Мысли вслух». Они касаются, как правило, общеинтересных предметов, относящихся как к истории литературы (творчество А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя), так и к ее теории (проблемы творческого метода, жанра романа, иронии и диалога). Однако главным предметом размышлений в них остается творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка, и прежде всего вопросы его жанровой поэтики. В качестве некоего итога можно рассматривать проект задуманной И. А. Дергачёвым монографии о Мамине-Сибиряке, которая должна была включить наиболее полную типологию романного жанра. Думается, что данные записи (несмотря на всю их тезисность) не теряют своей актуальности и могут быть полезны для дальнейшего изучения литературы Урала и творчества уральского писателя-классика.

Особо следует отметить трудности, с которыми пришлось столкнуться в процессе расшифровки: записи носят конспективный характер, запечатлевают сам творческий процесс научной работы, ее внутреннюю лабораторию, то, что можно было бы назвать «скорописью духа» (Б. Пастернак). Некоторые места в оригинале остались непрочитанными, что вынудило составителей делать купюры или восстанавливать текст по смыслу.

Редколлегия сборника приносит благодарность Марии Ивановне Дергачёвой, любезно предоставившей архивные материалы для печати.

## МОЕ

Двойную структуру бытия как предмет художественного анализа ввел Пушкин. В «Борисе Годунове» исследование ведется во имя обнаружения взаимных отношений личности и истории. История предстает как явление, не состоящее из одних сознательных или даже несознательных действий личности. Вместе с тем, сила исторических событий, сила исторических обстоятельств, стоящих над лицом, не приобретает фаталистической окраски. Ощущения «двойного бытия» и анализ его в дальнейшем отливались в различные формы, но у истока литературной истории изучения этого явления стоит гений Пушкина. У Гоголя при анализе «Мертвых душ» мы также легко вычленяем два повествовательных ряда: ряд, в котором вырисовываются лица и через них обстоятельства социального бытия страны, и второй повествовательный ряд, который выводит нас непосредственно в широкую сферу народной и национальной жизни.



## К КОНЦЕПЦИИ ПОЭЗИИ ЛЕРМОНТОВА. Я И МЫ. КОНСТРУКЦИЯ МИРА

«Я» как предмет размышлений. Необходимо было выделение этого мыслящего «я» из чванливого «я» хозяев крепостных душ. «Я», поставленное в иерархию чинов, и «я» самоценное, определяемое потенциалом личных возможностей. На рубеже двух систем отношений. Обожествление себя. Грусть и безысходность отдиночества при полном неверии в возможность обрести новую полноту в «мы», т. к. это означало бы примирение… с царством мещанской ограниченности. «Я», испугавшееся другого «я». «Я», обнаружившее пустоту этого «я»: отсутствие связей — отсутствие полноты. «Я» и его бессмертие в «мы». <…> Полнота «я» в отношениях, отношения предполагают другое «я». Два «я» есть то же самое одиночество. Это «я», удвоенное зеркалом, это «я», слабость которого проверена другим «я», это «я», почувствовавшее неполноту шага от «я» к «не-я».

Познаваемо ли другое «я»? Можно ли настроить<ся> в резонанс? Будет ли другое «я» новым богатством в твоем «я»? Антитезы. Противоречие как разрушение «я». Современный индивидуализм и здоровый талант Лермонтова.

## МЫСЛИ ВСЛУХ

Для 70–80-х годов, времени появления в литературе Мамина-Сибиряка, проблема романа, казалось, блестяще решенная в творчестве Гоголя, Достоевского, Тургенева, Толстого, Чернышевского, вновь осознавалась весьма актуальной. Новый взрыв рассуждений о судьбах романа в новейшее время был подготовлен той дискуссией о натурализме и экспериментальном методе, какую открыли публикации знаменитых Парижских писем Э. Золя.

* * *

Мамин-Сибиряк — натуралист. Это ясно. Но натуралист не в том привычном смысле слова, когда натурализм выводится за пределы достойного искусства, а в подлинно историческом. Было такое ответвление в целом реалистического искусства, которое было в чем-то параллельно позитивизму в философии. Так же, как и позитивизм, натурализм апеллировал к опыту, ставил вопрос «что это такое, от чего зависит?» и избегал ставить вопрос о метафизической сущности и первых основаниях вещей. В области социальной психологии он обращался к анализу ее на уровне поведения и поведенческих реакций. Социальные отношения рисуются как воспринимаемые в процессе жизнедеятельности, получают часто верную оценку, но в пределах статики и без учета отдаленных перспектив. Он историчен в той мере, в какой опирается на историческую память народа как часть его быта, его бытия. Этим он преодолевает замкнутость, сиюминутность своих построений, приобщает людей к «вечности».



## МЫСЛИ К РОМАНУ МАМИНА-СИБИРЯКА

В «причудах» Гоголь уловил существенное действительности. Тяготение Мамина-Сибиряка к фигурам чудаковатым, вроде старика Колобова, сильным, не ломающимся, склонным к «вывертам», как Родион Потапыч в «Золоте», проявляет не только подлинную и глубокую закономерность жизни, как у Гоголя, но и следование фольклорной поэтике. «Причуды» Васьки Буслаева ценились народом как знак силы. В этом несходство Мамина-Сибиряка и Гоголя. Гоголь проявлял внимание к «причудам», чтобы вскрыть ненормальное, Мамин-Сибиряк любовался причудами, так как за ними вставала и упрочивалась некая ценность. Но это в том случае, если ценность начинает представлять не ложный эквивалент лица, а лицо, во всем: и в том, что «правильно», и в том, что «неправильно».

* * *

«Черты из жизни Пепко» — «современная комедия высшего стиля», если воспользоваться терминологией Ф. Шеллинга. В этом романе сталкиваются стихии «общественной свободы», находящие выражение в ироническом преодолении бытовой несвободы, и трагическое несовпадение высокой общественной нравственности в их связи с бытовой реализацией иных начал поведения.

Разумеется, что мы при этом обнаруживаем не только приближение романа 90-х годов к «Фаусту» Гёте, но и разительное несовпадение с ним. «Фауст» Гёте присутствовал в творческом сознании Мамина в период его работы над романом «Черты из жизни Пепко». В одновременно написанном романе «Без названия» герой его Окоемов цитирует «Фауста», «величайшее произведение гениальнейшего поэта».

* * *

Считается, что всякий диалог в тенденции стремится к завершенному слову. Далеко не всякий, не у всех и не всегда. У Мамина и Чехова он к такому «слову» не стремится. И не стремится прежде всего

потому, что из двухмерного (диалог сознаний, уже освоивших жизнь, имеющих о ней стабилизирующие суждения) становится трехмерным (на равных правах в спор вступает еще и сама действительность, отношение автора к которой свободно в том смысле, что в какой-либо мере завершенного представления о ней он не демонстрирует).



## Д. Н. МАМИН-СИБИРЯК В ИСТОРИИ РУССКОГО РОМАНА

| | |
|---|---|
| 1. Идейные и художественные позиции Д. Н. Мамина-Сибиряка | — 100 с. |
| 2. Романы 1870–1890-х годов в России | — 75 с. |
| 3. Роман Мамина-Сибиряка о «новых людях» | — 25 с. |
| 4. Роман о ситуации «человек в буржуазном мире» | — 50 с. |
| 5. Роман пограничных проблем: народ и дельцы | — 75 с. |
| 6. Роман об улице | — 25 с. |
| 7. Роман о «лишнем человеке» | — 40 с. |
| 8. Роман житийно-этнографический | — 25 с. |
| 9. Роман — летопись народной жизни | — 100 с. |
| 10. Рассказ и повесть, стремящиеся к роману | — 50 с. |
| 11. Роман о порче трудящихся капитализмом | — 50 с. |
| 12. Роман о социальной безответственности капитализма | — 75 с. |
| 13. Исторический роман Мамина-Сибиряка | — 50 с. |
| 14. Трагикомический роман | — 50 с. |
| 15. Романы «маленьких правд» | — 40 с. |
| 16. Роман социальной утопии | — 20 с. |
| 17. Роман конца | — 20 с. |
| Итоги | — 30 с. |
| | 900 стр. |

УДК 82.091

**Е. А. Шпаковская**

# ФРАГМЕНТЫ ВОСПОМИНАНИЙ

Елена Антоновна Шпаковская (г. рожд. 1921) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Уральского государственного университета. Годы активной преподавательской деятельности в УрГУ — 1945–1999. Работала над своими воспоминаниями, включающими разделы о детстве и юности, преподавательской и научной деятельности, литературной и культурной жизни Свердловска-Екатеринбурга, с 1992 по 2008 год. Воспоминания включают в себя несколько разделов, начиная с освещения истории университета в годы войны (1942–1945) и заканчивая обзором университетской жизни конца 1990-х гг. Из этого обширного материала мы отобрали лишь некоторые фрагменты, представляющие, как нам кажется, общезначимый интерес. Из уже опубликованных фрагментов воспоминаний см.: *Шпаковская Е. А*. Ленинградские годы : Фрагмент воспоминаний // Кормановские чтения : ст. и материалы Межвуз. науч. конф. (Ижевск, апр., 2011) / ред.-сост. Д. И. Черашняя. Ижевск, 2011. Вып. 10. С. 355–382.

Моя жизнь в Свердловске началась с сентября 1942 г., когда я пришла на 3-й курс историко-филологического факультета Уральского университета. С зачетной книжкой МГПИ (Московского государственного педагогического института) в руках стояла я перед деканом, милейшим и добрейшим Павлом Акимовичем Вовчком. И он, сверив сданные мной в пединституте экзамены и зачеты с учебным планом университета, понял, что академическую разницу составлял только один зачет, и меня зачислили на 3-й курс, дав направление в общежитие. Это общежитие находилось в самом центре города (ул. 8 Марта, 3), и здесь прошли долгие 18 лет моей сначала студенческой, а потом аспирантской и преподавательской жизни.

Война разделила мои студенческие годы на московский (1–2-й курсы) и свердловский (3–5-й курсы) периоды. Факультет, на котором я училась, был создан лишь в 1940 г.: один из его основателей,

© Шпаковская Е. А., 2014



И. А. Дергачёв, ушел на фронт; другой, П. А. Вовчок, был и декан, а позднее и завкафедрой, и прекрасный специалист по лингвистике. Я вошла в коллектив студентов в то время, когда здесь появились и другие эвакуированные: например, Рая Ушеренко (из Киева), с которой мы сблизились (потом она многие годы работала в Челябинском книжном издательстве и приезжала к нам в гости).

Я любила свое общежитие, этот небольшой двухэтажный дом старинной постройки. И до сих пор, гуляя по городу, подхожу взглянуть на него: люблю постоять у ограды Плотинки, где у нас бывали свидания с друзьями, и кажется, что дом все такой же, хотя там давно не живут студенты. Но деревья стоят все те же, такие же высокие, хотя и они словно постарели, как и мы.

