



МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ

**ЛИТЕРАТУРНОЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЕ:
СЮЖЕТ И МОТИВ**

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

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

ВЫПУСК 3

**ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ:
СЮЖЕТ И МОТИВ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Ответственный редактор
канд. филол. наук *Т.И. Печерская*

Новосибирск
Издательство СО РАН
1999

ББК 83. 3 (2)

Ма 12

Рецензенты

д-р филол. наук, проф. *Ю.Н. Чумаков*,
ст. науч. сотрудник Института истории СО РАН,
канд. филол. наук *О.Д. Журавель*

Редакционная коллегия
член-кор. РАН *Е.К. Ромодановская*,
д-р филол. наук *М.Н. Дарвин*
канд. филол. наук *Т.И. Печерская*
(ответственный редактор),

• Утверждено к печати
Институтом филологии СО РАН

Издание осуществлено при финансовой поддержке
РГНФ (проект № 99-04-00140а)
и РФФИ (проект № 96-15-98652)

Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Литературное произведение: Сюжет и мотив / Под ред. Т.И. Печерской. Вып. 3. Новосибирск: Издательство СО РАН, 1999. – 240 с.

ББК 83. 3 (2)

ISBN 5-7692-0211-4

© Институт филологии СО РАН, 1999

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Ромодановская Е.К. (Новосибирск)</i>	
Заметки к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы	3
<i>Силантьев И.В. (Новосибирск)</i>	
Семантическая структура повествовательного мотива	10
<i>Тюпа В.И. (Москва)</i>	
Традиционность нового (текстопорождающая мотивика пушкинского наброска)	29
<i>Демин А.О. (Санкт-Петербург)</i>	
О театральных источниках кантаты Г.Р. Державина “Персей и Андромеда”	37
<i>Айзикова И.А. (Томск)</i>	
Мотив греха и раскаяния в балладах В.А. Жуковского	47
<i>Канунова Ф.З. (Томск)</i>	
Наполеоновский сюжет в творчестве В.А. Жуковского	61
<i>Фаустов А.А. (Воронеж)</i>	
Об одном лексическом мотиве в поэзии А.С. Пушкина	78
<i>Дарвин М.Н. (Новосибирск)</i>	
“Песни западных славян” в контексте сборника стихотворений 1835 года. (К проблеме анализа мотивов)	89
<i>Постнов О.Г. (Новосибирск)</i>	
Тема смерти в южных поэмах А.С. Пушкина	112
<i>Козлов О.Г. (Кемерово)</i>	
К проблеме художественного единства сборника “Арабески” Н.В. Гоголя	128
<i>Новикова Е.Г. (Томск)</i>	
Сибирское миссионерство и тема миссионерства в литературе о Сибири: И.А. Гончаров, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, Н.С. Лесков	140

<i>Капинос Е.В. (Новосибирск)</i>	
О некоторых чертах “фактурности” в стихах Баратынского и Мандельшамма	149
<i>Шатин Ю.В. (Новосибирск)</i>	
Волшебный фонарь	163
<i>Мароши В.В. (Новосибирск)</i>	
Сюжет Крысолова в русской литературе XX в.	174
<i>Проскурина Е.Н. (Новосибирск)</i>	
Мотивный комплекс сюжета о договоре с дьяволом в структуре повести Платонова “Котлован”	179
<i>Кузнецов И.В. (Новосибирск)</i>	
Мотив театра как циклообразующее начало в сборнике новелл Вл. Сирина “Возвращение Чорба”	198
<i>Якимова Л.П. (Новосибирск)</i>	
Магия числа, или “секретное значение чисел” в мифопоэтической системе романа Л. Леонова “Пирамида”	208
<i>Меднис Н.Е. (Новосибирск)</i>	
Моление о чаше в романе Юрия Буйды “Ермо”	221

ЗАМЕТКИ К СЛОВАРЮ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Работа над Словарем сюжетов и мотивов русской литературы вызывает все больший интерес у исследователей и, естественно, ставит все большее число вопросов. Главные из них – как справиться с огромным материалом, включающим весь объем русской литературы на протяжении десяти веков ее существования, и как построить словарную статью, чтобы она была краткой, емкой и не противоречивой.

Настоящие заметки не претендуют на решение всех проблем. Моя задача – отметить некоторые общие аспекты редакционного и структурного плана, связанные с принципами работы над словарем в целом, которые уже теперь кажутся мне более или менее ясными, чтобы, зафиксировав продуманное, двигаться дальше, преследуя совершенно конкретные, практические цели написания словаря.

1. Важнейшая проблема – *отбор* материала. Об этом уже писалось¹, достаточно повторить: во-первых, словарь отражает сведения лишь о памятниках *русской* (не мировой!) литературы; во-вторых, включаются лишь мотивы (сюжеты), встречающиеся *неоднократно* – у разных писателей, в разные периоды истории литературы. Последнее особенно важно, так как только таким путем устанавливаются *общие* для всей литературы мотивы и сюжеты. Впрочем, в ходе подготовки словаря необходимо учитывать и единичные, редко встречающиеся мотивы: любой из них может получить продолжение и развитие в живой жизни литературного творчества. Необходимо подумать, в какой форме включать такие единичные мотивы в словарь; может быть, для них стоит использовать тип *назывной* статьи, о которой еще пойдет речь.

¹ См.: Тюпа В.И., Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 13–14.

2. Особо встает вопрос о русских фольклорных сюжетах – былинных, сказочных и прочих, через фольклор пришедших в литературу (сюжеты о Илье Муромце, Василисе Прекрасной, многочисленные сюжеты о животных – о Ерше Ершовиче, о благодарных зверях и т. п.). Все они зафиксированы в фольклорных указателях²; их литературные обработки, естественно, вполне могут рассматриваться в том же контексте фольклорных вариантов. Однако думается, что переход сюжета в литературу, авторская обработка его, при которой он теряет свою исконную вариативность и приобретает новый характер, делает его фактом развития собственно литературы. Следовательно, фольклорные сюжеты, зафиксированные в творчестве русских писателей (при том же принципе *неоднократности*, о котором уже говорилось), должны занять свое место в словаре – возможно, в особом его разделе (это зависит от общей группировки сюжетов, о чем речь впереди). При отказе от учета этих сюжетов, во-первых, из внимания составителей выпадают целые группы художественных произведений, представляющих особый жанр литературных сказок – П.П. Ершова, В.И. Даля, М. Горького, Д.Н. Мамина-Сибиряка, А. Платонова и др. Во-вторых, в ряде случаев сказочные или эпические сюжеты генетически связаны именно с литературой, откуда ушли в фольклор, а через него снова вернулись в литературу. Именно такова, например, история “Бовы” и “Еруслана”, пришедших на Русь в виде переводного романа, получивших распространение в многочисленных русских редакциях письменной повести, а затем укрепившихся в фольклоре и лубке. Отсюда позже черпали материал для собствен-

² См.: Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка /Сост. Л.Г. Барга, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л., 1979; Смирнов Ю.И. Восточнославянские баллады и близкие им формы: Опыт указателя сюжетов и версий. М., 1988; Криничная Н.А. Указатель типов, мотивов и основных элементов преданий. Петрозаводск, 1990; Чистов К.В. О сюжетном составе русских народных преданий и легенд (методологические вопросы) // История, культура, фольклор и этнография славянских народов: VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1968. С. 318 – 335; Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1977. С. 162 – 191; Зиновьев В.П. Указатель сюжетов сибирских быличек и бывальщин // Локальные особенности русского фольклора Сибири. Новосибирск, 1985. С. 62 – 76.

ных обработок такие писатели, как А.Н. Радищев, А.С. Пушкин, А.М. Ремизов и др. Литературное происхождение (в виде повести XVII в.) имеет и сказка о Ерше Ершовиче, несомненно повлиявшая и на М.Е. Салтыкова-Щедрина, и на Д.Н. Мамина-Сибиряка. В этих случаях, на мой взгляд, надо учитывать оба этапа *литературной* истории сюжета — как его истоки, так и вторичное возвращение к нему.

3. *Возвращение* сюжета в литературу на новом этапе ее развития связано не только с фольклорными источниками. Уже отмечалось, что некоторые сюжеты, известные еще в Древней Руси и обрабатывавшиеся писателями XVIII в., появились заново в литературе через посредство перевода как новое заимствование³, причем трудно сказать, знал ли, в частности, И.А. Бунин о существовании русского рассказа о монахе, 300 лет слушавшем райскую птичку, до того, как перевел балладу Г. Лонгфелло. Скорее всего, и Н.В. Гоголь не знал древнерусскую повесть, сюжетно сходную с “Вием”. Однако все эти факты должны быть отражены в словаре. Авторское представление о том, что он “изобрел” сюжет, очень часто ошибочно: сюжеты могут забываться, но очень редко уходят безвозвратно. Именно поэтому сюжеты никак не могут делиться на “актуальные”, т. е. живые, и “неактуальные”, потерявшие свое значение, хотя даже первоначальные материалы словаря дают возможность наблюдать историческое развитие сюжетов — от момента их зарождения до угасания интереса к ним.

4. Исследование истории сюжетов в русском литературоведении идет неравномерно — одним посвящены монографии (например, сюжет о договоре человека с дьяволом⁴, о любовнике под постелью⁵, о гордом царе⁶, о теме Вертера⁷ или Дон

³ Тюпа В.И., Ромодановская Е.К. Указ. соч. С. 14.

⁴ Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1996.

⁵ Виноградов В.В. Сюжет и стиль. М., 1963.

⁶ Dahlke M. Das Sujet vom stolzen Kaiser in den ostslavischen Volks- und Kunstliteraturen: Ein Beitrag zur vergleichenden Motiv- und Stoffgeschichte. Amsterdam, 1973; Ромодановская Е.К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII – XIX вв. Новосибирск, 1984.

⁷ Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. Л., 1982.

Кихота⁸ в русской литературе), другие постепенно выявляются лишь в процессе работы над словарем; при этом некоторые из них начинают разрабатываться специально⁹, а некоторые только намечены. Именно поэтому характер статей в словаре, на мой взгляд, должен отражать эту естественную неравномерность: наряду с детально разработанным описанием сюжета (включающим ссылки как на художественные произведения, где использован данный сюжет или его мотивы, так и на библиографию специальных исследований) могут (и даже *должны*) существовать статьи *назывного* типа – т. е. те, где лишь отмечено (иногда всего на двух-трех примерах) принципиальное существование данного сюжета в русской литературе. Назывные статьи важны как знак неразработанности вопроса в современной науке; их цель – показать темы для дальнейшего исследования¹⁰.

5. В связи с предлагаемой разнотипностью статей в словаре мне представляется ненужным и составление какого-либо предварительного словника: выявление того или иного сюжета в полном или только назывном виде сразу входит в словарь, где, как и в опыте с каталогизацией сказочных сюжетов, должны быть оставлены “запасные” номера.

6. Уже говорилось и о *групповом* принципе расположения статей, разработанном и принятом в русских указателях фольклорных сюжетов¹¹. Однако встает вопрос о *заголовках, определениях* этих групп. Высказывавшиеся при устных обсуждениях проекта словаря предложения сделать заголовки “однородными”, определяя центральные в описании сюжета “функции” (в понимании В.Я. Проппа) и соответственно на-

⁸ Багно В.Е. Дон Кихот на путях развития русской прозы // Русская литература и культура Нового времени. СПб., 1994. С. 229 – 254.

⁹ См., например, помещенную в данном сборнике статью В.В. Мароши о сюжете крысолова.

¹⁰ Подобные статьи можно отметить в “Словаре книжников и книжности Древней Руси”, выпускаемом Отделом древнерусской литературы ИРЛИ; здесь объем статей (от нескольких страниц до нескольких строчек) показывает уровень изученности писателя или произведения. О том же свидетельствует и библиография исследований при каждой статье, данная по хронологии.

¹¹ Тупа В.И., Ромодановская Е.К. Указ. соч. С. 13.

зывая сюжет прежде всего по ним, мне представляются неприемлемыми прежде всего потому, что сами по себе функции не передают тонкости сюжетов, единственно позволяющих установить связи между разновременными текстами. Однотипного подхода здесь быть не может, главным критерием должно быть удобство пользования словарем¹², поэтому во главу угла при назывании сюжета могут ставиться как герои, так и события. Именно так сделали и составители указателя сюжетов восточнославянской сказки: наряду с названием по герою (“Несмеяна-царевна”, “Оклеветанная жена”, “Финист ясный сокол”) здесь употребляются названия по предмету (“Аленький цветочек”, “Молодильные яблоки”, “Чудесная дудочка”), по действию (“Простецкая молитва”, “Покаяние разбойника”, “Исправление ленивой”). Редко встречающиеся сюжеты могут иметь более пространное и описательное заглавие: “Солдат-колдун проучает скардную хозяйку”, “Жена выручает мужа”, “Почему перестали убивать стариков”¹³. Кроме того, существуют общепринятые, всем понятные, давно употребляемые названия сюжетов, в первую очередь мировых – таких, как “Поликратов перстень” (потеря предмета, находка его в рыбе), “Золушка” (с основными элементами: невинно гонимая и униженная падчерица – сверхъестественное заступничество – брак с избавителем/принцем)¹⁴, “Император и аббат” (на вопросы царя/императора вместо аббата или другого высокопоставленного лица отвечает пастух/нищий/ребенок и т. п.)¹⁵ и др., или мифологических и фольклорных по происхождению: “Благодарные звери”, “Заклю-

¹² Сходная критика высказывалась и по поводу принципов словаря сказочных сюжетов, начатого А. Аарне еще в 1910 г., однако даже принципиальные противники “финской школы” признавали несомненное удобство этой системы, благодаря чему она легла в основу как многочисленных национальных указателей сказочных сюжетов, так и сводного многонационального указателя Ст. Томпсона.

¹³ См.: *Сравнительный указатель сюжетов...* С. 158, 222, 133, 132, 155, 197, 209, 190, 227, 221, 250.

¹⁴ Сюжет “Золушки” на материале литературы XIX в. рассматривался Р.Г. Назировым, см.: *Назиров Р.Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе: Сравнительная история фабул. Автореф. докт. дисс. Екатеринбург, 1995. С. 28 – 31.*

¹⁵ *Андерсон В. Император и аббат: История одного народного анекдота. Казань, 1916. Т. 1.*

ченный бес” (бес/черт закрыт в сосуде/мешке крестом, ради освобождения выполняет сложные задания), “Строительная жертва” (принесение в жертву сына-первенца при закладке города, храма и т. п.). Все эти сюжеты под данными названиями давно зафиксированы в родственных (фольклорных) словарях сюжетов и в ряде случаев получили номера по международной классификации¹⁶; менять их мы просто не имеем права. Поэтому стремление унифицировать обозначения сюжетов в настоящем словаре невыполнимо, да и не нужно.

7. Групповое расположение статей предполагает выделение тематически близких сюжетов, которые могут влиять друг на друга и легко контаминируются. Это прежде всего связано с соотношением мотива и сюжета: сюжетобразующий мотив может свернуться до малозначимого элемента, а может послужить темой самостоятельного произведения¹⁷, поэтому-то так важно групповое (тематическое) описание сюжетов¹⁸. Именно так организованы указатели сказочных сюжетов, где выделены группы сказок по темам: “О разбойниках и ворах”, “Состязание с чертом”, “О глупцах и простаках”, “Запроданный черту” и т. п. Разделение родственных сюжетов по названиям¹⁹ или по функциям способствовало бы тому, чтобы не заметить их внутренние связи.

8. Вместе с тем тематическая группировка выявляет и сходство как будто не связанных между собой сюжетов. Так,

¹⁶ См.: *Thompson S. Motif-index of folk-literature. Copenhagen, 1955 – 1958 Vol. 1 – 6.*; *Сравнительный указатель сюжетов...* Эти номера непременно должны быть указаны при названии сюжета и в нашем словаре (в скобках, – как ссылка на международный указатель); сходная система нумерации, удобная как для перекрестных ссылок внутри словаря, так и при использовании его в будущих исследованиях, должна быть с течением времени введена и в наш словарь – уже после установления последовательности и группировки описываемых сюжетов.

¹⁷ См. об этом: *Тюпа В.И., Ромодановская Е.К. Указ. соч. С. 7 – 8.*

¹⁸ См. опыт подобного описания: *Шатин Ю.В. Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Вып. 2. Новосибирск, 1998. С. 56 – 63.*

¹⁹ Подобным образом (по алфавиту названий) организован материал в книге *E. Malek “Русская нарративная литература XVII – XVIII веков: Опыт указателя сюжетов” (Lydz, 1996)*, что удобно лишь в том случае, если читатель знает принятое автором название сюжета.

в группе “О царях” большое место занимают известные еще в литературе XVII – XVIII вв. сюжеты о подмененном, скрывающемся, неузнанном, нищем царе, о царевом крестнике и т. п. Параллельно с ними бытуют созданные по сходной схеме сюжеты о Христе – “Христов крестник”, “Христос-нищий, неузнанный Христос”. Несомненна связь этих сюжетов между собой, однако вопрос о генезисе сходных мотивов и первичности того или иного еще требует специального исследования. Вместе с тем, в словаре должны быть отмечены сюжетные совпадения как в этом, так и в других подобных случаях при помощи системы перекрестных отсылок.

* * *

Здесь названы лишь немногие из проблем, возникающих в процессе работы над Словарем сюжетов и мотивов русской литературы. Работа эта длительная, и создание “полного” словаря не под силу одной, даже самой квалифицированной, группе литературоведов. Как бы много знаний и усилий мы ни вложили в эту работу, постоянно будут возникать (и зачастую могут оставаться нерешенными) все новые и новые вопросы, поэтому непременно надо иметь в виду продолжение и доработку словаря следующими поколениями филологов (что, как мы знаем, и произошло с указателями сказочных сюжетов, пополняющимися непрерывно с 1910 г. по настоящее время).

СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО МОТИВА

В ряду современных концепций повествовательного мотива одной из наиболее разработанных и признанных является дихотомическая теория, различающая две формы мотива — *инвариантную и вариантную*.

В отечественной науке предшественниками дихотомической теории мотива выступили А.Л. Бем¹, А.И. Белецкий² и в особенности В.Я. Пропп³. Именно понятие функции действующего лица, разработанное ученым в “Морфологии сказки”, в сочетании с дихотомическими идеями структурной лингвистики, позволило фольклористам и литературоведам во второй половине XX столетия прийти к строгому различению семантического инварианта мотива и его фабульных вариантов. О приоритете В.Я. Проппа в становлении дихотомических идей в изучении фольклора и мифологии писали И.И. Ревзин⁴, В.В. Иванов и В.Н. Топоров⁵. Предшественником дихотомической концепции мотива называет В.Я. Проппа и американский фольклорист А. Дандес⁶, которому принадлежит заслуга теоретического оформления этой концепции.

В современной научной литературе болгарская исследовательница

¹ Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. 1918. Т. 23. Кн. 1. СПб., 1919. С. 225 — 245.

² Белецкий А.И. В мистерской художника слова // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1923. Т. 8. С. 87 — 277.

³ Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928.

⁴ Ревзин И.И. К общесемиотическому истолкованию трех постулатов Проппа // Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа. М., 1975. С. 77 — 91.

⁵ Иванов В.В., Топоров В.Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа. С. 44 — 76.

⁶ Dundes A. From Elic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. 1962. V. 75. P. 95 — 105.

Л. Парпулова⁷, а также отечественные фольклористы Н.Г. Черняева⁸ и Б.Н. Путилов⁹. Дихотомическая теория выступает существенным звеном представлений о мотиве в новейших литературоведческих работах Н.Д. Тамарченко¹⁰, Ю.В. Шатина¹¹, В.И. Тюпы¹², Э.А. Бальбурова¹³ (подробнее о становлении и содержании дихотомической теории мотива см. нашу статью “Дихотомическая теория мотива”¹⁴).

Методологическое значение и эвристический потенциал дихотомической концепции оказались весьма существенными для целого ряда направлений, в числе которых – сюжетология и общая теория повествования, а также конкретные сюжетографические исследования в области фольклора и литературы. Достоинство этой теории – в ее структуральном анализе, который позволил четко и последовательно дифференцировать инвариантное и вариантное начало в природе мотива. Только таким образом оказалось возможным раскрыть дуальную природу функционального статуса мотива как единицы *повествовательного языка* фольклора и литературы, но такой единицы, которая проявляется только в своих конкретных реализациях – в *повествовательной речи* фольклор-

⁷ Парпулова Л. За съержканието термина мотив във фольклористика // Вългарски фолклор. 1976. № 3 – 4. С. 61 – 70; *Она же*. Наблюдения върху отношенията между мотива и морфологическата функция в повествователния фолклор // Вългарски фолклор. 1978. № 2. С. 21 – 29.

⁸ Черняева Н.Г. Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. М., 1980. С. 101 – 134.

⁹ Путилов Б.Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 74 – 85.

¹⁰ Тамарченко Н.Д. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Вып. 2. Новосибирск, 1998. С. 38 – 48.

¹¹ Шатина Ю.В. Мотив и контекст // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 5 – 16.

¹² Тюпа В.И. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. С. 49 – 55.

¹³ Бальбуров Э.А. Мотив и канон // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. С. 6 – 20.

¹⁴ Сидящих И.В. Дихотомическая теория мотива // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 1998. № 1. С. 46 – 51.

ных и литературных фабул. И только таким образом, развивая дуализм инвариантного и вариантного начала в статусе мотива, дихотомическая теория оказалась способной примирить связанную эмпирическим фабульным материалом трактовку мотива по А.Н. Веселовскому и предельно абстрагированную от фабульного материала трактовку функции по В.Я. Проппу.

Однако, отдавая должное фундаментальному значению дихотомического подхода для общей теории мотива, следует указать и на вполне определенные границы применения данного подхода. Выступив в качестве оптимального основания для построения *модели функционирования* мотива, дихотомический подход с его преобладающей тенденцией к структурному анализу оказался явно недостаточным основанием для построения *семантической модели* мотива.

Продемонстрируем эту недостаточность, воспользовавшись образцами дихотомического описания мотивов волшебной сказки в классической книге В.Я. Проппа “Морфология сказки”. Обратимся к характеристике 14-й функции¹⁵.

1) *Функция* (по В.Я. Проппу), или *инвариант мотива*: “В распоряжение героя попадает волшебное средство”.

2) *Виды функции* (по В.Я. Проппу), или *фабульные варианты мотива*: “средство передается непосредственно”; “средство указывается”; “средство изготавливается”; “средство продается и покупается”; “средство случайно попадается герою”; “средство внезапно попадается само собой”; “средство выпивается или съедается” и т. д.

3) *Разновидности функции* (по В.Я. Проппу), или *конкретные сюжетные вариации фабульного варианта мотива* (в частности, соответствующие варианту “средство указывается”): “Старуха указывает дуб, под которым находится летучий корабль”; “Старик указывает крестьянина, у которого можно взять волшебного коня”.

Приведенный текст с очевидностью показывает, что семантическую специфику *видов* 14-й функции (в дихотомической

¹⁵ Пропп В.Я. Указ. соч. С. 53 – 54.

терминологии – *вариантов мотива*) составляют семы, варьирующие инвариантную сему “попадает в распоряжение героя”: а) “передается непосредственно”, б) “указывается”, в) “изготавливается” и т. д.

Обратим внимание на два существенных момента. Первый: варианты семы а) – в) *альтернативны* по своему содержанию. Второй: каждая такая сема в свою очередь получает ряд *альтернативных выражений* на уровне конкретных вариаций мотива в реальных сказочных текстах (пункт 3 в приведенном выше описании).

Дихотомическая модель раскрывает принцип дуального бытия мотива и показывает, что мотив способен варьироваться от *фабулы* к *фабуле* и в то же время оставаться самим собой. Но что это означает с точки зрения семантики мотива? Здесь мы обнаруживаем слабость дихотомической теории, которая оказывается неспособной корректно и непротиворечиво ответить на вопрос: что, собственно, входит в пределы *системного*, или *языкового* значения мотива? Только ли семы, которые соотносятся с *инвариантом* мотива, или же вместе с первыми – семы, которые соотносятся с *фабульными вариантами* и *вариациями* мотива? Другими словами: является ли системное значение мотива *обобщением* значений его фабульных вариантов или *суммой* их значений – или же *чем-то третьим*?

Принимая первый вариант ответа (значение мотива есть некоторое обобщение значений его вариантов), мы сводим это значение к обобщенным формулам в духе приведенного из книги В.Я. Проппа определения 14-й функции: “В распоряжение героя попадает волшебное средство”. И сразу возникает ряд возражений. Первое: встав на путь генерализации значения мотива, мы фактически подменяем исследовательскую задачу – и уходим от описания реальной семантики мотива в область его систематики. Второе: совершенно неясно, каким должен быть самый уровень обобщения вариантов мотива? Заметим, что обобщение мотивов волшебной сказки, предпринятое В.Я. Проппом, является далеко не предельным. Предела операции обобщения нет вообще – и выполняя эту опера-

цию последовательно, мы можем большинство повествовательных мотивов обобщить до нескольких формул типа “герой действует”, “герой претерпевает действие”, “нечто происходит” и т. п. Когда, эпатируя научную публику, подобную процедуру полшутя проделал В.Б. Шкловский по отношению к фабуле “Евгения Онегина” (“А любит Б”, и т. д.), он навлек на себя немало упреков. А вот уже серьезная научная реплика: на опасность утраты реальной семантики мотива при его обобщении аргументировано указывает К. Леви-Строс.¹⁶

Вернемся к главному вопросу о структуре значения мотива. Допуская второй вариант ответа (значение мотива – это некоторая сумма значений его вариантов), и оставаясь при этом в рамках дихотомического подхода, мы оказываемся в еще более нежелательной ситуации логического противоречия. На примере описания 14-й сказочной функции мы видели и подчеркивали, что семы, соотносящиеся с различными фабульными вариантами мотива, находятся в отношении *содержательной дизъюнкции*. Они альтернативны – и в своем существе, и в своем фабульном и текстуальном выражении. А это значит, что *учтенная в языковом значении мотива* сема одного варианта логически и содержательно *исключает из языкового значения мотива* семы других вариантов. Таким образом, простое суммирование значений вариантов при попытке определения системного значения мотива оказывается логически некорректной операцией. Поэтому речь должна идти о некоем *приоритетном* включении в значение мотива его вариантных фабульных сем. Каковы же в таком случае *критерии* и *сами правила* подобного отбора и включения?

Здесь – поворотный момент в наших рассуждениях, и мы хотели бы специально обратить на это внимание. Путь к третьему, непротиворечивому ответу на вопрос о значении мотива – и путь к позитивному теоретическому результату

¹⁶ *Леви Строс К.* Структура и форма. Размышления над одной работой Владимира Проппа // *Зарубежные исследования по семиотике фольклора.* М., 1985. С. 9 – 31.

в целом — заключается совсем не в отказе от дихотомической теории мотива, а в ее качественном преодолении другой теорией. Чтобы построить модель целостной семантики мотива, необходима операция, обратная структуральному анализу, — синтез дифференцированных и противопоставленных анализом начал *инварианта* и *варианта*. Такой синтез оказывается возможным на основе *вероятностного подхода*.

В характеристике истоков и основных принципов вероятностного подхода нам следует, как и в случае с дихотомическим подходом¹⁷, вновь обратиться к лингвистике, где вероятностный подход в целом развивался на основе дихотомических идей и получил свое теоретическое оформление в рамках тенденции, направленной на установление актуальных связей между механизмами языка и речи.

В отечественной науке вероятностный подход берет начало на рубеже 1950 — 1960-х гг., когда развернула работу группа ленинградских лингвистов под руководством Н.Д. Андреева. Суть подхода состояла в радикальном повороте от отвлеченного структурального моделирования языка к статистико-комбинаторному анализу живой речи как актуального осуществления языка. Такой подход авторы концепции назвали *таутохронным* (от гр. *tauto* — ‘здесь’, ‘тут’), т. е. *актуально-временным* — в противоположность синхронному и диахронному подходам. Понятие таутохронии заполнило существенную лакуну между двумя классическими для лингвистики первой половины XX в. планами изучения языка. Ведь синхрония, по существу, внеположна актуальному времени, т. е. времени *процессов*, происходящих *здесь и теперь*. Синхрония регистрирует язык как некую итоговую систему, *сложившуюся* на данный момент времени, — но не как процесс, *идущий* в данный момент времени. Равным образом и диахрония, регистрируя *качественные стадии* в развитии и изменении языка, проходит мимо рече-языковых процессов, происходящих в данный момент времени.

¹⁷ Силантьев И.В. Указ. соч. С. 46 — 48.

Таким образом, в центре внимания нового подхода оказались процессы непосредственного, *здесь и теперь* происходящего взаимодействия языка и речи. По мнению представителей ленинградской группы, именно в результате динамического равновесно-неравновесного взаимодействия с речью и формируется сама система языка. Как писал ведущий автор данной концепции Н.Д. Андреев, “в сознании говорящего присутствуют две системы: речи и языка. Не всякое изменение первой системы меняет вторую (язык. — *И.С.*), но любое изменение во второй должно сперва реализоваться как сдвиг в первой (т. е. в речи. — *И.С.*). Только то явление, чьи численные параметры в системе речи превосходят соответствующую пороговую величину, имеет шансы утвердиться как элемент языка”¹⁸.

Н.Д. Андреев ввел в научный оборот ключевое понятие *вероятностного дифференциального признака*, который в конкретных речевых контекстах своего носителя “реализуется с определенной вероятностью, в общем случае не равной единице”¹⁹.

В 1970-х и 1980-х гг. благодаря работам И.А. Стернина²⁰ и М.В. Никитина²¹ вероятностный подход получил развитие в лексической семантике — а именно этой дисциплине предельно близка и в предметном, и в проблемном плане художественная семантика, и в первую очередь семантика мотива.

М.В. Никитин понимает вероятностность в семантике как импликацию, или порождение одних семантических признаков другими — ядерными. При этом импликация может быть жесткой (если ядерный признак необходимо предполагает другой), сильновероятностной, маловероятностной и даже отрицательной. Отрицательный импликационал — это такая се-

¹⁸ Андреев Н.Д. Статистико-комбинаторные методы в теоретическом и прикладном языковедении. Л., 1967. С. 25.

¹⁹ Там же. С. 66.

²⁰ Стернин И.А. Проблемы анализа структуры значения слова. Воронеж, 1979; *Он же*. Лексическое значение слова в речи. Воронеж, 1985.

²¹ Никитин М.В. Лексическое значение слова (структура и комбинаторика). М., 1983; *Он же*. Основы лингвистической теории значения. М., 1988.

ма, которая несовместима с ядерными семами значения слова. Например, совокупность ядерных сем слова “топор” с вероятностью, близкой к единице, порождает импликационалы “острый” и “тяжелый”, которые входят в вероятностную оболочку семантики слова. Сравним степень корректности высказываний: “Тяжелый удар топором” и * “Тяжелый удар карандашом”. Второе высказывание семантически некорректно, поскольку признак тяжести является отрицательным импликационалом в системе вероятностного значения слова “карандаш”.

Согласно концепции И.А. Стернина, семы лексического значения слова делятся на а) основные, составляющие ядро значения, б) производные от них и в) случайные. Производные и случайные семы, как правило, являются вероятностными. В рамках концепции вероятностной семантики слова И.А. Стернину удалось построить теорию речевого смысла слова как контекстной актуализации его вероятностного языкового значения. Так, в высказывании “Такой молодой, а силки поднять не может” (пример И.А.Стернина. – *И.С.*) в речевом смысле слова “молодой” актуализируется вероятностная сема “сильный”, имплицуемая ядерными семами данного слова.

Вероятностную модель процессов порождения и восприятия смысла в речевой коммуникации развивает выдающийся отечественный математик, лингвист и философ В.В. Налимов. Характеристика фундаментальной концепции этого автора заняла бы очень много места, поэтому ограничимся ссылкой на его основную работу в этой области: “Вероятностная модель языка: о соотношении естественных и искусственных языков”²².

Вероятностный подход к изучению языковой семантики развивается и в зарубежной филологии. Так, авторы “Общей риторики” – одного из ключевых современных исследований функционирования языка в литературе – описывают феномен

²² Налимов В.В. Вероятностная модель языка: о соотношении естественных и искусственных языков. М., 1979.

вероятностной семантики слова с точки зрения риторической функции семантической избыточности языка в нарративе²³.