* * *

Зима 1942–1943 гг. была чрезвычайно холодной, до 30 градусов. В общежитии было холодно, стояла буржуйка, на которой мы варили из муки суп-затируху. Утром рано перед занятиями в 7 часов по очереди бежали в магазин отоварить хлебные карточки, сразу на всю комнату; бывало, получишь свои 600 граммов, да еще с довесочком, идешь и жуешь. Счастье. Иногда я приезжала к тете Шуре на Уралмаш. И она, чем могла, подкармливала голодную студентку (кусочками хлеба с чаем). К ней я ездила и постирать бельишко, так как горячей воды в общежитии не было. Тетя Шура во время войны подрабатывала надомницей в швейной мастерской, шила солдатское нижнее белье для армии.

В воспоминаниях Зины Агеевой, моей однокурсницы, описан случай голодного обморока одной нашей студентки — тогда пришлось вызывать скорую помощь. Порой и у меня голова так кружилась, что надо было держаться за перила, чтобы не упасть в голодный обморок. Я простудилась, заболела, подморозила пальцы на ногах, лежала с высокой температурой, и меня спасала студентка Роза Хейфец. Не знаю даже, на каком факультете она училась, но жила она в нашем общежитии на первом этаже. Добрая душа, она организовала вызов врача, а кто-то пригласил потом преподавателя Немировскую. И я, полусидя в постели (у нас были двухэтажные железные кровати, мое место было внизу), сдавала зачет по русскому языку. Потом Роза,

которую я мало знала, подарила мне свою фотографию, и она до сих пор хранится у меня в альбоме.

Эти годы — 1942–1943 — тяжелейшие в истории войны. Когда к лету 1943-го года немцы дошли до Сталинграда, стало страшно. Но затем именно тут, в конце концов, они потерпели сокрушительное поражение, и наступил перелом в войне. Студенты помогали фронту, чем могли: выступали перед ранеными в госпиталях, собирали теплые вещи (этим руководила наша сокурсница Нина Полозкова) и в каждую посылку вкладывали в варежку письмо или записку для солдата. Зимой расчищали железнодорожные пути от снежных заносов, для этого студенческие группы снимали с занятий. Были и шутки по поводу неумных призывов одного преподавателя-историка, возгласившего на собрании: «Сдадим “хвосты” в подарок Сталинграду». Много говорили о втором фронте, ожидали, что союзники наконец-то выступят на помощь, но союзники медлили, и у студентов было немало иронии по этому поводу. Я несколько раз сдавала кровь для раненых солдат.

На четвертом курсе мы, группа девушек, во время каникул по приглашению главного врача (мамы Ани Гольдберг) работали сестрами-воспитательницами в шарташском доме ребенка, где находились эвакуированные дети, дети-сироты, дети-инвалиды дошкольного возраста. Порой страшно было на них смотреть. Был у меня в группе мальчик Ваня, лет 6–7, хромой. У него был очень маленький костыль, ему трудно было ходить, приходилось сгибаться почти вдвое. Он не мог встать в хоровод, когда я устраивала игры. Мои заявки сделать новый большой костыль ребенку так и не были выполнены. Не знаю, был ли тогда в Свердловске протезный завод, но только и раненые солдаты подолгу не могли дождаться протезов и костылей. Помню, приходила комиссия, проверяя, какие занятия с детьми мы ведем. Я сказала о Ване, а он, грустный и обозленный, утирал слезы, подпрыгивал на одной ноге и стремился хоть немного походить и поиграть в «каравай».

* * *

Но как бы ни была тяжела бытовая сторона, духовно мы жили глубокой и сосредоточенной жизнью, готовились к окончанию университета. На Урал был эвакуирован Эрмитаж, в тылу работали театры. Когда я приехала в Свердловск, здесь заканчивались гастроли



МХАТа, наверное, в то время я и смотрела у них блестящий спектакль «Горячее сердце» с И. Москвиным в главной роли (до сих пор на лекциях по А. Н. Островскому вспоминаю этот спектакль). А эвакуированный в наш город Театр Советской армии поставил в Доме офицеров пьесу А. Гладкова о войне 1812 г. «Давным-давно». Молодая Л. Добржанская играла Шуру Азарову, и ее «Колыбельная» в сцене с куклой мне запомнилась навсегда. Когда у меня родилась дочка, я ей (а спустя много лет и внуку) часто напевала эту «Колыбельную» («Лунные поляны…»). Удивительно трогательная мелодия!

* * *

Теперь я расскажу о нашей учебе и преподавателях, работавших в университете во время войны.

Вскоре после поступления в университет я отправилась в Свердловскую публичную библиотеку имени Белинского (в просторечии — «Белинку»). И горжусь тем, что вот уже 55 лет, начиная с 1942-го г., я ее постоянный читатель. До сих пор помню, как тогда в холодном зале библиотеки увидела получающего книги высокого и элегантного седого благообразного человека с золотым обручальным кольцом на пальце. Это был наш профессор Леонид Петрович Гроссман. Известный филолог, специалист по творчеству Пушкина и Достоевского, он был среди эвакуированных преподавателей нашего факультета. Его книжку о Пушкине в серии «ЖЗЛ» я читала с огромным интересом: это не просто увлекательная биография, но и анализ творческого пути художника. А вот Достоевским в те годы почти никто не занимался, лекций о нем почти не было (только чуть-чуть в обзорном вступлении) — он был не тем автором, которого принимали официозные вузовские программы, время его признания было еще впереди. Но мне все же хотелось прочесть у Достоевского что-нибудь, кроме «Преступления и наказания», и я пыталась осилить «Бесов». Очень долго их читала и мало что понимала: осознать в те годы трактовку революции как «бесовщины» было выше моих сил. Об этом никто и не смел говорить, такая точка зрения противоречила общепринятой.

Лекции Гроссмана были интереснее лекций другого эвакуированного профессора — Николая Арденса, у которого я слушала в 1943 г. спецкурс по творчеству Льва Толстого (листки конспекта этого спецкурса до сих пор хранятся в моем архиве).

У нас на филфаке в 1940-е гг. были сильные лингвисты. Самыми интересными были латинисты Павел Александрович Шуйский и Александр Лаврович Вознесенский. Шуйский перевел «Одиссею» Гомера и получил в 1949 г. университетскую премию за нее, вел латынь и греческий язык, античную литературу (но эти предметы я сдала еще в МГПИ). Вознесенский перевел «Илиаду», но умер, не дождавшись публикации.

С большим интересом я ходила на практические занятия по польскому языку, которые вел Павел Акимович Вовчок, а иногда, мне кажется, вела и Александра Петровна Громова, его жена. Я тотчас выучила наизусть начало стихотворения Мицкевича «Свитезянка», которое мне очень нравилось:

Jakisz ten chlopiec, pekny i mlody?
Jaka to obok dziewica?
Brzegami sinej Switezi wody
J da przej ksigzyca…

А еще была Агния Ивановна Данилова, она преподавала русский язык и славилась тем, что в 1920-е гг. в Петербурге знала некоторых писателей и, между прочим, рассказывала о той проститутке Катьке, которую Блок описал в поэме «Двенадцать». Агния Ивановна была в 1950-е гг. румяной старушкой, и когда учился мой муж, Долгов Николай Васильевич, она, проводя занятия у журналистов, обычно приводила примеры простых предложений такого типа: «Мышь бежит по классу» или «Долгов — староста». Агния Ивановна жалела студентов и говорила мне, что, когда идет экзамен, важно, чтобы у него было хорошее начало. Для этого она, раскладывая билеты, старалась, чтобы сверху оказались те, где вопросы были полегче. И когда настроение у первых сдающих будет хорошее, то и экзамен пойдет, как по маслу. Говорила она об этом совершенно серьезно, без тени юмора. Журналисты добродушно трунили над ней. А меня она учила, как надо подниматься в университете по лестнице. Однажды, поглядев, как я иду, склонив голову, она сказала: «Надо идти, высоко подняв голову, выставив грудь, и заставлять работать коленный сустав, на каждой ступеньке выпрямляя ногу, а вы идете почти на полусогнутых! Балерины ходят так, как будто их грудную клетку подцепили краном!»



Вот такой полезный совет — и на всю жизнь. Я его часто вспоминаю, когда, согнувшись, плетусь на 5-й этаж домой.

* * *

На кафедрах филфака, кроме Л. П. Гроссмана, Н. Н. Арденса и Г. В. Курляндской, были и другие литературоведы. Например, доцент М. Г. Китайник, который темпераментно, что называется, взахлеб читал спецкурс о поэзии символистов. Это про него ходила эпиграмма:

Славный Мишенька Китайник
кипятится, словно чайник.
В чем причина сей беды?
Много в Мишеньке воды.

Доцент Л. С. Шептаев интересно читал курс древнерусской литературы, а в 1944–1947 гг. был деканом. По окончании университета именно с ним мне пришлось вести учебную работу: он читал введение в литературоведение, я вела за ним практические занятия. Он учил меня строго принимать экзамены…

Свердловский литературный критик и литературовед, знаток уральской литературы, и прежде всего творчества Мамина-Сибиряка, А. С. Ладейщиков читал критику, вел спецкурс. Но лекции эти были скучноватые. Работали и школьные учителя — М. Л. Мамаева и Б. Ф. Закс. Борис Федорович Закс впоследствии стал заслуженным учителем России, а защитить диссертацию по Фейхтвангеру ему так и не пришлось (о причинах можно догадываться). Был еще у нас преподаватель Валерий Иванович Тимофеев: он написал книгу о Николае Островском, но успеха у студентов не имел, заявляя при этом: «Студенты приходят и уходят, а Тимофеев остается!» Потом куда-то исчез.

* * *

Самым близким для меня преподавателем стала (и на всю жизнь!) Лидия Арсеньевна Гладковская. О ней к 75-летию университета в 1995 г. я написала большую мемуарную статью в кафедральную юбилейную стенгазету (потом ее забрали в музей университета, а в 2000 г. напечатали в книге «Уральский госуниверситет в воспоминаниях»).

Вот сейчас я этим и воспользуюсь, чтобы и в моих записках остались следы, осталась память о Гладковской.

Был небольшой период в истории нашей кафедры, примерно пять лет (1943–1948 гг.), когда в наш город Свердловск и в наш университет приехала окончившая аспирантуру при Ленинградском университете (он был тогда в эвакуации в Саратове) молодая обаятельная девушка Лидия Арсеньевна Гладковская. Она защитила диссертацию (по Н. К. Михайловскому) и получила назначение к нам. Как молодой специалист она была чрезвычайно серьезна, при этом блестяще эрудирована, в ней чувствовалась принадлежность к ленинградской школе ученых и видна была несомненная интеллигентность коренной ленинградки.