Таким образом, вероятностный подход в изучении языковой семантики складывается как устойчивое и перспективное научное направление и, как показывают в особенности работы В.В. Налимова, данное направление выходит за рамки собственно лингвистической проблематики, приобретая междисциплинарный характер. Последнее обстоятельство для нас особенно существенно. Вероятностный подход – как и предшествующий ему дихотомический подход – оказывается достаточно универсальным и применимым к предметной области не только лингвистической, но и художественной семантики. А принцип типологического тождества предмета, который нужно соблюдать при расширении предметного поля научной методологии, подсказывает нам, что в литературоведении предметом вероятностного подхода могут быть прежде всего явления, возникающие и функционирующие *на стыке* художественной *речи* и художественного *языка* литературы. Но именно такова, как показывает логика дихотомического подхода, *дуальная природа* повествовательного мотива.

Приступая к раскрытию вероятностной модели семантики мотива, подчеркнем еще раз, что данная модель ни в коей мере не является некоей абсолютной новацией, отвергающей сложившиеся представления о мотиве. Напротив, принципиальным оказывается момент преемственности: исходным основанием вероятностной модели выступает дихотомическая теория мотива. Вероятностная модель не отвергает дихотомическую модель, но качественно расширяет ее – применительно к проблеме системного значения мотива.

Обратим внимание и на ряд глубоких и точных наблюдений некоторых ученых о неоднозначном, нежестком, диффузном характере семантики мотива. Эти наблюдения совершенно определенно отвечают проблематике вероятностного подхода. Вот что, в частности, пишет Б.Н. Путилов: “Особо надо остановиться на семантических аспектах проблемы, связанной

²³ Дрюба Ж., Эделин Ф., Клишкенберг Ж.М. и др. Общая риторика. М., 1986. С. 76–77.

с категорией мотива. На уровне конкретного алломотива эти аспекты лишь угадываются. Исследователь не может не ощущать того, что данный алломотив значит нечто большее, чем дает конкретный текст; возникает предположение о наличии скрытого смысла, подтекста. Отчасти он может прочитываться исходя из сюжета как целого. Но решающую роль в таком прочтении, а следовательно в проникновении в глубину его, играет соотнесение алломотива с мотивом как устойчивой семантической единицей и с другими алломотивами, входящими в то же самое семантическое поле. Обусловлено это тем, что мотивы – это не просто формульное обобщение повторяющихся сюжетных элементов или микроконструкций, обеспечивающие жизнь сюжетов. Мотивы характеризуются повышенной, можно сказать, исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни. Одни значения лежат словно бы на поверхности, легко обнаруживают себя, другие спрятаны в глубине. Значения могут сталкиваться, “мешать” одно другому, но могут и взаимодействовать, дополнять друг друга, накладываться одно на другое, создавая своеобразный семантический полифонизм”²⁴.

Наблюдения о диффузном характере семантического взаимодействия мотивов находим и в известной работе Б.М. Гаспарова “Литературные лейтмотивы”²⁵. Ю.В. Шатин также касается проблемы семантической диффузии мотивов в контексте связного фабульного повествования²⁶.

Обращаясь к процитированным формулировкам Б.Н. Путилова, можно сказать, что предметом вероятностного подхода является природа и структура “повышенной, исключительной семиотичности” мотива, а целью – объяснение механизма “семантического полифонизма” мотивики.

Первое положение, которое мы выдвигаем, формально еще не выходит за пределы дихотомической теории мотива. Оно

²⁴ Путилов Б.Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива. С. 84.

²⁵ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 280.

²⁶ Шатин Ю.В. Указ. соч. С. 5 – 8.

звучит следующим образом: *дуальная природа мотива влечет за собой двусоставность его семантики.*

Семантическим инвариантом мотива, ядром его значения является собственно *функция* (в трактовке В.Я. Проппа) – как *деятельностное отношение* между героем и ситуацией (в предельно широком понимании последнего слова, включающем и других героев, и обстоятельства, и процессы, и события).

Приведем развернутый пример, обратившись к одному из наиболее репрезентативных современных исследований литературной мотивики. Мы имеем в виду разыскания О.Д. Журавель в области древнерусских повестей о договоре человека с дьяволом²⁷. Одним из существенных итогов этого исследования является определение репертуара мотивов, характерных для фабул таких повестей. Закрывает данные фабулы, как показывает О.Д. Журавель, финальный мотив “завершения судьбы героя” – “после разрыва с дьяволом”²⁸. Остановимся на этом весьма примечательном мотиве и в качестве дополнительного материала привлечем интерпретацию данного мотива В.И. Тюпой, обратившись к наблюдениям О.Д. Журавель в связи с изучением мотива уединения в русской литературе²⁹. В интерпретации В.И. Тюпы финальный мотив формулируется как “воссоединение героя с миропорядком”³⁰. Данная формула – воссоединение героя с миропорядком – есть не что иное, как *функция*, или *семантический инвариант* мотива, который в повествовательной традиции древнерусской литературы может принимать широкий спектр различных *фабульных выражений*, или *вариантов*³¹.

Здесь мы переходим к определению второй составляющей значения мотива. В семантическую структуру мотива входит

²⁷ Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1996.

²⁸ Там же. С. 221 – 223.

²⁹ Тюпа В.И. К вопросу о мотиве уединения ... С. 54.

³⁰ Там же.

³¹ Журавель О.Д. Указ. соч. С. 223.

не только функция как чистое отношение. Оболочку, или периферию инвариантного семантического ядра мотива составляют семы, соотносящиеся с фабульными вариантами мотива.

Продолжим наш пример, основанный на исследовании О.Д. Журавель. Мотив “завершения судьбы героя” как “воссоединения героя с миропорядком” в разных повестях может принимать различные фабульные выражения или варианты: “раздача богатства, полученного от дьявола”, “исцеление героя”, “благочестивая смерть”, “уход в монастырь” и т. д.³² Семантический экстракт данных вариантов мотива – его *фабульные семы* – и составляют *оболочку*, или *периферию* семантического ядра мотива (его функции).

Переформулируем положение о двусоставности семантики мотива следующим образом: *в структуру системного значения мотива входит функция как его инвариантное семантическое ядро – и варианты фабульные семы, образующие в своей совокупности семантическую оболочку мотива.*

Как было показано выше, потенциал дихотомической теории мотива здесь исчерпывается, поскольку эта теория не может объяснить, какие именно фабульные семы – как представители различных фабульных вариантов мотива – входят в его семантическую оболочку.

Второе ключевое положение, к развитию которого мы переходим, выводит нас за рамки дихотомической модели мотива в область вероятностной модели. Оно формулируется следующим образом: *фабульные семы, входящие в семантическую оболочку мотива, носят вероятностный характер.*

Вероятность нахождения фабульной семы в структуре значения мотива в общем случае *не равна единице* и может быть *меньше единицы*. Это значит, что в пределах семантической периферии мотива могут находиться не одна, а несколько фабульных сем, соотносящихся с различными вариантами мотива и находящихся между собой в отношениях частичной или полной содержательной дизъюнкции.

³² Журавель О.Д. Указ. соч. С. 223.

Нетрудно видеть, что понятие вероятностной фабульной семы соотносится с понятием вероятностного дифференциального признака, введенным Н.Д. Андреевым.

Нас не должно смущать то обстоятельство, что фабульных вариантов мотива может быть несколько, много или очень много, и что в силу этого фабульная периферия семантики мотива, формирующаяся на основе вероятностного принципа, приобретает виртуальный характер.

Это не значит, что виртуальные фабульные семы следует исключать из семантической структуры мотива, обнажая его значение до инвариантной сердцевины – функции. Различные фабульные варианты мотива не взаимоисключают, а взаимодополняют друг друга, будучи представлены в структуре его семантической оболочки. Но каждый вариант мотива – в виде некоторого единства фабульных сем – присутствует в виртуальной семантической оболочке мотива со своим, *не равным другому*, вероятностным весом. Этот вес обусловлен двумя взаимосвязанными факторами художественной речи – *частотой встречаемости* мотива и его *художественной значимостью* именно в *данной фабульной форме*.

Обратимся в последний раз к наблюдениям О.Д. Журавель о финальном мотиве “завершения судьбы героя” и закончим наш пример – на этот раз в форме “мысленного эксперимента”. Положим, что данный мотив (как момент фабулы о договоре человека с дьяволом) выражается в литературе определенного периода преимущественно в фабульном варианте “ухода в монастырь”. Такая ситуация приведет к тому, что семантический экстракт событийно-тематического содержания данного фабульного варианта мотива будет прочнее удерживаться в орбите его семантики – и ближе других к семантическому ядру мотива (функции). Однако стоит данному мотиву хотя бы один раз *художественно и дидактически убедительно* реализоваться в фабульном варианте “благочестивой смерти”, как и эта фабульная форма в своем семантически экстрагированном виде – в виде слабовероятностных фабульных сем – войдет в периферию значения данного мотива. Положим, далее, что в повествовательной традиции последующего времени *эстетически приоритет*.

ной и наиболее частотной для данного мотива окажется именно фабульная форма “благочестивой смерти”. Это приведет к тому, что фабульные семы уже этого варианта мотива приобретут качество сильновероятностных и займут место вблизи функционального инварианта в структуре значения мотива.

Общий вывод таков: именно художественная речь как реальный и данный нам в текстах *континуум фабульного повествования* по вероятностному принципу формирует семантическую структуру мотива – как элемента художественного языка. Данная зависимость носит и обратный характер: именно вероятностная семантика мотива – в качестве элемента и фактора художественного языка – выступает объективным основанием для варьирования, и тем самым смысловой конкретизации мотива в фабульном континууме художественной речи.

Семантическое поле мотивики в целом носит непрерывный, или *континуальный* характер. Это вызвано тем, что вероятностные семантические оболочки мотивов, в отличие от дискретных и жестко определенных ядерных сем, в принципе имеют нечеткие, размытые границы.

Прибегая к допустимой визуализации вероятностной модели, можно представить семантическую структуру мотива в виде некоего достаточно жесткого ядра (это собственно функция мотива) и мягкой, разрезающейся при удалении от ядра оболочки (это периферийные фабульные семы мотива). При этом виртуальность фабульных сем возрастает по мере их удаления от семантического центра мотива – или, что то же самое, по мере уменьшения их вероятностного веса в системе значения мотива.

Континуальный характер семантического поля мотивики обусловлен тем, что достаточно удаленные (и достаточно виртуальные) фабульные семы определенного мотива могут попадать в сферу семантического “притяжения” других, *синтагматически близких* мотивов и становиться виртуальными элементами их семантических оболочек. Подобные взаимодействия приводят к тому, что границы между мотивными значениями становятся нечеткими, и значения различных мотивов диффундируют.

На явление семантической диффузии мотивов указывают, в частности, наблюдения Б.Н. Путилова, проанализировавшего различные типы сочетаемости мотивов в фольклорных эпических фабулах³³. Существо наблюдений исследователя в этом аспекте сводится к следующему: несвободная, заданная фабульным каноном сочетаемость мотивов приводит к их связанности, а связанные мотивы сливаются в семантически целостные блоки.

Приведем пример семантической диффузии мотивов, входящих в репертуар авантюрной мотивики.

В повествовательный канон авантюрного романа устойчиво входят три мотива, которые на уровне инвариантных функций можно сформулировать в следующем виде:

- А. Герой предпринимает путешествие.*
- В. Путешествие внезапно прерывается.*
- С. Герой оказывается во враждебной обстановке.*

Начальный мотив А может сочетаться как с мотивами В и С в отдельности, так и с последовательностями мотивов В – С и С – В.

В семантическую оболочку мотива А входят, как минимум, два виртуальных комплекса фабульных сем – расположим их по мере убывания вероятности их фабульной реализации:

- А 1. Морское плавание на корабле.*
- А 2. Переход через незнакомую местность (лес, горы, пустыню).*

Отметим вариант А1 как более вероятный. Нетрудно видеть, что мотивы В и С, взятые в соответствующих фабульных вариантах В1 и С1, практически граничат периферийными фабульными семами с мотивом А в варианте А1:

³³ Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: Сборник статей в память В.Я. Проппа. С. 149 – 153.

В1. Буря на море и кораблекрушение.

С1. Матросы на корабле во главе с капитаном оказываются бандитами.

(Подвариант С 1-1, менее вероятный, — часть команды поднимает бунт против капитана и захватывает его вместе с героем).

При совершенно определенном и жестком различии в своих *функциях* мотивы А, В и С практически граничат и даже пересекаются в своей *событийно-тематической*, т. е. *фабульной семантике*.

Данные наблюдения приводят к важному следствию, увязывающему в единое целое парадигматику и синтагматику мотива. Дискретны и жестко противопоставлены на парадигматическом уровне художественного языка функции мотивов — но континуальны и диффузны на синтагматическом уровне художественной речи виртуальные фабульные оболочки мотивов. Парадигматика мотивов, сопряженных в едином повествовании, формирует общую смысловую конструкцию сюжета. Синтагматика мотивов обеспечивает фабульную связность сюжета и содержательно поддерживает единство темы повествования. Оба начала — семантически по своей природе, но одно (жесткая и дискретная парадигматика) есть начало, идущее от художественного языка, а другое (вероятностная и континуальная синтагматика) есть начало, идущее от художественной речи. На пересечении этих начал и конституируется мотив как предикат сюжетного повествования.

Проблема вероятностной семантики мотива имеет не только чисто теоретический интерес, но и прикладной аспект.

Речь идет о двух принципиальных вопросах, связанных с практикой составления указателей и словарей мотивов. Это вопросы *номинации* и *дефиниции* мотива. Первый вопрос можно сформулировать таким образом: исходя из какого принципа следует *называть* мотив на уровне металитературного описания? От характера ответа на этот вопрос зависит, каким образом будет структурировано мотивное поле словаря и, следовательно, каковы будут структура этого словаря и количество его статей. Проблема дефиниции касается уже со-

стива мотивной статьи и требует ответа на вопрос: исходя из какого принципа и в каком объеме следует *определять содержание* мотива в словарной статье?

Нетрудно видеть, что оба вопроса непосредственно обращены к семантической стороне мотива. Вероятностная модель семантики мотива позволяет объединить проблемы номинации и дефиниции мотива в едином решении. В практике классификации мотивов и составления указателей и словарей мотивики сложились два подхода, отвечающих двум полюсам в структуре мотивного значения, каким его видит вероятностная теория.

Один подход предполагает номинацию и дефиницию мотива в соответствии с его фабульной семантикой. Этот подход был разработан в фундаментальных трудах крупнейших зарубежных фольклористов А. Аарне и С. Томпсона. Мы имеем в виду "Указатель сказочных сюжетов"³⁴ (особенно те случаи, когда сказочная фабула описывается по характерному мотиву или сводится как таковая к определенному мотиву), и шеститомный указатель фольклорных мотивов С. Томпсона³⁵, а также многочисленные указатели и словари сюжетов и мотивов, составленные по системе и в традиции Аарне — Томпсона, в том числе на материале письменной литературы³⁶. Существование этого подхода сводится к тому, что мотив называется и определяется в своем содержании по его наиболее представительным, характерным фабульным вариантам. Соответственно, ведущим принципом классификации мотивов и структурирования самих указателей здесь выступает тематический принцип. Данный подход назовем поэтому фабульно-тематическим, или вариантным.

³⁴ Aarne A. and Thompson S. The Types of the Folktale. Folklore Fellows Communications. Helsinki, 1931. No. 181.

³⁵ Thompson S. Motif Index of Folk Literature. V. 1—6. Copenhagen, 1955—1958.

³⁶ Детальный обзор этого направления и его библиографию см. в кн.: *Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка*. Сост. Л.Г. Баран, П.П. Березовский, К.П. Кабанников, П.В. Попков. Эл., 1979. С. 6—12; 111—115. См. также новейший обзор Е.К. Ромодановской в работе: *Голя В.И., Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема*. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 8—15.

С наиболее заметной и глубокой критикой фабульно-тематического подхода в отечественной науке выступили В.Я. Пропп³⁷ и Е.М. Мелетинский³⁸, в американской фольклористике – А. Дандес³⁹. Развитие альтернативного подхода непосредственно связано с именами указанных ученых. Этот подход предполагает номинацию и дефиницию мотива в соответствии с его инвариантной ядернойемой – собственно функцией мотива. Такой подход имеет смысл назвать функционально-семантическим, или инвариантным.

Применение данного подхода исчерпывающе продемонстрировал В.Я. Пропп в “Морфологии сказки”, в которой характерные для волшебной сказки мотивы были обобщены до уровня их инвариантных функциональных значений. При этом фабульные варианты мотивов как таковые не интересовали исследователя. Развивая подход В.Я. Проппа, А. Дандес в 1960-х гг. в аналогичном ключе описал инвариантные компоненты мотивики сказок северо-американских индейцев⁴⁰. В новейшей научной литературе в сходном направлении ведут исследование и описание фольклорной мотивики представители школы Е.М. Мелетинского⁴¹. Функционально-семантический, или инвариантный подход описания мотивики глубинных сюжетных структур повествовательной литературы представлен и в серии работ В.И. Тюпы⁴².

С позиций вероятностной модели, изолированное применение как фабульно-тематического, так и функционально-се-

³⁷ Пропп В.Я. Указ. соч.

³⁸ Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Текст и культура. Труды по знаковым системам. Вып. 16. Тарту, 1983. С. 115 – 125.

³⁹ Dundes A. Указ. соч.

⁴⁰ Dundes A. Структурная типология индейских сказок Северной Америки // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С.184 – 193.

⁴¹ Рафина А.В. Исследование семантических структур традиционных сюжетов и мотивов. Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1998.

⁴² Тюпа В.И. Фаза мирового архесюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: От сюжета к мотиву. С. 16 – 23; *Оп. же.* Параллельный архесюжет в текстах Пушкина // Arg Interpretandi: Сборник статей к 75-летию профессора Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 108 – 119; *Оп. же.* К дискурсу о мотиве уединения ... С. 19 – 50.

мантического подхода при описании мотива с целью его номинации и дефиниции неизбежно приводит к потере той или иной существенной части. Обобщая значение мотива и редуцируя его до чистой функции, мы теряем богатство его фабульного содержания, которое вероятностным “шлейфом” сопровождает мотив в системе художественного языка и уплотняет, “овеществляет” его инвариантное значение. Игнорируя функциональное значение мотива, мы теряем языковое единство его семантики и расщепляем единое семантическое поле мотива на ряд разобщенных фабульно-тематических схем.

Очевидно, что задача системного описания мотива с точки зрения вероятностной семантической модели с необходимостью требует *синтеза* обоих подходов. Но это уже другой вопрос, требующий тщательной разработки и отдельного обсуждения.

ТРАДИЦИОННОСТЬ НОВОГО
(текстопорождающая мотивика
пушкинского наброска)

Всякий художественный текст являет собой органический сплав традиционного и инновационного. На одном полюсе здесь своего рода словарь интертекстуальных мотивов¹, составляющих в своих синхронных и диахронных переплетениях, взаимоналожениях, контаминациях и противостояниях живую ткань литературной традиции. Ключевыми узлами этой ткани, обеспечивающими ее историческую прочность, выступают *гипермотивы* – сгустки более частных мотивов, связанных в единый мотивный комплекс тем или иным традиционным сюжетом (строго говоря, фабулой). Таковы, например, гипермотивы гордого царя², договора с дьяволом³, блудного сына⁴, увоза невесты и т. п.

На другом полюсе – авторские инновации: такие семантические единицы художественного языка, возведение которых к какому-либо традиционному комплексу мотивов, представляется неосуществимым. Нарративная инновация подобна неологизму в речевой жизни естественного языка: это внесловарное слово возникает в результате трансформации общеизвестных лексических единиц (в соответствии с грамматическими нормами) и может со временем в результате повторов обрести статус словарной языковой единицы. Такие проводники литературной традиции, как упомянутые притча о блудном сыне, или история гордого царя Аггея, или средневеко-

¹ См.: Тюпа В.И., Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов: От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996.

² См.: Ромодановская Е.К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII – XIX вв. Новосибирск, 1985.

³ См.: Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1996.

⁴ См.: “Вечные” сюжеты русской литературы: “Блудный сын” и другие. Новосибирск, 1996.

вая фабула о договоре с дьяволом, в своей исторической первооснове являются ничем иным, как инновационными трансформациями древнейшего ритуально-мифологического комплекса мотивов инициации.

Обращение к тому или иному мотиву (гипермотиву) может быть чисто цитатным: мотив или комплекс мотивов вводится в текст в качестве сюжетного параллелизма к ситуациям и событиям инновационной фабулы. Примерами семантической цитации гипермотива могут служить знаменитое описание лубочных “картинок” к истории блудного сына из “Станционного зрителя” или строки из неоконченных пушкинских “Воспоминаний в Царском Селе” 1829 г.:

Так отрок Библии, безумный расточитель,

До капли истощив раскаянья фиал,

Увидев наконец родимую обитель,

Главой поник и зарыдал.

Между полюсами чистой *цитации* и чистой *инновации* в качестве механизмов текстопорождения располагаются два других, наиболее продуктивных способа возникновения новых художественных текстов на почве традиции. Это *ассимиляция* гипермотива и его *диссеминация*⁵.

В первом случае, тяготеющем к полюсу цитации, какая-то часть периферийных традиционных атрибутов гипермотива (микромотивов) замещается инновационными, в результате данный мотивный комплекс вводится в текст неявно, но достаточно определенно.

Диссеминация, предполагающая “рассеивание” семантического комплекса (сгустка мотивов), тяготеет к полюсу инновации. Гипермотив утрачивает свои ядерные атрибуты, однако сохраняет возможность быть реконструированным по рассеянным в тексте периферийным микромотивам или осколкам семантического ядра.

Для демонстрации на конкретном примере высказанных теоретических положений обратимся к пушкинскому набро-

⁵ Термин Жака Дерриды, означающий “рассеянивание” знакового комплекса. (См.: *Derrida J. La dissemination*. P., 1972).

ску 1835 г., представляющему собой увертюру к неосуществленному (по-видимому, романному) художественному целому и таящему в себе значительный творческий потенциал⁶.

В 179* году возвращался я в Лифляндию с веселою мыслию обнять мою старушку мать после четырехлетней разлуки. Чем более приближался я к нашей мызе, тем сильнее волновало меня нетерпение. Я погнался почтаря, хладнокровного моего единокровца, и душевно жалел о русских ямщиках и об удалой русской езде. К умножению досады бричка моя сломалась. Я принужден был остановиться. К счастью, станция была недалеко.

Я пошел пешком в деревню, чтобы выслать людей к бедной моей бричке. Это было в конце лета. Солнце садилось. С одной стороны дороги простирались распаханые поля, с другой — дуга, поросшие мелким кустарником. Издали слышалась печальная песня молодой эстонки. Вдруг в общей тишине раздался явственно пушечный выстрел... и замер без отзыва. Я удивился. В соседстве не находилось ни одной крепости; каким же образом пушечный выстрел мог быть услышан в этой мирной стороне? Я решил, что, вероятно, где-нибудь поблизости находился лагерь, и воображение перенесло меня на минуту к занятиям военной жизни, мною только что покинутой.

Подходя к деревне, увидел я в стороне господский домик. На балконе сидели две дамы. Проходя мимо их, я поклонился — и отправился на почтовый двор.

Едва успел я справиться с ленивыми кузнецами, как явился ко мне старичок, отставной русский солдат, и от имени барыни позвал меня откусать чаю. Я согласился охотно и отправился на господский двор.

Дорогой узнал я от солдата, что старую барыню зовут Каролиной Ивановной, что она вдова, что дочь ее Екатерина Ивановна уже в невестах, что обе такие добрые, и проч...

В 179* году мне было ровно 23 года, и мысль о *молодой барыне* была достаточна, чтоб возбудить во мне живое любопытство.

Старушка приняла меня ласково и радушно. Узнав мою фамилию, Каролина Ивановна сочлась со мною свойством; и я узнал в ней

⁶ См.: *Толка В.И. Творческий потенциал пушкинских набросков // А.С.Пушкин: Филологические и культурологические проблемы изучения. Д-вещ. 1998.*

вдову фон В., дальнего нам родственника, храброго генерала, убитого в 1772 году.

Между тем как я по-видимому со вниманием вслушивался в генеалогические исследования доброй Каролины Ивановны, я украдкой посматривал на ее милую дочь, которая разливала чай и мазала свежее янтарное масло на ломтики домашнего хлеба. 18-ть лет, круглое румяное лицо, темные, узенькие брови, свежий ротик и голубые глаза вполне оправдывали мои ожидания. Мы скоро познакомились, и на третьей чашке чаю уже обходился я с нею как с кузиною. Между тем бричку мою привезли; Иван пришел мне доложить, что она не прежде готова будет, как на другой день утром. Это известие меня вовсе не огорчило, и по приглашению Каролины Ивановны я остался ночевать.

Приведенный набросок очевидным образом являет собой прежде всего ассимиляцию гипермотива блудного сына. Возможная цитация (возвращение сына в родительский дом) разрушается заменой старика отца – на “старушку мать”, слез раскаяния – на “веселую мысль” о предстоящей встрече, введением такой инновации, как иноязычное слово “мыза” (хутор) для обозначения родного дома и т. д. С другой стороны, “четырёхлетняя разлука” звучит аллюзией четырех лубочных картинок о блудном сыне, а “нетерпение” соответствует пушкинской характеристике этого персонажа в “Станционном смотрителе” (“беспокойный юноша, который поспешно принимает благословение и мешок с деньгами”).

Наиболее существенным ассимилирующим ходом текстопорождения в данном случае является инверсия. Во-первых, речь идет о возвращении русскоязычного рассказчика из России в родной, но инокультурный край, что, вероятно, имело немаловажное значение для замысла в целом. Во-вторых, сюжетное движение наброска повторяет все те же четыре картинки, только в обратном порядке: ситуация возвращения – ситуация одиночества и воспоминания о покинутом – ситуация редуцированного до чаепития блудного пира (напускное внимание к “генеалогическим исследованиям”, составляя антитезу сыновней блудности, скрывает подлинный интерес героя к молодой соотрапезнице) – ситуация редуцированного

ухода (радость по поводу задержки, препятствующей возвращению домой). Инверсивным является также наделение ситуации уклонения от пути домой мотивными атрибутами возвращения: чаепитие с “домашним хлебом”, родственный прием со стороны хозяйки (“старушка приняла меня ласково и радушно”), словно бы замещающей “старушку мать”, слова рассказчика о его вполне оправдавшихся ожиданиях.

Легко констатировать также ассимиляцию пушкинским наброском гипермотива увоза невесты: известие о том, что “молодая барыня” Екатерина Ивановна “уже в невестах”, дополняется не только прозрачной в этом отношении концовкой наброска, но и восходящим к свадебному обряду мотивом “печальной песни молодой” (эстонки). Речь, разумеется, не может идти в данном случае о прямом намерении героя украсть невесту. Однако ассимилирование любого гипермотива существенно обогащает семантический потенциал текста (имя героини, например, актуализирует один из традиционных сюжетов христианского искусства – мистическое обручение “христовых невест” Екатерины Александрийской или Екатерины Сиенской) и открывает некие дополнительные возможности дальнейшего сюжетного движения. Среди офицеров предполагаемого рассказчиком где-нибудь поблизости лагеря мог бы оказаться официальный или, напротив, тайный жених Екатерины Ивановны, что могло бы послужить новеллистической завязкой последующего хода событий. Впрочем, вполне мирное и успешное сватовство героя к своей кузине также обернулось бы увозом невесты, хотя и в смягченном, неавантюрном варианте.

Отметим, что семантическая связь двух ассимилированных пушкинским наброском гипермотивов очевидна: обряд инициации, составляющий ритуально-мифологический подтекст притчи о блудном сыне⁷, вел иницируемого к обретенной статусу жениха.

⁷ См.: Тюпа В.И. Притча о блудном сыне в контексте “Повестей Белкина” как художественного целого // Болдинские чтения. Горький, 1983; Тюпа В.И. Сюжет блудного сына в лирике Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1984; Тюпа В.И. Парадигмальный археосюжет в текстах Пушкина // *Ars interpretandi*. Сборник статей к 75-летию профессора Ю.И. Чумакова. Новосибирск, 1997

Анализируемый набросок содержит в себе и весьма показательный образец диссеминации – в данном случае мифогенного гипермотива мировой катастрофы как сокрушения солнечной колесницы. Поломка брички совмещается с заходом солнца, да еще и в конце лета, а починена она может быть “не прежде ... как на другой день утром”. В этом ракурсе число четыре (“четырёхлетняя разлука”) может быть прочитано и как косвенная аллюзия квадриги Аполлона-Гелиоса; неудачное вмешательство героя в управление почтовой колесницей – как аллюзия катастрофической скачки Фаэтона (этого “блудного сына” солнечного бога); посещение героем кузницы – как аллюзия визита Гелиоса к Вулкану.

Причиной этого визита, как известно из римской мифологии, явилось противозаконное соединение Марса и Венеры, т. е. войны и мира. Следы этой традиционной для европейского искусства фабулы, претерпевшей диссеминацию, прочитываются и “пушечный выстрел” в “мирной стороне”, и воинственное обращение рассказчика с мирными кузнецами (едва “справился”), и мирное появление в этот боевой момент “отставного русского солдата”, приглашающего “откушать чаю”. К этому же семантическому гнезду мотивов следует отнести не только соединение в вечерней тишине “песни” с “выстрелом”, но и пейзаж, пересекаемый дорогой (путь героя) на две половины: освоенную мирным трудом (“распаханные поля”) и некультуренную, зато пригодную для боевых действий (“луга, поросшие мелким кустарником”).

Наиболее приметной инновацией в тексте наброска является начало фразы: “В 179* году мне было ровно 23 года...”. Всякая локализация повествуемых событий в исторически конкретном времени инновационна уже в том смысле, что ослабляет интертекстуальные связи сюжета с трансисторическим бытием традиции. В данном же случае демонстративный повтор полускрытой исторической даты (рядом с точным указанием года смерти неизвестного читателю фон В.) производит впечатление нарочитой загадки, призванной как раз привлечь внимание “любопытных изыскателей” (пользуясь выражением издателя повестей Белкина). Это впечатление

усиливается тем обстоятельством, что число 23 ни в каком отношении не может считаться "круглым", а "ровно" 23 года человеку может быть в какой-то определенный день, но не целый год. Такая фраза была бы вполне осмысленной, пожалуй, лишь в одном случае: если бы возраст говорящего точно совпадал с возрастом кого-то еще — подразумеваемого. Попробуем разгадать эту пушкинскую загадку.

Интересующая нас дата может быть только 1790, 1791 или 1792-м годом, что уже знаменательно совпадением начала последующих сюжетных событий со временем Французской революции. Нетрудно подсчитать, что, если бы Екатерина Ивановна родилась в год гибели своего отца, то 18 ей исполнилось бы в 1790 г., но в таком случае и в следующем 1791 г. ей какое-то время все еще было бы 18 лет. Однако в принципе Екатерина Ивановна могла появиться на свет и спустя несколько месяцев после гибели "храброго генерала", что отодвигает крайний возможный срок знакомства с нею рассказчика на 1792-й год. К тому же цифра 18 появляется в рамках портретной зарисовки. Это уменьшает точность обозначения возраста героини (выглядела восемнадцатилетней) и одновременно увеличивает вероятность датирования начальных событий рассказа 1792-м годом.

Последний интересен тем, что в августе ("конец лета") именно этого года исполнилось 23 года Наполеону. Такое совпадение решительно меняет ракурс чтения, и "сквозь магический кристалл" сплава ассимилированных и диссеминированных мотивов начинают "неясно различаться" контуры романа о ровеснике Бонапарта, вспоминающем обстоятельства своей женитьбы. Странная пушкинская инновация загадочного наброска оказывается мостиком к очередному гипермотиву исключительной семантической емкости — на этот раз клиогенному (не условно-литературного, а конкретно-исторического происхождения) — мотиву Наполеона, столь значимому как для самого Пушкина, так и для всей русской литературы классического периода.

Сочетание уже выявленных в рассматриваемом тексте гипермотивов ассимилированной "домашней" и диссеминиро-

ванной “мировой” семантики позволяет предположить за этой увертюрой неосуществленный романский сюжет, где параллельно развивающиеся линии жизни мирного Домостроителя⁸ (частного человека) и возмутителя исторических коллизий Мирустроителя (возможно, “гордого царя” древнерусской книжной традиции) пересеклись бы в ситуации войны 1812 года – подобно тому, как пересеклись жизненные пути Петруши Гринева и Лже-Петра Пугачева. Причем нельзя утверждать, что этот виртуальный сюжет вовсе не осуществился в русской литературе: отголосок его явственно слышится в романной судьбе Пьера Безухова, как, впрочем, и в общей коллизии “Войны и мира”.

⁸ Знаменательна и убедительна мысль Й. ван Баака о том, что при столь явственной утопичности идеи Дома в русской культуре у Пушкина этот утопизм отсутствует. (См.: *Йоост ван Баак. Дом как утопия в русской литературе // Русские утопии. СПб., 1995*).

О ТЕАТРАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКАХ КАНТАТЫ Г.Р. ДЕРЖАВИНА “ПЕРСЕЙ И АНДРОМЕДА”

Ода-кантата “Персей и Андромеда” написана Г.Р. Державиным в 1807 г. по случаю сражения русских войск с наполеоновскими при Прейсиш-Эйлау. Битва при Эйлау (27 января – 4 февраля 1807 г.) считалась в свое время самой упорной и кровопролитной и воспринималась в свете апокалиптических настроений начала XIX в. в России как решающая в борьбе с Наполеоном. Приподнятое общественное настроение отразилось в ярком политическом аллегоризме произведений Державина¹.

В “Персее” Державин дает классический образец кантатной поэтики. Произведение делится на две неравные части. В первой из них, охватывающей более двух третей всего текста, развернута живописная картина спасения Андромеды от морского чудовища. Во второй части дается поэтическое толкование аллегории с последующим прославлением виновников торжества. Мифологическая часть кантаты состоит из ряда словесных “картин”: 1) Андромеда, прикованная к скале; 2) приближающийся дракон; 3) явление Персея; 4) битва; 5) апофеоз Персея и Андромеды. Е.Я. Данько указала живописные источники “картин” в державинском “Персее”²: это две картины П.П. Рубенса: “Андромеда” и “Персей и Андромеда”, хранящиеся в Государственном Эрмитаже. На первой из них изображена Андромеда, прикованная к скале. Руки ее заломлены над головой, волосы развеваются по ветру. На лице – черты страдания: рот полуоткрыт, из “тусклых” глаз катятся крупные слезы. В бурном море виден дракон, оставляющий пенный след в волнах. Над ним в сумеречном небе –

¹ Подробнее об общественном резонансе Эйлауской битвы см. в комментарии Я.К. Грота к “Персею”: *Державин Г.Р. Сочинения*. СПб., 1865. Т. 2. С. 612.

² См.: *Данько Е.Я. Изобразительное искусство в поэзии Державина // XVIII век. М.; Л., 1940. Сб. 2. С. 218 – 222.*

летающий всадник, рвущийся вступить в бой с чудовищем, — Персей. Тема картины — страх, отчаяние и мольба прекрасной женщины. На второй картине, широко известной по репродукциям, изображены Персей и освобожденная Андромеда в окружении ликующих мифологических существ — нимф, сирен, гениев. На переднем плане — часть головы поверженного дракона. На полотне представлен также белый крылатый конь Персея — Пегас, возникший из крови Медузы, голова которой прикреплена к щиту героя.

Указание Е.Я. Данько нуждается в уточнении. Картина Рубенса, изображающая прикованную Андромеду, датируется не 1620-1621 гг., а приблизительно 1638-м и хранится в берлинском Kaiser Friedrich-Museum³. Двумя годами раньше Рубенс работал над картиной “Персей и Андромеда”, в которой воспользовался подобным композиционным решением: на полотне изображены прикованная Андромеда и битва Персея с драконом. В отличие от “Андромеды” 1638 г., изображена женщина, которая обернувшись, с волнением наблюдает за битвой. Картина хранится в Мадриде в собрании герцога Оссуны (Ossuna)⁴. Отечественная иконография сюжета, если не принимать во внимание типологически близкую к ней иконографию чуда о змие Св.Георгия, ограничивается, по-видимому, лишь книжной иллюстрацией, помещенной в цельногравированном издании “Овидиевы фигуры” (СПб., 1722). Гравюра № 61 изображает момент битвы Персея с чудовищем. Слева на переднем плане — Андромеда, прикованная к скале; она следит за ходом битвы. У ног девушки — Эрот; руки его протянуты к оковам, рядом лежит его факел. Справа, чуть позади Андромеды, крупным планом в море изображен “Морской Змий”. Персей поражает его мечом. На заднем плане на берегу моря видны народ и башни города. Подпись под картиной: “Андромеда. Персеус освобождает Андромеду, которую застал поставлену на съедение Морскому Змию и возьмет ее

³ См.: P.P. Rubens. Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen. Herausgegeben von Adolf Rosenberg. Zweite Auflage. Stuttgart und Leipzig. Deutsche Verlags-Anstalt, 1906. S. 110.

⁴ *Ibid.*, S. 116.

в супружество". Композиция изображения отчасти напоминает привюру, передающую сценографическое решение третьего акта "Андромеды" П. Корнеля в декорациях Дж. Торелли⁵ (о постановке см. ниже). Иллюстрация была воспроизведена в издании "Публия Овидия Насона. Превращения" (СПб., 1775. Кн. 1 -- 4. С. 239).

Кроме искусствоведческого был также предпринят музыковедческий анализ державинской кантаты⁶. Автор его указал на композиционную значимость противопоставления речитативно-драматических эпизодов ариозно-лирическим в формировании структуры кантаты вообще и "Персея" в частности. Нами была предложена интерпретация формы "Персея" как отражающей театральную образность своего времени⁷. Действительно, обобщенный взгляд на соотношение частей в кантате позволяет сделать вывод о том, что мифологическая часть в целом выполняет функцию речитатива-вступления ко второй части-канту в честь победителей. При этом первая часть является вполне самостоятельной и могла бы стать программой для пышного театрализованного представления, характерного для русской и шире -- европейской театральной культуры рубежа XVIII -- XIX вв.

Сюжет мифа о Персее и Андромеде имеет богатую традицию в европейском театре. Еще Еврипид обращался к нему: сохранился небольшой отрывок его "Андромеды"⁸. Особой популярностью пользовался сюжет у итальянских, испанских и французских драматургов XVII в. С 1587 по 1639 г. в Италии выходит около шести опер, трактующих события IV -- V книг "Метаморфоз" Овидия в формах роскошного барочного спектакля⁹. Среди них следует выделить "Андромеду" К. Монтеверди (1617 г.), текст которой, к сожалению, не сохранился.

⁵ См.: Колзинский В.И., Фреде Э.П. Художник и театр. М., 1975. С. 52

⁶ См.: Эткин Э. От словесной имитации к симфонизму (принципы музыкальной композиции в поэзии) // Поэзия и музыка. М., 1973. С. 198 -- 201.

⁷ См.: Демин А.О. Театрализованные формы в лирике Державина // Гуманитарные науки в Сибири. 1997. №1. С. 41 -- 44.

⁸ См.: *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco, 1988. P. 78.

⁹ *Ibid.* P. 79 -- 80; *Deierkauf Holsboer S.W.* L'Histoire de la mise en scene dans le theatre francais a Paris de 1600 a 1673. Paris, 1960. P. 123.

Два крупнейших испанских драматурга эпохи барокко — Лопе де Вега и П. Кальдерон обращались к истории чудесного спасения “ефиопской царевны” в пьесах “Персей” (1621 г.) и “Приключения (Las Fortunas) Персея и Андромеды” (1653 г.)¹⁰. В 1650 г. в Париже в театре Пти Бурбон с огромным успехом прошли спектакли по трагедии П. Корнеля “Андромеда”. Декорации к спектаклю были выполнены знаменитейшим театральным художником и “машинистом” эпохи, “итальянским чародеем” Джакомо Торелли. Корнель писал в предисловии к трагедии, что машины в ней не являлись простым украшением, но составляли самую суть завязки и развязки¹¹. “Андромеде” Корнеля предшествовала пьеса ныне неизвестного французского автора “Андромеда и Персей, ее освобождающий”, игранная в театре Марэ в 1647 — 1648 гг. В 1660 г. корнелевская “трагедия с машинами” была возоблена в декорациях Бюффена (Buffequin) и вновь имела большой успех. В 1682 г., еще при жизни автора, драматург и либреттист Филипп Кино в сотрудничестве с Ж.Б. Люлли, создателем национального французского жанра музыкальной трагедии (*tragedie lirique*), переработал “Андромеду” в оперное либретто “Персей”. “Андромеда” Корнеля в составе жанра “трагедии с машинами” оказала значительное влияние на формирование французской национальной оперы и сыграла немаловажную роль в ее размежевании с литературной драмой.

В 1680 — 1690-е гг. трагедия Корнеля переводится на немецкий и голландский языки, вызвав волну подражаний¹². Новый всплеск интереса к истории Персея и Андромеды наблюдается на рубеже XVIII — XIX вв. В 1797 г. Михаэль Гайдн, брат известного композитора, пишет оперу “Персей и Андромеда”, а в

¹⁰ См.: *Martin H.M. Corneille's "Andromede" and Calderon's "Las Fortunas de Perseo" // Modern Philology. 1925 — 1926. № 23. P. 407 — 415; Idem. The Perseus myth in Lope and Calderon // PMLA. 1931. № 46, Pt. 2. P. 450 — 460.*

¹¹ См.: *Corneille P. Theatre complet. Paris, 1942. Т. II. P. 534, 538.*

¹² Более подробно о литературной и сценической судьбе “Андромеды” Корнеля см.: *Козлинский В.И., Фреге Э.П. Указ. соч. С. 52; Deierkauf-Holsboer S.W. Le theatre Marais. Paris, 1958. Vol. II; Delmas Ch. Edition critique de P.Corneille "Andromede". Paris, 1974; Andromede et les monstres // Cahiers de litterature du XVIIeme siecle. Toulouse, 1985. P. 167 — 173; Mythologie et myth dans le theatre francais (1650 — 1976). Paris, 1985.*

следующем, 1798 г., представленная в Петербурге “Андромеда” Дж. Сарти на либретто Ф. Моретти переносит этот сюжет на русскую сцену¹³. Через четыре года к театральной обработке мифа обращается русский автор. В 1802 г. А.Я. Княжнин, сын Я.Б. Княжнина, переведившего трагедии Корнеля на русский язык, пишет “мелодраму с хорами и балетами” “Андромеда и Персей”¹⁴. В том же году она была поставлена в Петербурге. Главные роли исполняли А. Каратыгина (старшая) и А. Яковлев. Музыка к спектаклю была написана А.Н. Титовым¹⁵, балет поставлен Ле Пиком. Можно предположить, что декорации и машины к этому спектаклю были выполнены П. Гонзаго, работавшим в сотрудничестве с Ле Пиком над постановкой “Андромеды” Сарти в 1798 г. Наконец, в 1803 г. в неаполитанском театре “Сан-Карло” один из создателей итальянского преромантического балета, Гаэтано Джойя, ставит большую хореодраму “Андромеда и Персей” по мотивам трагедии Корнеля, положившую начало общеевропейской известности балетмейстера¹⁶. Такова в общих чертах история театральных обработок античного мифа о Персее и Андромеде, позволяющая определить круг текстов и зрительных образов, актуальных для Г.Р. Державина при создании рассматриваемой кантаты.

Очевидно, Державин мог быть зрителем двух петербургских постановок – “Андромеды” Сарти – Моретти и “Андромеды” Титова – Княжнина. Однако первый спектакль должен был восприниматься поэтом менее активно, чем второй: он исполнялся на итальянском языке, изданное либретто содержало лишь французский перевод. Кроме того, в этом спектакле сцена битвы Персея с драконом была решена либретти-

¹³ См.: *Andromeda*, dramma per musica, in due atti con balli analoghi. S.-Pietroburgo, 1798.

¹⁴ См.: *Андромеда и Персей*. Мелодрама с хорами и балетами сочинения Г.А. Княжнина. СПб., 1802 (в пересказе и отрывках перепечатана в хрестоматии: *Гинзбург С.Л.* Русский музыкальный театр. 1700 – 1835. Л.; М., 1941. С. 161 – 164).

¹⁵ Нотная рукопись “Андромеды” хранится в РО РНБ, Ф. 776, Титовы, ед. хр. 1. О музыке Титова к мелодрамам Княжнина см.: *Щербанова М.Н.* Музыка в русской драме 1756 – первая половина XIX в. СПб., 1997. С. 46 – 51.

¹⁶ О Г. Джойя и его творчестве см.: *Красовская В.М.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Преромантизм. Л., 1983. С. 171 – 175.

етом и художником так, что зрители не могли видеть самого события — оно было скрыто за скалой с прикованной Андромедой. Лишь возгласы хора и примадонны информировали зрителей о ходе сражения¹⁷. Наконец, со времени постановки итальянской “Андромеды” до написания кантаты прошло девять лет, и Державин должен был помнить ее хуже, чем “Андромеду” Княжнина. По-видимому, последняя оказала большее влияние на Державина, чем опера Сарти, о чем свидетельствует сопоставление печатного либретто мелодрамы с текстом кантаты. При этом следует учитывать, что реконструкция спектакля во всей его синэстетической полноте представляется в настоящее время практически невозможной.

Первая картина мелодрамы разыгрывается на фоне следующего пейзажа: “Театр представляет пространное и пустое поле, покрытое дикими камнями и непроходимыми высокими горами; вдали виден берег шумящего моря, подле которого к утесистой (NB — А.Д.) горе прикована спящая Андромеда”¹⁸. Балет снов, исполняемый в начале спектакля, представляет собой сжатое изложение событий драмы — как в старинных пантомимических прологах. Затем Андромеда просыпается и начинает большую моносцену, в которой мысленно прощается с отцом, со страхом ожидает появления дракона из шумящего моря, беседует с морскими божествами, молит небеса о спасении, и, наконец, обессиленная, засыпает. Державин в “Персее” начинает с той же картины, однако, предельно укрупняет образ страждущей девы, делая его максимально экспрессивным:

Прикована цепьми к *утесистой* скале,
Огромной, каменной, досягшей тверди звездной,
Нахмуренной над бездной ...¹⁹

Наибольшее число сходных черт между мелодрамой и кантатой находим в эпизоде битвы Персея с драконом. Реплика

¹⁷ См.: *Andromeda* ... P. 48 — 49.

¹⁸ См.: *Андромеда* ... С. 3.

¹⁹ См.: *Державин Г.Р. Сочинения* ... С. 612 — 613.

Княжнина предполагает следующую картину: “Между тем чудовище показывается на пенистых волнах (ср. у Держвина: “среди пенистых валов”. — *А.Д.*), разрезывая их грудным своим ударом, хочет поглотить Андромеду и уже приближается к ней, чтобы совершить лютое предприятие. Тогда Персей, будучи в воздухе, начинает с чудовищем сражаться, которое повсюду за ним следует; но он среди облаков поражает его жестокими ударами; злобный зверь, чувствуя болезнь, происшедшую от многих ран, то скрывается в море, то хочет броситься на Персея, чтобы поглотить его, то опять повергается в бездну вод. Наконец, Персей вонзает в него свой меч, и чудовище со страшным ревом обрушивается на дно морское”²⁰. За грандиозными, космическими образами битвы, разыгравшейся меж “бездн и звезд” в кантате Державина, легко угадываются эволюции ее участников в приведенной ремарке:

Уж чувствует дракон, что сил его превыше
Небесна воя мочь,
Он становится будто тише
И удаляется коварно прочь;
Но, кольцами склубясь, вдруг с яростию злою,
О бездны опершись изгибистым хвостом,
До звезд восстав, как дуб, ветвистою главою,
Он сердце раздробить рогатым адским лбом
У витязя мечтает,
Бросается, — и вспять от молний упадает
Священного меча,
Чуть движа по земле свой труп, в крови влача.

И двумя строками ниже:

... сокрыло море раны,
Но чермна кровь его по пенных вод буграм
Как рдяный блеск видна пожара по снегам²¹.

²⁰ См.: *Андромеда* ... С. 19.

²¹ См.: *Державин Г.Р. Сочинения* ... С. 614 — 615.

В кантате наблюдаем вновь то же укрупнение образа, повышение его экспрессивности, что связано, по всей видимости, не только с особенностями поэтической манеры Державина, склонного к ярким, насыщенным краскам и гиперболизму, или с его патриотически приподнятым настроением, но также, может быть, с впечатлениями, сохранившимися от спектакля.

Кроме рассмотренного эпизода битвы можно отметить ряд менее значительных параллелей между мелодрамой и кантатой. К примеру, фраза “Чудовище зияет”, произносимая в мелодраме Персеем²², повторена у Державина в лирическом отрывке, предшествующем появлению героя:

Чудовище зияет,
Идет сглотить²³.

Мотивировка действий Персея совпадает у Державина и у Княжнина. Персей Княжнина движим не только любовью к Андромеде, но и волей милосердного провидения:

Моленье к небесам от душ невинных внятно,
И мужеством моим
Десница вышних управляет.
То сердце, где любовь с геройством обитает,
Пойдет против несметных сил²⁴.

У Державина мотив влюбленности полностью снят: Персей действует только по божественному велению, что сближает его со Св.Георгием:

Но внемлет плач и стон Зевес
Везде без помощи несчастных.
Вскрыл вежды он очес

²² См.: *Андромеда* ... С. 18.

²³ См.: *Державин Г.Р. Сочинения* ... С. 613.

²⁴ См.: *Андромеда* ... С. 21.

И всемогущий скиптр судеб всевластных
Подъял. — И се герой
С Олимпа на коне крылатом,
Как быстро облако, блестяще златом,
Летит на дол, на бой
Избавить страждущую деву²⁵.

Княжнин вводит в свою мелодраму фигуры морских божеств. Они возникают в первом явлении и сообщают Андромеде о причине ее казни — о богохульной гордости Кассиопеи, посмевавшей превозносить красоту своей дочери над красотой nereид²⁶. У Державина эти существа принимают самое активное участие в апофеозе победителя морского чудовища и спасенной девы. Княжнин поручает апофеоз жителям города, что более логично: “Действие оканчивается веселым балетом, в котором народ изъявляет в радости богам свою благодарность о счастливом избавлении Андромеды, о ее свадьбе с храбрым Персеем и о том спокойствии, которым будут они наслаждаться. Они с веселием уходят в город, чтобы быть при брачном торжестве неустрашимого Персея”²⁷.

При всех отмеченных сходных моментах между мелодрамой Княжнина и кантатой Державина, можно усмотреть в последней также следы знакомства с оперой Сарти. В опере Персей пытался поразить чудовище сначала стрелами, затем копьём, однако, все эти орудия ломались. Персею удалось достичь победы лишь с помощью меча²⁸. Ср. у Державина:

Но светлы звезды как сине небо рея,
так стрелы быстрые, копьё стремит на змея²⁹.

²⁵ См.: *Державин Г.Р. Сочинения ...* С. 614. Персей Княжнина передвигается, “обутый в сапоги Меркурия”, а сражается, стоя на облаке.

²⁶ См.: *Андромеда ...* С. 7.

²⁷ Там же. С. 22.

²⁸ См.: *Andromeda ...* P. 48 - 49.

²⁹ См.: *Державин Г.Р. Сочинения ...* С. 614.

Итак, в образном строе кантаты Державина “Персей и Андромеда” отразились не только впечатления поэта от живописи Рубенса, как это было указано Е.Я. Данько, но и его театральные впечатления 1790 – 1800 гг., в частности, от оперы Дж. Сарти “Андромеда” (1798 г.) и мелодрамы А.Я. Княжнина “Андромеда и Персей” (1802 г.)³⁰.

³⁰ См. также: *Демин А.О.* К истории русских поэтических обработок мифа о Персее и Андромеде (Г.Р. Державин и М.А. Кузмин) // *Русская литература.* 1998. № 4. С. 158 – 161.

МОТИВ ГРЕХА И РАСКАЯНИЯ В БАЛЛАДАХ В. А. ЖУКОВСКОГО*

Баллады В.А. Жуковского неоднократно становились предметом разностороннего внимания исследователей. В частности, отмечалось, что “в центре балладного мира Жуковского – человек или, вернее, его душа”¹; что Жуковский-балладник резко расходится с нравственной догматикой классицизма, “стремясь проникнуть в сложную диалектику добра и зла”². С другой стороны, указывалось на постоянное присутствие в балладах нравственного дидактизма, предполагающего ясность и простоту этических принципов поэта³. Думается, плодотворным может быть подход к балладам Жуковского с позиций христианских мотивов. Это позволит пристальнее всмотреться в нравственную концепцию поэта и в способы ее воплощения в балладном художественном строе. Неслучайно проблема религиозности первого русского романтика, поставленная еще его современниками, а затем ведущими дореволюционными исследователями, настойчиво привлекает большое внимание современного жуковсковедения⁴. Ведь сегодня известно, что подлинный романтизм, “всегда связанный с большим религиозно-метафизическим подъемом”⁵, был внесен в русскую поэзию В.А. Жуковским.

В связи с этой задачей настоящей статьи является попытка осмыслить один из центральных балладных мотивов Жу-

* Статья написана при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, грант № 97-04-06030

¹ Маргович В.М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 146.

² Ислютина Р. В. Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 156.

³ См., например: Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 162 – 165, 195.

⁴ Здесь только назовем имена таких исследователей, как А.Н. Пылин, А.Н. Веселовский, В.И. Редиков, И.А. Бычков (XIX, рубеж XIX – XX вв.); В.В. Зеньковский, В.Н. Ильин, Ф.З. Капурнова (XX в.)

⁵ Ильин В.Н. Арфа царя Давида в русской поэзии. Брюссель, 1960. С. 38.

ковского, во многом определяющий их эстетику, – мотив греха и раскаяния. Этот мотив, во-первых, развивается, как правило, на нескольких (чуть ли не на всех) структурных уровнях балладного текста (сюжет, композиция, конфликт, герой, хронотоп, образная система) и, во-вторых, претерпевает определенные изменения от ранних баллад к поздним, отражающие общие тенденции духовной и творческой эволюции поэта.

Прежде всего, мотив греха и раскаяния является одной из основных сюжетно-композиционных составляющих баллад Жуковского. Так, ситуация совершения человеком греха, т. е. нарушения им того или иного Божественного предписания, оказывается в центре уже в некоторых ранних балладах 1808 – 1814 гг. (“Адельстан”, “Варвик”, “Громобой”, “Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди”). Однако весьма примечательным фактом является то, что в других балладах этого периода, занимающих в количественном отношении в общей балладной системе 1810-х гг. – этапа так называемого эстетического отношения Жуковского к религии⁶ – гораздо большее место, чем названные выше, понятие греха трактуется расширительно – как деяние, противоречащее общечеловеческим моральным нормам. Так, А.С. Янушкевич делит ранние баллады на три группы: первая – “о любви, восстающей против предрассудков и запретов”, вторая – “истории без вины виноватых”, третья – “драмы преступников-отщепенцев”. “В соотношении этих трех групп баллад, их переключке, – считает исследователь, – открывается тема преступления и наказания”⁷.

⁶ См.: *Пылин А.Н.* История русской литературы. СПб., 1899. Т. 3. С. 224. И в новейшей работах справедливо указывается на то, что “поэт пережил период нравственно-эстетического отношения к религии. Большой просветительский заряд ... не исключал его глубокого интереса к Богу, а, напротив, во многом определялся им. Хотя необходимо отметить, что в первый период литературной деятельности религия волновала Жуковского преимущественно в историко-культурном и нравственно-эстетическом аспектах”. – *Канунова Ф.З.* Нравственно-философские искания русского романтизма 1830 – 1840-х гг. и религия (к постановке проблемы) // Проблемы литературных жанров. Материалы 7-й научной межвузовской конференции. 4 – 7 мая 1992 г. Томск, 1992. С. 38.

⁷ *Янушкевич А.С.* Эталы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 85, см. также С. 80 – 94.

Каждый раз рассматриваемый мотив складывается из ряда других более мелких повторяющихся элементов, начиная с пространственно-временной характеристики и кончая вариантами эмоционального поведения героя-грешника. Все указанные баллады, выстраиваются, например, на оппозиции “день – ночь”, “свет – тьма”, “земные пределы – бездна”. Так, баллада “Адельстан” начинается с описания уходящего дня (“день багрянил, померкая”), “лесистых берегов” Рейна, текущего между холмов, сияющего “в зареве”. В дальнейшем лейтмотивом становится прячущееся за гору солнце (“солнце спряталось за гору”, “солнце село”), сгущающийся мрак (“мгла сырая над рекой”, “месяц бледен”, “черен берег“, “и на месяце туман”, “черен, дик ... утес”). Заканчивается баллада картиной “чернеющей страшным мраком глубины”, пещеры, в которой “не зрело око дна”, “бездны”. В “Балладе о старушке...” дважды на смену ночи приходит утро, но в третью ночь Божий храм превратился для грешницы в “раскаленную печь”, и “Он ... свирепый, мрачный, разъяренный” уносит старушку с собою “навечно”.

Душевные мучения грешникам приносят либо “голос жертвы”, либо явление призрака и даже дьявола. Сами они при этом испытывают страх, ощущают холод, остановку времени, отчуждение от мира природы (“...Адельстан затрепетал;/Взор наполнился боязнью;/Хлад по членам пробежал” – “Адельстан”; “Один Варвик был чужд красам природы:/Вотще в его глазах/Цветут леса, висяя блещут воды,/И радость на лугах” – “Варвик” и т. п.). Опорными деталями, раскрывающими всю глубину внутреннего состояния героя, являются, чаще всего, “дрожащий голос”, “бледное лицо”, “померкшие очи” и т. п.

При этом главным сюжетно-композиционным элементом баллад оказывается рассказ о том, как самые низко падшие грешники, казалось бы, погубившие себя навсегда, страдают, переживая свой грех. До конца жизни они все ждут спасения, так что не грех и тьма в герое воспринимаются как основная его тайна (неслучайно суть греха может быть даже не прояснена), а свет и добро, все равно в конце концов открывающи-

еся в грешнике. Таков Варвик, в последние минуты своей жизни все-таки обращающийся к Творцу («И молит он с подъятыми руками: /“Спаси, спаси, Творец!”»); такова Старушка, заботящаяся на краю земной жизни о том, чтобы прах ее был принят землей и “чтоб не достиг губитель” до нее; таков Громобой, продавший душу дьяволу, но в конце своего земного пути верящий только в Спасителя (“Язык коснеющий Творца/Еще молить стремился”; «И смотрит вдаль и ждет с тоской: /“Приди, приди, Спаситель!”»)). И это очень показательно для Жуковского-романтика в 1810-е гг. Его неколебимая вера в человека, воспитанная в первую очередь в результате увлечения просветительскими идеями и концепциями, здесь органично поддерживается православным сознанием, исходящим в понимании человека, как известно, из глубокого чувства его самоценности, что связано с живым ощущением образа Божия в каждой личности.

Повторяющимся сюжетно-композиционным элементом ранних баллад является и мотив обязательной кары небесной грешникам. Бездна поглотила Адельстана, Варвика, в ад падает Старушка. О любви к грешным в балладах 1810-х гг., как видим, нет и речи, при всем внимании автора к свету и добру в человеке. Однако наряду с мотивом кары Божьей все активнее разрабатывается здесь мотив раскаяния человека и его надежды на возможное воскрешение. Причем, эти “пасхальные” ноты звучат сильнее в оригинальной балладе “Громобой”, которой сам автор дает подзаголовок: “Русская баллада”. Последнюю строфу этого произведения определяют только вопросительные интонации:

И скоро ль? Долго ль? Как узнать?
Где вестник искупленья?
Где тот, кто властен побеждать
Все ковы обольщенья,
К прелестной прилеплен мечте?
Кто мог бы, чист душою,
Небесной верен красоте,
Непобедим земною,

Все предстоящее презреть,
И с верою смиренной,
Надежды полон, в даль лететь
К награде сокровенной?..⁸

Интересно, что именно в этой балладе очень остро поставлена проблема человека с пробудившимся самосознанием личности, которое и является в христианской антропологии основным выражением образа Божия в человеке. Баллада открывается весьма примечательно: “Над пенистым Днепром-рекой/Над страшною стремниной” Громобой “сидит с поникшей головой/И думает он думу”. Дума его – о “горьком жребии”, об “угрюмой судьбе”. Любопытно, что здесь едва ли не впервые появляется мотив креста, под которым в христианстве понимают особую закономерность жизненного пути каждой личности. К этому вернемся ниже. Здесь же обратим внимание на то, что первый же монолог Громобоя выстроен на осознании своего противостояния другим людям, миру, даже Богу:

Всем людям жизнь отрада:
Тем злато, тем покой и честь –
А мне сума награда...(87)

В своем стремлении к “бесконечному” Громобой “готов прыгнуть с крутизны”. В этом должно было реализоваться неугасимое движение души героя к свободе, к сопряжению с вечностью, его нежелание уйти во что-либо временное, конечное. Но чем свободнее, глубже, напряженнее в герое попытки самосознания, тем яснее выступает в нем обращенность к злу. Не потому ли Асмодею довольно легко удалось убедить Громобоя в необходимости забыть Бога? Гораздо труднее будет для героя путь назад, к Богу. Однако чем уже тропинка к Спасителю, тем сильнее тяга героя Жуковского к свету, доб-

⁸ Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4-х т. М.; Л., 1959. Т. 2 (в дальнейшем ссылки в тексте даются на это издание с указанием страниц в скобках).

ру, вере. Баллада и выстроена композиционно на идее совместности, сопряженности в человеке добра и зла, греха и тяги к Богу. Самой природой личности, как это понимает Жуковский (цельной, но двойственной), поставлена перед Громобоем задача выбора – в Боге или вне Бога он будет искать себе свободы, бесконечности.

Здесь уместно вернуться к мотиву креста. Осознанию своего креста и посвящена жизнь героя баллады. Если вначале для него это понятие включает лишь внешние обстоятельства (нет крова, он беден и потому, как ему кажется, лишен покоя и чести), то заканчивается произведение чудесным прозрением Громобоя. Он обнаруживает, что крест его скрыт в нем самом, что это – некая внутренняя неумолимая логика его духовной жизни, связанная с внутренними задачами его личности, а не с внешними событиями. Крест, ощущаемый каждым, это и есть свидетель зависимости человека (в данном случае – Громобоя) от Бога, жизнь которому не только дана, но и задана как путь раскрытия в себе образа Божия.

Центральным сюжетным стержнем баллады оказывается сам процесс разрешения загадки греха (не моральной, но онтологической). Человек изображается здесь как тварное существо: Громобой, например, в начале баллады жаждет получить “терем пышный, тьму людей на службу и кошелек, в котором вечно будет золото”. То, что такое понимание человека есть искривление истины о нем, подчеркивается в произведении мотивом аксиом-перевертышей, звучащих из уст Асмодея, уговаривающего Громобоя забыть о Боге: “ад не хуже рая”, “лишь в аде жизнь прямая”, “к тебе нежалостлив Творец” и т. д. С помощью этих “истин”, вывернутых наизнанку, Асмодей оказывается “защитником и другом” Громобоя. Точно так же лживо и опасно перевернулась и вся жизнь героя: “счастье на него рекой с богатством полилось”, “возможно все в его очах, всему он повелитель”. Само стремление Громобоя жить бесконечным, но вне и без Бога оборачивается возможностью жить только тварным, конечным. В результате сговора с Асмодеем у Громобоя –

“подвалы полны злата ...пиры, хоть пост, хоть мясоед ... разубранный дом” и т. п.

Однако, грех, т. е. уход героя от Бога не уничтожает в нем, не устраняет от него образ Божий, он всегда присутствует в сознании Громобоя. Герой пытается стать бесконечностью, свободной личностью и обойтись без Бога. И это оказывается онтологически неосуществимо. Так что грех Громобоя — это болезнь его духа, искажение его личности, попытка уйти от своих внутренних задач (от своего креста). А они остаются с Громобоем, остаются одними и теми же, независимо от внешних условий, так как определяются ему, как и каждому человеку, — Богом. Отсюда сопровождение мотива греха на протяжении всей баллады другим мотивом — мук душевных, испытываемых грешником. Эти страдания движутся по кругу, не отпуская Громобоя ни в бедности, ни в богатстве. Круг этот разорвется и превратится в линию, у которой есть конец, но за которым последует начало — начало новой жизни, только благодаря возвращению героя к Богу.