Мы все, студенты-филологи старших курсов, полюбили ее лекции по литературе второй половины XIX в., слушали спецкурс по творчеству Чехова. Очень скоро она стала доцентом и заведующей у нас на кафедре, на которой было при этом несколько профессоров (они после окончания войны уехали). Если Л. П. Гроссман с его безукоризненной столичной респектабельностью весь был как бы из XIX в., то Лидия Арсеньевна была как-то ближе к современности. У Гроссмана в курсе лекций было больше эстетических оценок творчества писателей, у Лидии Арсеньевны — по требованиям времени — больше социологических обобщений. У меня до сих пор хранятся записи ее спецкурса по Чехову, сделанные на бухгалтерских бланках (тетради и бумага были во время войны дефицитом).

Лидия Арсеньевна вела литературный кружок, на котором бывали интересные разговоры о новинках литературы и искусства. Она была страстная театралка, любила музыку, ее отец был композитором. Однажды я делала небольшой доклад (надо сказать, не слишком блестящий) на интересовавшую меня тему о западноевропейском барокко и Микеланджело. Для доклада я подбирала в библиотеке иллюстрации. Не могу сейчас сказать, как появилась эта тема, может быть, хотелось просто отвлечься на что-то далекое. Как сейчас я понимаю, это было неким отголоском впечатлений от скульптур Микеланджело в музее изобразительных искусств. Позже я, читая известный цикл Андрея Вознесенского, вспоминала свой доклад. И всегда верила Пушкину, что гений и злодейство — вещи несовместные, и не верила, что Микеланджело убил раба-натурщика.



* * *

На лекции к Лидии Арсеньевне несколько раз приходил доцент-математик Николай Васильевич Адамов, и вот чем это кончилось: он влюбился и женился на ней. Он был разносторонне эрудированный человек, любил и понимал искусство, и вот он-то и явился рецензентом рукописного журнала, который мы готовили. В состав редакции входили историк Лев Коган, журналист Борис Павловский и я, филолог, назначенная ими быть редактором. В журнале была опубликована большая поэма Когана «Леди Гамильтон», написанная после нашумевшего одноименного зарубежного фильма. Иллюстрации к поэме были сделаны Борисом Павловским (в те годы будущего искусствоведа, члена-корреспондента АН СССР Бориса Васильевича Павловского мы называли просто Бобом). Помню цветную иллюстрацию: красивая женщина всматривается в бушующее море, стоя у балюстрады. Она ждет корабль и, конечно, его — адмирала Нельсона! Кто-то, возможно Н. В. Адамов, пошутил, что она похожа не на леди, а на колхозницу...

Наш журнал также поместил повесть начинающей писательницы Надежды Толмачёвой «Капля». Помню, там была такая наивная деталь: капля дождевая в волосах пришедшей из сада юной женщины, являющаяся какой-то психологической уликой, что ли. Словом, в журнале все было на месте, как и бывает в самодеятельном студенческом творчестве. Однако, как заметил в своем докладе «Университет во время войны» профессор Л. Н. Коган, журнал «безвестно сгинул в архивах КГБ».

Кафедра русской литературы вела в те годы большую научную работу. В 1947 г. была организована первая фольклорная экспедиция под руководством доцента Л. С. Шептаева. Лидия Арсеньевна вспоминала, что в ректорате сначала не было понимания того, что эти экспедиции совершенно необходимы филологам (можно, мол, никуда не ездить, а ходить на базар и записывать). Шла война, денег на экспедиции выкраивать было не из чего, но студентов надо было готовить профессионально, в школах ждали новых учителей. Фольклорные экспедиции вскоре стали постоянными.

* * *

В 1945 г., когда мы оканчивали 5-й курс, в университетах страны была впервые введена защита дипломных работ. Это сейчас у нас отработана методика написания и защиты дипломов (я вот несколько лет уже веду спецсеминар дипломников), а тогда все было впервые. Выбрав тему «“Обыкновенная история” И. А. Гончарова и традиции западноевропейского романа», я работала под руководством доцента Л. А. Гладковской. Тема была широкая, но мне это нравилось. Я занялась и Бальзаком, ведь «Утраченные иллюзии» в жизни часто становятся «Обыкновенной историей». Мне нравились и Александр Адуев, и Люсьен де Рюбампре, и юмор Гончарова; жаль, что тогда еще не был создан блестящий спектакль «Обыкновенная история» с О. Табаковым и М. Казаковым в главных ролях!

Работалось с увлечением, каждый день мы из своего общежития на ул. 8 Марта, 3, переходя дорогу, переходили в так называемый «партпрос» (на углу Площади 1905 г.). Этот старинный особняк со своей историей, с зеркальными каминами, близкий и удобный, был нашим домом во время написания дипломных работ. Потом там размещалась редакция «Уральского следопыта», а сейчас — Дом актера.

Законченную работу надо было оформлять, переписывать, но красивых дипломных папок еще не водилось, как и компьютерного набора тогда не было, и по ночам в общежитии я переписывала работу в простую нелинованую толстенькую, больше обычной по формату, тетрадку (не помню, кто мне ее дал) и пользовалась транспарантом. Недавно (спустя 50 лет!) В. М. Паверман увидел в литературном кабинете эту мою работу и удивился — на фоне современных, красиво оформленных и напечатанных, она выглядела как пришелица с войны.

Оппонентом на защите у меня был доцент Л. С. Шептаев. Он в своем отзыве одобрил работу и оценил на «5», конечно, сделал и замечания. Помню, его претензия заключалась в том, что в моей дипломной работе чувствуется влияние концепции И. Тэна о воздействии среды на литературного героя (подразумевалась эволюция Александра Адуева из «Обыкновенной истории» от романтика — к трезвому и холодному расчету). Мне было легко возразить на это, так как Тэна я в то время не читала (в чем и призналась). А проблему



«человек и среда» (человек «заеден» средой, по И. Тэну) принимали ученые того поколения, к которым принадлежал Шептаев. Наше поколение не так прямолинейно думало об этом.

Я получила диплом с отличием; в университетской газете «Сталинец» от 1-го июня 1945 г. появилась целая полоса о первом выпуске историко-филологического факультета. Нас было всего 16 человек. Профессор С. З. Каценбоген, председатель ГЭК (государственной экзаменационной комиссии), писал: «По уровню знаний, зрелости мысли, широте кругозора выгодно выделяются из выпускников-историков тов. Коган, из литераторов — тов. Шпаковская, из лингвистов — тов. Недоспасов. Все они оставлены при университете для подготовки к научной деятельности». Стиль, как всегда, отвечал эпохе: все мы названы не по именам, а просто «тов.» (т. е. товарищ). Было и решение ГЭК о том, что наши работы должны быть напечатаны в «Ученых записках» университета, но это, к сожалению, не осуществилось.

* * *

В День Победы 1945 г. у нас, как и везде, было всеобщее ликование, митинги, а в столовой университета было фантастическое торжество, и, наверное, весь наличный спирт химфака был выпит, несмотря на бедную закуску из свеклы и еще чего-то. Много позднее, на старости лет, в одной поздравительной открытке из Ленинграда Лидия Арсеньевна писала мне о «священном Дне Победы» так: «У меня к нему отношение особое. Он ассоциируется со Свердловском, весной 45-го г., когда вместе со счастьем окончания войны я испытывала особый душевный подъем: рядом любимый муж, дорогие мне люди, которых я тогда впервые узнала, и увлеченность большой ответственной работой, к которой тогда уже прикипела душа». (Небольшой комментарий: Лидия Арсеньевна в 1945 г. вышла замуж, стала завкафедрой, у нее была большая ответственная работа, и мы, ее ученики, которых она выводила «в люди».)

* * *

Когда после защиты кандидатской диссертации я начала работать на кафедре литературы в Уральском государственном университете, заведующим кафедрой у нас был Владимир Владимирович Кусков, приехавший из Москвы по распределению после окончания

аспирантуры. Это было, как потом подтвердила жизнь, удачное «распределение»: Владимир Владимирович проработал в Свердловске с 1949 по 1967 г., то есть 19 лет! Его спокойный уравновешенный характер, внимание к людям создавали доброжелательную атмосферу на кафедре для всех коллег. Кусков учился в ИФЛИ, а это очень авторитетное элитарное учебное заведение. Окончив его в 1941 г., он прямым ходом попал на войну. Воевал, имел награды, был армейским разведчиком, был под Сталинградом (где от цинги потерял много зубов). После войны Владимир Владимирович окончил аспирантуру при МГУ, будучи учеником Николая Каллиниковича Гудзия, известного специалиста по древней литературе.

К нам В. В. Кусков приехал, еще не защитившись, и только в 1952 г. состоялась защита, тема его диссертации — «“Степенная книга” как литературный памятник XVI в.». И несмотря на отсутствие ученой степени, стал заведующим кафедрой, а на кафедре были многочисленные доценты, такие, как Григорий Евсеевич и Анна Владимировна Тамарченко, а потом в 1950 г. и мы с Диной Филатовой, свежеиспеченные кандидаты наук появились. Честолюбивую Дину задевало, и она спорила с Кусковым, когда он запланировал ей в поручениях читать древнерусскую литературу у журналистов, а филологов взял себе, и она добилась своего, говоря, что ведь она уже защитилась, а он еще нет.

Я с Владимиром Владимировичем не спорила (может быть, еще и потому, что он мне нравился). И мы делили курс истории русской литературы XIX в., то есть читали по очереди, чередуя один год у журналистов, другой — у филологов. В. Кусков был ученый московской школы, я — ленинградской. Помню одно первое обсуждение его лекции по Н. А. Некрасову. Огромный материал лирики поэта, обилие стихотворений выглядели несобранными, буквально рассыпались, и концепция не просматривалась. И тут мне помогла книга В. Е. Евгеньева-Максимова о Некрасове, которую мы когда-то на аспирантском семинаре в ЛГУ обсуждали. Это была гениальная композиция, особенно если сравнить с бесформенными сборниками стихов многих современных Некрасову поэтов. Вот все это я и высказала на кафедре Кускову, и он согласился, а Анна Владимировна Тамарченко сказала: «Вот вам и ленинградская школа!» Дело в том, что москвичи ревниво относятся к ученым-ленинградцам, порой их не жалуют, а порой не в курсе их достижений.



Ревнивое отношение к ленинградской школе (название, конечно, условное) я наблюдала, когда была на ФПК в МГУ: завкафедрой русской литературы В. И. Кулешов порой обнаруживал «соревновательный» дух, желание «обскакать» ленинградцев, например, раньше их напечатать тот или иной новый материал.