Эмоционально-психологическим предусловием этого является смирение героя. Раскаяние и смирение, через которые прошел грешник Громобой, и стали актами его подлинной духовной свободы. Причем все это изображается Жуковским как чудо, которое может свершиться неожиданно, когда-нибудь и где-нибудь, может быть, даже после смерти человека. Так, раскаяния и смирения при жизни Громобоем оказывается недостаточным для спасения. Насилие над духом — а Громобой делает над собой огромные усилия для покаяния и смирения — не приносит победы над дьяволом само по себе, так как это не является всецело делом человеческого я — здесь действует и Бог. Парадокс свободной личности, по Жуковскому, в том и состоит, что ее нельзя искусственно стимулировать. Потому поражение потерпел и Асмодей, и Громобой — один пытался заставить поверить, что можно забыть о Боге, а другой заставлял себя это сделать. Лучшим условием свободы человека, таким образом, является раскаяние, как свободное отвержение неправды и зла, и смирение, как свободное ожидание Божественной благодати.

Мотив ожидания и связывает балладу, ее отдельные сюжетно-композиционные элементы, разнообразные переживания героя в единое целое.

Обратив внимание уже в ранних балладах на личность героя-грешника, на его душевные страдания, Жуковский в дальнейшем сосредоточится на проблеме его внутреннего развития. Религиозно-мифологическое осмысление вечного мотива греха и раскаяния будет углубляться поэтом, влияя в свою очередь на природу психологизма, хронотоп, фантастику и жанровые особенности его поздних баллад. В центре баллад 1830-х гг., прежде всего таких, как “Покаяние”, “Суд Божий над епископом”, “Королева Урака и пять мучеников”, “Рыцарь Роллон”, “Доника”, “Братоубийца”, вновь оказывается мотив греха, точнее – связанная с ним труднейшая в антропологии вечная проблема зла в природе и в человеке. Это, в свою очередь, явилось следствием, с одной стороны, общего процесса эпизации творчества Жуковского и жанра баллады, в частности⁹, а с другой стороны, – углубления этико-философской концепции мира и человека у поэта-романтика, ее осложнения религиозными идеями.

В отличие от ранних, баллады 1830-х гг. выстраиваются на изображении события, которое всякий раз мифологизируется, приобретая универсальное, субстанциальное звучание. Посмотрим с этой точки зрения, например, на балладу “Братоубийца”. Главная сюжетная линия баллады – слепок с ветхозаветного сюжета о Каине. Безымянного героя баллады – Братоубийцу – объединяет с Каином и одинаковый грех, и мотив странствия и неприкаянности на земле, не дающей ему силы своей. Братоубийца не достоин идти в толпе других грешников, он даже от них отчужден и “мертвецом бредет один”. И внешне он отличается от остальных грешников: на них грубые власяницы – на нем оковы и стальной пояс, сделанный им самим из “проклятого меча”, которым было совершено убийство. Каина, как известно, сам Бог отметил особым знаком, чтобы ему никто не принес спасительной смерти в изгнании.

⁹ См.: Янушкевич А.С. Указ. соч. С. 183 – 197.

Братоубийца – безусловно, герой-символ, а его жизненный путь – универсальная христианская модель жизни. Это – образ-концепция жизнестроения, постепенного и неминуемого, исходящего из самой природы человека, предназначенного для восхождения к духовному совершенству, к Богу. В этом плане характерна пространственная организация баллады. С одной стороны, Братоубийца движется в горизонтальной плоскости, характер его движения обозначен словом “бродит”. С другой стороны, все повествование баллады развивается по вертикали: уже первая строфа начинается с описания скалы, на которой “Богоматери пречистой чудотворный зрится лик”. Свой последний тяжкий земной путь герой проделает именно вверх:

Вот как бы дорогой терний
Тяжко к храму всходит он...

.....

Встал он в страхе пред дверями:

Девы лик сквозь фимиам

Блещет, обданный лучами

Дня, сходящего к водам.

И окрест благоговенья

Распростерлась тишина:

Мнится, таинством Успенья

Вся земля еще полна,

И на облаке сияет

Возлетевшей девы след... (220)

Туда, в “град свободы, в Божий град” и улетает душа Братоубийцы. Чудо прощения и возвращения героя к Богу произошло в светлый праздник “благодатного Успенья”, под звон вечернего благовеста, когда день умирает, чтобы завтра родиться новому дню. Увидев “девы лик”, умирает у дверей храма Братоубийца и рождается Человек, начинающий светлый этап своего бытия. Это событие изображается именно как чудо, таинство, восстанывляющее целостность мира, живую связь всех и всего с Богом. Сама природа, “...мнится, жар-

кой/Вся молитвою полна,/Солнце радостно и ярко,/Бездна вод светла до дна ... Все блестит вблизи, вдали". Все слилось в один "крестный богомольно-шумный ход". Неслучайно появление здесь образа лестницы небесной, которую напоминают люди, поднимающиеся по скале к храму.

При всей очевидной соотнесенности сюжета баллады с сюжетом библейской легенды любопытны акценты, расставленные Жуковским в ней. Так, вводится мотив поиска героем угодника, который "чудом цепь с него сорвет". И хотя чудо происходит как будто без явного участия Братоубийцы, оно, во-первых, все же происходит – герой прощен. Во-вторых, в отличие от подлинника ("Братоубийца" – это, как известно, перевод баллады И.-Л. Уланда "Der Waller" – "Пилигрим") Жуковский создает в конце баллады самостоятельный образ града Божьего – града Свободы – туда и устремилась душа прощенного грешника ("А душа уж улетела/В град свободы, в Божий град" – ср. у Уланда: "Но душа уже свободна, она парит в море света").

Эти акценты очень характерны для позднего Жуковского. Сказывается углубление поэта в суть христианской антропологии, ее основной идеи о человеке – творении Божьем, в православное учение о грехе как дополнительной, но отнюдь не основной христианской идее о человеке.

К концу 1820-х, а также в 1830 – 1840-е гг. Жуковский сознательно устремляется к религии, к постижению философских основ веры. Он внимательно изучает литературу по религии и истории церкви, сам пишет ряд статей, называя их своей "христианской философией". В одной из них – "О меланхолии в жизни и в поэзии" (1846 г.) Жуковский обращается к осмыслению христианской теории страдания человеческого в этом мире. Противопоставляя меланхолии скорбь, поэт утверждает, что скорбь "есть неотъемлемое свойство души, бессмертной по своей природе, божественной по своему происхождению, но падшей и носящей в себе, тайно или явно, грустное чувство сего падения, соединенное, однако, с чувством возможности вступить в первобытное свое величие ... и чем сильнее внутренняя жизнь ее, тем сильнее и это стремле-

ние, и тем глубже проникается она этой тайною скорбью”¹⁰. Жуковский неоднократно подчеркивает в своей статье, что “скорбь не есть обязанность, она истекает из самой природы падшего и чувствующего свое падение человека”¹¹. Поэт называет страдание “душою жизни”; оно “не парализует, не ослабляет и не мрачит жизни, а животворит ее ... Страдание и молитва ... есть верховное изображение жизни христианина, которая вся выражается в одном слове: смирение”¹².

Греховность, конечно, осознается Жуковским как пронизывающая весь состав человека – отсюда его способность совершать абсолютное зло: лишать жизни ближних своих (“Братоубийца”, “Суд Божий над епископом”); отречься от Бога (“Ленора”); вступать в отношения с дьяволом (“Рыцарь Роллон”). Но при этом Жуковский ясно видит коренную глубинную двойственность человека и природы, в которых добро тесно сплетается со злом, как об этом рассказывалось еще в притчах библейских. Причем восприятие добра в человеке, вера в его способность к житнетворчеству, к самосовершенствованию так сильны сейчас в Жуковском, что в этой вере, любви к человеку тонет даже грех. Неслучайно в поздних балладах появляется мотив милости к грешникам. Он звучит почти во всех балладах 1830-х гг. (“Доника”, “Ленора”, “Покаяние”, “Королева Урака”).

Здесь уместно обратиться к записной книжке поэта “Мысли и замечания”, создававшейся в 1840-е гг. Так, пытаюсь разобраться в смысле библейского высказывания “Без закона грех мертв” (Римл. VII: 8), поэт рассуждает о греховности как врожденной человеку способности грешить и о грехе как действии греховности, как поступке, нарушающем заповедь Божью. Греховный по природе своей человек способен осознать свой грех, лишь “находясь под законом Божиим”¹³. Неверу-

¹⁰ Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 343.

¹¹ Там же. С. 348.

¹² Там же. С. 348.

¹³ Жуковский В.А. Мысли и замечания / публикация, вступит. ст. и примеч. А.С. Янушкевича // Наше наследие. 1995. № 33. С. 55. (В дальнейшем ссылки даются на эту публикацию).

ющие же состоят “под совестью и под законом гражданским” (55). Однако последнее – “для нас необходимый”, но недостаточный суд, потому что, считает Жуковский, он не может быть “полным и верным”. Только “Искупитель отворяет для всего человечества дверь, ведущую в святилище Божества, затворенную грехопадением” (59).

Отвечая на вопрос “кто ... войдет в эту дверь?”, поэт ставит проблему покаяния. “Если войдет покаяние в душу и проникнет ее насквозь, и в то же время проникнет ее вера во Спасителя, в его милосердие, то она в это мгновение действительно преобразуется, и все ее временное греховное прошлое исчезает из нее” (59). Акт покаяния невозможен, по Жуковскому, без “обвинения самого себя” перед “представителем Божиим – совестью”. Но еще более важен другой “таинственный акт перед видимым представителем Божиим”, когда чудесным образом отпускается грех, чего “не властна и не имеет права сделать наша бедная совесть, которая в одно время есть и судия, и участница нашей греховности” (59).

Полное представление об идейно-эстетической позиции позднего Жуковского дают финалы его баллад, в которых благополучно разрешаются внутренние конфликты героев. Пройдя сложный путь страданий, раскаяния, смирения, очищения от греха, герой приходит к Спасителю. В одних балладах (“Покаяние”, “Братоубийца”) этот путь подробно “расписан” этап за этапом подобно тому, как это определено в Библии. В других мы видим только конечный результат страданий героя – восхождение его души к Богу (“Доника”, “Королева Урака”). Например, герой баллады “Покаяние” (показательно, что он, как и в “Братоубийце”, безымянный) оказывается в Риме – столице великой веры. Сорок дней и ночей он почти не касался пищи, прежде чем войти в храм – так начинается баллада. В центре ее находится изображение двух уравновешивающих друг друга по значимости для духовного развития героя событий: описание его греховного поступка и столь же подробная сцена встречи с чернецом-пророком. Он и сообщает герою о том, что “про-

клятвы вечного нет для живых”. “есть верный за падших заступник”. Заканчивается баллада сценой исповеди героя чернецу¹⁴, после которой оба воспарили в виде облака в небо, и сценой чудесного кратковременного возвращения грешника на землю, когда он получил-таки возможность войти в храм, откуда был некогда изгнан:

И в храм он вошел, к алтарю приступил,
Пречистых даров причастился,
На небо сияющий взор устремил,
Сжал набожно руки ... и скрылся (197).

Теперь его молитвы приняты. Интересно, что слова исповеди и молитв здесь не приведены — это таинство. Композиция баллады, как видим, заключается в круг. Известно, что в подлиннике (эта баллада — перевод из В. Скотта) произведение не закончено. Приведенная выше последняя строфа добавлена Жуковским — она выражает характерные для его мировоззрения и творчества этих лет религиозно-нравственные устремления. Сама ситуация предельно мифологизирована по сравнению с оригинальным текстом. Так, например, чернец у Жуковского — посланец небес — у В. Скотта он “послан с далекой стороны, за 5000 миль отсюда”; в переводе он — “милости вестник”, “ему ведома участь земного”, ему позволено отпустить грех. Важно отметить, что введенный Жуковским факт чудесного посещения бывшим грешником храма после того, как люди уже сложили о нем предание, очень показателен: для поэта раскаяние — необходимый шаг человека к новой жизни, к воскрешению в себе образа Божия. “Одна вера и одно покаяние делают нас достойными подать руку Спасителю для вступления с Ним в отворенную дверь искупления”, — отмечает Жуковский в своей записной книжке (59).

¹⁴ Жуковский называет таинство исповеди “единственным средством покаяния настоящего и действительного” (см. записную книжку, С. 59).

Итак, библейская модель жизни человека переплетается в балладах Жуковского (по-своему и в ранних, и в поздних) с ее авторской интерпретацией, и каждая из них, по сути дела, — это новый миф со своей сложной символикой, со своим типом психологизма; именно это придает балладам первого русского романтика вневременное звучание и исключительно созидательный пафос.

НАПОЛЕОНОВСКИЙ СЮЖЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. ЖУКОВСКОГО*

Весьма симптоматично, что наполеоновская тема проходит через все творчество В.А. Жуковского. И в этом отношении первый русский романтик был “началом всех начал”. Вслед за ним (и рядом с ним) к образу Наполеона и наполеонизму как историко-культурному и нравственно-философскому явлению обращались все видные русские романтики, поэты-декабристы, “дети 1812 года”, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Достоевский, Л. Толстой и др. И это неслучайно. Тема Наполеона входила в комплекс важнейших историко-философских и нравственно-антропологических проблем русской истории, русской культуры и русской литературы¹.

Отношение Жуковского к Наполеону охватывает несколько этапов. В период наполеоновских войн, начиная с 1806 г., Наполеон воспринимался Жуковским как “самовластительный злодей”, враг России и “кровавый тиран” (“Песнь барда над гробом славян-победителей”, 1806 г.; “Певец во стане русских воинов”, октябрь 1812 г.; “Вождю победителей”, ноябрь 1812 г.; “На первое отречение от престола Бонапарте”, 1816 г. и ряд других). Прямо и недвусмысленно такое отношение выражено в наиболее ярком патриотическом произведении о войне 1812 г. — в “Певце во стане русских воинов”:

Злодей! он лестью приманил
К Москве свои дружины;

* Статья написана при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, грант № 97 – 04 – 06030.

¹ Грунский Н.К. Наполеон I в русской художественной литературе // Русский филологический вестник. 1898. Т. 40; Реизов В.Г. Пушкин и Наполеон // Русская литература. 1966. № 4. С. 49; Фришман Л.Г., Шаталев А.С. Тема Наполеона в творчестве М.Ю. Лермонтова // Уч. зап. МПИН им. В.И. Ленина. 1970. Вып. 389. С. 194 – 218; Канунова Ф.З. Эстетика русской романтической повести. Томск, 1973. С. 154 – 161.

Он низким миром нам грозил
С кремлевския вершины.

.....

Подвигло мщение Москву:
Вспылала пред врагами
И грянулась на их главу
Губящими стенами (1,160)².

Одновременно в этих произведениях наличествует второй план — нравственно-философский. Это уже четко просматривается, например, в таком стихотворении как “На смерть фельдмаршала графа Каменского”, герой которого погиб не на поле брани, как подобает сыну Отечества, а пал “визкой смертью”, зарубленный топором одним из своих крепостных за непомерную жестокость к крестьянам. Стихотворение несет на себе отсвет наполеоновской темы: сначала в плане живого обращения к ней. Убийство Каменского истолковывается как отмщение неусыпного Провидения, пославшего “презренный конец” генералу-фельдмаршалу “живым лишь только в устрашенье” (выделено мной. — Ф.К.). Затем — в плане историко-культурной и нравственно-философской ассоциации. 14-я строфа произведения непосредственно обращена к преуспевающему Наполеону:

Так ты, мечтающий вращать земли судьбой,
На счастья высоте страшишь, непобедимый!
Пусть сонмы грозных сил ничто перед тобой!
Страшишь, не дремлет враг незримый! (1, 425)

Стихотворение “На смерть графа Каменского” подверглось большой переработке, в результате которой оно было наполовину сокращено. Сначала поэт убирает строфы 8 – 13, а затем и последнюю процитированную выше строфу. В 4-м изда-

² Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4-х т. М.; Л., 1959. С. 160 (в дальнейшем ссылки даются в тексте).

нии (1823 г.) это обращение к живому Наполеону утратило свой смысл: возмездие состоялось. Вместе с тем осуждение наполеонизма как нравственно-философского и общественно-го явления осталось важным для Жуковского на протяжении всего его творчества.

Отсечение почти половины произведения меняет его жанр. Наполеоновская тема теперь рассматривается в форме философской медитации о превратности судьбы наполеоновского героя, у которого “славы блеск лишь бездну украшал”. Акцент на морально-философском содержании объясняет, по мнению Ц. Вольпе, перенесение произведения из отдела “Лирические стихотворения” в отдел “Элегии”³.

Первым произведением Жуковского о поверженном Наполеоне явилось стихотворение “На первое отречение от престола Бонапарте”. Здесь – то же отношение к Наполеону как к самовлюбленному кровавому тирану, мечтавшему “весь заграбить мир”. Отречение Наполеона, по Жуковскому, – великий акт справедливости, “день суда и мщения”.

Показателем высокой оценки стихотворения Жуковского является факт наличия в архиве Пушкина переписанных его рукой четырех строф Жуковского (2, 3, 5 и 6). П.В. Анненков напечатал эти стихи в Собрании сочинений поэта как якобы черновой вариант пушкинского “Наполеона”⁴. На самом деле стихотворение Жуковского (особенно указанные строфы), по всей видимости, явилось одним из источников пушкинского стихотворения, в котором мы видим определенную близость к Жуковскому. Это касается прежде всего несомненного сходства в выражении патриотических чувств обоих поэтов и оценки ими захватнической роли Наполеона. Достаточно сравнить стихотворение Пушкина с выписанными им строфами из Жуковского:

³ Жуковский В.А. Стихотворения. Л., 1939. Т. 1. (комментарий Ц. Вольпе).

⁴ Пушкин А.С. Собр. соч. Т. 1 – 7. СПб., 1857. Т. 7. С. 36. (изд. П.В. Анненкова со следующим примечанием редактора: “Стихотворение это отыскано нами в тетрадах поэта, принадлежащих 1820 – 1821 гг. и. может статься, начато в одно время с “Наполеоном”, как противопоставление ему, или дополнение его” (7, С. 37).

Жуковский

Где тот, пред кем гроза не смела
Валов покорных воздымать,
Когда ладья его летела
С фортуной к берегу пристать.
К стопам рабов бросал он троны,
Срывал с царей красу порфир,
Сдвигал народы в легионы
И мыслил весь заgrabить мир (1, 271).

Пушкин

Давно ль орлы твои летали
Над обесславленной землей,
Давно ли царства упали
При громах силы роковой?
Послушны воле своенравной,
Бедой шумели знамена,
И налагал ярем державный
Ты на земные племена (2, 57)⁵.

.....
Среди рабов до упоенья
Ты жажду власти утолил,
Помчал к боям их ополченья,
Их цепи лаврами обвил (2, 58).

Бесспорно, близка мысль поэтов о неизбежном возмездии Наполеону, его “погибельном счастье”, “постыдном величии”, “кровавой памяти” (Пушкин):

Жуковский

И где он?..Мир его не знает
Забыв разбитый истукан!
Лишь пред изгнанником зияет
Неумолимый океан (1, 271).

⁵ Пушкин А.С. Соб. соч.: В 10-ти т. М.: Л., 1949. Т. 2 (в дальнейшем ссылки даются в тексте).

Пушкин

Оцепенелыми руками
Схватив железный свой венец,
Он бездну видит пред очами
И гибнет, гибнет, наконец (2, 59).

Однако в оценке исторической роли Наполеона имеется видимая разница. Объясняется это рядом причин. И прежде всего, разным поводом к написанию сравниваемых стихотворений. Для Жуковского – это первое отречение Наполеона от престола 28 марта 1814 г. в Фонтенбло, воцарение мира и торжество России и Александра I. Для Пушкина поводом явилась смерть Наполеона. Прошедшие семь лет сняли остро-ту негодования и расширили исторический ракурс воззрения на прошлое. И наконец сама смерть Наполеона, смерть великого человека, изменила тональность произведения Пушкина. Об этом говорит сам поэт:

Настали времена другие:
Исчезни, краткий наш позор!
Благослави Москву, Россия!
Война по гроб – наш договор! (2, 59)

Свое вносит Пушкин в оценку исторической роли Наполеона и даже в суть его отношения с Россией:

Жуковский

И все, что рушил он, природа
Уже красою облекла
И по следам его свобода,
С дарами жизни протекла (1, 271).

Пушкин

Хвала! Он русскому народу
Высокий жребий указал
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.

По-разному Жуковский и Пушкин расценивают самое свободу, дарованную Наполеоном и его гибелью. Кончина Наполеона I позволила Пушкину иначе оценить историческую роль великого человека, “изгнанника вселенной” с его “дивным умом”, “отважной душой”, драма которого состояла не только в том, что, поправ “дарованную им свободу”, он променял ее на самовластье, но и в том, что “могучий баловень побед”, он “сердца русских не постигнул”. И тем не менее, смерть Наполеона не позволяет, по убеждению Пушкина, односторонне-критически оценивать его роль в истории:

Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмучит укором
Его развенчанную тень...(1, 272 – выделено мной. – Ф.К.).

Это – уже понимание трагической участи Наполеона и существенный шаг к его глубоко диалектической оценке. Однако к теме Наполеона и наполеонизма Пушкин будет возвращаться много раз (“Евгений Онегин”, “Пиковая дама” и др.), определенным образом проложит путь к Лермонтову и совсем по-другому, наряду с Жуковским, – к Толстому и Достоевскому.

Этапным произведением в наполеоновском цикле В.А. Жуковского является напечатанный в пушкинском “Современнике” в 1836 г. “Ночной смотр”. Блестящий перевод Жуковского из Цедлица воспринимался как оригинальное произведение, восторженно принятое самыми высокими литературными авторитетами (Пушкин, Белинский): “Это истинное перло поэзии как по глубине поэтической мысли, так и по простоте, благородству и высоте выражения”⁶. Несколько пронзительно точно высказал о переводе “Ночного смотра” С.С. Аверинцев⁷, показавший, каким образом измененный Жуковский ритм и тональность стиха Цедлица перестраивают произведение, определяют особенность его драма-

⁶ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 12 т. М., 1956. Т. 2. С. 179.

⁷ Аверинцев С.С. Размышления над переводами Жуковского // Зарубежная поэзия в переводах Жуковского. М., 1985. Т. 2. С. 551.

тизма. “Ночной смотр” — фантастическая элегия, в которой наполеоновский сюжет принципиально мифологизируется. Произведение вносит в него новый смысл, новые чрезвычайно важные ноты.

Наполеоновский сюжет и сам образ Наполеона у Жуковского укрупняются, мифологизируются, приобретают историческую значительность, наполняются глубоким философско-символическим смыслом о судьбе великой исторической личности, ее ответственности перед миром, ее трагических ошибках, подлинном и мнимом бессмертии.

В этом необыкновенном стихотворении речь идет о фантастическом явлении каждую ночь в 12 часов поднимающегося из гроба великого полководца в сопровождении его могучего, рассыпанного по всему свету погибшего войска. Основной нервный узел стихотворения — это таинственный и многозначительный генеральный смотр войск (Die Grosse Parade):

Так к старым солдатам своим
На смотр генеральный из гроба
В двенадцать часов по ночам
Встает император усопший
.....
И всех генералов своих
Потом он в кружок собирает
И ближнему на ухо сам
Он шепчет пароль свой и лозунг
И армии всей отдают
Они тот пароль и тот лозунг.
И “Франция” — тот их пароль,
Тот лозунг — “Святая Елена”⁸.

Очень важно присмотреться к сути перевода Жуковского. Прежде всего он меняет метр и ритм. Растянутым 60 строкам “вялого дольника” (Аверинцев⁹) у Жуковского соответствует на-

⁸ *Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского*. Т. 2. С. 349 (в дальнейшем ссылки даются в тексте).

⁹ *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 551.

пряженный и тревожный ритм трехстопного амфибрахия и белого стиха. Значительно усилена динамика повествования. Тревога и даже ужас происходящего передана не внешним нагнетанием “страшных деталей”, а напряженным тревожным ритмом, значительно отличающимся от вялых описательно-перечислительных интонаций Цедлица. Сравним некоторые места:

Die alten, todten Soldaten
Erwachen im Grab davon.
Und die im tiefen Norden
Erstarrt im Schnee und Eis,
Und die in Weschlang liegen,
Wo ihnen die Erde zu heiss (1,346).

Жуковский

Встают молодцы егеря,
Встают старики гренадеры,
Встают из-под русских снегов,
С роскошных полей италийских,
Встают с африканских степей,
С горючих степей Палестины (1,346).

В отличие от Цедлица Жуковский конкретизирует и развертывает само понятие “могучей пехоты”. Ритм, настойчивые повторы глагола “встают” создают впечатление огромной военной мощи, погребенной во всем мире. То же самое – и в отношении к поднимающейся из гроба “могучей коннице”. У Цедлица это luftigen Pferden und die blutigen alten Schwardonen, у Жуковского это звучит так:

Седые гусары встают,
Встают усачи кирасиры,
И с Севера, с Юга летят,
С Востока и с Запада мчатся
На легких воздушных конях

Один за другим эскадроны (выделено мной. – Ф.К. – 1, 347 – 348).

Многие из этих стихов (выделены курсивом), отсутствующих у Цедлица, раздвигают художественное пространство стихотворения, а вместе с этим неизмеримо увеличивают масштаб наполеоновских войн и наполеоновских жертв. С помощью своеобразного поэтического синтаксиса, психологизирующего художественное восприятие текста, рисуется монументальная картина военной мощи наполеоновской армии, беззаветно преданной своему вождю и – погубленной им. В переводе Жуковского расширяется не только художественное пространство, но и временные рамки изображенного. Вместо единственного числа у Цедлица (*Nachts um die zwolfte Stunde*) у Жуковского множественное число (В двенадцать часов по ночам). Действие многократно повторяется. В черновом варианте перевода это выражено еще более четко: “Из гроба каждой ночью...”. И это повторяется во всех трех случаях, вплоть до последнего итогового:

Так смотрит *каждою* ночью

Свое земное войско

Умерший император (выделено мной. – Ф.К. – 396).

В канонической редакции это остается, хотя и локализуется: “по ночам”. Все это усиливает драматизм и эпический размах повествования и одновременно значительно мифологизирует образ Наполеона, укрупняет его, расширяет историко-философскую концепцию произведения до судьбы и роли незаурядной личности в истории, ее значительности и ответственности перед историей и народом.

Характер перевода Жуковского свидетельствует о том, что природа поэтико-мифологического начала в трактовке наполеоновской темы у Жуковского и Цедлица различна. В третьей, решающей части стихотворения, где говорится о встающем из гроба полководце, Цедлиц вводит два важных штриха, определенным образом мифологизирующих образ Наполеона и поднимающих его значимость. Так, Цедлиц в самый момент “генерального смотра” Наполеоном своих войск освещает место встречи усопшего императора необычным лунным светом:

Der Mond mit gelben Lichte
Erhell den weiten Plan:
Der Mann im kleinen Hutchen
Sieht sich die Truppen an (348).

В черновом варианте Жуковский сохраняет следы (преобразованный вариант) этого четверостишья:

Глядит на войско вождь,
Крестом сложивши руки,
И светятся чудесным
Глаза его сияньем (395).

В окончательном варианте Жуковский опускает эти стихи. Он отказывается от какого бы то ни было “украшения” этого важнейшего, ключевого момента стихотворения. Здесь все просто и драматично:

Он с маленькой шляпой и шпагой
На старом коне боевом,
Он медленно едет по фрунту:
И маршалы едут за ним (349).

И едет за ним не просто “все войско”, как у Цедлица, а вся громада армии Наполеона:

И маршалы едут за ним,
И едут за ним адъютанты
.....
И армия честь отдает.
Становится он перед нею,
И с музыкой мимо него
Проходят полки за полками (349).

“Генеральный смотр” – это признание верности и преданности вождю, его полководческому гению, значительности его личности и вместе с тем это – ужасающая, леденящая ду-

шу картина, раскрывающая драму наполеоновского дела и “наполеоновской идеи”, если учитывать перспективы ее развития в русской литературе XIX в. Очень важным отступлением от Цедлица, связанным по всей видимости с отказом от идеализации Наполеона за счет мифопоэтической символики текста, является перевод последнего четверостишья “Ночного смотра”. Сравним подлинник и перевод:

Цедлиц

Dies ist die grosse Parade
Im eliseischen Feld,
Die um die zwolfte Stunde
Der todte Casar halt (С. 348).

Жуковский

Так к старым солдатам своим
На смотр генеральный из гроба
В двенадцать часов по ночам
Встает император усопший (349).

Очевидна принципиальная разница. У Цедлица при изображении фантастического смотра погребенных наполеоновских войск используется мотив “Елисейских полей”. Это поэтический образ, который трактуется как противоположность страшному Аду и место пребывания безгрешных теней погибших воинов, полководцев, оставивших благую память о себе¹⁰. С самого начала работы над переводом Жуковский опускает этот мотив (так же, как и параллель Наполеона с Цезарем). Поэт, по-видимому, решительно отказывается считать Наполеона безгрешным воином и полководцем. Природа мифологизации в “Ночном смотре” Жуковского иная. Встреча Наполеона со своим многочисленным войском после его гибели, ужас, созданный поэтическим ритмом стиха, особым синтаксисом, оригинальной пространственно-временной архитектурой, — все это, как нам представляется, наполняет “Die

¹⁰ *Менар Рене*. Мифы в искусстве старом и новом. М., 1992. С. 38.

Große Parade” высокой нравственно-философской символикой своего рода Страшного Суда, драматический результат которого в поэтической оппозиции “Франция” (пароль) – “Святая Елена” (лозунг). Представляется, что в создании особой природы фантастико-символической поэтики “Ночного смотра” определенную роль сыграл опыт Жуковского-балладника, во многом обусловивший оригинальность перевода Жуковского.

В 40-е гг. Жуковский очень много размышлял о нравственно-философском, общественном, историко-культурном значении наполеонизма, его судьбе в русской и мировой культуре. И “Ночной смотр” – этап этого осмысления, художественным и эстетико-философским результатом которого явится лебединая песня поэта, его поэма “Агасфер”(1851 г.)¹¹.

Определенный всплеск интереса к наполеоновской теме в русской общественной и литературной жизни наблюдается в связи с известным перенесением праха Наполеона с острова Святой Елены в Париж. На это событие откликнулись многие известные и менее известные поэты: Лермонтов (“Последнее новоселье”), Тютчев, Хомяков, Подолинский, Евд. Растопчина. В острой поэтической полемике высказывались самые разные точки зрения, начиная с бесспорной идеализации великой личности (Лермонтов) до цикла стихотворений Хомякова (“На перенесение праха Наполеона”, “Наполеон”, “Еще о нем”). Напечатанные в “Москвитянине” (1841 г.) стихи достаточно четко проявляют славянофильские тенденции автора, согласно которым прошедшие во Франции торжества непосредственно связаны “с проблемой самоопределения России”¹². Хомяков предлагает свой проект памятника над могилой Наполеона, на котором, как вызов и напоминание будет возвышаться “Наша сила, Русский крест”¹³.

¹¹ См.: *Канунова Ф.З.* Библиейские мотивы в “Агасфере” В.А. Жуковского (в соавторстве с Е. Слепцовой) // *Материалы к Словарию сюжетов и мотивов русской литературы. Сюжет и мотив в контексте традиции.* Вып.2. Новосибирск, 1998. С.122 – 133.

¹² *Кошелев В.А.* Прах // *Литературная газета русской провинции.* Ярославль, 1995, ноябрь-декабрь.

¹³ *Хомяков А.С.* На перенесение наполеонова праха // *Стихотворения и драмы.* Л., 1969. С. 119.

Мы не располагаем данными об участии Жуковского в этой полемике. Пожалуй, кроме одного косвенного свидетельства. В дневнике от 1840 – 1841 гг. Жуковский записывает о своей беседе с Хомяковым. Среди тем их разговора называется “наполеонизм” (Дневник 20 января – февраль 1841 г.¹⁴). Это время выхода в свет стихотворения Хомякова “На перенесение...”, и вполне возможно, что Жуковский говорил об этом с автором. Следует заметить весьма характерную для Жуковского 1840-х гг. формулу: “Наполеонизм” (не “Наполеон” или какие-нибудь случаи из его судьбы, а “Наполеонизм”). Последнее трактовалось Жуковским в 40-е гг. как широкая концепция индивидуалистического сознания, порожденного Французской революцией, о глубоком интересе к которой свидетельствует личная библиотека поэта. В замечаниях Жуковского на рассуждение Руссо о проекте аббата де Сен-Пьера “О вечном мире” читаем: “Когда Бонапарте рухнул, можно судить, сколь *великим уроком*, пробуждающим жизнь, был урок Французской революции” (выделено мной. – Ф.К.). Этот урок, по убеждению Жуковского, направлен к тому, “чтобы сделать революции невозможными”¹⁵. Несмотря на определенный утопизм мысли поэта, его общественно-историческая и историко-культурная концепция имела важную национальную перспективу. Она заключается в последовательной оппозиции: христианство – наполеонизм. Самое страшное последствие революции, по убеждению Жуковского, в том, что она парализует нравственность и такую важнейшую ее цитадель, как религия¹⁶.

В 40-е гг. центральную для него проблему нравственной свободы личности Жуковский свяжет с христианской верой. Здесь, нужно полагать, явные точки соприкосновения с А.С. Хомяковым. Жуковский, о чем говорят факты, интере-

¹⁴ Хомяковский сборник. Томск. 1998. Т. 1. С. 35.

¹⁵ Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Томск, 1988. Ч. 3. С. 63.

¹⁶ Кацунова Ф.З. Оппозиция христианства и наполеонизма в русской литературе 1830 – 1850-х гг. и некоторые проблемы ее изучения (В.А. Жуковский, Г.С. Батеньков, Н.В. Гоголь) (в печати).

совался и христианскими трудами этого писателя¹⁷. Не касаясь сейчас корней проблемы “Жуковский и славянофилы”, требующей специального исследования, выскажем все же предположение, что Жуковский мыслил шире славянофилов. Неслучайно он стремился сблизить позиции славянофилов и западников¹⁸.

Представляется, что в решении проблемы Наполеона (ее нравственно-философском, общественном и эстетическом аспектах) к Жуковскому значительно ближе Хомякова был Тютчев. В трех поэтических отрывках (относящихся к разному времени) стихотворения “Наполеон” Тютчев формулирует свой широкий взгляд на общественно-историческую роль Наполеона, где-то очень близкий Жуковскому. Возможно даже, что первый русский романтик оказал некоторое влияние на Тютчева. Так же, как и Жуковский, Тютчев связывает Наполеона с революцией. В первом отрывке Тютчева о Наполеоне читаем:

Сын революции, ты с матерью ужасной
Отважно в бой вступил – и изнемог в борьбе.
Бой невозможный, труд напрасный,
Ты всю ее носил в самом себе¹⁹.

Это, как мы видели, было принципиально близко Жуковскому.

Второй отрывок, как представляется, заключает в себе историческую оценку Наполеона:

Два демона ему служили –
Две силы чудно в нем слились:
В его главе – орлы парили,
В его груди змеи вились...

¹⁷ Янушкевич А.С. В.А. Жуковский и А.С. Хомяков в 1840-е гг. (к дневнику Жуковского) // Хомяковский сборник. Т. 1. С. 35.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1933. Т. 1. С. 260 (в дальнейшем ссылки даются в тексте).

.....
Но освящающая сила,
Непостижимая уму,
Души его не озарила
И не приблизилась к нему...
Он был земной, не божий пламень,
Он гордо плыл – презритель волн,
Но о подводный веры камень
В щепы разбился углый челн (266 – 267).

Здесь чрезвычайно важное для Тютчева решительное отторжение Наполеона от *освящающей, божественной силы*. Это принципиально близко Жуковскому, который говорил о *безбожии* Наполеона (“Агасфер”).

И, наконец, третье стихотворение Тютчева, посвященное непосредственно факту перезахоронения Наполеона. Здесь проявляется близкая Хомякову (да и Жуковскому) русская тема:

И ты стоял – перед тобой Россия
И – вещей волхв в предчувствии борьбы –
Ты сам слова промолвил роковые:
“Да сбудутся ее судьбы!..”
Года прошли – и вот из ссылки тесной
На родину вернувшийся мертвец
На берегах реки тебе любезной
Тревожный дух, почил ты, наконец...
Но чуток сон – и по ночам тоскуя,
Порою встав, он смотрит на Восток,
И вдруг, смутясь, бежит, как бы почуя
Передрасветный ветерок...

Даже образ встающего из гроба императора напоминает “Ночной смотр” Жуковского, а тема Востока как угрожающей силы сближает Тютчева с Хомяковым.

Возможно, что и эта позиция в чем-то импонировала Жуковскому. Но, думается, что для него характерно широкое

нравственно-философское, историко-культурное понимание христианства как объединяющей силы, не связанной с конкретной страной или нацией. Не русский крест, образ Хомякова, а христианский Бог – главное для Жуковского в 40-е гг. Интересно, что Жуковский проходит в своей поэзии мимо самого факта перезахоронения Наполеона как деяния (здесь мы согласны с В.А. Кошелевым) антиисторического и антибожеского²⁰.

У Жуковского знаком, символом трагической судьбы Наполеона, исторического возмездия ему является не его новая могила, а остров Святой Елены. Это, как мы видели, наполеоновский “лозунг” в “Ночном смотре”. К символическому мотиву Святой Елены Жуковский обращается постоянно. И не только в “Бородинской годовщине” (1839 г.):

Есть далекая скала
Вкруг скалы – морская мгла
.....
К той скале путь загражден,
Там зарыт Наполеон (1, 402 – 403).

Но и значительно позднее, в “Агасфере” (1851), важнейшим пространственным ориентиром наряду с Голгофой, Иерусалимом является остров Святой Елены. Именно там происходит главная драматическая завязка произведения. Здесь исповедуется Агасфер перед Наполеоном, здесь должен принять Наполеон последнее жизненное решение:

Есть остров; он скалою одинокой
Подъемлетя из бездны океана;
Вокруг него все пусто: беспредельность
Воды и беспредельность неба²¹.

²⁰ Кошелев В.А. Указ. соч.

²¹ Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. / Под ред. А.С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 8. С. 97.

Исповедь Агасфера, призванная остановить Наполеона в его попытке покончить с жизнью и перевернуть его безверие, раскрывает широкий монументальный путь человека к истине, органично сопряженный с путем, который предначертан Библией и утверждает подлинный универсализм романтизма Жуковского.

Таким образом, тема и сюжет Наполеона у Жуковского (и отчасти в литературе его времени) эволюционируют от конкретно-исторического к символично-мифологизированному, вневременному воплощению, что будет иметь принципиальное значение для литературы и эстетики будущего.

ОБ ОДНОМ ЛЕКСИЧЕСКОМ МОТИВЕ В ПОЭЗИИ А.С. ПУШКИНА

В настоящей статье речь пойдет о формуле *покой и воля* (лексически реализующейся у Пушкина в виде трех “аллоформ”). В свое время к ней уже привлёк внимание С.Г. Бочаров (в известной работе о “свободе” и “счастье” в поэзии Пушкина¹); здесь хотелось бы в первую очередь задуматься о генезисе мотива и о соотношении двух его слагающих – *воли/вольности и покоя*.

Впервые эта формула возникает у Пушкина² в 1817 г. последней строке “Вольности” (“Народов вольность и покой”, 1, 260), явно восходя – “по частям” – к одической традиции. *Покой* (начиная с ломоносовской “Оды на взятие Хотина” – 1739 г.) был синонимом *тишины*, мирного жительствова, под оградой которого процветают народы и царства. *Вольность* (свободно чередовавшаяся, кстати, в тексте со *свободой*) в таких особых образчиках жанра, как “Ода на рабство” В.В. Капниста (1783 г.) или радищевская “Вольность” (1783 г.), одушевляла собой *счастливое* общество, утвердившее над собой сень *закона*. Пушкин лишь соединяет два эти сигнальных для одической идеологии смыслообразы в одну связанную синтагму.

Снова она появится у Пушкина нескоро – дважды в VIII главе “Евгения Онегина” (1830, 1831 гг.), а затем в стихотворении “Пора мой друг, пора! Покоя сердце просит...” (1834 г.). Причем проявится, радикально изменив семантику. Как представляется, такое превращение могло произойти не без одного внешнего (а вернее, отраженного рикошетом)

¹ Бочаров С.Г. “Свобода” и “счастье” в поэзии Пушкина // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973 (расширенный вариант: Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 3 – 25).

² Произведения А.С. Пушкина цит. по: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1949 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц в скобках).

поэтического “влияния”. В 1823 г. – в цикле “Песни” и в послании “Н.Д. Киселеву” – этот мотив из пушкинской “Вольности” прозвучит у Н.М. Языкова: “и вольность и покой”. Но иммтсся в виду уже не государственное благоденствие. Языков поет это состояние от своего – *I-go* – лица, которое, впрочем, целиком совпадает с корпоративным *Мы* дерптского студенчества, исполненного духом свободолюбия и политического фрондерства (“Прошли те времена, как верила Россия,/Что головы царей не могут быть пустые...” и т.п.). Эти *Мы*, упивающиеся *вольностью* и *покоем*, словно отгородили для себя некое заповедное, недоступное для власти пространство (“Здесь нет ни скиптра, ни оков,/Мы все равны, мы все свободны”). И даже учредили на нем свой особый культ: “Да будут наши божества/Вино, свобода и веселье!”; “Свобода, песни и вино/...Вот наша троица святая!”³ (Заметим, что *свобода* и *вольность* и в этом случае не различаются смыслом.)

Такая переакцентовка была подготовлена, в более широком плане, “горацианской” традицией (тематически пересекающейся с жанром дружеского послания, где пространство “сокращено” до уединенного от реальности *locus*’а *amoenus*; у Языкова его эквивалентом выступает *Дерпт*). В поэзии Г.Р. Державина, к примеру, *покой/спокойство* – это умение довольствоваться малым, идти по жизни *среднею стезей*. И отождествляется это состояние прежде всего со *свободой*, понимаемой как независимость – и от суетного “официального” мира, от всякого рода *оков* и *дел*, и от своих собственных соблазняющихся внешними приманками желаний (ср. хотя бы такие программные стихи, как “О удовольствии” – 1798 г. или “Аристиппову баню” – 1811 г.; в оде “Капнисту” – 1797 г. это стремление артикулировано почти по-пушкински: “Покою, мой Капнист! покою...”). В примыкающей к той же линии “Тихой жизни” А.А. Дельвига (стихотворении еще лицейском) *покой* прямо соприкоснется с другим ключевым для нас словом: “В безвестности покой и счастье в Лилете”⁴.

³ Языков Н.М. Сочинения. Л., 1982. С. 36 - 38, 41 - 42.

⁴ Дельвиг А.А. Стихотворения. М., Л., 1963. С. 126.

Особо скажем, забегая вперед, о державинской оде “Возвращение графа Зубова из Персии” (1797 г.) – в примечаниях к “Кавказскому пленнику” ее вспомнит и процитирует Пушкин! – которая открывается утверждением: “Цель нашей жизни – цель к покою...”. *Покой* получает здесь двоякий смысл: это и равнодушие к *Фортуне*, и успокоение по ту сторону переменчивой, полной искушений реальности. Ода завершается строками: “Но кто был мужествен душою,/Шел равнодушной сим путем,/Тот ближе был к тому покою,/К которому мы все идем”. После кончины гр. В.А. Зубова в 1804 г. (когда ода впервые была напечатана) поэт добавит к ней четверостишие, в котором обнажит этот второй смысл: “Пришел теперь к сему покою/И ты, прекрасный человек...”⁵.

Так вот, в “буршеской” лирике Языкова две эти традиции – “политическая” и “горацианская” – наложились друг на друга; в результате формула *вольность и покой*, удержав частично прежнюю свою семантику, приобрела более “интимную” окраску. Любопытно, что в дальнейшем – параллельно с Пушкиным – мотив этот и у Языкова испытывает весьма характерные изменения. Мы обнаруживаем его вновь в двух посланиях – “П.В. Киреевскому” (1835 г.) и “Е.А. Баратынскому” (1836 г.), лирический сюжет которых – призыв покинуть шумный и пошлый мир и удалиться, бежать в сельскую тишь и глушь, в благословенный приют вдохновений: “Сомною ждут тебя свобода и покой—/ Две добродетели судьбы моей простой...”; “Свобода и покой, хранители поэта,/Дадут твоей душе и бодрость и простор...”⁶. И неслучайно в обоих стихотворениях Языков воспользуется словом не *вольность*, но *свобода*. За этим выбором – глубинное, этимологическое расхождение между двумя смыслообразами (*вольность* может толковаться как плод *воли*, как “состояние вольного”. – В.И. Даль). Со *свободой* связано представление о движении к себе самому, к своему дому, к своей благой доле (= *счастью*), а с *волей* – представление о движении центростремительном, устре-

⁵ Державин Г.Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 255, 259, 427.

⁶ Языков Н.М. Указ. соч. С. 168, 173.

мленном вонне из жизни, подпавшей “тяготам распада и угнетаемой чуждыми силами” (по словам В.Н. Топорова)⁷. Языков, чутко уловив “возвратный” пафос *свободы*, поэтому и предпочел ее – *вольности*.

У Пушкина, напротив, в составе формулы сохранится *воля/вольность*, однако, – видимо, не без импульса со стороны “дерптских” стихов Языкова – полностью утратив при этом былую “гражданственную” семантику. В XXII строфе *осьмой* главы “Евгения Онегина” Татьяна будет увидена (причем отчасти и глазами Онегина) такой: “Упрямо смотрит он: она/Сидит покойна и вольна” (3, 153). Что же это за состояние? Онегин буквально магнетизирует Татьяну своим взором, потом будет повсюду *гнаться* за нею, как *тень*, но героиня останется этой любовной магии неподвластна. Она то молвит с Онегиным несколько слов, а то и вовсе *не заметит*. И такое “охлаждающее” воздействие Татьяна в VIII главе оказывает не только на героя. С самого начала ей сопутствует атрибут *тишины*: “Все тихо, просто было в ней...”; “Был так же тих ее поклон” (соответственно, и перед ней: “девицы проходили тише...” – 3, 150 – 151). То же качество присуще движениям героини: она – *скользит* по залу, как будто боясь разрушить окружающую ее ауру *тишины*. (Это свойство Татьяна “делит” с *Музой*; приведенная *автором* на светский раут, та тоже: “...скользит;/Вот села тихо и глядит...” – 3, 146.) Не случайно при появлении Татьяны на балу первая реакция гостей дана “в приглушенном звуке” (“По зале шопот пробежал...”), а затем все и вообще будет происходить, как в немом кино: “К ней дамы подвигались ближе;/Старушки улыбались ей;/Мужчины кланялись ниже...” (3, 149 – 150).

Отсюда и котрастное соотнесение героини с Ниной Воронскою. Нина наделена *блестящей, ослепительной, мраморной* красотой (в черновых отрывках эти метафоры – в разной степени – реализованы: “Горит в алмазах голова ... И шелк узорной паутиной/Сквозит на розовых ногах...” – 3, 484). А вот

⁷ См.: Топоров В.Н. Об иранском элементе в русской духовной культуре // Славянский и балканский фольклор. М., 1989. С. 43 – 59.

Татьяна, которую эта сияющая красавица *затмить* все же не могла, действует иным. Она окружила себя полосой светского *равнодушия* (которое позволяет отстранить от себя *постылой жизни мишуру*, быть от нее внутренне независимой), а перед Онегиным — после всех его домогательств — предстанет даже в ореоле *крещенского холода*. (В отрывке «< Гости съезжались на дачу... >» заезжий испанец посетует: «...когда я ... вижу эти немые неподвижные мумии, напоминающие мне египетские кладбища, какой-то холод меня пронимает» — 4. 375; вокруг Татьяны — *крещенский холод*: светское соединено в этой синтагме с «космическим», с тем, что героиня унаследовала из своего прошлого.) Конечно, состояние это — о чем впрямую будет сказано в монологе Татьяны — совсем не равно *счастью*. Но героиня никогда и не надеялась на него: в письме к Онегину уже будут произнесены роковые слова о *несчастной доле*, а в III строфе VI главы Татьяна окончательно накликает себе: «Не может он мне счастья дать» (3, 105).

Прослеживаемая формула, однако, появится и в письме Онегина, «дописанном» Пушкиным год спустя. Поэт как бы передал герою «татьянин» мотив⁸, подчеркнуто погрешив при этом против истины. «Я думал: вольность и покой/Замена счастью» (3, 158). О *вольности* применительно к Онегину говорить еще можно (хотя это какая-то особая *вольность* — человека, гонимого *тоской* и *скукой*), а вот о *покое* (тем более, что имеется в виду ближайшим образом *странствие* героя) — никак нельзя: «Им овладело беспокойство,/Охота к перемене мест...» (3, 149). И это противоречие между текстом онегинского письма и реальностью не единично. О том времени, когда Татьяна написала ему *страстное* посланье, герой вспомнит так: «В вас искру нежности заметя,/Я ей поверить не посмел...» (3, 158). Строки эти идут откровенно вразрез с тем, что было на самом деле, но в них проскальзывает одно слово — *нежность*, которое действительно истинно, только в

⁸ Ср. свое толкование этого *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983. С. 362—363; *Николаева Е.М.* «Слово о полку Игореве». Поэтика и прозаическая тексты. «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М., 1997. С. 263.

другом, весьма неожиданном смысле. В своей *исповеди-проповеди* перед Татьяной Онегин произнесет: “Я вас любил любовью брата/ И, может быть, еще нежней...” (3, 72). И эта тема повторится еще дважды: сначала – во время роковых именных героини (“Но как-то взор его очей/ Был чудно нежен” – 3, 100), а потом – в самом начале VI главы, когда Татьяна задумывается, не в силах понять его, об этой *мгновенной нежности* (3, 105). Так что *искра нежности* была как раз в душе героя, и поэтому своему “возможному” чувству он *не дал хода*. Онегин совершает в письме как бы двойную рокировку: меняет местами с влюбленной *прежней Таней* и присваивает себе *вольность и покой* теперешней *законодательницы зал*.

Иначе говоря, *вольность и покой* в “Онегине” принадлежат смысловой зоне (по аналогии с “речевой зоной” у М.М. Бахтина) только героини; в письме Онегина слова эти – не более чем “заимствование”, результат перекраивания реальности в свою пользу. И обозначает формула *покойна и вольна* прежде всего трагическое совпадение со своей судьбою. Татьяна оказывается в VIII главе по другую сторону той *недоступной черты*, которую провела в ее жизни судьба и перешагнуть которую в обратном направлении невозможно: “Но судьба моя/ Уж решена .../ Но я другому отдана; Я буду век ему верна” (3, 165) (ср. в “Дубровском” реплику Маши Троекуровой: “– Поздно – я обвенчана, я жена князя Верейского” – 4, 210). Неудивительно, что для Татьяны память о прошлом мучительна, как для того, кто уже ощущает себя в каком-то *ином* измерении бытия и вдруг встречается с персонажем из своего *прежде* (в такую минуту слабости героиню застает в своем “сне” Онегин).

Осьмая глава потому и несет на себе “ирреальный” отсвет⁹, что события ее совершаются на территории судьбы. Попадание в такого рода пространство всегда начинается у Пушкина с узнавания (так в VIII главе *романа в стихах* узнает своего героя *автор*, а затем Онегин – Татьяну), с повторения,

⁹ Обсуждение этого см.: Фаустов А.Д. Зеркало и обло (о композиционном значении VIII главы “Евгения Онегина”) (в печати).

которое, связывая самопроизвольность случая, прерывает течение сюжета, “зеркально” замыкая его на себя и придавая всему происходящему сновидческий характер. По справедливому наблюдению С.Г. Бочарова¹⁰, в романе именно Онегин (а не Ленский) заметит Татьяну – из некоей возможной, поэтической точки: “Я выбрал бы другую,/Когда б я был, как ты, поэт” (З, 50). Нечто подобное прозвучит как будто бы и в монологе Татьяны перед героем: “А счастье было так возможно,/Так близко!..” (З, 165). Но в том-то и дело, что Онегин не находится на месте поэта (как и вообще на каком-то определенном месте; отсюда вся его “неразгадываемость”). И Татьяна говорит о возможном счастье не как о некоем отвлеченном “быть может”, а как о том, что героями было упущено, и упущено всерьез и навсегда. Поэтому – вопреки концепции С.Г. Бочарова – суть не в том, что поверх реального сюжета в “Онегине” строится возможный (где несбывшееся в некотором смысле сбывается), а как раз в невозможности этого возможного. Онегин, пройдя мимо того места, которое было ему предназначено, неизбежно (с точки зрения пушкинской логики) должен был очутиться в этой же точке реальности снова и испытать на себе не возмездие (это категория не из пушкинского словаря), а ответ судьбы, не прощающей у Пушкина “промахов” и действующей таким “ироническим” способом. Онегин в финале – тот же Дон Гуан (это точно почувствовала еще А.А. Ахматова) или Князь из “Русалки”.

Напротив, Татьяне выпадает приблизительно тот же путь, что и дочери Мельника, которая становится – по ту сторону жизни – холодной и могучей царицей русалок. Не случайно в “Онегине” осьмую главу отделяет от остальных временная цензура, позволяющая подчеркнуть метаморфозу героини. В пьесе Пушкина – мифологическом по фабуле произведении – исполнение предуказанного мыслится как мечь, а орудие судьбы тождественно ее субъекту. В романе ничего этого нет,

¹⁰ Ср.: Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина... С. 58–59. В дальнейшем из этого вырастет идея о сосуществовании в романе двух сюжетов: Бочаров С.Г. О реальном и возможном сюжете // Динамическая поэтика. М., 1990.

хотя и его героиня судьбе принадлежит и в свершении ее воли участвует. Но для нас сейчас важно не это достаточно очевидное различие, а то, что *вольность* и *покой* оказываются выражением некоего иномирного состояния – отречения и самоотречения, дающих взамен (ту или иную) власть. И Пушкин, перенеся прослеживаемую формулу из *романа* в собственное стихотворение (“На свете счастья нет, но есть покой и воля” – 2, 216), конечно, не мог не “помнить” об этом особом контексте.

“Пора, мой друг, пора!..” вообще насыщено сигнальными для Пушкина мотивами (обзреть которые в рамках одной статьи не представляется возможным). Но все они – и прежде всего центральный мотив *бегства*¹¹ – “работают” на одно суммарное впечатление. Открывающее стихотворение удвоенное *пора* (пристрастие поэта к этому слову В.Ф. Ходасевич посвятил специальную заметку) встречается в пушкинской лирике еще дважды, и оба раза в текстах крайне показательных. В “Узнике” (1822 г.): “Мы вольные птицы: пора, брат, пора!..” (1, 369); и в “19 октября” (1825 г.): “Пора, пора! душевных наших мук/Не стоит мир; оставим заблужденья!/Сокроем жизнь под сень уединенья!” (1, 465). Второй случай – более сложный. Цитированные строки обращены к Кюхельбекеру, которого – вместе с собой – лирический субъект противопоставляет в двух предыдущих строках Дельвигу, воспитывавшему свой *гений* – *в тиши*. В этой перспективе *пора* рождено потребностью *оглянуться* и *оставить заблужденья*. Но в следующей строфе (с ее начальным: “Пора и мне...”) говорится о другом: лирический субъект, запертый судьбою в *пустынной обители*, пророчит себе скорую встречу с друзьями (“Промчится год, и с вами снова я...”). *Пора* тем самым противоречиво совмещает в себе две интенции: и бегства из суетного мира, и освобождения от *затворничества*, завершения своеобразного испытания. (Той же двойственностью было отмечено и восприятие Лицея в лицейских стихах: это и место

¹¹ Ср. его анализ: *Гаспаров В., Паперно И.* К описанию мотивной структуры лирики Пушкина // *Russian Romanticism*. Stockholm, 1979. P. 30 – 37.

заточения, неволи мирной – для лирического героя в маске монаха и др., но и сени уединенья, под которыми зрели первая любовь и первая дружба.)

В “Пора, мой друг, пора!..” две эти интенции соединены, поскольку существование в той реальности (из которой говорит лирический субъект) и есть *рабство*, укрыться от которого можно лишь в *дальней обители* (2, 216). По сравнению с “19 октября” пространство тут утрачивает свою “колеблющуюся” семантику и движение в нем делается “односторонним”. В заметках, сопутствующих в рукописи “Пора, мой друг, пора!..”, эта *дальняя обитель*, по сути, синонимична родному дому, деревенским *пенатам*, однако в стихотворении контекст иной, менее однозначный и менее “пасторальный” (впрочем, и в заметках планы будущей жизни завершаются словами *религия, смерть*). *Обитель* – не только дом, но и монастырь (и такое словоупотребление у Пушкина встречается); особенно же симптоматичен эпитет *дальный*, который едва ли не всегда несет на себе в пушкинских текстах печать трансценденции. В пушкинской лирике мы сталкиваемся с ним нечасто; в “послемихайловский” период – семь раз (из них два раза – в “Пора, мой друг, пора!..”). И в трех стихотворениях – во вполне определенном образно-смысловом окружении: в “Эпитафии младенцу” (1828 г.)¹² – единственной у Пушкина собственно эпитафии (*радостный покой*); в “Когда за городом, задумчив, я брожу...” (1836 г.) (*торжественный покой*); в пародийно-каламбурной редакции – в “Послании Дельвигу” (1827 г.) (“Но в наши беспокойны годы/Покойникам покоя нет” – 2, 34). Со словом *покой* связаны отчетливые “по-ту-сторонние” ассоциации. И желание *покоя* – это желание полного (уравненного со смертью) выхода за границы реальности, не простого бегства от ее *докучных* требований, но разрыва с ней, наделенного абсолютным, бесповоротным смыслом.

В первых четырех стихах “Пора, мой друг, пора!..” нарисован образ времени, летящих дней: “...каждый час уно-

¹² Ср. прощательные суждения о ней: *Мурьянов М.Ф.* Пушкинские эпитафии. М., 1995. С. 21 – 50.

сит/Частичку бытия, а мы стобой вдвоем/Предполагаем жить, и глядь, как раз умрем”. В “19 октября” был схожий образ: “...мы вянем; дни бегут;/Невидимо склонясь и холодея./Мы близимся к началу своему...” (1, 466). Тут вполне *элегическая* картина времени, *невидимо* (незаметно) приносящего *увядание* и *холод* и замыкающегося в круг. В 1834 г. время поступает иначе: оно отщепляет от реальности по *частичке* (заставляя лирического субъекта зримо пережить ощущение длительности)¹³, причем параллельно с этим изменяется и подверженный губельным метаморфозам объект. В “19 октября” это — *мы*, а вот в “Пора, мой друг, пора!...” — не *мы* и не *я*, а некое безличное *бытие*. Время не перестает быть менее разрушительным, но оно в стихотворении как будто в одном измерении, а *мы* — в другом, в позиции *усталого*, прикованного к неотвратимому зрелищу наблюдателя. Отсюда и внезапность (*глядь*) явления смерти, которая возникает словно ниоткуда и прерывает это состояние монотонного “непокая”. Следующие четыре стиха — окончательный выход из него. В отличие от “19 октября”, смерть в “Пора, мой друг, пора!...” — не то неустрашимое *начало*, к которому влечет человека время; здесь она — незрима, но рядом, и тень от нее лежит над всей жизнью. Освобождая человека от *счастья*, от иллюзий (но и от гипнотического действия времени), она позволяет предаться — в строгом, трезвом сознании своей близости — *трудам* и *чистой неге*.

В лирике Пушкина 30-х гг. существуют два полюса, где *счастье* возможно и совместимо с *волей/свободой*. С одной стороны, это “Не дай мне бог сойти с ума...” (1833 г.): “И я глядел бы, счастья полн,/В пустые небеса./И силен, волен был бы я...” (2, 164). *Счастье* и *вольность* не исключают друг друга — в безумии, под *пустыми небесами*. С другой стороны, это “(Из Пиндемонти)” (1836 г.): “Иная, лучшая потреб-

¹³ По предположению В. Сайтанова, этот образ восходит к стихотворению Кольриджа “Inscription For A Tene-Piece” (см.: Сайтанов В. Неизвестный цикл Пушкина // Пути в неизвестное. М., 1986. Сб. 19. С. 269 — 272). Если это так, то в “Пора, мой друг, пора!...” имплицитно присутствует и образ часов, что позволяет перебросить мостик к “Стихам, сочиненным вечью во время бессонницы”.

на мне свобода <...> Вот счастье!.. вот права...” (2, 244). Здесь *счастье* и *свобода* совпадают друг с другом – в независимости от *мирской власти*, в служении *себе лишь самому* (для понимания этих строк важен, конечно, и общий контекст “каменноостровского” цикла¹⁴). Но в обоих вариантах (и Пушкин при этом чрезвычайно показательно развел по разным полюсам *волю* и *свободу*) *счастье* оказывается возможным в некоем само-забвении, будь то разрушительное для мира вокруг безумие (“Как вихорь, роющий поля./Ломающий леса”) или “ослабляющая сила” (выражение Л.В. Пумпянского) *умиления*¹⁵ – перед *божественными* красотами природы и искусства, будь то расставание с разумом или подчинение себя своим беззаконным *прихотям*. И в том, и в другом случае *Я* утрачивает над собой контролирующую волю.

В “Пора, мой друг, пора!..” нет ни одного, ни другого. Здесь – перед лицом *смерти* – есть, напротив, предельное сосредоточение (недаром в последнем стихе появляются *труды* – слово, соседствующее у Пушкина с *горем*). Центробежная, экстравертная *воля* потому и умеряется в стихотворении *покоем*, что тот дает возможность как бы изготовиться перед *побегом*, исполняя безумство *воли* внутренней сдержанности и не обещая впереди ничего благого, кроме *чистых нег* (где *чистота* опять-таки словно гасит упоение *неги*). (Ср., по контрасту, давнюю (1821 г.) пушкинскую строку: “Покой бежит меня; нет власти над собой...”, 1, 339.) Собственно, уже само удвоенное *пора* – своего рода приостановка времени и жизни, та точка, в которой *Я* вдруг сознает в себе решимость к абсолютному самоотречению, к отказу от всех обольщений (низких и высоких) реальности. Та точка, когда миг соединяется с вечностью, с *вечным покоем*.

¹⁴ Наиболее интересное (хотя и не во всем бесспорное) его исследование см.: *Тод дес Е.А.* К вопросу о каменноостровском цикле // Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983. С. 26 – 45.

¹⁵ Несколько наблюдений над этой пушкинской категорией см.: *Сурат И.* Восторг и умиление // К 60-летию профессора Анны Ивановны Журавлевой. М., 1998. С. 32 – 38.

М.Н. Дарвин

**“ПЕСНИ ЗАПАДНЫХ СЛАВЯН” А.С. ПУШКИНА
В КОНТЕКСТЕ СБОРНИКА
СТИХОТВОРЕНИЙ 1835 г.
(К проблеме анализа мотивов)**

Сборник А.С. Пушкина 1835 г., по мнению многих пушкинистов, не представляет собой художественного целого, позволяющего судить о каких-то закономерностях его построения. По словам Н.В. Измайлова, “сборник 1835 г. не дает материала для ... анализа лирических циклов в поэзии Пушкина 30-х годов”¹. По мнению Л.С. Сидякова, “анализ построения сборника 1835 г. не дает увидеть в нем сколько-нибудь определенной системы – выявить ее, по-видимому, не представляется возможным”². Действительно, если искать основу единства пушкинского сборника в традиционных жанровых или хронологических принципах, то он выглядит бессистемным. Например, наряду со сказками в него включены внешне без всякой видимой связи и лирические произведения: “Красавица” (В альбом Г***) или “Элегия” (“Безумных лет угасшее веселье...”). Правда можно отметить, что из одиннадцати напечатанных в пушкинском сборнике произведений семь так или иначе относятся к миру народной жизни. Это баллада “Гусар”, “Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях”, “Будрыс и его сыновья”, “Воевода”, “Сказка о золотом петушке”, “Сказка о рыбаке и рыбке” и цикл стихотворений “Песни западных славян”. Четыре других произведения – “Красавица”, “Разговор книгопродавца с поэтом”, “Подражания древним” и “Элегия” – можно отнести к произведениям личного, лирического плана. Преобладание в сборнике произведений с народно-поэтической проблематикой придает ему яв-

¹ *Измайлов Н.В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. – Из содерж.: Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20-х – 30-х годов. С. 233.

² *Сидяков Л.С.* Прижизненный свод пушкинской поэзии // Стихотворения Александра Пушкина. СПб., 1997. С. 446.