Но вернемся к В. Кускову. Он вскоре стал секретарем партбюро факультета и, конечно, постоянно по всем политическим вопросам обязательно выступал. Как порядочный человек он стремился быть не казенным, а человечным. Студенты его любили, он ездил (как и все мы) в колхоз на уборку картошки или «на морковку». О, эти картофельные одиссеи на полях Красноуфимского района! И Кусков с большим нарывом на руке, больной, ехал, и из-под снега мы копали картошку и в дождь, и в грязь, в сырой одежде и дырявой обуви, жили в холодных неприспособленных помещениях (помню, я спала на лавке в большой комнате вместе со студентами). И при этом еще устраивали вечера самодеятельности! Владимир Владимирович любил шуточные песни, студенческий городской фольклор. Например:

Венецианский мавр Отелло
одну красотку навещал,
Шекспир узнал про это дело
и водевильчик накропал.

Пели и про Льва Николаевича и Софью Андреевну, и «А ну-ка, убери свой чемоданчик» и т. п. Недавно в журнале «Вопросы литературы» (1996. № 4) в статье Б. Сарнова приведено множество подобных примеров, а статья называется «Интеллигенция поет блатные песни».

Нынче летом (1998 г.) вместе с Валентином Владимировичем Блажесом вспоминали, сидя в деканате, как появился у нас В. В. Кусков. Первое впечатление от его лекций: суховато, академично — так казалось студентам того курса, на котором учился В. В. Блажес. Но на экзаменах В. В. Кусков не был столь строг, напротив, проявлял человечность и понимание студенческих проблем. Есть фотография, где он со студентами сажает деревья у общежития. А когда он собрался уезжать в Москву, то стал готовить Блажеса себе на замену читать

древнерусскую литературу, побывал у него на лекции, сделал замечания и, что называется, «благословил».

Вспоминая нашу кафедру при В. В. Кускове в те нелегкие 1950-е гг., я думаю, что когда не было у нас дач, машин и болезней, а были молодость, энергия, поэзия, мы, несмотря ни на что, были счастливы. И в мрачных длинных коридорах бывшей бурсы (здание университета по улице 8-го Марта, в прошлом Екатеринбургская духовная семинария, ныне одно из зданий СИНХа) появлялись любимые коллеги и симпатичные студенты, улыбающиеся тебе навстречу. Кусковы жили рядом с этим зданием, и, проезжая сейчас мимо СИНХа, я не могу не вспоминать наш филфак, квартиру в том низком сером одноэтажном доме, где была типография и жили преподаватели и куда мы забегали к Кускову, чтобы порыться в книжках его большой библиотеки…

Наши кафедральные сборища организовывались по случаю юбилеев или дней рождения. У меня есть одна фотография, где Владимир Владимирович в гостях у Кругляшовых. Задушевные беседы случались в литературном кабинете, где царствовала Татьяна Николаевна Мыслина. Лучшего лаборанта у нас на кафедре не было. Студенты приходили к этой сердечной одинокой женщине поплакаться в жилетку. Она порой могла сказать: «Вам, преподаватели, не лаборанты, а няньки нужны!» Она могла написать на дверях кабинета плакат: «Чайхана — пей до дна!» и устроить посиделки. Была очень неравнодушна к Владимиру Владимировичу, просто боготворила его. Он угощал своим фирменным коньячком — ВККВ (был такой!).

Владимир Владимирович как завкафедрой организовывал взаимопосещение лекций, и ко мне однажды пришли сразу трое преподавателей-мужчин: В. В. Кусков, И. А. Дергачёв, Б. А. Базилевский. Была первая лекция о Чехове, его личности и таланте, становлении творчества. Кусков на обсуждении сказал: «Роскошествуете!» Имелось в виду то, что приводилось много примеров юмористических забав Чехова. Дергачёв сказал, что не стоит приводить цитату из статьи И. Эренбурга о современности Чехова и, тем более, брать ее в качестве авторитетной оценки. Это то, что запомнилось из критики, а в целом, конечно, все было одобрено. Но, кажется, я и до сих пор не согласна ни с тем, ни с другим. О веселом молодом Чехове, о созревании его как юмориста я старалась читать так, как это делал Г. А. Бялый



(мой учитель), и это всегда хорошо воспринимается студентами, это веселая часть лекции. А об Эренбурге надо сказать, что Дергачёв его не любил, но слова о современном звучании Чехова очень важны…

С Владимиром Владимировичем мы поддерживали отношения и после того, как он уехал работать в МГУ. Бывало, он наезжал к нам в Свердловск, читал лекции о Евангелии, о русской церкви, рассказывал о своих зарубежных впечатлениях (Финляндия, США), интересно отвечал на вопросы.

Однажды я узнала, что у него были репрессированные родственники, отец его был, кажется, священником. А случилось так: во второй половине 1950-х, когда шла реабилитация репрессированных в 1937–1938 гг., мы как-то на демонстрации шли в одном ряду: В. В. Кусков, я и Л. А. Кищинская. Разговорились, вспомнив своих отцов, оказывается, все это пережили. После смерти Сталина и развенчания его культа можно было и на демонстрации поговорить о том, о чем болела душа.

Докторскую диссертацию Кусков защитил лишь в 1980 г. Тема — «Жанры и стили древнерусской литературы XI — первой половины XIII в.». В письме ко мне он писал об этом: «Я никак не могу очухаться после защиты. Тяжело это в 60-то лет! Надо было бы раньше. Ну, да что поделаешь». У Кускова много было учеников: среди наших могу назвать, кроме В. В. Блажеса, еще В. А. Липатова, Г. В. Аникина и др.

Старые «кафедралы» любят приезжать в Москву — то на ФПК, то в командировку, то на защиту. Я была в МГУ на факультете повышения квалификации несколько раз. И всегда встречалась с Владимиром Владимировичем. Он читал на ФПК лекции, я иногда бывала у него дома. К его 60-летию я прислала ему длинное лирико-юмористическое письмо с воспоминаниями (прося прощения «за все, в чем был и не был виноват»). А однажды моя дочка Катя с мужем Андреем ездили в Москву, и я дала им, так сказать, рекомендательное письмо к Кускову, прося «любить и жаловать»; передала наши кафедральные сборники «Ученых записок». Андрей был когда-то знаком и дружен с сыновьями Кусковых (один из сыновей у них погиб).

Кроме древнерусской литературы, Кусков, работая у нас, не мог не интересоваться и уральской литературой, изучением творчества Мамина-Сибиряка. Он читал курс «История русской литературы XIX в. (2-я половина)», но в Москве этим уже не занимался, хотя

и писал статьи о Л. Толстом, Достоевском. Но главное его дело — старая русская литература. Его учебник «История древней русской литературы» выдержал пять изданий, был удостоен в 1988 г. Ломоносовской премии 1-й степени в МГУ. У меня хранится эта книга с дарственной надписью, и дочка наша по ней занималась и сдавала экзамены на факультете журналистики, и мы почитывали. А недавно, в 1997 г., занимаясь с абитуриентками дома, я давала им «Слово о полку Игореве», опираясь на книгу Кускова, на разные переводы, вплоть до нашего Андрея Комлева.

* * *

В 1952 г. очень важным событием в жизни филфака был 100-летний юбилей Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка, который широко отмечался в стране. Готовилась большая конференция, предполагались доклады приезжих «маминистов». Приехали племянник Мамина Б. Д. Удинцев с докладом о письмах писателя и М. К. Куприна-Иорданская с воспоминаниями о Мамине. Я готовила доклад на тему: «Мамин-Сибиряк и Салтыков-Щедрин». Выступление мое на конференции было первым в моей жизни участием в большом научном форуме. Я еще не умела выступать кратко и немного затянула, что было, конечно, огорчительно. В. В. Кусков меня утешил, сказав, что на конференции бывает важной не столько суть доклада, сколько его краткость и умение вовремя и эффектно остановиться. В городе и по области я читала лекции о Мамине по линии общества «Знание». Текст лекции обсуждался на кафедре, был приглашен Е. А. Боголюбов, к тому времени автор статей и комментариев (его монография о Мамине-Сибиряке появилась лишь в 1953 г.). Боголюбов с улыбкой заметил у меня одну неточность: там, где я писала о Мамине, «убеленном сединами», так сказать было нельзя, он был еще молод!

* * *

В Уральском университете всегда заботились о профессиональных качествах преподавателей, о повышении их квалификации. Никогда я не получала отказа в предоставлении ежегодных командировок в библиотеки и архивы Москвы и Петербурга. В 1970-е гг. я дважды оказалась на ФПК в МГУ — в 1971 и 1977 гг. на кафедре русской литературы филфака. Какое это счастливое время — работать



на себя, учиться! Я всю жизнь любила учиться. Раньше я хорошо знала ленинградскую школу ученых, в МГУ ближе познакомилась с московскими филологами. У меня появились новые коллеги из разных вузов, я ближе узнала заведующего кафедрой Василия Ивановича Кулешова, умницу и насмешника, прошедшего войну. У них на кафедре появился молодой Владимир Борисович Катаев, чеховед. Я ходила к нему на чеховские семинары, позднее переписывалась с ним. Когда он сменил профессора Кулешова, став завкафедрой, он прислал мне свою книгу о Чехове, просил написать рецензию.

По традиции пребывание в МГУ заканчивалось банкетом с участием преподавателей, с подведением итогов и пр. Я как староста группы была занята организацией банкета, собирала деньги, заказывала меню в ресторане университетской гостиницы. Подготовила также стихотворные цитаты, разбитые на две строчки, положив на каждый прибор, чтобы присутствующие могли найти свое место, найдя продолжение стихотворения. Были простые примеры, например, из Н. Заболоцкого: начальные строки «Не позволяй душе лениться, чтоб воду в ступе не толочь…» и продолжение: «Душа обязана трудиться и день, и ночь, и день, и ночь». П. Г. Пустовойт очень быстро нашел продолжение и свое место, а вот Василий Иванович Кулешов очень долго не мог понять и сориентироваться. Я ему положила цитату из стихотворения Глеба Горбовского «Заливает глаза, как течением времени, влага». С этими строчками Кулешов долго ходил вокруг стола, не находя окончания в рифму: «Не покиньте меня в этой жизни, любовь и отвага».

* * *

Среди моих коллег припоминаю такую яркую личность, как Борис Марьев. Наше общение не было длительным. Он недолго работал на нашей кафедре. Конечно, он был прежде всего поэтом, а потом уже преподавателем. У меня есть его сборничек стихов 1983 г. «За всех живых». В его биографии, как и положено поэту, есть необычные периоды. Так, например, он даже работал следователем. Одно его лирическое произведение называется «Дело о соловьях». Он носил бороду, что по тем временам было редкостью, даже в некотором роде вызовом. Это отразилось и в его стихах:

Я несу по городу
Яростную бороду.

У нас на Руси бороды имеют свою историю. В петровские времена царь велел стричь боярам их бороды, которые тогда были символом архаичности. А в другие времена прическа à la Герцен с длинными волосами и бородой была знаком вольнодумства. У Марьева — то же самое:

А стих мой
Не про бороду,
Когда думать головой…

Мы как-то с Николаем (моим мужем) пригласили его к нам посидеть у камина и почитать стихи. Однажды он принес мне какое-то стихотворение на античный сюжет с героиней Лесбией и спросил о моем впечатлении. Мне все понравилось, кроме… имени героини. Почему, не знаю. Наверное, из-за ассоциации с лесбиянками. Его это очень рассмешило. Он был очень талантлив, а умер рано. На его похоронах Михаил Адрианович Батин сказал: «Умер без очереди, “поперек батьки”».

* * *

Мои коллеги — и в этом надо отдать им должное — весьма внимательны к научному творчеству друг друга и быстро реагируют на все изменения. Вот стоило мне только перестать читать спецкурс о Тургеневе и обратиться в статьях к злободневной в 1960–1970-е гг. проблеме народнической литературы, о которой шли дискуссии, как Валерий Маркович Паверман с Борисом Марьевым уже сочинили такое новогоднее поздравление, подкрепив его выводами о «новом творческом подходе»:

От тургеневских роз благородных
Голубых розоватых кровей
Вы ушли по дорогам народным
К миру кляч, и онуч, и лаптей.
С Новым годом, с Новым годом,
С новым творческим подходом!



*Сон о стихах*

Вот с 1970-х годов прошло уже 30 лет (запись датирована 26 декабря 2003 г.). Как изменяется человек за 30 лет! А сколько перемен произошло в жизни нашей России?! И как все это описать? Ночами долго не могу заснуть, и все думаю, думаю… Как там у Пушкина? Какие сны снятся, когда отступает «жизни мышья беготня»? У меня как у филолога голова набита стихами. И вот однажды приснилось мне, что я пишу во сне статью о стихотворении одного удивительного уральского поэта, недавно умершего Алексея Решетова. Наша известная поэтесса Майя Никулина назвала его серебряным голосом уральской поэзии. У этого бывшего шахтера есть удивительно тонкие стихи о женщинах. Одно его стихотворение «Гражданка N» я знаю наизусть. Правда, оно не просто лирическое, а с оттенком грусти.

— Тебе слабо писать, как Пушкин, —
Сказала мне гражданка N.
— Слабо, — ответил я подружке. —
Но ведь и ты не Анна Керн.
Не мимолетное виденье,
Не гений чистой красоты,
Ты заблужденье, наважденье,
Змея с ушами — вот кто ты!
— Ах, так! — обиделась подружка. —
Я покажу тебе змею!
И вот уже летит подушка
В седую голову мою.
— Не надо! Ни стихов, ни прозы
Не буду я слагать вовек. —
И я сцеловываю слезы
С ея ланит, с дрожащих век.

Так вот, во сне я писала статью о нем, переделывая, уточняя, комментируя слова. Хотелось найти лучший, наиболее точный вариант. Вот заглавие, как его понять? Ведь речь не идет о гражданских проблемах. В нем, этом заглавии, есть оттенок шутливости, и речь идет об эстетических вопросах, о том, может ли современный поэт писать, как Пушкин. Поэт признается, что ему это «слабó», но все стихотворение построено как диалог поэта с подружкой — гражданкой N, музой

поэта. Разговор в постели. Естественно возникает сопоставление подружки с Анной Керн, появляются цитаты из Пушкина, и рядом со «слабо́» подружки возникают «мимолетное видение» и «гений чистой красоты» пушкинской жизни. Образ гражданки N снижен: «ты наваждение, заблужденье, змея с ушами — вот кто ты!» Не похожая на Анну Керн подружка обиделась, и «вот уже летит подушка в седую голову мою».

Удивительна и трогательна развязка этого эстетического спора:

— Не надо! Ни стихов, ни прозы
Не буду я слагать вовек. —
И я сцеловываю слезы
С ея ланит, с дрожащих век.

Так рядом со «слабо́» в лексике поэта появляются «ланиты» и грустно-насмешливая улыбка над самим собой…

* * *

Теперь маленькое отступление, датированное 2004 г. На днях мы с Л. М. Слобожаниновой разбирали письма наших старших коллег — Л. С. Шептаева, В. В. Кускова, А. К. Базилевской и др. Поскольку у меня серьезные проблемы со зрением, то отобранные письма читала Лидия Михайловна.

Вот, например, такое письмо Кускова:

Дорогая Елена Антоновна!

Поздравляю вас и все ваше семейство с Новым годом! Желаю вам здоровья, семейных радостей. Главное же пожелание — это всеобщее — мира! Чтобы в этом безумном мире сохранилось мирное небо и мирная земля.

Как вы живете? Чем занимаетесь? Я вот тоже думаю, не пойти ли мне по вашим стопам. Хватит уже трудиться и обременяться, тем более, что труды праведные встречают не одобрение, а порицание и хулу. Значит, пора уходить, нечего занимать чужое место, и пора также пополнить сонм пенсионеров. Желаю вам всяческого благополучия.

Это грустное письмо написано в доперестроечные времена начала 1980-х гг., когда Кускова критиковали за его идею о значении



русских монастырей в развитии просвещения. Все это было несправедливо, и Кусков еще много лет работал и в МГУ, и за границей…

* * *

Сейчас конец 2000-го г. Когда я пишу эти записки, на исходе високосный год, и не только он, но и последнее столетие, а значит, и конец целого тысячелетия. А кое-кто говорит и даже пишет о конце света — так много несчастий, катастроф, смертей, затонувших подводных лодок и разбившихся самолетов, пожаров, землетрясений и терроризма. Многое предсказано Нострадамусом. И как еще мы живы! Идет война в Чечне, гибнут молодые наши мальчики. И вот так мы оказываемся на пороге третьего тысячелетия...

Раздел 7
# ОТКЛИКИ И РЕЦЕНЗИИ

УДК 821.161.1.091

**Л. Н. Житкова**

## ЗАКОН КАТАСТРОФИЗМА: «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX в.

Рец. на кн.: *Перзеке А. Б.* Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» в русской литературе XIX и XX века: функции национального мифа в постреволюционную эпоху (1917–1930-е годы) : монография. Кировоград : Имэкс-ЛТД, 2011. 459 с.

Монография А. Б. Перзеке — заметное явление в литературоведении и пушкинистике последних лет. Книга обобщает все накопленное в критике и литературоведении о поэме за период со времени ее напечатания по настоящее время — это, разумеется, громадный и разноречивый массив источников. Задача, поставленная здесь, впечатляет своей масштабностью, и вместе с тем она осмыслена глубоко концептуально и новаторски.

Задача состояла в том, как это представил автор, чтобы, во-первых, описать поэму Пушкина как национальный миф и, во-вторых, проследить за функционированием этого мифа в русской литературе послереволюционного периода (1917–1930-е гг.). Структура книги, в которой две части, определяется этими задачами.

Главная идея авторской концепции состоит в том, что в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» творится культурно-исторический миф, выстраивается художественная модель, задается код, который раскрывает закон исторической и культурной судьбы России, воплотившийся в ее литературе, — это закон *катастрофизма*. Следует сразу

© Житкова Л. Н., 2014



же заметить, что, хотя в названии книги упомянута эпоха XIX–XX вв., девятнадцатый век, классический послепушкинский период, не включен в аналитику — автор сразу же от анализа собственно поэмы переходит к контексту XX в. Этот «пропуск» вполне объясним — нельзя охватить необъятное. Однако концепция работы задаёт дополнительный ракурс в восприятии классики, высвечивая ее стержневое начало и действительно главенствующую в ней драматическую и трагическую, или катастрофическую, парадигму.

В первой части работы «Проблемы художественной концепции и поэтики поэмы “Медный всадник”» автор, интегрируя известные научные концепции, сумел подняться на качественно новый уровень. Его исходная позиция состоит в утверждении, что смыслы поэмы пребывают в целостности ее художественной системы, где все значимо, взаимосвязано и взаимообусловлено. Реализуя эту установку, автор книги со всей исследовательской скрупулезностью «прочитывает» текст поэмы, чутко и точно наблюдая все его подробности, все интонационные нюансы и смысловые оттенки, каковыми избыточно насыщено пушкинское повествование.

А. Б. Перзеке рассматривает два уровня художественной системы поэмы: уровень жанра и уровень субъектно-объектный. Не оспаривая существующих сегодня концепций жанра «Медного всадника», автор предлагает перейти в интегративный жанровый план и изучать поэму как *утопию* и *антиутопию*, родовые признаки которых восходят к фольклорным источникам. Такой подход интересен и убедительно аргументируется исследователем. Жанр утопии-антиутопии синтезирует все те жанровые аспекты, которые совмещаются в «Медном всаднике»: повествовательный, одический, идиллический. Новый подход к жанру поэмы, предложенный А. Б. Перзеке, наиболее органично «усваивает» целостность произведения, в частности, снимается вопрос о концептуально-стилевой «несовместимости» вступления и основной части поэмы. При этом интересно соотносятся образы Евгения и Петра как мечтательных строителей новой жизни, что как бы отождествляет исходные позиции персонажей и выводит их из социально-политической сферы в сферу общечеловеческую.

В субъектную систему поэмы вводятся не только Петр, Евгений и автор-повествователь, но и сама природная стихия. Впервые именно в рецензируемом исследовании фундаментально обсуждается

вопрос о *космогонической метафизике* Пушкина, как она воплотилась в поэме. В связи с этим автор пишет о масштабности Пушкина-мыслителя, «поэтического механизма бытия».

Тщательный анализ текста в совокупности всех его элементов — сюжетно-стилевой структуры, архитектоники, пространства и времени, архетипических и мифологических образов, мотивов, тропов, символов — приводит к выводу о том, что в поэме представлена катастрофическая картина мира в совокупности всех ее природно-человеческих проявлений. «…Страшное потрясение мира, — пишет исследователь, — изображенное в произведении на предметном, историческом уровне, сквозь которое проступают эсхатологические формы мифопоэтики, гибель героя, его невесты и множества других людей, создает ощущение разверзшейся бездны, зыбкости человеческого космоса» [с. 103][1]. Перед мощью стихии оказываются равно бессильными как Евгений, так и Петр.

Наблюдения над аналогией проявлений природной стихии (подчеркнуто антропоморфный образ) и бунта не новы в пушкиноведении, но они необходимы автору для концептуальной завершенности темы народа. На вопрос о том, как же сопрягаются в пушкинском мире хаос и гармония и не побеждает ли ее хаос, А. Б. Перзеке отвечает: в поэме Пушкина есть изображение возвращения к прежнему покою («В порядок прежний все вошло»), есть мотив постоянно возобновляющегося жизненного процесса в образе рыбака в начале и в конце поэмы, что предполагает вернувшуюся в свои берега реку и «выражает идею естественной и неостановимой стихии природного и народного бытия» [с. 96].

Интересно замечание о том, что все повествовательное пространство поэмы заполнено описаниями народа, его поведения, поступков, реакций, жизненных ситуаций, что как бы указывает на то, что именно он, народ, заполняет собою все пространство бытия.