но колорит “фольклорности”. Что же касается отдельных лирических “вкраплений”, то они, функционируя в контексте сборника в виде произведений чисто “литературных”, создают эффект как бы авторского присутствия или “случайной” творческой рефлексии. Создается оппозиция, условно говоря, “фольклорного” и “литературного” типов творчества, взаимодействие которых на протяжении всего словесного пространства сборника, включая цикл “Песен западных славян”, оказывается весьма существенным для восприятия его художественного мира. Интересно проследить, как вообще формируется контекст пушкинского сборника 1835 г. в последовательном развертывании отдельных составляющих его текстов.

Если следовать за сменяющимся рядом отдельных произведений в сборнике, то можно обнаружить подчас причудливую связь возникающих в них мотивов и настроений. В балладе “Гусар”, открывающей этот сборник, возникает сразу целый комплекс мотивов, связанный с народной демонологией. Здесь и мотив чертовщины (нечистой силы), и связанная с ним оппозиция “своего” и “чужого” миров – посягостороннего и потустороннего. И мотив ревности, порождающей зло, подчас непреднамеренное. Здесь и мотивы чудесных превращений, связанные с верованиями славян в полеты ведьм и колдунов. Например, гусар, отказавшийся сесть “верхом” на “кочергу” для возвращения домой с Лысой Горы (традиционного места игрищ и жертвоприношений нечистой силы)³, перелетает пространство на мнимом коне, оказавшемся в конце концов “старой скамьей”. Различные трансформации вещного мира, живого и мертвого, мы видим во всех напечатанных в пушкинском сборнике четырех сказках, а также в отдельных произведениях “Песен западных славян”: “Федор и Елена”, “Марко Якубович”, “Сестра и братья” и др. Заметим кстати, что стихотворение “Федор и Елена” связано также с “Гусаром” и мотивом “венчания жида и лягушки”⁴.

³ Афанасьев А. Происхождение мифа. М., 1996. С. 58 – 60.

⁴ В “Гусаре” этот мотив присутствует в описании “горы”:

Гляжу: гора. На той горе
Кипят котлы; поют, играют,
Свистят и в мерзостной шре

Кроме мотивов можно отметить и другие повторяющиеся образы и символы, возникшие уже в первом стихотворении названного сборника – “Гусар”. Так, внешний жест гусара, “крутящего свой длинный ус”, перекликается с действием воеводы, который в минуту принятия ответственного решения “стал крутить свой сивый ус”, а затем и с “далматами”, которые “завидя наше войско,/Свои длинные усы закрутили” (“Битва у Зенницы-Великой”). В примечаниях к “Песням западных славян” (далее – ПЗС) Пушкин не преминул включить из Мериме описание романтической внешности Иакинфа Маглановича, одним из атрибутов которой были “longue moustache blanche” (“длинные белые усы”). Создается своего рода собирательный образ героя, воина, для которого ношение усов является знаком доблести и героизма. Достаточно наглядно он представлен в “Сказке о мертвой царевне...”: “Входят семь богатырей/Семь румяных усачей”.

Достаточно много сквозных образов и мотивов в пушкинском сборнике 1835 г. возникает в связи с разворачиванием сюжета брачно-любовно-семейных отношений. Здесь мотивы и “злой красавицы”, и “матери и мачехи”, и “злой жены”, и “обиженной сироты” и т.д. Каждый из этих мотивов может быть рассмотрен и проанализирован отдельно. Заметим мимоходом, что преимущественная сфера изображения народной жизни в пушкинском сборнике – это сфера именно родовых отношений. Однако у Пушкина мы ощущаем в то же время и распад цельности народного взгляда на мир. В сборнике чувствуется присутствие как бы стороннего наблюдателя, не сливающегося с народным целым.

Этому способствует, на наш взгляд, в немалой степени возникающие в контексте сборника такие позиции или точки рефлексии, к которым периодически (или, точнее сказать, ритмически) разными способами подводится читатель. Скажем, вводимый в первом произведении сборника “Гусар” мо-

Жиды с лягушкой венчают.

В песне “Федор и Елена” по наущению жиды старый Стамати, мстя отвергнувшей его любовные притязания Елене, приносит ей в дар сливу, намазанную кровью жабы, чем и портит молодую женщину. Все цитаты здесь и далее приводятся по изданию: *Стихотворения Александра Пушкина*. СПб., 1997.

тив, испытания/искушения красотой, когда герою “не жаль отдать души/За взгляд красотки *чернобровой*”, становится сквозным для всего сборника. Последующие четыре стихотворения сборника могут быть рассмотрены как варианты данного мотива: “Сказка о мертвой царевне...” – преследование красоты и покушение на нее; “Будрыс и его сыновья” – предпочтение красоты перед богатством и славой; “Воевода” – возмездие за покушение на ее гибель, “Красавица” – воспевание ее святости. Стихотворение “Красавица”, несмотря на его жанрово-стилистическую чужеродность по отношению к текстам предыдущих произведений, неожиданно оказывается сопоставимым с ними. “Красавица” внешне продолжает ряд образов поэтических героинь сборника. Однако из плана бытия красота возводится в план идеальной сущности, становится “выше мира и страстей”, сакрализуется. Красота здесь теряет свои зримые очертания и пластические формы. Она не столько рассказывается будучи объектом повествования, как в предыдущих произведениях, сколько переживается субъектом сознания в своем духовном проявлении. Конфликты и коллизии предыдущих стихотворений, вызванные мотивом испытания/искушения красотой, приобретают свою глубину в результате утверждения ее абсолютной ценности:

Куда бы ты не поспешал,
Хоть на любовное свиданье,
Какое б в сердце ни питал
Ты сокровенное мечтанье;
Но встретясь с ней, смущенный, ты
Вдруг остановишься невольно,
Благоговевя богомольно
Перед святыней красоты.

“Невольная остановка” в данном случае симптоматична. Это одновременно и остановка повествования, и остановка читателя, переключенного со слежения за сюжетом на созерцание поэтической мысли, обращенной на самое себя. Восприятие целостного (коллективного) неререфлективного

“народного сознания” оказывается таким образом прерванным восприятием рефлексии индивидуального сознания. Отсюда следуют и “странная” подача картин народной жизни, и стилистическое разноречие, и приемы литературной игры с читателем, владеющим разными языками культуры. Таковы в контексте сборника сказки о золотом петушке и рыбке и рыбке. В целом данный сборник следует, вероятно, отнести к *постромантическим явлениям русской литературы XIX в.* Каковы бы ни были источники его возникновения, какова бы ни была степень авторского участия в нем самого Пушкина, объективно он не “вписывается” ни в один из существующих типов стихотворных сборников в русской поэзии первой половины XIX в. Косвенным свидетельством того, что Пушкин не стоял в стороне в процессе его создания, является чисто циклическая форма его завершения. Как и сборник 1826 г., как и первая часть стихотворений 1829 г., сборник 1835 г. завершается стихотворным циклом. Если указанные предыдущие сборники Пушкина дважды завершались “Подражаниями Корану”, то сборник 1835 г. завершали “Песни западных славян” (ПЗС). В этом можно усмотреть устойчивый прием, именно пушкинский подход композиционного построения стихотворного сборника. ПЗС можно трактовать как *итог* развития всего комплекса мотивов сборника Пушкина 1835 г.

* * *

Композиционно ПЗС состоят из предисловия, включающего письмо Мериме к Соболевскому, шестнадцати стихотворений и двадцати трех авторских примечаний, среди которых выделяется объемом и значимостью жизнеописание поэта-гуслира Иакинфа Маглановича, заимствованное из “Гюзлы”.

Из шестнадцати стихотворений, составляющих собственно поэтический корпус ПЗС, первые восемь по своим историческим реалиям ориентированы как бы на средневековое прошлое; восемь заключительных — на современное настоящее. Мысль о том, что песня “Бонопарт и черногорцы” является

границей временных пластов, принадлежит С.А. Фомичеву и является весьма полезной для понимания проблемы завершенности цикла⁵. В частности, есть основание полагать, что поэт уже достиг художественной целостности в шестнадцати песнях и потому не включил в состав цикла отрывок “Что белеется на горе зеленой?” и “Сказку о рыбаке и рыбке”, помеченную первоначально в рукописи как “18я песнь Серб(ская)”. В дальнейшем “Сказка о рыбаке и рыбке” потеряла с ПЗС всякую связь⁶, а отрывок “Что белеется на горе зеленой?” вошел в группу нескольких стихотворений, тематически близких циклу, но в него не включенных. Эти три стихотворения известны как “Менко Вуич грамоту пишет”, “Не видала ль, девица” и “Дочери Карагеоргия”.

Цикл ПЗС знаменует собой уникальную встречу нескольких европейских культур, интегрированных гением Пушкина в художественное целое. Вместе с тем, ПЗС представляют собой удивительное сочетание литературной выдумки и подлинного фольклора.

Уже с самых первых слов предисловия читатель невольно вытягивается в тонкую литературную игру. Сначала Пушкин сообщает, что «большая часть этих песен взята мной из книги, вышедшей в Париже в конце 1827 года, под названием “La Guzla, ou choix de Poesies illiriques, receuillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Groatie et l’Herzegovine”», затем о факте публикации “неизвестным издателем” “безискусственных песен полудикого племени” и, наконец, открывает имя “неизвестного собирателя” народных песен: “сей неизвестный собиратель был не кто иной, как Мериме, острый и оригинальный писатель, Автор Театра Клары Газюль, Хроники времен Карла IX, Двойной Ошибки и других произведений”. Характерная деталь, говоря о внешних фактах “подлинности” песен, собранных Мериме (“поэт Мицкевич, критик зоркий и тонкий и знаток в Славенской поэзии, не усумнился в подлинно-

⁵ Фомичев С.А. “Песни западных славян” Пушкина // Духовная культура славянских народов. Л., 1983. С. 141.

⁶ Характерно при этом, что “Сказка о рыбаке и рыбке”, исключенная из цикла ПЗС, вошла в состав сборника 1835 г., укрепив единство его художественного контекста.

сти сих песен, а какой-то ученый немец написал о них пространную диссертацию»), сам поэт не сомневался в вымышленном характере песен Мериме: “Мне очень хотелось знать, на чем основано *изобретение странных сих песен*” (выделено мной. — М.Д.).

Объяснение “изобретения странных сих песен” содержится в письме самого Мериме к С.А. Соболевскому от 18 января 1835 г., которое Пушкин цитирует полностью в качестве послесловия к своему предисловию. Письмо Мериме интересно тем, что в саморазоблачении своего авторства оно далеко выходит за рамки личной авантюры. Подробно рассказывая об обстоятельствах появления “Гюзлы”, Мериме говорит о своем желании посмеяться над “местным колоритом” (*de me moquer de la couleur locale*) и даже приоткрывает завесу над самим процессом, “литературной кухней”, изготовления произведений в духе “местного колорита”, всеми силами стремясь показать, что “Гюзла” — не более чем шутка, созданная им без всяких усилий.

На самом деле “Гюзла” явилась тщательно замаскированной талантливой подделкой. Так, в предисловии к “Гюзле” Мериме писал, что большинство песен записано им от гусле-ра Иакинфа Маглановича, с которым он познакомился в Зад-ре в 1816 г. Тексту сборника Мериме даже предпослал лито-графический портрет певца, что должно было лишний раз подтвердить “подлинность” сербских песен. Другой пример, скрывавший подделку, состоял в том, что в своих подробных примечаниях Мериме не раз приводит “подлинные” слова песен в сноской для 1820-х гг. транскрипции⁷.

Наконец, кроме предисловия и “Заметки об Иакинфе Маг-лановиче” в сборнике были напечатаны две статьи этнографи-

⁷ Мериме — Пушкин: сборник / Сост. З.И.Кирнозе. М., 1987.

Например, “Slibovitce”, “caftan”, “zapis”, “vudkodlak”, а в одном месте даже двусти-шие, “трудное для перевода”:

Oblaziga muter i sestriza;

A gliubovza od stida ne mogla.

Ряд других приемов Мериме также маскировал его подлинность. Это, например, мнимые варианты одной и той же песни (*La belle Helen*, “Impromptu”).

ческого характера, в которых разбросано также немало сведений по географии и истории славянских народов. Следует учитывать, что “Гюзла”, на самом деле, стоила ее автору гораздо больших усилий, чем он стремился показать потом, в пору своего окончательного разрыва с романтиками⁸.

Нет сомнения, что саморазоблачительный тон письма Мериме к Соболевскому, в котором, кроме всего прочего, раскрывалась еще и, так сказать, “технология”, “тайна” “изобретения” “Гюзлы” как основы создания ПЗС, более чем устраивал Пушкина. Рассказывая о процессе “составления томика”, Мериме подчеркивает, что он “старательно собрал все эти (“иллирийские” – М.Д.) слова и поместил их в примечания”. Затем Мериме добивается подстрочного перевода иллирийской заплачки жены Ассана-Аги. При этом он подробно описывает свой путь понимания текста. “При некотором терпении я получил дословный перевод, но относительно некоторых мест все еще затруднялся. Я обратился к одному из моих друзей, знающих по-русски, прочел ему подлинник, выговаривая его на итальянский манер, и он почти вполне понял его”.

Результатом установления истины (правильного понимания слова “гора”) стало обнаружение ошибки другого мастера Шарля Нодье, “откопавшего, – по словам Мериме, – Фортиса и балладу Асана-Аги и переведшего с поэтического перево-

⁸ Сербский писатель Войслав Иванович в своей капитальной монографии, вышедшей в 1911 г., выяснил, что в основе “Гюзлы” лежат действительно бытовавшие среди адриатических славян народные предания и песни, подвергшиеся со стороны Мериме существенным дополнениям и переработкам. См.: *Jovanovitch V.M. “La Gusla” de Prosper Merimee. Etude d’Histoire romantique. P., 1911.*

Установлено, что при написании “Гюзлы” Мериме пользовался и другими достаточно серьезными для того времени источниками. Это, во-первых, редкая книга Амадея Шометт де Фоссе “Путешествие по Боснии в 1807 и 1808 годах” и, во-вторых, книга чрезвычайно добросовестного ученого аббата Джовани Батиста Фортиса “Путешествие по Далмации”, которое имело место в 70-х гг. XVIII в. Мериме использовал и некоторые другие источники и, разумеется, дело не обошлось без впечатлений от подлинных сербских песен, которые автор мог слышать – это доказано от настоящих “иллирийских бардов”. По словам французского критика Жана Фрестье, “обман, который ввел некоторых, в том числе Пушкина в заблуждение, поначалу было нелегко распознать. Цитировались многочисленные источники”. – См.: *Фрестье Ж. Проспер Мериме. М., 1987. С. 34.*

да аббата, еще более опозитизировавшего его в своей прозе”. Нодье перевел слово “гора” как слово “равнина”. В высказывании Мериме не иссякает ирония. Создается впечатление, что Мериме смеется и над собой, и над пресловутым “местным колоритом”, над “тонким матерством” его создания. В заметке об Иакинфе Маглановиче эта картина создания “местного колорита” дополняется следующим повествованием: “большинство гусяров повторяют старые песни или самое большое – сочиняют подражания, заимствуя стихов двадцать из одной баллады, столько же из другой и связывая все это при помощи скверных стихов собственного изделия”. Характерно, что Мериме во всем стремится сохранить дистанцию. Он остерегается любых прямолинейных оценок и не желает смешивать собственных чувств с тем, о чем пишет. Таким образом, открывая мистификаторский характер “Гюзлы”, а вместе с ней и ПЗС, Пушкин как бы переносит центр интереса читателя с вопроса о подлинности фольклорного происхождения своего творения на вопрос о подлинности (художественности) своего творчества как такового. Поэтому Пушкин, оставляя в сущности без всякого комментария письмо Мериме, спешит представить читателю тексты самих произведений ПЗС, а в конце цикла помещает “серьезные” примечания к ним, словно забывая о мистификации.

Кстати сказать, роль авторских примечаний как части художественного целого ПЗС выявлена еще недостаточно. Между тем, пушкинские примечания, являясь неотъемлемой частью ПЗС, могут дать немало интересного исследователю. В рамках настоящей работы нет возможности останавливаться подробно на анализе всех примечаний Пушкина. Отметим только, что в цикле ПЗС Пушкин изобразил инославянский мир во всей пестроте его этнического, языкового, мифологического разнообразия; мир столь же схожий с собственно русским народным миром, сколь и отличный от него. Отсюда вытекала необходимость комментирования отдельных обычаев, верований, некоторых этнических названий, различных народных обрядов, смысл которых был не вполне понятен русским читателям. Этот этнографический комментарий занима-

ет в примечаниях Пушкина значительное место. В пушкинских примечаниях нашли себе место и исторические предания, и толкование устаревших, необычных или непонятных слов и выражений, так называемых “глосс”⁹.

Среди всего разнообразия пушкинских примечаний особняком стоит восемнадцатое примечание к циклу, которое включает в себя “Заметку об Иакинфе Маглановиче”, принадлежащую перу Проспера Мериме. “Жизнеописание славянина-поэта”, как назвал сам Пушкин “Заметку об Иакинфе Маглановиче” Мериме, выделяется и своим объемом, целостностью, и прямой направленностью на собственно художественный мир ПЭС. Дело в том, что введение этого персонажа посредством комментария в читательский кругозор существенно меняет наше представление как о смысле пушкинских подражаний, так и качестве их народности.

На наш взгляд, “Заметка об Иакинфе Маглановиче” целиком включена поэтом в примечания к циклу (как рассказ в рассказе) не только и не столько для того, чтобы дать возможность читателям “вкусить” “преlestь оригинальности и правдоподобия” подлинника. В примечании Пушкина, предположительно рассказу Мериме, о его знакомстве с народным певцом, видно и искреннее восхищение поэта талантом собрата по перу, и осторожное предупреждение о возможной мистификации, и щедрое желание поделиться с читателями своей находкой. На наш взгляд, вводя личность Иакинфа Маглановича в качестве “народного певца” в художественную систему цикла, Пушкин как бы нарушает однородность народного мира или, точнее, читательского представления о нем, добиваясь сложного взаимодействия противоположных планов: реального и условного, действительного и вымышленного, серьезного и смехового, трагического и комического, народно-поэтического и литературного. Говоря вслед за Мериме о том, что Иакинф Магланович, кроме всего прочего, “был поэтом”,

⁹ См. подробно об этом: Меркурьев И.К., Дарвин М.Н. К вопросу о художественной функции примечаний в цикле “Песни западных славян” А.С.Пушкина // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Кемерово, 1992. С. 59 – 66.

Пушкин открыто вводит право на авторство отдельных так называемых народных песен из своего цикла. “Похоронная песня Иакинфа Маглановича”, кстати, некоторыми исследователями называется “концептуальным центром” ПЗС¹⁰. На наш взгляд, многие стихотворения цикла с точки зрения их субъектной организации (лирического субъекта высказывания) также можно связать с образом гусяря-иллирийца. Так, например, стихотворение “Влах в Венеции” по законам художественной циклизации мы вправе соотнести с переживаниями народного певца, также находившегося некогда под покровительством Венецианского правительства, что явствует из жизнеописания Иакинфа Маглановича. Но дело не только в этом. Допускаемое в одном лице сочетание певца и поэта в принципе создает весьма живую ситуацию связи между подлинно народным и литературно-вымышленным. В сущности, любая, даже самая исторически “достоверная” народная песня, благодаря приближению читателя (слушателя) к личности народного певца и одновременно поэта (в данном случае Иакинфа Маглановича, о котором как авторе, согласно правилам народной эстетики, тому же читателю/слушателю ничего не положено знать) начинает восприниматься с противоположным коннотативным знаком, т. е. вымышленности, неподлинности, недостоверности. Образ Иакинфа Маглановича, гуляки, поэта, авантюриста, талантливого певца, во многом как бы персонализирует народное творчество ПЗС.

Вводя своего героя в художественный мир цикла, Пушкин к имеющимся вымыслам добавил еще один, побуждая нас интерпретировать свое произведение “как сумму вымыслов”, вступающих во взаимодействие друг с другом по законам литературной игры.

Надо признать, что ПЗС при всем их мистификаторском характере действительно несут в себе ряд тем и мотивов, характерных для фольклора. Все мотивы ПЗС интегрированы в художественное целое, но одна и та же песня может одновре-

¹⁰ *Мирясова О.С.* “Гюльза” и “Песни западных славян” // Мериме — Пушкин. М., 1987. С. 126.

менно содержать в себе разные мотивы. В циклическом же своем составе и художественной форме подавляющее большинство песен строится на тесном переплетении и взаимосвязи мотивов.

Например, песня “Гайдук Хрилич” может рассматриваться и как семейно-бытовая, и как историческая, поскольку тема героической борьбы с “недругами злыми” в ней присутствует. Аналогично, по-видимому, можно рассмотреть и “Песню о Георгии Черном”, основной конфликт которой как раз и заключается в противоречии между родственными, семейными узами и долгом перед родиной.

Художественная завершенность пушкинского цикла достигнута почти буквальная перекличкой его первого и последнего стихотворений: сценой казни короля и пророчеством коня. В стихотворении “Видение короля” читаем:

Бусурмане на короля наскочили,
До нага всего его раздели,
Атаганом ему кожу вспороли,
Стали драть руками и зубами,
Обнажили мясо и жилы.
И до самых костей ободрали...

Сравним в стихотворении “Конь”:

Оттого я присмирел,
Что я слышу топот дальный,
Трубный звук и пенье стрел;
Оттого я ржу, что в поле
Уж не долго мне гулять,
Проживать в красе и в холе,
Светлой сбруей щеголять;
Что уж скоро враг суровый
Сбрую всю мою возьмет,
И серебряны подковы
С легких ног моих сдерет;
Оттого мой дух и ноет,

Что наместо чепрака
Кожей он твоей покроет
Мне вспотевшие бока.

Первое стихотворение цикла содержит в себе почти все его мотивы, развивающиеся в дальнейшем, и поэтому может быть обозначено как лейтмотивное, ключевое. Этому произведению соответствует и первое примечание Пушкина, в котором поэт рассказывает историю короля Стефана¹¹. Хотя сюжет песни строится на раскрытии семейной коллизии, он тесно переплетается с историческими событиями. Лирический момент вносится эмоциональным отношением короля к происходящему. Король, несмотря на совершенное им злодеяние, показан с известной симпатией: он назван “мучеником”, “большие шаги” короля говорят о его высоком росте и силе; тот же смысл имеет и оппозиция: у короля “люди”, у султана – “прислужники”. Поведение короля психологически достоверно. И его шаги “взад и вперед” по палатам, и “бессоница”, мучающая его, и само – “чудное виденье”, – все свидетельствует о скором воздаянии за совершенное преступление. Сам король осознает и глубоко переживает свою вину. Он смотрит на то, что с ним произойдет, как на тяжкую, но справедливую кару:

Прав Ты, Боже, меня наказуя!
Плоть мою предай на растерзанье,
Лишь помилуй мне душу, Иисусе!

Пророческое видения короля, как мы уже отмечали, отзовется в заключительной песне цикла. Несколько деталей еще более углубляют образную перекличку стихотворений. Это и

¹¹ “Фома I был тайно умерщвлен своими двумя сыновьями Стефаном и Радивоем в 1460 году. Стефан ему наследовал. Радивой, негодуя на брата за похищение власти, разгласил тайну и бежал в Турцию к Магомету II. Стефан, по внушению палского легата, решился воевать с турками. Он был побежден и бежал в Ключ-город, где Магомет осадил его. Захваченный в плен, он не согласился принять магометанскую веру, и с него содрали кожу”.

“ночная птица”, которой предстоит искать “новой кровли/Для своих птенцов горемычных”, а у коня будут “вспотевшие бока”, недолго ему осталось прожить “В красе и холе”. Это и мир тревожных звуков: “воет ночная птица”, “в церкви Божией гремят барабаны”, а в стихотворении “Конь” – “Слышу топот дальний,/Трубный звук (Апокалипсис. – М.Д.) и пенье стрел”. Звуковой фон подготавливает последующие события. Так, строка “в церкви Божией гремят барабаны” ясно указывает на то, что в церкви совершается кощунство, которое скоро явю предстанет перед похолодевшим от ужаса королем.

Но между первым и последним стихотворениями цикла есть и существенная разница. Она заключается в том, что “Конь” в самой важной своей части – пророчестве – написан в будущем времени, а “Видение короля” – почти целиком в настоящем, точнее – в так называемом *present historique*. Будущее время в стихотворении “Конь” обуславливает тревожную концовку цикла и сообщает ему открытый финал.

С “Видением короля” перекликается и следующее стихотворение цикла – “Янко Марнавич”. Сюжет песни строится на убийстве Янко Марнавичем своего друга и названного брата. Настойчиво молясь, лишь ценой собственной смерти Янко Марнавич искупает свою вину. Два первых стихотворения объединены особым религиозным настроением. На это обстоятельство впервые обратил внимание А.И. Яцимирский, который наглядно показал, что Пушкин рисует славян весьма благочестивыми¹². Так, к тексту Мериме поэт добавил следующие вставки: “с молитвой на улице вышел”, “великую молитву творит он”. Говоря вслед за Мериме о том, что Янко Марнавич “молился”, Пушкин прибавил “Богу”. Так возникает религиозный мотив, получивший в контексте цикла дальнейшее развитие.

Мотив измены и мотив искупления продолжают в третьей песне цикла – “Битва у Зенницы-Великой”. Изменники далматы, с одной стороны, и изменник Радивой – с другой. Несмотря на прошлое предательство, Радивой предстает перед

¹² Яцимирский А.И. “Песни западных славян” // Пушкин. Сочинения / Под ред. С.А. Венгеров. СПб., 1909. Т. III. С. 392, 393.

нами человеком решительным и храбрым. Он также искупает свою вину героической смертью. В этом контексте несколько неожиданной предстает история Федора и Елены. На наш взгляд, в этой истории важен не столько фантастический сюжет, сколько нравственный смысл, раскрытый на материале семейно-бытовых отношений. Злобная ревность Федора уравнена со злобными кознями жида и злобной мстью отринутого Стамата. Вся троица уравнена во зле перед страданиями Елены, которая поклялась даже “Богом и пречистым именем Марии”, что невинна. Это, пожалуй, единственный случай, когда Пушкин в цикле упоминает Богородицу, напрочь выпусткая все свидетельства о ее культе в других песнях, видимо, как черту чисто католическую. Вообще, Пушкин в значительной мере сглаживает конфессиональные различия между славянами, поэтому их благочестие, как отмечает А.И. Яцимирский, “лишено тех крайностей, которых нелегко было бы избежать”¹³. Так, песня “Марко Якубович” по этой самой причине приобретает иррациональный характер: совершенно непонятно, почему “славный воин”, пришедший в дом Марко, оказывается после смерти вурдалаком и губит ребенка. У Мериме все объясняется просто: незнакомец, по вероисповеданию грек-схимник, оказывается похороненным на католическом родовом кладбище, а похороненный среди католиков православный неизбежно становится вурдалаком и наоборот. Пушкин совершенно выпускает этот нелепый мотив, но акцент на безвинность жертвы и бессмысленность жестокости оказывается в данном случае еще более сильным.

В пятом стихотворении цикла “Влах в Венеции” вторично (в первый раз в “Битве у Зенницы-Великой”) возникает мотив коварства далматов. Именно далмат убедил героя в том, что ему необходимо отправиться в Венецию, где “Цехины, что у нас камень”. В Венеции герой не голодает, но хлеб их ему, “как камень”. В отрыве от своих корней, языка, обычаев, герой приходит к трагическому осознанию ничтожности своего существования:

¹³ Яцимирский А.И. Указ. соч. С. 392.

Здесь я точно бедная мурашка,
Занесенная в озеро бурей.

Переключка со стихотворением “Битва у Зеницы-Великой” показательна еще с точки зрения того, что в обоих стихотворениях по-разному преломляется один и тот же мотив родины и долга перед нею. В шестом стихотворении цикла “Гайдук Хризич”, на наш взгляд, свое дальнейшее развитие приобретает именно этот мотив. За свободу родины сложили голову Гайдук Хризич и его сыновья. В этом же стихотворении впервые возникает тема вампиризма. Младший сын Хризича, обращаясь к старшему брату, который уже смотрит на мертвую мать, “будто волк на спящую козу”, говорит:

Милый брат! Не губи свою душу;
Ты напейся горячей моей крови,
А умрем мы голодную смертью,
Станем мы выходить из могилы
Кровь сосать наших недругов спящих.

Пушкин сам связал эту песню с восьмым стихотворением цикла, предпослав ему следующее примечание: “Западные славяне верят в существование упырей (vampire). См. песню о Марке Якубовиче”. Поэт, конечно, хорошо знал, что мотив вампиризма вообще не характерен для славянского фольклора. Например, вурдалаки в сербском сборнике Вука Стефановича не имеют отдельных песен. С чем связано возникновение этого мотива в ПЗС Пушкина?

Возможно, вводя в цикл мотив вампиризма, Пушкин вступал в спор с просветительской концепцией природы человека, которая якобы яснее всего проявляется в нравах диких народов¹⁴. В представлении просветителей мир нецивилизованного народа несет в себе множество несообразностей (но одно-

¹⁴ В “Философском словаре” Вольтера, кстати, хорошо известном Пушкину, в частности, утверждалась мысль, что природа не дала людям “ни оружия, чтобы убивать себе подобных, ни инстинкта, побуждающего их сосать кровь”. — *Вольтер. Избранные страницы.* СПб., 1913. С. 98.

временно это и прекрасный мир), которые просвещенный разум должен устранить. Ошибочность этого взгляда поняли уже И.Г. Гердер и Н.М. Карамзин. Последний, ничуть не смущаясь, пересказывал в своей “Истории государства российского” древние летописи со всеми их “чудесными” баснями. Поэтому Пушкин с его неподдельным интересом к миру людей “естественного состояния” был, конечно, далек от просветительской антропологии. Следуя за Карамзиным, Пушкин смело вводит в ПЗС своеобразную фантастику преданий, с которой, в частности, и связан мотив вампиризма. Разумеется, нет никаких оснований говорить о “повышенном интересе” Пушкина к этой теме¹⁵. Можно вспомнить, с каким юмором обыграл поэт эту тему вампиризма в тринадцатом (!) стихотворении цикла – “Вурдалак”.

Фантастика преданий связана не только с мотивом вампиризма. В трех последних стихотворениях цикла также развиваются различные мотивы народной демонологии. В песне “Сестра и братья”, стоящей под № 14, “молодая Павилиха”, судя по всему, – ведьма; и “выплывание” ее жертв – это, по видимому, отголосок древнейшего поверья о том, как караются ведьмы. Песня “Яныш королевич” представляет собственную стилизацию Пушкина, повествующую о том, как королевич Яныш полюбил красавицу Елицу, как затем женился на другой, как красавица Елица кинулась в реку и превратилась в водяную царичу. Однако и это произведение Пушкина кажется глубже и значительнее, чем простое воспроизведение известного сказочного мотива. Удивительна концовка стихотворения, описывающая последнее свидание Яныша с водяной царичей, которая спрашивает королевича:

Расскажи-ка мне лучше хорошенько,
Каково, счастливо ль поживаешь
С новой любой, молодой женою?
Отвечает Яныш королевич:

¹⁵ *Прим. Ф.Я.* Из истории создания “Песен западных славян” А.С.Пушкина // Из истории русско-славянских литературных связей XIX века. М.; Л., 1963. С. 3.

“Против солнышка луна не пригревает,
Против милой жена не утешит”.

Заключительное двестище, звучащее как народная пословица, и утверждает любовь как неотменимую ценность человеческих отношений, и создает мотив “недолжного бытия” – сквозного мотива всего цикла ПЭС. Мотив “недолжного бытия” проходит через многие произведения пушкинского цикла. Вариации этого мотива весьма различны, но, пожалуй, главное, что с ним связано, – это распад родовых отношений в славянском обществе и борьба за восстановление их первоначальной целостности. Своеобразной квинтэссенцией народной философии жизни является седьмое стихотворение цикла “Похоронная песня Иакинфа Маглановича”. В произведении Пушкина парадоксальным образом сочетается рассказ о недолжных, страшных по существу событиях с удивительно светлым, гармоничным и жизнестойким народным мирозерцанием:

С богом, в дальнюю дорогу!
Путь найдешь ты, слава Богу!
Светит месяц; ночь ясна;
Чарка выпита до дна

Пуля легче лихорадки;
Волен умер ты, как жил.
Враг твой мчался без оглядки,
Но твой сын его убил.

Вспоминай нас за могилой,
Коль сойдется как-нибудь;
От меня отцу, брат милый,
Поклониться не забудь!

Ты скажи ему, что рана
У меня уж зажила;
Я здоров, – и сына Яна
Мне хозяйка родила.

Деду в честь он назван Яном;
Умный мальчик у меня;
Уж владеет атаганом
И стреляет из ружья.

Дочь моя живет в Лизгоре;
С мужем ей не скучно там.
Тварк ушел давно уж в море;
Жив иль нет, – узнаешь сам.

С богом в дальнюю дорогу!
Путь найдешь ты, слава Богу.
Светит месяц; ночь ясна;
Чарка выпита до дна.

В сущности перед нами песня не о “смерти”, но песня о “жизни”. Полная или абсолютная смерть наступает с утратой родовых и родственных отношений. Характерно обращение к герою “волен умер ты, как жил”. После смерти героя жизнь продолжается по твердо установленному порядку, по законам, переходящим от отца к сыну, сын выполняет завещанное дедом, никогда не переставая быть сыном своему отцу и своей матери, оставаясь братом своему брату и т. д. Возникает как бы в пределах данного рода некий вечный семейный круг как твердая основа жизни. Поэтому смерть может быть “естественной” даже тогда, когда она наступает (приходит) “неестественным” образом через убийство. Убийца при этом обязательно должен быть “врагом”, но никак ни “сыном”, ни “отцом” и ни “братом”. Тогда и прожитая жизнь, независимо от прожитых лет, может считаться полной. Недаром в песне дважды повторяется мотив выпитой до дна “чарки” как символа сполна прожитой жизни. Спокойствие героя за свое посмертное время оправдывается тем, что его жена родила ему сына, сына назвали в честь деда, сын – “мальчик умный”: “Уж владеет атаганом/И стреляет из ружья”. Потому-то брат сообщает брату: “Враг твой мчался без оглядки,/Но твой сын его убил”. Наступает возмездие, торжествует справедливость.

Однако в дальнейших стихотворениях цикла ПЗС родственные отношения героев испытывают серьезный кризис, попадая в зависимость от драматических событий истории. Гармония родственно-родовых отношений возможна только в условиях естественной “воли”. “Неволя” вызывает лишь утрату патриархально-родовых ценностей, разрушение цельности жизненного уклада. Народ-герой превращается в народ-жертву. Особенно выразительно эти мотивы звучат в одиннадцатой и двенадцатой песнях цикла: “Песне о Георгии Черном” и “Воевода Милош”.

“Песня о Георгии Черном” построена на историческом материале, однако в ней, на наш взгляд, превалирует смысл, восходящий к важнейшим категориям нравственного сознания. В жанровом отношении “Песнь о Георгии Черном” имеет немало общего с народной балладой как песня с острым, драматическим, а подчас и трагическим сюжетом, в котором страстно и напряженно звучит прямая речь страдающих героев. Этот звук полноправных голосов, не скованных ничем, кроме своей судьбы, свидетельствует, что в центре такой баллады оказывается не событие, не исторический эпизод, а человеческая личность, действующая на фоне тех или иных событий. Однако событийный фон баллады не нейтрален и не абстрактен, а насыщен национальным колоритом, конкретен и узнаваем.

Следует отметить, что среди балладных сюжетов, тематически связанных с иноземным игом, нередки сюжеты об острых столкновениях между кровными родственниками в силу обстоятельств оказавшихся во враждебных станах. Отличие их от сюжета пушкинской песни состоит в том, что в балладах родственники, как правило, не знают о своем родстве, а когда же они узнают о нем, конфликт обычно разрешается миром. В балладах с настойчивостью проводится идея о том, что кровно-родственные связи — первоэлемент связей общенародных. Понятно поэтому, что в балладах отступничество, разрыв с национальной, семейной почвой приводит к тяжким несчастьям, к потере нравственных норм, к преступлению, а в финалах так или иначе демонст-

рируется торжество национального и семейного начала. Иное дело у Пушкина. Георгий Черный сознательно убивает родного отца, зная, что он ему отец и в то же время его противник. Такая ситуация представляется невыносимой в народной балладе. Преступление Георгия Черного, так же как в других песнях Фомы II и Радивоя, не может быть оправдано в народном сознании, так как это преступление против “вечного закона”. Убивший отца – Богом проклят независимо ни от чего:

“Будь же Богом проклят ты, черный,
Коль убил ты отца родного!”
С той поры Георгий Петрович
У людей называется Черный.

Если Георгий Черный выступает символом разъединения людей, небратского их состояния, то воевода Милош, напротив, – символом объединения и возрождения национального самосознания сербов:

Над Сербией смилуйся ты, Боже!
Заедают нас волки-янычары!
Без вины нам головы режут,
Наших жен обижают, позорят,
Сыновей в неволю забирают,
Красных девок заставляют в насмешку
Распевать зазорные песни
И плясать басурманские пляски.
Старики даже с нами согласны:
Унимать нас они перестали, –
Уж и им нестерпимо насилье
Гусляры нас в глаза укоряют:
Долго ли вам мироволить янычарам?
Долго ли вам терпеть оплеухи?
Или вы уж не сербы – цыгане!
Или вы не мужчины, – старухи?
Вы бросайте ваши белые дома,

Уходите в Велийское ущелье, —
Там гроза готовится на турок,
Там дружину свою собирает
Старый сербин, воевода Милош.

Сила духа и отвага героев, ведущих справедливую войну, хорошо выявлена Пушкиным в *этических* числах, которыми он всегда заменяет произвольные числа “Гюзлы”: “гроза готовится на турок”.

Таким образом, основываясь на логике движения мотивов цикла, можно определить его центральную коллизию как коллизию распада и единения родовых отношений. В финальном стихотворении “Конь” мы как бы слышим пророческий трубный глас тех шестерых ангелов, которые предвещают неисчислимыя бедствия для рода человеческого, но есть и седьмой ангел, возвещающий о приходе Царствия Христова.

Обобщая проведенные наблюдения с точки зрения процессов художественной циклизации, происходящих в русской поэзии первой трети XIX в., на примере Пушкина можно более или менее утвердительно говорить о том, что само формирование циклических форм происходило исподволь, на основе “подражания” готовым традиционным объединениям произведений, отличающихся, как правило, принадлежностью к одному жанру. Художественная циклизация совершилась, как у Пушкина, изнутри такого свободного и в то же время единого жанрового ряда, за счет заметной актуализации образных и текстовых связей между отдельными произведениями, за счет интеграции присущих этим произведениям основных тем и мотивов.

На наш взгляд, циклизация в поэзии той поры не носила еще от начала и до конца личностного, как бы “инициативного” характера, она все еще находилась в зависимости от внешних жанровых форм, подражая им и существенно преобразуя их изнутри. В этом, на наш взгляд, и заключается основная закономерность процесса художественной циклизации русской поэзии первой трети XIX в. Необходимо,

конечно, добавить, что индивидуализация жанровой системы лирики в начале XIX в., в период романтизма и постромантизма, также во многом способствовала внутренней перестройке традиционных способов группировки отдельных лирических произведений в художественные поэтические композиции.

О.Г. Постнов

ТЕМА СМЕРТИ В ЮЖНЫХ ПОЭМАХ А.С. ПУШКИНА

Творчество А.С. Пушкина, вероятно, удобней всего охарактеризовать как полисемический взрыв. Это определение, по крайней мере, передает энергетическую насыщенность того процесса, который мы называем именем “Пушкин”, а также и его потенциальные возможности, ибо, начавшись двести лет назад, он продолжается и до сих пор. Обилие исследований, уже исчисляемых сотнями тысяч, является не только показателем так называемого “негаснущего интереса” к творчеству поэта, но и косвенным свидетельством некоей коллективной неудовлетворенности результатами этого интереса. Как выразил сходное чувство применительно к М.Ю. Лермонтову В.В. Розанов, «о всем спрашивают, все ищут, все записывают, а читатели не устают об этом читать. Странное явление. Точно производят обыск в комнате, где что-то необыкновенное случилось. И отходят со словами: “Искали, все перерыли, но ничего не нашли”»¹.

Разумеется, нельзя сказать, чтобы совсем уже “ничего”. К слову, как раз Розанову Пушкин казался менее загадочным, чем Лермонтов. «Пушкин был обыкновенен, достигнув последних граней, последней широты в этом обыкновенном, “нашем”»², — писал он, сопоставляя двух гениев (задача, впрочем, неблагоприятная). Но даже если принять во внимание и такой взгляд, то, нужно сказать, исследование творчества Пушкина никак не покажется легкой затеей, коль скоро достигнута “последняя грань”, да еще во всей полноте содержаний “нашего общего”. Словно Пушкин подобен аристотелевой истине, изучить которую, как известно, и трудно, и легко: “ни-

¹ Розанов В.В. Собр. соч. О писательстве и писателях/ Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М., 1995. С. 69.

² Там же. С. 642.

кто не в состоянии достичь ее надлежащим образом, но и не терпит полную неудачу, а каждый говорит что-то о природе и поодиночке, правда, ничего или мало добавляет к истине, но когда все это складывается, получается заметная величина” (Метафизика, 993b). “Величина” эта, правда, скорее способна вызвать изумление, чем чувство довольства, а у новых исследователей и испуг, вроде того, который вынудил Владислава Ходасевича “поставить Крест” на замысле биографии Пушкина³. Невольно встает вопрос: нужно ли продолжать? В чем цель всех этих поисков? Но до тех пор, пока существует чувство недовольства итогом (а оно подобно жажде), любой ответ будет лишь отговоркой.

Тем не менее, попробуем хоть в общих чертах определить-ся. Говоря о свойствах природы бессознательного, столь охотно манифестирующего себя в художественном тексте, К.Г. Юнг, беспорный знаток проблемы, в одном из поздних своих сочинений писал: “Язык сферы бессознательного чрезвычайно далек от интенциональной ясности, свойственной языку сознания: ведь он образуется в результате конденсации многочисленных, часто подпороговых элементов, родственные связи которых с психическим содержимым сознания остаются незамеченными”⁴. Что верно для духовной конституции индивида, то касается и структуры художественного текста: само его порождение связано с целокупным участием личности творца в художественном акте. Но именно по этой причине “конденсация многочисленных, часто подпороговых элементов” в тексте создает впечатление шифра, нуждающегося в ключе⁵, а если мы подозреваем, что именно данный текст в максимальной степени касается “нашего общего” (Розанов), то познание его, приведение к “интенциональной ясности” подобно самопознанию. Вот почему народная присказка “у Пушкина спроси” ничуть не лишена смысла: именно

³ Ходасевич В.Ф. Державин. М., 1988. С. 23.

⁴ К.Г. Юнг о современных мифах: Сб. трудов. М., 1991. С. 133 (пер. с нем.).

⁵ Ярким примером подобного подхода к текстам Пушкина является недавняя работа американского слависта Р.Г. Шульца “Магический квадрат в творчестве Пушкина” (рукопись).

тут мы и ищем решения забот дня или “ночных”, вечных вопросов, угадывая чутьем, что тут-то ответ действительно есть – тут, “у Пушкина”.

Проблема смерти – бесспорно одна из самых “темных”, т. е. “ночных”. Будучи всегда безотрадной, за последние двести лет она исполнилась особого, обостренного трагизма, какого-то даже траурного величия, о причинах которого скажем в своем месте. Важно пока лишь то, что это равно касается западной и русской культур, причем в самых разных их аспектах. Мыслители всех мастей, художники всех направлений не устают подчеркивать свой ужас перед лицом этой проблемы. Эпидемии, мировые войны, катаклизмы, катастрофы – словом, “большая смерть” (термин Юнга) только еще усиливает ужас перед “смертью малой”, смертью индивида, тем более что – напоминает неумолимая статистика – каждый день расстаются с жизнью около 200 000 человек, уничтожая тем самым и без того зыбкую грань между этими двумя понятиями. Похоже, что наша цивилизация зашла в этом вопросе в метафизический тупик. Причем усилия разного толка мистических групп, организаций и отдельных энтузиастов мало способствуют изменению общего “психологического климата”.

В подобной ситуации особое внимание к теме смерти в сфере гуманитарных дисциплин в последние десятилетия вряд ли можно объяснить одной лишь ссылкой на моду. Попросту то, что не удастся найти в современном мире, возможно, присутствовало в прошлом, подлежащем ведению этих дисциплин, а затем по каким-то причинам было утрачено. С этой точки зрения обращение к творчеству Пушкина в связи с темой смерти может оказаться вполне оправданным и плодотворным, хотя, разумеется, многое зависит от того, как именно это осуществить. Проблема методологии тут выступает на первое место.

Выше мы охарактеризовали творчество Пушкина как полисемический взрыв. Конечно, всякий художественный текст, по удачному определению Умберто Эко, представляет собой “генератор смыслов”, а стало быть, полисемичен. Он заведомо не может быть сведен к единственному толкованию

или даже к единому принципу толкований. Потому-то современная герменевтика отказывается от самоопределения как “науки интерпретаций” и подчеркивает значимость момента “приобщения” к плодам культуры, делая ставку, тем самым, на иррациональные пути восприятия и освоения эстетических объектов⁶.

Однако накопленный опыт исследовательской работы с текстами Пушкина указывает на особое свойство пушкинского слова, которое наиболее емко определяется термином, заимствованным из химии. Речь идет о категории валентности, в данном случае отражающей потенциальную возможность разноуровневых связей между фрагментами пушкинского текста. Еще Ходасевич, осмысливая давно замеченный факт повторов (полных или частичных) в произведениях Пушкина, построил схему взаимосвязей между тремя десятками стихотворений, написанных в период между 1814 и 1835 гг. Этой, весьма убедительной в своей наглядности, схемой отрывается первая статья “Явление музыки” его книги “О Пушкине”⁷.

Перечисленные им варианты связей можно было бы определить как *внутренний контекст* пушкинского творчества, при том, разумеется, что существовал и *внешний*, выраженный в связи пушкинского творчества с русской и мировой литературами и отзывавшийся цитатами, реминисценциями, образами, художественными и поэтическими навыками, которые были почерпнуты из чужих произведений. Если к этому добавить, что практически все написанное Пушкиным, не исключая и его писем, должно и может быть рас-

⁶ Гадамер Х. Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 39 – 41.

⁷ Примечателен тот список признаков, по которым исследователь устанавливал наличие связи. Они перечислены им во введении. Это самоповторения, основанные (1) на использовании частей незавершенных произведений; либо (2) вызванные пристрастием Пушкина “к определенным образам, мыслям, слово- и звукосочетаниям, интонациям, эпитетам, рифмам и т. п.”; (3) самоцитации; (4) “стилистические, языковые или просодические навыки, штампы”; (5) бессознательные самореминисценции. Заметим, что только пункты 1 и 3 подразумевают полностью сознательную установку. При этом пункт 2 касается чуть не всех языковых уровней текста – от фонетики до синтаксиса и к тому же еще включает ряд неформальных компонентов: образы, мысли, эпитеты. Ср.: Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 399.

смотрено как художественный по преимуществу текст⁸, то вся система взаимосвязей, соединяющих пушкинские произведения в некое единство — творчество, окажется тем смысловым узором, в соотношении с которым только и может существовать и эволюционировать тот или иной мотив, сюжет или тема. Разумеется, тема смерти не является ни в какой мере исключением.

В серии статей, изданных нами прежде⁹, мы наметили определенные черты отношения к смерти, нашедшие выражение на ранних этапах пушкинского творчества. В последней из них был показан тот постепенный отход от первоначальной парадигмы (смерть воина/эпикурейца/поэта), который достаточно отчетливо проявился в лирике периода южной ссылки. Нами было отмечено, что так называемая анакреонтика, в большой степени связанная с формированием еще в лицейский период названной парадигмы, отступила в сторону, на периферию, давая место новому, более трагическому мироощущению поэта, на первых порах выразившемуся в усиленном формировании собственного канона элегии с опорой на общеромантическую эстетическую традицию.

Однако если обратиться к биографическим данным этого периода жизни Пушкина и расширить область поисков, включив в нее иные, помимо лирики, жанры (в первую очередь цикл поэм, созданных в период южной ссылки и получивших в связи с этим общее название “южных”), то можно прийти к довольно любопытным и неожиданным выводам.

⁸ *Тодд III У.М.* Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. СПб., 1994.

⁹ *Постнов О.Г.* Мотив смерти в стихотворении А.С. Пушкина “Череп” // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 69 – 78; *Он же.* Тема смерти в ранней лирике А.С. Пушкина // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. “Вечные” сюжеты русской литературы: “Блудный сын” и другие. Новосибирск, 1996. С. 59 – 68; *Он же.* Трансформация мотива смерти в лирике А.С. Пушкина петербургского периода 1817 – 1820 гг. // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 1996. № 4. С. 26 – 32; *Он же.* Проблема смерти в лирике А.С. Пушкина периода южной ссылки // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Вып. 2. Новосибирск, 1998. С. 148 – 162.

Как известно, именно в это время Пушкин подпал под влияние поэзии Байрона и был, по собственному признанию, “без ума” от него. Это признание послужило чем-то вроде отправной точки В.М. Жирмунскому и было неоднократно повторено им в его классической работе “Байрон и Пушкин” (1924 г.). Наметив возможные пути сопоставления двух поэтов, Жирмунский, как известно, признал возможным всерьез говорить лишь о чисто художественном воздействии байроновских “восточных” поэм на пушкинские “южные”. Бесплодный компаративизм предшествующих исследователей этого вопроса раздражал его. «...Имея перед собой как предмет изучения поэмы Байрона и Пушкина, между которыми сравнение устанавливает отчетливую зависимость, мы не станем усложнять проблему их взаимоотношения введением и исследованием таких неизвестных величин, как “душа” Байрона и “душа” Пушкина, — писал он. — В этом случае, как и во многих других, ограничение задачи является существенным условием ее успешного решения»¹⁰.

Именно в силу этого ограничения (действительно, впрочем, плодотворного) Жирмунский отметил, но никак не прокомментировал следующие два факта. Во-первых, по словам исследователя, поэма «“Руслан и Людмила”... предшествует эпохе увлечения Байроном ... и написана в сказочно-шутливом жанре, распространенном в XVIII в. у многочисленных подражателей Ариосто (Вольтер, Виланд и др.). Традиционные приемы этого французско-итальянского жанра ничем не напоминают тот новый тип лирической поэмы, который уже через несколько месяцев (выделено мной. — О.Л.) утвердился в поэзии Пушкина в результате глубокого переворота в его художественных вкусах, вызванного знакомством с поэзией Байрона»¹¹, в такой же степени чуждой и стихии анакреонтики (добавим от себя). И второе: «В иной литературной традиции стоит и “Тавриида”, написанная непосредственно

¹⁰ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 22 – 23.

¹¹ Там же. С. 32.

после окончания (выделено мной. — О.П.) “Кавказского пленника”»¹². Оба эти факта указывают на то, что как “старая” манера не была “изжита” Пушкиным, так и новая, “байроническая” едва ли была им принята совершенно всерьез. И хотя, конечно, у Пушкина были все основания глядеть на мир с большим трагизмом, чем в петербургский период его жизни, все же литература оставалась для него *игрой* — до какой-то степени, конечно, — так что он вряд ли был склонен смешивать два разных плана своего бытия: эмпирическую и литературную действительность.

Косвенным подтверждением такого положения вещей служат между прочим и его рассуждения о романтизме в письмах к Н.И. Гнедичу от 27 июня 1822 г. (“Английская словесность начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной”) и к кн. Вяземскому от 6 февраля 1823 г.: “Все, что ты говоришь о романтической поэзии, прелестно, ты хорошо сделал, что первый возвысил за нее голос — французская болезнь умертвила б нашу отроческую словесность”¹³. Если учесть, что “французской болезнью” в ту пору звался сифилис, а письма арзамасского кружка (и Пушкина в первую очередь) выдерживались в духе “дружеского послания”, для которого “анакреонтический” дух, допускавший вольности от веселых скабрзностей вплоть до поэтического кощунства (в том же письме Пушкин называет классицизм “парнасским православием”) был главной стихией, то можно с определенностью заключить, что “глубокий переворот в художественных вкусах” Пушкина коснулся одних произведений и не коснулся других, стал решающим в одних жанрах, но не оставил следа в прочих. С этой-то поправкой и обратимся теперь к теме смерти в южных поэмах.

¹² Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 32. Справедливости ради отметим, что Жирмунский не упустил из виду попытку Б.В. Томашевского проследить и в “Гавриляде” черты новой манеры “байронических” поэм (см.: *Пушкин А.С. Гавриляда* / Под ред. Б.В. Томашевского. Пб., 1922. С. 66).

¹³ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т. 10. С. 33, 46 (все сноски на это издание далее приводятся в тексте).

Уже сам элегический лад, господствующий в “Посвящении Н.Н. Раевскому” (которому Пушкин и был обязан знакомством с поэзией Байрона) в “Кавказском пленнике” обещает, казалось бы, богатую жатву. Тем более, что присущий романтической поэме трагизм предполагает гибель по крайней мере одного из главных героев (либо героев, приближенных к главному, коль скоро он один). Но материал южного цикла на первый взгляд разочаровывает: как у Байрона, так и у Пушкина гибель героев описывается с помощью самых расхожих штампов, вроде “смерть-сон”, а то и вовсе исчезает из поля зрения: так, *Пленник* лишь по кругам на воде догадывается об участии своей освободительницы, судьба Заремы, как и Марии, так до конца и остается невыясненной, хотя смерть обеих заявляется. Мало того: во второй части приложения к “Бахчисарайскому фонтану”, составляющей “отрывок из письма” автора, последний едва находит в себе силы осмотреть место действия:

N.N. почти насильно повел меня по ветхой лестнице в развалины гарема и на ханское кладбище:

Но не тем

В то время сердце полно было:

лихорадка меня мучила.

Что касается до памятника ханской любовницы, о котором говорит М. (И.М. Муравьев-Апостол, “выписка из тетради” которого приведена в первой части приложения. — *О.П.*), я о нем не вспомнил, когда писал свою поэму, а то бы непременно им воспользовался” (IV, 150).

Что и говорить, занятный эпилог для “байронической” поэмы!

Тем не менее, при учете образа смерти в “восточных” поэмах Байрона кое-что проясняется и в “байроническом” цикле Пушкина. Поэмы, как известно, изобилуют красочными, почти чрезмерными описаниями (недаром их объем в десятки раз превышает объем “южных” поэм). Среди прочего обращает на себя внимание один любопытный троп, использованный Бай-

роном во вступительной части к “Гяру”, первой поэме цикла. Здесь тема рабства (одна из сквозных и у Пушкина) трактуется как *смерть свободы*. В результате поработенная Греция уподобляется мертвому юноше, причем не просто мертвому, а *только что умершему*. В связи с особой важностью приведем этот отрывок целиком¹⁴:

Кто над умершим наклонился,
Когда он только что простился
С земной юдолью, смерти тень
Когда на нем лежит лишь день,
Пока рукою тяжкой гленья
Не совершило разрушенья
Его печальной красоты, –
Тот видит ясные черты,
Тот видит счастье неземное,
Улыбку тихую покоя
И бледность нежную ланит.
И если бы не грустный вид
Закрытых глаз, чей сумрак вечный
Скрыл все – и гнев, и смех беспечный,
Чей взор огненные чужд всего,
Когда б не хладный лоб его,
Что сердце ужасом сжимает
И грустью тайной наполняет.
Когда б не это – мы порой
Могли б не верить смерти злой,
Забуть о силе самовластной, –
Такой спокойной и прекрасной
Она является средь нас,
Когда пробьет кончины час.
<...> Но холодеющее тело
Краса покинуть не успела.
В ней отблеск жизни молодой,
В ней гленья ореол златой,

¹⁴ Пер. с англ. С. Ильина.

И чувств последнее мерцанье,
Небесной искры догоранье:
Ее лучи еще блещут,
Но землю все ж не оживят¹⁵.

Поэма, как известно, была написана в 1813 г., а вышеприведенное описание можно считать важнейшим шагом в развитии отношения к смерти, характерного для европейской литературы и культуры указанной эпохи. Нам уже доводилось писать в связи с “Черепом” А.С. Пушкина, что именно первые десятилетия XIX в. были ознаменованы в Европе повышенным интересом к мертвому телу. Под знаком этого интереса устраивались частные анатомические театры и лаборатории, у состоятельных людей появился “вкус к вивисекции” (Ф. Арьес), похищение трупов с кладбищ вошло в моду до того, что мешало Шатобриану, жившему близ кладбища, по ночам спать и, как заметил Ролан Барт, “смещение странного с научным достигло апогея; люди были страстно увлечены научным наблюдением сверхъестественных феноменов ... сверхъестественность получает научные, рационалистические оправдания; если б только можно было научно верить в бессмертие! – вот крик души этого позитивистского века!”¹⁶ Именно под этим знаком развивалась тема смерти и в ряде новелл Э.А. По, под этим же знаком возник (кстати, не без прямого участия Байрона!) замысел “Франкенштейна”.

Но это произошло несколько позже, в 1816 г., а пока интерес к мертвому телу не привел еще к идее “научного” освоения объекта. Зато эстетизация его в приведенном отрывке уже налицо.

Подчеркнем главное в этой совокупности пересекающихся взглядов и традиций: для нарождавшегося романтического мироощущения была наиболее важна не сама смерть, а пограничное состояние между смертью и жизнью. И это как раз и

¹⁵ Байрон Дж.Г. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб.: Брокгауз и Ефрон, 1904 (Библиотека великих писателей) / Под ред. С.А. Венгерова. Т. 1. С. 225.

¹⁶ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 133.

роднит юного покойника из “Гяура” с вереницей последующих романтических героев, пушкинских в том числе. Мало того: он бы мог считаться их прародителем, прообразом, если бы не *примиряющее влияние смерти*. Именно смерть изгоняет из черт его лица следы страстей, столь необходимых во внешности романтического персонажа, в том числе смех и гнев — две важнейшие характеристики байроновских героев. Умерший видит “неземное счастье” — противоположность земным мукам, и это-то и вызывает на его лице “улыбку покоя” взамен демонической улыбки еще не умерших героев “восточных поэм”.

Но Байрон намеренно отступает с этой позиции за чертой смерти и сосредоточивает внимание на ситуации перед ней. Тут герой оказывается погруженным в пучину бед и страстей, с которыми примирить его может “только смерть”, а беспечная улыбка обращается в улыбку гнева и презрения. Наряду с нарочитыми жестами и позами, по справедливому замечанию В.М. Жирмунского, «злоупотребление ... внешними приемами психологической экспрессии обычно уже в сентиментальную эпоху, в особенности в “страшных романах»¹⁷ типа Уоллпола, Радклифф и Льюиса. Именно генетической связью поэзии Байрона с традицией готического романа и объясняется пресловутый демонизм байроновского героя. В.М. Жирмунский, относившийся вообще весьма критически к этому “главенствующему у Байрона над каждой поэмой, однообразно экспрессивному и навязчиво повторяющемуся образу”¹⁸, детально проанализировал его черты, способы введения его в действие и т. п. Этот сводный анализ “типических” черт весьма показателен, ибо одной из важнейших характеристик (не отмеченной, правда, специально исследователем, но очевидной при сравнении цитат) является особое положение героя как бы на краю смерти. “Мрачный дух дышит в его (Гяура) чертах, *словно смерть наложила печать на его лицо*”; “чахоточный румянец” проступает на щеках переодетого в дерви-

¹⁷ Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 128.

¹⁸ Там же. С. 131.

ша Конрада; “челядь Сеида принимает Корсара ... за адский дух”; герой Байрона, хоть редко смеется но это “смех самого дьявола или смех человека, осужденного на казнь”; Гяур при виде врага от ненависти «становится “бледным, как мрамор могильной плиты”»; один вид Лары пробуждает “в душе ужасы могилы”; герои Байрона воздевают руки и потом бессильно роняют их, причем в случае с Ларой «это “смерть” опустил его гордую руку ... Но и в опущенной руке умирающий все еще “сжимает саблю” ...» – эффект, который уже в “Гяуре” был использован по отношению к убитому Гассану: «его отрубленная рука» еще дрожит, “сжимая саблю», и т. п. Сказанного вполне достаточно для того, чтобы подтвердить наш тезис об особом внимании Байрона к человеку, либо вплотную подступившему к грани смерти, либо даже переходящему ее.

Но если Байрон остается с этой темой на уровне внешних характеристик персонажа, то у Пушкина герой на краю смерти подвергается психологическому исследованию. Подобно “Мазепе” Байрона, где “будущий гетман подобран в поле, полумертвый” и, приходя в себя, не знает, что перед ним: *этот* мир или уже *тот*, так же кавказский пленник является на сцену действия в бесчувственном состоянии: “Но пленник, хладный и немой,/С обезображенной главой,/Как труп...”. Любопытно отметить, что “Над ним летает смертный сон/И холодом тлетворным дышит”. Если прибавить к этому, что, несмотря на “обезображенную” раной голову, он достаточно хорош собой, чтобы вызвать любовь черкешенки, то можно сравнить его портрет не с “Корсаром” (сюжетно наиболее близкой к “Пленнику” поэмой), а с приведенным выше отрывком из “Гяура”. Прийдя, наконец, в себя и традиционно обнаружив цепи по их звону, герой Пушкина вспоминает свое прошлое, предшествовавшее пленению. Общий тон повествования живо начинает напоминать элегические ямбы “Погасло дневное светило”. С лирическим героем этого стихотворения пленника роднит сам характер воспоминаний, протекающих, впрочем, не так бурно, однако фиксирующих ту же душевную драму: “...бурной

жизнью погубил/Надежду, радость и желанье/И лучших дней воспоминанье/В увядшем сердце заключил” (IV, 84) (сердце лирического героя из “Светила” характеризуется как *хладное*). У обоих общее разочарование жизнью в “свете” является причиной бегства “в край далекий” во имя “свободы”, но пленник именно ее-то и лишен, так что смерть всех надежд приводит к мысли о смерти физической: “Он ждет, чтоб с сумрачной зарей/Погас печальной жизни пламень,/И жаждет сени гробовой” (IV, 85)¹⁹. Близость героя к роковой грани подчеркнута и в ситуации первого свидания с черкешенкой: “Но голос нежный говорит:/Живи! и пленник оживает” (IV, 86).

Таким образом, у Пушкина намечается двузначность понятия смерти: смерти физической и (через систему связанных эпитетов и образов) смерти души. Последняя заявляет о себе уже прямо в монологе-признании пленника: “Но поздно: умер я для счастья...” и далее: “Как тяжко мертвыми устами/Живым лобзаньям отвечать” (IV, 94). Может показаться, что образ такой *частичной* смерти есть только расхожая фигура речи. Но, во-первых, ко времени Пушкина она еще не была расхожей, а во-вторых, более поздние этапы пушкинского творчества свидетельствуют об особой важности этой темы, дающей возможность обыгрывать прямое и переносное значение слов. Прибавим к этому, что в цитированной выше статье Р. Барт на основании анализа структуры новеллы Эдгара По “Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром” приходит к следующему выводу: «Конечно же, существует много мифологических повествований, где мертвец разговаривает; но во всех этих случаях мертвец хочет сказать “я жив”. В нашем же случае возника-

¹⁹ Интересно отметить, что это стремление к смерти от отчаяния в рамках поэмы противостоит другому, прошлому чувству персонажа (“любил он прежде игры славы//И жаждой гибели горел”), репрезентирующему “заблуждения” его юности, но в то же время являющемуся выражением “смерти героической” из триады, обнаруженной нами в лицейской лирике поэта. Таким образом, этот фрагмент можно считать описанием одной из отошедших на периферию тем с позиций новой, “байронической” эстетики. В этом случае прошлое пленника прямо констатирует с “анакреонтикой” лицейского и петербургского периодов творчества Пушкина.

ет подлинный *haraх** нарративной грамматики; в повествование вводится *абсолютно невозможное высказывание*: “Я умер”... В парадигме *Жизнь/Смерть* разделяющая косая линия прочитывается обычно как слово “против” (*versus*); достаточно будет прочесть ее как предлог “в”, чтобы произошло вмешательство и парадигма разрушилась. Именно это происходит сейчас: одно пространство незаконным образом вклинивается в другое пространство»²⁰. Тот же процесс в неявной форме происходит в творчестве Пушкина – на первых порах под прикрытием романтической фразеологии. В дальнейшем мы намерены показать и более наглядные примеры этого явления, в пору южных поэм, возможно, остававшегося еще незаметным, “подпороговым” для самого автора²¹. Что же касается его интереса к краевым проявлениям человеческой психики – например, в болезни или перед лицом смерти, то он очевиден и вполне сознателен уже и в эпоху южной ссылки.