При всей исследовательской обстоятельности в книге встречаются несколько затемненные места. В частности, нечетко прописан вопрос о соотношении космического и социального в бытийном плане. Вероятно, нужно подчеркнуть иерархичность этого соотношения,

[1] Здесь и далее в тексте рецензируемое издание цитируется с указанием в квадратных скобках соответствующей страницы.



а именно социальное «поглощается» космическим, «перекрывается» им — жертвами потопа оказываются равно и народ с его городом, и Евгений с его мечтой. В данном случае правомерно было бы поставить вопрос о том, что Пушкин мыслил собственно о процессе человеческой истории, о трагической «встрече» цивилизации с природой, созидающей воли человека с природой, которую он своенравно обращает в орудие своих эгоистических целей «на зло ей» и в ответ вызывает ее бунт, разрушающий и губящий все без разбора.

Специально выделенный раздел о Евгении обращает на себя внимание нетрадиционным толкованием образа этого героя. Исходный и вместе с тем итоговый тезис исследователя говорит о том, что Пушкин творит в образе Евгения героя нового типа, совмещающего в себе черты разночинца и «лишнего человека» и, кроме того, восходящего к личности самого поэта.

Образ Евгения необычайно культурологичен: он вбирает в себя многие смыслы, идущие, например, из западной литературы (роман о влюбленных), мифологии, архаической культуры (пространственные архетипы), благодаря чему образ героя и его судьба приобретают общечеловеческое значение символического характера.

Как показано в книге, Евгений — не «маленький человек», а личность, изначально осознанно избравшая путь «уединенного» существования вдали от суеты мира, что трактуется не как мещанский идеал, но как вариант духовно-нравственного «самостояния» личности. Обращаясь к лирике Пушкина 1830-х гг., А. Б. Перзеке выстраивает параллель *Пушкин — Евгений*, из чего следует, что ведь действительно для поэта в те годы желанны были уединение и покой, а в его лирике лейтмотивом проходит мысль о любви как одной из основных духовных опор человека.

В логике авторской концепции трактуется «смирение» Евгения при последней его «встрече» с Всадником: пережив опыт трагического потрясения, герой приходит к пониманию бессмысленности бунта — вообще всякого индивидуалистически-волевого акта, когда человечность с ее базовыми ценностями приносится в жертву «умышленному» космосу, «обрамленному камнем и металлом и подверженному разгулу стихии» [с. 155].

Вторая часть рецензируемой монографии посвящена непосредственно функционированию поэмы «Медный всадник» в русской

литературе XX в. в качестве *концептуально-структурного сверхтекста*. Автор анализирует поэмы «Двенадцать» А. Блока и «Анна Снегина» С. Есенина, романы «Мы» Е. Замятина, «Белая гвардия» М. Булгакова, «Зависть» Ю. Олеши и др. Интертекст поэмы Пушкина выявляется на уровнях сюжетно-повествовательном, изобразительно-выразительном, персонажном. Во всех перечисленых произведениях разрабатываются мотивы укрощения стихий (человеческой и природной), созидательно-разрушительной воли власти и природы, требующей жертв, мотив катастрофического утопического проекта переустройства мира и др. «Воплощенные в поэме смыслы, — поясняет автор, — складываясь в катастрофическую картину мира и находя подтверждение в самой революционной реальности, входили в событийно-образную плоть создающихся литературных произведений, будучи узнаваемы в них как хорошо известные пушкинские мотивы “петербургской повести”» [с. 264].

Подытоживая все вышесказанное, следует подчеркнуть, что монография А. Б. Перзеке, безусловно, представляет содержательный вклад в литературоведческую науку и современную пушкинистику.

УДК 821.161.1.091

**В. Г. Щукин**

# МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ ТРУД О ЛИТЕРАТУРЕ БОЛЬШОГО УРАЛА

Рец. на кн.: История литературы Урала : Конец XIV–XVIII в. / глав. ред. В. В. Блажес, Е. К. Созина. — М. : Языки славянской культуры, 2012. — 680 с. : ил.

«Россия обречена на громкое звучание региональной проблематики» [с. 11][1]. Этими словами одного из редакторов рецензируемой книги, зав. сектором истории литературы Института истории и археологии Уральского отделения РАН и профессора Уральского федерального университета Елены Константиновны Созиной, мне хотелось бы начать обозрение данного поистине фундаментального исследования. В самом деле, русское государство изначально было не столько многонациональным, как принято было считать долгие годы, сколько «многорегиональным». Территории, на которых проживает однородное по своему этническому составу население, конечно, существуют, но преобладают вовсе не они. Еще труднее найти и показать на карте «исконно великорусские» земли, так как при ближайшем рассмотрении окажется, что в Смоленской области существуют районы плотного расселения белорусов, в Курской и Белгородской — украинцев, в Рязанской — татар, а в Костромской — угро-финской народности меря. И это не результат миграций последних ста лет, а веками слагавшаяся демографическая структура. Следовательно, в самом центре Восточно-Европейской равнины процветало не только великорусское словесное творчество, но и творчество иных племен и народностей, которые вместе с русскими составляли *региональную культурную сообщность*. И если к началу XVIII в. в результате ассимиляционных процессов в центрально-великорусском регионе практически все произведения письменной словесности писались по-русски, то в предыдущие столетия картина была совсем иной, гораздо менее монолитной. Именно поэтому стоит изучать не только древнерусскую, древнетатарскую или древнечувашскую словесность, но и историю литературы центральной Великороссии как целостного культурного региона.

Знаменательно, однако, что первым регионом России, литература которого стала предметом широкомасштабного комплексного исследования и описания, стал Урал. Уральский регион в определенном смысле уникален. На бывших землях Великого Княжества Литовского и Ливонского ордена, а также на Кавказе и в Центральной Азии русская крестьянская колонизация столкнулась с культурой народов, имевших развитые устные и письменные традиции. Ни о русской культурной доминации, ни о русско-туземной интерференции на этих землях не могло быть и речи. Противоположная ситуация сложилась в Сибири, где пришлое русское население стало численно преобладать над аборигенами, тесня их культуру. И лишь в Приуралье и Урало-Поволжском регионе, по словам Е. К. Созиной, «несмотря на возраставшую ассимиляцию местного населения и русских, удмурты,

[1] Здесь и далее в тексте рецензируемое издание цитируется с указанием в квадратных скобках соответствующей страницы.

© Щукин В. Г., 2014

коми, мордва, татары и другие народы сохраняли основы этнических религий и самобытное искусство, ставшие затем базой этнонациональных идентичностей» [с. 11]. Сказанное в еще большей степени касается самой развитой культуры региона — башкирской, еще в древности обладавшей мощными фольклорными и письменно-литературными корнями, которые связывали ее с тюрко-арабо-персидским культурным ареалом. Еще до начала бурного многостороннего развития в XVIII в. Урал приобрел свою культурную и, как следствие, литературную идентичность не как национальная, а как многонациональная территория, придя на которую, великорусы сложились как нация вне коренной Руси, среди «инородцев». Его уникальность заключается в том, что уральские и приуральские земли, не будучи исторически связанным с русскими княжествами XI–XV вв., в результате русской колонизации, а по большей части просто завоевания, и по сей причине неуклонно психологически отчуждаясь от культурного и политического центра страны, «сделались преимущественно *русскими* составными частями империи, в которых литература коренных народов имела большею частью дописьменный характер и сформировалась значительно позже (здесь и далее в цитатах курсив авторов. — *В. Щ.*)» [с. 12]. Став русским, Урал всегда отличался сильно развитым региональным самосознанием. Примером могут послужить местные литературные сообщества в региональных центрах, деятельность которых «переставала зависеть исключительно от культурных усилий столицы, обретая самобытные центры развития. Эти локальные культурные силы смотрели на регион, в котором они появились, словно *изнутри*, предоставляя читателю в своих текстах опыт *самоописания* территории, т. е. такого ее освещения, которое велось с точки зрения укорененного в ней человека, а не “завоевателя” или “покровителя”» [Там же].

В настоящее время можно говорить о завершении первого этапа многолетней работы по изучению литературы Урала. Ее результатом стал научный труд академического характера, появившийся в начале прошлого года в виде солидного, хорошо иллюстрированного первого тома «Истории литературы Урала», выпущенного в свет издательством «Языки славянской культуры» Издание было осуществлено благодаря финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда. Эта первая часть многотомной монографии посвящена



развитию различных форм литературной жизни уральского региона с конца XIV до конца XVIII в. В ее создании участвовал творческий коллектив, годами трудившийся над осуществлением проекта. В него входили научные работники не только Урала и Сибири, но и других регионов страны; не только филологи, но и историки: К. В. Анисимов, В. В. Блажес, В. М. Ванюшев, Т. Г. Владыкина, А. Х. Вильданов, О. Д. Журавель, О. В. Зырянов, М. Х. Идельбаев, Н. С. Корепанов, Д. В. Ларкович, П. Ф. Лимеров, П. И. Мангилев, Н. А. Мудрова, М. Х. Надергулов, В. А. Павлов, Е. П. Пирогова, Е. Е. Приказчикова, А. Г. Прокофьева, В. Ю. Прокофьева, В. Д. Рак, Е. К. Ромодановская, Л. С. Соболева, Е. К. Созина, В. Н. Соломеина, Р. З. Шакуров, З. Я. Шарипова, а также народный писатель Республики Башкортостан А. Х. Хакимов, который перевел на русский язык две главы о средневековой башкирской литературе. Книга создавалась на базе Института истории и археологии Уральского отделения РАН.

Необходимость академического исследования истории литературы Урала назрела в 1980-е гг., когда профессор Уральского университета И. А. Дергачёв изложил свое понимание литературного развития региона в двух программах. В конце десятилетия созданный им коллектив начал работать над «Очерками русской литературы Урала», закончить которые помешала его кончина в 1991 г. Работу продолжил Ю. А. Мешков, но проект и здесь остался неосуществленным. Проблемами региональной литературы занимался также профессор Челябинского университета А. И. Лазарев. В то же время в последние десятилетия XX в. появились трехтомная «История коми литературы» (1979–1981), двухтомная «История удмуртской советской литературы» (1987) и 6-томная «История башкирской литературы» (1990–1996). В самом конце прошлого столетия «пришло осознание того, что атрибутивным свойством региональной литературы является ее многонациональный характер, и коллектив вузовских ученых региона, возглавляемых Н. Л. Лейдерманом и Е. К. Созиной, продемонстрировал это в книге для учителя “Литература Урала: Очерки и портреты”, где была охарактеризована не только русская, но и башкирская, удмуртская, коми литературы» [с. 30]. Эта книга вышла из печати в 1998 г., а с середины 2000-х гг. разворачивается планомерное изучение литературы региона: проводятся ежегодные научные конференции «Литература Урала: история и современность», регулярно

выходят сборники статей и монографии. Центром этой плодотворной деятельности становится историко-литературный сектор Института истории и археологии Уральского отделения РАН. «Всё это дает основание предполагать, — надеются авторы введения, — что коллективное исследование литературы Урала будет иметь своим результатом академическое издание, к которому стремились наши предшественники» [Там же].

Ныне можно с полным основанием утверждать, что такое издание состоялось. Достаточно взглянуть на оглавление. Изданию предпосланы целых три вступительных части: «Предисловие» (написанное академиком В. В. Алексеевым), «От редколлегии» — чрезвычайно важная методологическая глава, заглавие которой, правду говоря, не только звучит бюрократически, но и вводит в заблуждение, и, наконец, «Введение», посвященное истории изучения вопроса. Основной текст состоит из восьми частей, которые, в свою очередь, делятся на главы, разделы, а в ряде случаев и подразделы, в зависимости от характера излагаемого материала. Книгу завершают резюме на английском языке (одна страница), список сокращений, колоссальная библиография, составленная Т. А. Арсеновой и Е. В. Харитоновой (697 заглавий), разделенная на части соответственно восьми частям книги, и, наконец, три указателя — имен, произведений и географических названий. Издание богато иллюстрировано — пусть черно-белыми, но порою уникальными иллюстрациями, начиная с «круглой» картины мира из «Словаря тюркских языков» Махмуда Кашгарского (XI в.) и кончая автографами Панкратия Сумарокова — сосланного в Тобольск внучатого племянника знаменитого поэта и драматурга XVIII в.

Пришло время описать тематическую композицию основной части «Истории литературы Урала».

В принципе, весь богатейший и многообразный историко-литературный материал излагается в хронологическом порядке, хотя в ряде случаев этот порядок нарушается. Так, например, книга открывается не разделом, посвященным древнейшим памятникам, бытовавшим на территории Уральского региона — памятникам тюркской традиции IX–XV вв., легшим в основу средневековой башкирской письменности, а частью первой, носящей заглавие «Православные традиции в культурно-историческом освоении Пермских земель», главное место в которой занимает глава, в которой рассказывается об



отражении миссионерской деятельности Стефана Пермского в устной и письменной традиции, то есть о фактах, относящихся к концу XIV в. и к более позднему времени. По всей видимости, нарушение хронологии литературной жизни региона и экспонирование устных и письменных традиций, создававшихся в связи не с арабо-персидскими и древнетюркскими, а с русскими прототипами, явилось следствием вполне обоснованного решения. Средневековая башкирская письменность, рассматриваемая в контексте литературы региона, явление уникальное, и не она, а именно древнерусская (новгородская и московская) традиция впоследствии окажет решающее воздействие на весь ход развития литературы Урала. Однако непонятно, почему авторы монографии, говоря о культурных и письменных традициях, решили заменить определение «древнерусские» прилагательным «православные». Разумеется, «Житие Стефана Пермского» Епифания Премудрого носило православный, а вернее, и это гораздо важнее, христианский характер; разумеется, его автор ориентировался не только на русскую, но и на поздневизантийскую, а также южнославянскую традицию (знаменитое «плетение словес»), но всё же не православие, а именно русскость и самого Стефана, и его агиографа, а также стоящая за этим привлекательность древнерусской культуры для коренных народов Урала явилась решающим фактором, определившим дальнейшую судьбу региона. Мне не хотелось бы вступать в конфессиональные споры с авторами первой части — Л. С. Соболевой и П. Ф. Лимеровым, но с оглядкой на классические труды Ф. И. Буслаева, Б. А. Рыбакова и Д. С. Лихачёва позволю себе заметить, что христианские элементы в древнерусской культуре совершенно невозможно отделить от нехристианских. Именно поэтому древние коми-пермяки и могли воспринять проповедь Стефана, из которой они могли почерпнуть не только совершенно новые для них христианские истины, но также услышать в ней нечто родное и знакомое, без чего любой диалог становится невозможным.

Следуем, однако, далее. Как ранее упоминалось, вторая часть книги посвящена средневековой башкирской литературе. Мы попадаем в мир иной: в нем веет настоящим Востоком и подлинной древностью. Мы знакомимся с руническими надписями Булгарского государства, с памятниками письменности Первого и Второго тюркских каганатов (VI–VIII вв.), узнаем о племени биляров, которые, по

преданию, основали город Пешт на левом берегу Дуная [с. 79]. Подробно проанализировано «Сказание о Юсуфе» Кула Гали — единственный литературный памятник булгарской эпохи. А много ли знает русский образованный читатель о литературе тюркских писателей, проживавших на территории Золотой Орды, — о Хорезми, Катибе, Сайфе Сараи? Отдаем ли мы себе отчет в том, что суфийская литература процветала не только в Иране и в прилегавших к нему районах Средней Азии и Закавказья, но и на Южном Урале, а также в среднем Поволжье и в Предуралье? Все эти проблемы более подробно были изложены в упомянутой 6-томной «Истории башкирской литературы», однако ценность их нового краткого обзора состоит в том, что они впервые вписаны в перспективу многонациональной литературы региона. Таким образом, читатель «Истории литературы Урала» имеет возможность обозреть обширнейшую культурную панораму — от славян и Византии на западе (именно так, вопреки западной привычке видеть в ней один Восток) до Ирана на юге и монголо-манчжурского региона на востоке.

Перейдя к третьей части монографии, читатель вновь вернется в мир русских княжеств и познакомится с ролью русской устной и письменной словесности в процессе культурного освоения Урала, от походов новгородцев и жителей Старой Ладоги (XII–XIV вв.) до московской колонизации (XV–XVII вв.). Очень интересно описывает В. В. Блажес мифологизацию Урала и Приуралья в воображении русских людей того времени, что особенно ощутимо в преданиях московитов о Золотой бабе, которая будто бы хранится у пермяков [с. 121–122], и в фольклорном «Сказании о человецех незнаемых в Восточной стране» [с. 122–125]. Позднее, по мере того, как русские на Урале превращались из пришлых гостей в коренных жителей, отцы и деды которых уже родились в этих местах, их фольклор становился все более своеобразным — уже не казацким, как это было на первых этапах колонизации, а горнозаводским. Так родилась несказочная проза, впоследствии давшая начало знаменитым уральским сказам о земных богатствах и их фантастических хозяевах. Благодаря же монахам-книжникам и сменившим их к концу XVII в. монахам-просветителям развивалась оригинальная местная письменность — урало-сибирские летописи, жития святых подвижников (агиографии посвящен целый подраздел, написанный членом-корреспондентом



РАН Е. К. Ромодановской, прот. П. И. Мангилёвым и Е. С. Соболевой), полемическая литература. При монастырях создавались библиотеки, сыгравшие важную роль в распространении русского просвещения, — их подробное описание занимает целую главу, написанную прот. П. И. Мангилёвым [с. 138–148]. В то же время уже в XVI и XVII в. появляются библиотеки светские, среди которых в первую очередь следует назвать те, которые принадлежали роду солепромышленников Строгановых (глава написана Н. А. Мудровой [с. 149–158]). Авторы с полным основанием говорят о Строгановском культурном регионе в верхнем Прикамье, в него входили такие центры, как Верхотурье, Чердынь, Соль Камская, Орёл-городок (при впадении реки Яйвы в Каму). Именно там был создан уникальный рукописный сборник проповедей, озаглавленный его автором «Статир», которому посвящен отдельный очерк, написанный Л. С. Соболевой [с. 158–172]. Статир — золотая монета, которую Христос велел апостолу Петру вынуть из пойманной в море (т. е. в Кинеретском озере) рыбы, чтобы заплатить налог «за Мя и за ся» (Мф. 17 : 27). В данном случае статир истолковывается как исповедание слова Божия, но это слово получает характер активной «религии масс», «санкционирующей и стимулирующей повседневные занятия людей, их материальные интересы и прагматические устремления», в духе «осени Средневековья», описанной Й. Хейзингой [с. 171]. На этом, однако, обзор уральских библиотек не заканчивается: следующий подраздел, также написанный Л. С. Соболевой [с. 172–181], посвящен описанию крестьянских библиотек Прикамья, удивительное богатство которых свидетельствует о вовлечении в литературный процесс самой «демократической» (в специфически русском понимании этого слова) части населения Урала.

Внимание авторов четвертой части монографии — Е. К. Ромодановской и Л. С. Соболевой — сосредоточено на литературно-просветительской деятельности Тобольского митрополичьего дома, инициатором которой явился первый архиепископ Тобольский и Сибирский Киприан (Старорусенков), водворенный на кафедру в 1620 г. Е. К. Ромодановская наиболее подробно останавливается на тобольском летописании Саввы Есипова — дьяка Тобольского архиерейского дома, среди прочего описавшего поход Ермака и присоединение Сибири к России.

Та же тема развивается далее и в пятой части монографии, в целом посвященной историческим повествованиям XVII и XVIII в. События, связанные с покорением Сибирского ханства, явились одним из важнейших тематических комплексов Строгановской летописи, основная редакция которой возникла в Сольвычегодске — центре владений уральских магнатов в первой половине XVII в. Справедливо сочтя этот памятник выдающимся не только по содержанию, но и по форме, авторы книги посвятили ему отдельную главу [с. 230–237]. Но существует также целый ряд так называемых народных, анонимных исторических описаний похода Ермака, например, Кунгурская летопись, «Сказание Сибирской земли», «Сказание о происхождении Ермака», ставшие предметом следующих подразделов. Следующая, третья глава пятой части повествует о выдающимся памятнике тобольской историографии — «Истории сибирской» Семена Ремезова, в которой центральное место занимают покорение Сибири и последующая христианизация края. Четвертая, завершающая глава историографической части рассказывает о старообрядцах Урала, в «согласиях» которых получила развитие оригинальная литературная традиция, важным элементом которой были исторические и псевдоисторические повествования — так называемые родословия. Вся пятая часть была написана Л. С. Соболевой, кроме разделов, посвященных народной «историографии» походов Ермака, автором которых явился В. В. Блажес.

Три последние части тома посвящены литературе горнозаводского Урала XVIII в. На смену позднему Средневековью приходит Новое время, меняется человеческое сознание, меняются исторические условия, в которых развивается литературная жизнь. На смену книжнику, ученому монаху-просветителю или анонимному «народному» автору приходит литератор-творец, индивидуальные качества которого всё сильнее влияют на характер произведений.

Шестая часть монографии носит заглавие «Типы словесности горнозаводского Урала XVIII в.». Предметом рассмотрения ее авторов (В. В. Блажеса, Л. С. Соболевой, В. Н. Соломеиной, Н. С. Корепанова и Е. П. Пироговой) является не литературное творчество, а разнообразные проявления литературно-просветительской деятельности — знаменитый сборник былин и песен Кирши Данилова из Нижнего Тагила, библиотека Акинфия Демидова, научные, деловые и эпистолярные сочинения Вилима де Геннина и документальное



наследие В. Н. Татищева, созданное им в период его жизни и деятельности на горнозаводском Урале. Внимание, уделяемое в данном случае не художественной литературе, а «периферийным жанрам очеркового и документально-производственного характера» [с. 289], вполне обосновано, так как две первые трети XVIII в. на Урале представляют собой эпоху интенсивного хозяйственного освоения края, которое опережало его духовное развитие, создающее условия для высокоразвитого художественного творчества. Поэтому В. В. Блажес рассматривает Сборник Кирши Данилова не с точки зрения художественного своеобразия содержащихся в нем произведений устного творчества, а как культурно-просветительское событие: в данном случае важнее сам факт появления такого сборника, хотя последнее не мешает ученому вспомнить об образах Садко, Василия Буслаева или киевских богатырей.

Документальной, очерковой и историко-описательной литературе Урала второй половины XVIII в., а также научно-популярной публицистике, посвященной Уралу и соседствующим с ним областям, посвящена следующая, седьмая часть монографии. Она открывается главой об образе уральского региона в записках западноевропейских и русских путешественников, написанной К. В. Анисимовым. Материал главы выходит далеко за хронологические рамки эпохи Просвещения, вбирая в себя сведения об античных источниках, содержащих описания Урала, об «уральском» фрагменте «Повести временных лет» (1096), о «Югорском дорожнике» Сигизмунда Герберштейна (1549) и о записках иностранных путешественников XVII в. Русские путешественники стали регулярно писать об Урале лишь в XVIII столетии, когда в России, вслед за Западной Европой, появился жанр путешествия как разновидности человеческой деятельности: это вышеупомянутый В. Н. Татищев, это Г. И. Новицкий, В. Ф. Зуев и, наконец, А. Н. Радищев. В следующей главе Е. Е. Приказчикова знакомит нас с мемуарной литературой XVIII в. об Урале — с «Записками…» И. И. Неплюева, «Историей одной благородной женщины» А. Е. Лабзиной и с «Моим временем» Г. С. Винского. По необходимости краткая третья глава, написанная в соавторстве А. Г. и В. Ю. Прокофьевыми, рассказывает о литературной жизни Оренбургского края, начало которой было положено Оренбургской экспедицией 1734–1743 гг. Немало интересного материала содержит следующая, четвертая глава, посвященная

жизни и деятельности молодого Г. Р. Державина на Южном Урале и в Оренбуржье, а также уральским страницам державинских «Записок» и уральским, а шире — «киргиз-кайсацким» мотивам ранних од великого поэта («Читалагайские оды», «Фелица», «Видение мурзы»). Глава завершается обзором содержания самого «уральского» произведения Державина — комической оперы «Рудокопы», действие которой происходит «частию на заводе, частию в руднике Златогоровом, в Перми» [с. 387].

В конце седьмой части книги читатель сталкивается с несколько неожиданным предложением познакомиться с многовековой историей удмуртов, а заодно с просветительской деятельностью православной церкви и русских школ в XVIII в., способствовавшей появлению литературного творчества на удмуртском языке. Интересные примеры этого творчества (панегирические оды) приведены в оригинале и в русском переводе. Быть может, эту главу, написанную В. М. Ванюшевым и Т. Г. Владыкиной, стоило бы поместить в начало книги, сразу после части второй, посвященной башкирской литературе? Вопрос непростой. Подобного рода композиционные проблемы касаются многих материалов, помещенных в седьмой части: ведь анализ описаний Урала историками и путешественниками также отсылает нас к еще более глубокой древности.

Восьмая, заключительная и самая обширная часть монографии в целом напоминает всем привычные академические труды по истории литературы. Она повествует о регулярном литературном процессе на рубеже XVIII и XIX в. и разделена на три главы. Первая из них посвящена тобольским литературным журналам, вторая — творчеству поэтов круга «Иртыша» («Иртыш, превращающийся в Ипокрену» — так назывался первый урало-сибирский журнал), а третья — творчеству трех наиболее выдающихся урало-сибирских писателей той поры.

Культурной столицей Урало-Сибирского края в те времена был Тобольск, в котором благодаря присутствию местной творческой интеллигенции создались условия, благоприятные для книгоиздательской и журналистской деятельности, сохранявшей просветительский характер. Литературная жизнь сосредоточивалась вокруг журналов, и потому обзор их содержания, квалифицированно выполненный В. Д. Раком и О. В. Зыряновым, занимает весьма значительное место. Не меньшее внимание уделено шести выдающимся писательским



индивидуальностям. Каждый из этих авторов удостоился отдельного очерка жизни и творчества. Это поэты круга «Иртыша» П. П. Сумароков, И. И. Бахтин и Н. С. Смирнов, писатель и историк П. А. Словцов, эпиграммист А. И. Попов и выдающийся поэт, выходец из крестьянской среды И. И. Варакин, небезынтересный очерк о котором написала Е. К. Созина.

Таким образом, можно констатировать, что русская филологическая наука обогатилась новым уникальным фундаментальным исследованием, авторам которого удалось комплексно описать полидинамический и разнонаправленный литературный процесс целого культурного региона — Урала и его окрестностей, или так называемого Большого Урала. Создатели этого монументального труда отдают себе отчет в том, что этот беспрецедентный научный проект не лишен и слабых сторон (см. предисловие [с. 9–10]). Во-первых, в книге не нашлось места для анализа памятников письменности некоторых народов, проживающих на территории Большого Урала, — сибирских татар, мордвы, марийцев. Эти этносы не имеют административно-территориальной автономии в пределах Уральского региона, и потому обзор их письменности пришлось бы строить в том числе на основании неуральского материала. Во-вторых, в монографии исследуются не все культурные гнезда региона: обойдены молчанием некоторые жанры старообрядческой словесности, кроме представленных в книге исторических сочинений. В-третьих, не завершен обзор читательского контекста: кроме Строгановской и Демидовской библиотеки, неплохо было бы остановиться и на Турчаниновском книжном собрании, и на городском летописании XVIII–XIX вв.

Наконец, хотелось бы задать авторам рецензируемой книги вопрос, на который, видимо, нет однозначного ответа: где же проходят границы того Большого Урала, который явился предметом исследования в качестве культурного макрорегиона? Судя по отдельным главам монографии, в поле его притяжения находились, с одной стороны, Великий Устюг и Сольвычегодск, а с другой — обширные пространства Западной Сибири, вплоть до Иртыша; с одной стороны, Верхотурье, а с другой — Башкирия, Удмуртия и оренбургские степи. Не обрисовывается ли тут образ Урала «без берегов», «от Москвы до самых до окраин»? Аморфности предполагаемых границ региона способствует и один из основополагающих методологических

принципов, положенных в основу издания, — рассматривать «литературу, созданную на Урале и *написанную об Урале* (курсив мой. — *В. Щ.*)» [с. 23–24]. Но в таком случае может получиться так, что придется описывать произведения отдельных писателей всего земного шара, поскольку об Урале может написать в принципе каждый, в том числе и заочно, понаслышке.

С другой же стороны, современное изучение литературы не может ограничиваться анализом одних лишь «туземных» авторов и литературных фактов, без учета многоголосого ответа на тот удивительный, поистине уникальный природный и культурный феномен, каким является Урал. Литературный процесс динамичен, а границы его не могут быть представлять собою линию на географической карте. Поэтому «следование динамической “кривой” истории в анализе литературной географии региона и его литературного процесса» [с. 22], обозначенное как методологическое кредо соавторов, представляет собой самый оптимальный ориентир из всех возможных.

Остается только поздравить всех создателей этого монументального научного труда с выходом в свет первого тома и пожелать им успехов в дальнейшей работе по изучению литературы Урала.

# ОБ АВТОРАХ

*Быстров Никита Львович* — кандидат философских наук, доцент кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры Уральского федерального университета.

*Житкова Людмила Николаевна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Уральского федерального университета.

*Загороднева Кристина Владимировна* — кандидат филологических наук, научный сотрудник НИЧ Пермского государственного национального исследовательского университета.

*Золоткова Юлия Владимировна* — кандидат культурологии, заведующая библиотекой ДХШ № 1 имени П. П. Чистякова г. Екатеринбурга.

*Зырянов Олег Васильевич* — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Уральского федерального университета.

*Исина Нурикамал Утеповна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии Евразийского национального университета имени Л. Н. Гумилёва.

*Клягина Лариса Рудольфовна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Уральского федерального университета.

*Кондакова Юлия Васильевна* — кандидат филологических наук, профессор кафедры социальных наук Уральской государственной архитектурной академии.

*Коноплёва Екатерина Александровна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Уральского федерального университета.

*Кравченко Оксана Анатольевна* — доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета.

*Краснякова Марина Сергеевна* — аспирант кафедры русской литературы XX и XXI в. Воронежского государственного университета.

*Медведев Александр Александрович* — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Тюменского государственного университета.

*Мельникова Алена Валерьевна* — аспирант кафедры русской литературы Уральского федерального университета.

*Налегач Наталья Валерьевна* — доктор филологических наук, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX в. Кемеровского государственного университета.

*Пращерук Наталья Викторовна* — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Уральского федерального университета.

*Рудакова Светлана Викторовна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Магнитогорского государственного университета.

*Сараева Татьяна Васильевна* — соискатель кафедры журналистики и русской литературы XX в. Кемеровского государственного университета.

*Тихомирова Людмила Николаевна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Челябинской государственной академии культуры и искусств.

*Турышева Ольга Наумовна* — доктор филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Уральского федерального университета.

*Щукин Василий Георгиевич* — доктор гуманитарных наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Средневековья и Нового времени филологического факультета Ягеллонского университета (г. Краков, Польша).

Научное издание

# ДИАЛОГИ КЛАССИКОВ — ДИАЛОГИ С КЛАССИКОЙ

Сборник научных статей

Редактор *Е. В. Березина*
Корректор *Е. В. Березина*
Компьютерная верстка *Н. Ю. Михайлов*

Подписано в печать 12.09.2014.
Формат 60×84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Times.
Уч.-изд. л. 21,2. Усл. печ. л. 19,7. Тираж 150 экз. Заказ № 1608.

Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ.
620000, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.
Тел.: +7 (343) 350-56-64, 350-90-13.
Факс: +7 (343) 358-93-06.
E-mail: press-urfu@mail.ru



4. «Золотая пещера» (Ларс фон Триер. Кадр из фильма «Меланхолия». Финал)



5. Икона Рождества Христова (XIX век)



1. Статуэтки трех нищих (Боль, Отчаяние, Скорбь), фигурирующие в сцене смерти ребенка (Ларс фон Триер. Кадр из фильма «Антихрист»)




2. Созвездия системы «Трое нищих», изобретенной героиней. На фигурах животных надписи: «Боль», «Скорбь», «Отчаяние» (Ларс фон Триер. Кадр из фильма «Антихрист»)



3. Олениха, лисица, ворон рядом с телом героини (Ларс фон Триер. Кадр из фильма «Антихрист»)