Хорошим в этом смысле примером является поэма “Братья разбойники”. Тут разворачивается поистине красочная картина видений в бреду младшего брата. Среди прочего “Он видел пляски мертвецов,/В тюрьму пришедших из лесов,/То слышал их ужасный шепот...” (IV, 128), причем следует обратить внимание на слово “пляски”, не подходящее по контексту, так как речь идет о вид(нии собственных жертв героя, едва ли рас-

* Слово, сказанное однажды или встречающееся в источниках один раз (греч.). – Прим. переводчика.

²⁰ Варт Р. Указ. соч. С. 452.

²¹ Приведем здесь любопытные заключения, касающиеся интересующей нас проблемы, заявленные в докладе Л.А. Щитовой (Романчук) “Тема смерти в творчестве Пушкина”: “Все творчество Пушкина как бы вращается вокруг смерти, – говорит исследователь, – мертвецы путешествуют по страницам его произведений, облекаясь плотью, но не меняя своей сути ... За редким исключением смерть у него – всегда момент острейшего ощущения жизни. Рядом с мертвым телом непременно царит вакханалия, которая не только противостоит смерти, но призвана разрушить саму смерть ... Смерть уподобляется игре, разгадав правила которой можно ее отменить”. – См.: А.С. Пушкин: Филологические и культурологические проблемы изучения: Материалы международной научной конференции 28 – 31 октября 1998. Донецк, 1998. С. 30, 32.

Нужно отметить, что сказанное касается именно той “анакреонтической” стихии, которая в период южной ссылки отошла на задний план, но, конечно, не исчезла, а проявилась вновь в более позднем творчестве поэта, обогащенная находками этого “элегического” периода.

положенных к веселью. Однако эта “оговорка” является первой отсылкой в творчестве Пушкина к средневековой западноевропейской традиции восприятия смерти, позже не раз использовавшейся поэтом (в том числе и в известном “Послании Дельвигу”). Как известно, “брат разбойник” в этот раз не умирает, а гибнет после побега из тюрьмы от второй болезни, также сопровождающейся бредом. При этом его смерть становится причиной “частичной” смерти старшего брата: он, как и пленник, больше не находит отрады в воспоминаниях счастливых дней юности – “Могила брата всё взяла” – и объясняет свое состояние этой утратой: “Влачусь угрюмый, одинокий, /Окаменел мой дух жестокий, /И в сердце жалость умерла” (IV, 130). Но в этом случае намечается и иная перспектива “частичной” смерти в сравнении с типологически подобными состояниями пушкинских (а отчасти и байроновских) героев: сама “жалость” тоже ведь умерла частично, поскольку герой “щадит морщины”: “За старца брат меня молил”. Эта деталь подрывает романтическую концепцию неподвижного, равного себе “байронического” героя и намечает драматические возможности, не использованные, впрочем, Пушкиным, поскольку поэма осталась незаконченной.

В “Братях разбойниках” намечается и еще одно важное новшество: достаточно подробное описание самого процесса смерти, не характерное, как было упомянуто выше, ни для жанра “байронической” поэмы, ни для стихии анакреонтики более ранних периодов.

Три дня больной не говорил
И не смыкал очей дремотой;
В четвертый грустною заботой
Казалось, он исполнен был;
Позвал меня, пожал мне руку,
Потухший взор изобразил
Одолевающую муку... (IV, 130).

В последних строках нетрудно угадать первый набросок смерти Ленского – одну из тех связей, которыми, согласно

наблюдениям Ходасевича, провизано “поэтическое хозяйство” Пушкина. Пожалуй, знаком особого трагизма следует считать и следующую за сценой смерти младшего разбойника сцену его погребения, описанного необычно подробно (восемь строк) при том условии, что Пушкин, согласно наблюдению Л.А. Щитовой (Романчук), “обычно не погребает тела своих персонажей” (мы бы уточнили – *часто* не погребает)²².

Сказанного достаточно для установления роли “байронизма” вообще и южных поэм в частности в развитии темы смерти в творчестве Пушкина. Принципы элегического повествования и трагедийного заострения драматических ситуаций были им опробованы и (можно подозревать) отобраны для того нового периода его творчества, который начался после южной ссылки с момента водворения его в Михайловском. Именно с этого момента и берет начало сложный процесс синтеза разнообразных поэтических и культурных традиций, который привел Пушкина к созданию качественно новой поэтической системы.

²² А.С. Пушкин: Филологические и культурологические проблемы изучения. С. 31 – 32.

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЕДИНСТВА СБОРНИКА “АРАБЕСКИ” Н.В. ГОГОЛЯ

Сочинения, вошедшие в сборник “Арабески”, были написаны Гоголем в 1830 – 1834 гг. “Глава исторического романа” впервые напечатана в “Северных цветах на 1831 год”, “Мысли о географии” – в том же году в “Литературной газете”, а статьи “О средних веках”, “О преподавании всеобщей истории”, “Взгляд на составление Малороссии”, “О малороссийских песнях” опубликованы в 1834 г. в “Журнале Министерства народного просвещения”. Все остальные произведения впервые увидели свет на страницах “Арабесок”, отпечатанных в “типографии вдовы Плюшар с сыном” в январе 1835 г. До 1918 г. “Арабески” как целое воспроизводились иногда в “юношеском” томе сочинений. В подобном же собрании вышел в 1912 г. в Мюнхене первый иностранный перевод; второй (без “отрывков из исторического романа”) опубликован в 1982 г. в США издательством “Ардис”. И, наконец, в 1990 г., в Москве, сборник был переиздан в последний раз. Так “Арабески” практически стали библиографической редкостью, в то время как почти все рассказы и очерки из этой книги активно либо воспроизводятся в составе других циклических образований Гоголя, либо выпускаются по отдельности (например, “Портрет”, “Невский проспект” и др.).

Подобное отношение к сборнику со стороны издателей вполне соответствует тому отношению к “Арабескам”, которое сложилось в отечественном и зарубежном литературоведении. Так, если о “Вечерах на хуторе близ Диканьки”, “Миргороде” и “Петербуржских повестях” написаны десятки и даже сотни работ, то, когда речь заходит об “Арабесках”, круг исследований сужается до нескольких небольших статей С. Фуссо¹, П. Паламарчука², Т. Черня-

¹ Фуссо С. Ландшафты “Арабесок” // Золотой век. 1994. № 9. С. 68 – 77.

² Паламарчук П.Г. Узор “Арабесок” // Гоголь Н.В. “Арабески”. М., 1990.

вой³, А. Самышкиной⁴, С. Машинского⁵ и некоторых коротких, но ценных наблюдений, содержащихся в работах Г. Гуковского⁶, Ю. Манна⁷, А. Михайлов⁸. Причем даже здесь (за исключением работы Сюзанны Фуссо) основной акцент делается на некоторые специфические аспекты повестей или очерков либо на историко-литературный контекст эпохи. Хотя гораздо больший интерес на сегодняшний день, видимо, представляет почти не исследованный вопрос о художественном единстве “Арабесок”, принципах объединения разрозненных статей, рассказов, квазинаучных статей в единое гармоническое целое сборника, а также проблема перманентного распада цикла как отдельной книги в восприятии читательских масс (и это несмотря на неоднократные попытки “реанимировать” “Арабески” и в дореволюционных “юношеских” томах собраний сочинений, и в смелом эксперименте Андрея Белого, и в издании 1990 г. со вступительной статьей Паламарчука). Кроме того, гоголевский сборник, несомненно, интересен как уникальная разновидность прозаического цикла.

Со времени первого опубликования сборника, опираясь, скорее, на слова самого Гоголя в письме к Погодину: “Посылаю тебе всякую всячину мою. Погладь ее и потрепши: в ней очень много есть детского, и я поскорее старался выпустить ее в свет, чтобы вместе с тем выбросить из моей конторки все старое, и, стяхнувшись, начать новую жизнь”, критики и редакторы обращаются с “Арабесками” как с произведением, состав которого случаен и определяется единственно тем, ка-

³ Черняева Т.Г. Литературно-эстетическая и художественно-критическая программа Н. Гоголя сер. 1830-х годов. От “Арабесок” к “Современнику”. Автореф. канд. филол. наук. Томск, 1979.

⁴ Самышкина А.В. Философско-исторические истоки творческого метода Н.В. Гоголя (по материалам исторических статей “Арабесок”) // Русская литература. 1976. № 2. С. 56 - 58.

⁵ Машинский С.И. История. Критика. Повести: Художественный мир Гоголя. М., 1979.

⁶ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.;Л., 1959.

⁷ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988.

⁸ Михайлов А.В. Гоголь в своей литературной эпохе // Н.В. Гоголь: История и современность: К 175-летию со дня рождения. М., 1985. С. 94 - 132.

кие рукописи лежали на письменном столе Гоголя в 1834 г. Отделив повести “Арабесок” от статей в “Собрании сочинений”, вышедшем в 1842 г., тем самым автор породил прецедент, и цельность “Арабесок” стала нарушаться редакторами: повести печатаются отдельно (преимущественно в составе “Петербургских повестей”) от статей.

Таким образом, уникальность “Арабесок” и вместе с тем причина их короткой читательской жизни коренятся, видимо, в причудливом соединении в рамках одного сборника художественных произведений (повестей “Портрет”, “Невский проспект”, “Записки сумасшедшего” и фрагментов “Пленник”, “Глава из исторического романа”), научных статей исторического и педагогического содержания (“О движении народов в конце V века”, “О средних веках”, “О преподавании всеобщей истории”, “Мысли о географии” и т. д.), а также литературной и художественной критики (“Несколько слов о Пушкине”, “Последний день Помпеи” и др.). Подобной жанровой пестроты в пределах одной и той же книги до Гоголя русская литература не знала. По каким-то причинам этот синтез пришелся не по вкусу современникам писателя. Белинский, посвятив свой очерк в “Телескопе” исключительно повестям, похулил остальную часть книги мимоходом: “...Я не понимаю, как можно так необдуманно компрометировать свое литературное имя ... Если подобные этюды — ученость, то избави нас Бог от такой учености...”. Барон Брамбеус (О.И. Сенковский) высказался еще резче: “Быть может, это арабески, — но это не литература”. Напуганный такой реакцией, Гоголь поспешил “расправиться” с “Арабесками” в “Собрании сочинений” 1842 г. Традиция не сложилась⁹, да и вряд ли могла сложиться, принимая во внимание тот факт, что сборник явился вызовом всякой существующей традиции. Таким образом, внутренний смысл, соединявший “Арабески” в единое гармоническое целое, надолго остался не понят и не

⁹ Если не принимать во внимание “Арабески” Андрея Белого, сборник явно ориентированного на творение Гоголя. Впрочем, хотя книга А. Белого и более объемна, многокомпонентна и более структурирована, она не содержит прецедущего гоголевским “Арабескам” фактора соединения научных статей и художественной прозы.

разгадан, а если говорить точнее, попросту не востребован в силу фактической смерти сборника.

Между тем, известно, что Гоголь тщательно работал над составлением и упорядочением цикла. Об этом свидетельствуют дошедшие до нас три разные редакции “Арабесок”, а первый набросок их плана Гоголь сделал еще в феврале 1834 г. Эти варианты отличаются друг от друга не только составом, но и количеством входящих в них текстов (в первом — 13, а в последнем — 18), а также порядком произведений. Кроме того, наличие структурных связей между произведениями, очевидность согласования на макро- и микроуровнях, а также стройность композиции сборника, цементирующая весь его разрозненный материал, заставляют усомниться в случайности его состава.

Итак, как уже было сказано, при всей разнородности сборника, жанровой и тематической, основным фактором упорядочивания (с наибольшей очевидностью загищающим его от распада) становится внешний композиционный уровень. Как и остальные циклы¹⁰ Гоголя, “Арабески” — это структурированное двучастное образование, открывающееся кратким авторским “Предисловием”. Причем, обе части включают в себя равное количество текстов (по девять в каждой). Мало того, чередование статей исторического содержания и произведений, центральной темой в которых является искусство, совершается здесь по тем же правилам, по которым строится орнамент. А главным организующим принципом оказывается раппорт. Так, за статьей “Скульптура, живопись и музыка” (ее тема явствует из названия) следует исторический опус “О средних веках”, за ним — “Глава из исторического романа” (*художественное* произведение), затем опять об истории: “О преподавании всеобщей истории”, далее — *художественное* произведение “Портрет”, снова историческое — “Взгляд на составление Малороссии”, статья об искусстве “Несколько слов о Пушкине” и т. д.

¹⁰ Имеются в виду, прежде всего, его авторские циклы “Вечера на хуторе близ Диканьки” и “Миргород”.

Дополнительную симметрию сборнику придает зеркальность расположения в нем небольшой зарисовки “Жизнь”, которой открывается вторая часть и которая «...представляет собою характерный для 1820 – 1830-х годов жанр “эмблематического”, сжатого описания человеческой истории, ее основных этапов и воплощающих эти этапы стран и народов (ср. произведение Д. Веневитинова “Утро, полдень, вечер и ночь”, 1825 г.)»¹¹. Представленные в “Жизни” Египет, Греция и Рим – не столько образы древних исторических цивилизаций, сколько мыслимые Гоголем эмблемы всевозможных типов человеческой ментальности. Каждый тип прямой речью заявляет о своей жизненной установке: “И говорит Египет: ... Прочь желания и наслаждения! Выше строй пирамиду, бедный человек, чтобы хоть сколько-нибудь продлить свое бедное существование!”; “И говорит прекрасный, как небо, светлый мир греков: ... Жизнь создана для жизни, для наслаждений – уметь быть достойным наслаждения!”; “И говорит покрытый железом Рим: ... презренна жизнь народов и человека без громких подвигов. Славы, славы жаждай человек!” Как антитеза всем вышеперечисленным, вербально выраженным архетипам выступает завершающая статью безмолвная евангельская картинка: “За низкою и ветхою оградой стоит ослица. В деревянных яслях лежит младенец; над ним склонилась непорочная мать и глядит на него исполненными слез очами; над ним высоко в небе стоит звезда и весь мир осияла чудным светом. <...> Задумался древний Египет ... беспокойно глянула прекрасная Греция; опустил очи Рим на железные копыя...”. Христианство, мистическое и ортодоксальное, всегда составляло сердцевину мировоззрения писателя. Вероятно, именно этим объясняется тот факт, что статья под названием “Жизнь” с изображением Рождества на переднем плане оказалась размещенной в самой середине сборника, львиная часть которого посвящена исторической проблематике; этот факт недвусмысленно указывает на то, что является ключевым событием мировой истории.

¹¹ *Комментарии* Ю.В. Маня к “Собранию сочинений”: В 7-ми т. М., 1986. Т. 6. С. 187.

Христианские мотивы вообще играют довольно заметную консолидирующую роль в контексте циклического единства сборника. Их можно обнаружить и в повестях, прежде всего, в “Портрете” (с его апокалиптическим противостоянием художника и мирового зла, воплощенного здесь в образе демонического ростовщика Петромихали, а также его портрете), и в исторических очерках (например, “О движении народов в конце V века”, “О средних веках”), и в статьях об искусстве – “...Великий зиждитель мира поверг нас в немеющее безмолвие своею глубокою мудростью: дикому, еще не развернувшемуся человеку он уже вдвинул мысль о зодчестве...” (“Скульптура, живопись и музыка”).

Другим связующим элементом цикла становятся его “герои”. Например, образ героя-художника варьируется здесь от вполне традиционного романтического энтузиаста Пискарева из “Невского проспекта” и окутанного тайнами клана художников “Портрета” до художника собственного безумия Поприщина из “Записок сумасшедшего”. Героями статей “Последний день Помпеи” и “Несколько слов о Пушкине” являются также художники – несомненные авторитеты для Гоголя в живописи и литературе.

Учитывая статическую парадигматику “Арабесок”, реализующуюся в отсутствии какого-либо заметного развертывания циклического сюжета (например, в виде квази-нарративной структуры), мы видим, что некоторые произведения оказываются связанными одним местом действия, одним пространством. Скажем, для повестей таким местом является Петербург. Для фрагментов – Малороссия. Очерки объединяет чрезвычайная широта пространственного охвата, подвижность ракурса повествования (от конкретных исторических лиц крупным планом до панорамного изображения перемещения целых народов).

Противопоставление художественного и нехудожественного отсутствует в “Арабесках”. Так, тема “искусства”, роли художника и его предназначения создает прочные циклообразующие связи между такими несхожими, на первый взгляд, произведениями, как “Скульптура, живопись и музыка”, “Портрет”, “Несколько слов о Пушкине”, “Невский про-

спект”, “Последний день Помпеи” и др. Историческая тематика роднит очерки “О движении народов в конце V века”, “Взгляд на составление Малороссии”, “Пленник”, “Ал-Мамун”, “Жизнь”, “О преподавании всеобщей истории” с “Записками сумасшедшего”, героем которых в контексте сборника можно считать потерявшего рассудок историка.

Эта мысль принадлежит Сюзанне Фуссо¹², которая в своей изящной работе «Ландшафты “Арабесок»» убедительно доказывает, что “Арабески” – это летопись нерешительности Гоголя до 1835 г. в отношении его призвания: следовало ли ему заниматься наукой или искусством. Ко времени публикации “Арабесок” Гоголь уже не колебался между историей и литературой: он решительно принял художественную прозу как профессию. Важно, что “Арабески” оканчиваются *не последним* серьезным зрелищным очерком “О движении народов в конце V века”, а фиктивным бредом сумасшедшего Поприщина. В контексте сборника Поприщина является пародией на серьезного историка, чей голос звучит в других очерках. Его поиски и “исследование” документов (в виде собачьих писем) пародируют деятельность историографа; по окончании своего “исследования” он объявляет: “Теперь я вижу все, как на ладони”. Как и подобает сумасшедшему историку, он наконец вписывает себя в историю как “великого человека”, испанского короля. Навязчивые поиски “фактов” ставят его на дорогу, ведущую прямо в сумасшедший дом...

Подобную интерпретацию завершающей сборник повести подкрепляет тот факт, что количество записей в дневнике Поприщина приблизительно соответствует числу текстов “Арабесок”, реализуя тем самым травестию основного корпуса “серьезных” произведений еще и на этом уровне.

Предположение Сюзанны Фуссо относительно “летописи нерешительности Гоголя” можно оспаривать, но ту же закономерность в развитии циклического сюжета мы наблюдаем и в “Петербургских повестях”, завершающихся также “Записками сумасшедшего”, и в “Миргороде”, эпическом цикле,

¹² Фуссо С. Указ. соч.

опубликованном в одном и том же году с “Арабесками”, где высокий пафос “Тараса Бульбы” и готический антураж “Вия” сменяет низкая комика “Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”. Подобную же перемену можно обнаружить и в самих “Записках сумасшедшего”, где, вслед за финальным трагическим возгласом Поприщина: “Матушка, забери меня отсюда”, следует абсурдная, смехотворная фраза: “А знаете ли, что у турецкого бая под самым носом шишка”.

Понятые таким образом “Арабески” уже нельзя рассматривать как “сборник”. Наличие столь неожиданного пуанта в конце произведения вызывает эффект “обратной проекции” и порождает иллюзию присутствия синтагматических связей и сюжета, что создает ощущение гораздо большего циклического единства, нежели вкладывается в понятие “сборник”. Но самое главное — увиденные в таком ракурсе “Арабески” вскрывают некий универсальный принцип гоголевской циклизации, некий инвариант циклического сюжета, равно приложимый ко всем вышеперечисленным циклам писателя. Данный принцип сводится к простой схеме: каждый цикл открывается и почти полностью состоит из произведений, тяготеющих к “высоким” поэтическим жанрам либо претендующих на серьезное восприятие их в качестве статей, очерков и т. д., а завершается произведением, пародирующим или по крайней мере снижающим высокий пафос этих самых статей, очерков, повестей и рассказов.

Кроме того, подобное прочтение высвечивает в “Арабесках”, несомненно, карнавальное начало, проявляющееся здесь не только в финальном пуанте, феерической смене жанровых масок, но и в самом стиле, испытавшем непосредственное влияние форм площадной и балаганной комики. В этот язык свободно входит живая речь народа (его нелитературных пластов). Так же карнавально в своей основе дается изображение Невского проспекта с его “усами”, “бакенбардами”, “шляпками”, “узкими талиями” и т. д. Здесь перед нами проходит “весь мир”, все слои населения. Это место имеет поистине всенародное значение.

Наконец, помимо христианских не менее важным циклообразующим началом в “Арабесках” является мотив оптических стекол. В “Пленнике”, в одном из двух отрывков из исторического романа¹³, глаза заключенного видят чудные образы микроскопического мира, проецируемые на совершенную темноту, в которую он погружен: “И тогда пред ним развернулся совершенно новый, странный мир. Ему начали показываться во мраке светлые струи — последние воспоминание света! Эти струи принимали множество разных узоров и цветов <...> Эти разноцветные узоры принимали или вид пестрой шали, или волнистого мрамора, или, наконец, тот вид, который поражает нас своею чудной необыкновенностью, когда рассматриваем в микроскоп часть крылышка или ножки насекомого”. В “Арабесках” Гоголь обрывает текст именно в том месте, и недаром: “...узоры, множащиеся перед глазами заключенного, не являются лишним наростом на поверхности исторической повести. Именно они оправдывают включение этого отрывка в сборник, самое название которого напоминает об извивающейся, капризной линии арабского орнамента”¹⁴. Эта линия имеет существеннейшее значение для понимания структуры гоголевского сборника.

Знакомство Гоголя с интересующим нас декоративным стилем представляется несомненным. Почти одновременно с началом работы над первыми произведениями “Арабесок”, в 1830 г. затевается перестройка в родовом имении Васильевка на Полтавщине, и вот из далекого Петербурга следует к матери указание: “В гостиной и спальне окна и стеклянные двери в сад будут иметь готический вид: это нынче всеобщий вкус”. Затем высылаются для украшения узоры ковров, один из которых придуман самим писателем: “Посылаю вам моего изобретения еще один узор. Все поле должно состоять из осьмиугольников, один голубой, другой оранжевый ... Между осьмиугольниками четыреугольники. Кайма: выющаяся лента по

¹³ Неоконченный роман “Гетман”, первая часть которого была написана и сожжена, так как сам автор не был ею доволен. Первое название “Пленника” — “Кровавый бандурист”.

¹⁴ *Фурсо С. Указ.соч.*

белому полю. Ковер будет прелестен”. Наконец, завершается украшение усадьбы уже собственноручно. “Он сам, – вспоминает сестра Елизавета¹⁵, – раскрасил красками стены и потолки в зале и гостиной: наденет, бывало, белый фартук, станет на высокую скамейку и большими кистями рисует – так он нарисовал бордюры, букеты и арабски”.

К началу XIX в. европейская культура располагала огромным количеством различных декоративных стилей. Остается невыясненным, почему Гоголь остановил свой выбор именно на арабесках. В языке конца XVIII – начала XIX в. слово “арабски” не только указывало на орнамент, но частично сохраняло свое первичное значение – арабский, относящийся к арабскому миру. Не секрет, что Гоголя восхищала восточная декоративная традиция и архитектура. Значительная часть статьи “Об архитектуре нынешнего времени” посвящена именно ей. Мало того, на фигуре просвещенного государя Гоголь сосредоточивает свое внимание в историческом сочинении “Ал-Мамун”. Интерес к Востоку, его поэтизация – общая примета времени, в которое писался цикл. Исторический и географический восточный колорит в первой трети XIX в. стал общим местом в произведениях ведущих европейских писателей.

И все же название гоголевского сборника – лишь отчасти дань моде. Никакой другой орнамент, пожалуй, не обладает таким разнообразием составляющих его элементов: многоугольники, растительные побеги, листья, птицы, рыбы, звери, даже изображение человека, плюс цитаты из Корана. В свою очередь, немного найдетсся в мировой литературе столь разнообразных по своему жанровому и тематическому составу сборников, как “Арабски”. Таким образом, очевидно, что и орнамент, и сборник обладают определенным структурным сходством, которое проявляется не только в разнородности их организации, но так же в “открытости” их структуры, т. е. в способности “отдавать” или “принимать” новые компоненты, оставаясь тем же орнаментом или сборником. Правда, в пос-

¹⁵ *Записки* Е. В. Быковой // Русь. 1885. № 26. С. 6.

леднем случае вместе с переносом повестей “Невский проспект”, “Портрет” и “Записки сумасшедшего” из “Арабесок” и включением их в состав так называемых “Петербургских повестей” завершается и процесс распада “Арабесок” как художественного целого.

По замечанию Г. Гуковского, “стремление Гоголя к циклизации, к преодолению отдельности произведения было так сильно, что оно могло перехлестнуть через границы художественного творчества, образовав неожиданное и весьма редкое единство сборника “Арабески”, сплетающего статьи, очерки, монологи и повести в общности системы, не только художественной, но и методологической и вообще идейной”¹⁶. Соединение в структуре одного сборника художественных, научных и публицистических произведений ставит “Арабески” в совершенно особое по отношению к своему времени положение, и, вместе с тем, всецело предопределяется духом этого времени. Несомненно, что подобное единство — порождение характерных для европейского романтизма панэстетических представлений, стремления к синтезу искусств, к слиянию науки и искусства. Данное стремление выразится не только в отмеченном соединении художественной прозы и публицистики в рамках одного и того же цикла, но и в наличии значительного числа художественных элементов в самой публицистике Гоголя. Они зачастую превышают здесь ту степень, которая считалась уместной в статьях научного или даже литературно-критического профиля.

По мнению же А.В. Михайлова, “истоки формы целого в “Арабесках”, сочлененного из рассказов, очерков, как бы научных статей”, следует искать в немецком постромантизме — в эпохе так называемого “бидермайера”, который “был доступен, был задан Гоголю как литературная почва эпохи”¹⁷. Все романтическое в эту эпоху “усмиряется” и умеряется. Воскрешаются эстетические идеалы рококо и сентиментализма. Доорганическая риторическая и рационалистическая

¹⁶ Гуковский Г.А. Указ. соч. С. 26.

¹⁷ Михайлов А.В. Указ. соч. С. 129.

форма построения романа с легкостью совмещается и смешивается с продуктами распада органического, стернианская игра благодаря форме объединяется с развалинами органической формы. В эпоху бидермайера склоняются к тому, чтобы строить целое как цикл. Циклизация формы — как бы соответствие некой органической прокомпанованной форме, компромисс между императивом органичности и реальностью развала. Таков по составу сложнейшим образом организованный цикл “Фантазус” (1812 — 1816 гг.) Людвиг Тика, таковы и “Путевые картины” (1832 г.) Гейне, включающие в свой состав очерки и рассказы, а так же третью часть цикла “Северное море”, две первые части которого были опубликованы еще ранее.

Как бы там ни было, очевидно, что благодаря циклической форме целого в “Арабесках” нашел свое воплощение присущий Гоголю энциклопедизм, стремление к максимальной широте охвата явлений жизни. Этот же импульс отчетливо просматривается и в Миргороде, и особенно в “Мертвых душах” (где ряд сцен посещения Чичиковым того или иного помещика имеет, несомненно, циклическую природу с ярко выраженной синтагматической направленностью). Помимо этого следует особо отметить тот факт, что несмотря на все отмеченные закономерности в организации сборника, “Арабески” все же остаются довольно стихийным произведением, чья структура и план выростали непосредственно в процессе работы над ним. В указанном смысле весьма неслучайна убежденность некоторых критиков и редакторов в том, что состав и порядок расположения произведений определяются единственно тем, какие рукописи лежали на письменном столе Гоголя в 1834 г.

СИБИРСКОЕ МИССИОНЕРСТВО И ТЕМА
МИССИОНЕРСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ О СИБИРИ:
И.А. ГОНЧАРОВ, Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ,
Л.Н. ТОЛСТОЙ, Н.С. ЛЕСКОВ*

Русская литература чутко уловила глубокую взаимосвязь темы Сибири с проблематикой миссионерства и языкового бытования канонических христианских текстов. В разное время и по разному поводу к ним обращались Достоевский и Толстой, Гончаров и Лесков, другие русские писатели. Причем общими особенностями большинства названных ниже произведений о Сибири являются их очерковый характер, опора на реальный материал сибирской жизни.

Так, Гончаров в своих «очерках путешествия» «Фрегат «Паллада»» (1858 г.) в главу «Из Якутска» включил специальные разделы «Русские миссионеры» и «Перевод св. Писания на якутский язык». Здесь писатель рассказывает о русских миссионерах, живущих в Якутске, прямо называя их деятельность «подвигом»: «Они постоянно разъезжают по якутам, тунгусам и другим племенам: к одним, крещеным, ездят для треб, к другим для обращения <...> и к северу, и к югу, за тысячу верст, за полторы, за три»¹. При этом особое внимание уделяется деятельности архиепископа Камчатского, Алеутского и Курильского Иннокентия (в миру – Иван Евсеевич Попов-Вениаминов, 1797 – 1879 гг.), одного из самых известных миссионеров русской православной церкви².

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, грант № 98-04-00043 а/т.

¹ Гончаров И.А. Фрегат «Паллада». Очерки путешествия: В 2 т. Л., 1986. С. 531 – 532.

² См. о нем: *Полный православный богословский энциклопедический словарь*: В 2 т. М., 1992. Т. 1. Стлб. 945. См. также его труды: *Иннокентий*, митрополит Московский. Творения: В 2 т. /Собр. И. Барсуковым. М., 1886 – 1887.

В связи с Иннокентием Гончаров обозначает проблему бытования канонических христианских текстов в Сибири:

Под его руководством перелагается евангельское слово на их скудное, не имеющее права гражданства между нашими языками наречие. Я случайно был в комитете, который собирается в тишине архипастырской кельи, занимаясь переводом Евангелия. Все духовные лица здесь знают якутский язык. Перевод уже вчерне окончен. Когда я был в комитете, там занимались окончательным пересмотром Евангелия от Матфея. Сличались греческий, славянский и русский тексты с переводом на якутский язык. Каждое слово и выражение строго взвешивалось и поверялось всеми членами. Почтенных отцов нередко затруднял недостаток слов в якутском языке для выражения многих не только нравственных, но и вещественных понятий, за неимением самих предметов ... При этом письме я приложу для вашего любопытства образец этих трудов: молитву господню на якутском, тунгусском и колошенском языках, которая сообщена мне здесь³.

Тема миссионерства, хотя и в специфической инверсии, возникает также в “Записках из Мертвого дома” (1860 – 1861 гг.) Достоевского:

У меня был русский перевод Нового завета – книга, не запрещенная в остроге. Без азбуки, по одной этой книге, Алей в несколько недель выучился превосходно читать. Месяца через три он уже совершенно понимал книжный язык. Он учился с жаром, с увлечением. Однажды мы прочли с ним всю Нагорную проповедь. Я заметил, что некоторые места в ней он проговоривал как будто с особенным чувством. Я спросил его, нравится ли ему то, что прочел. Он быстро взглянул, и краска выступила на его лице. – Ах, да! – отвечал он, – да, Иса святой пророк, Иса божии слова говорил. Как хорошо! – Что же тебе больше всего нравится? – А где он говорит: прощай, люби, не обижай и врагов люби. Ах, как хорошо он говорит! ... Письмо у нас пошло тоже чрезвычайно успешно⁴.

³ Гончаров И.А. Указ. соч. С. 533 – 534. Действительно, здесь приведена Молитва Господня на указанных языках.

⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Л., 1973. Т. 4. С. 53 – 54 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы).

В целом появление Нового Завета в “Записках из Мертвого дома”, вобравших в себя сибирский опыт Достоевского и воплотивших сформированное здесь почвенничество писателя, представляется совершенно закономерным. Однако интересно то, что Новый Завет становится здесь текстом обучения чтению, и одновременно текстом приобщения мусульманина к христианству. Повествователь по отношению к Алею занимает позицию учителя, причем не только чтения и письма. Он ставит задачу приобщить юношу к христианству, и его позиция во многом организована анализом воздействия евангельского текста: “Я спросил его, нравится ли ему то, что прочел...” Иначе говоря, повествователь выполняет по отношению к мусульманину функцию миссионера.

Известно, что образ Алея занимает особое место в системе образов “Записок из Мертвого дома”, и не случайно именно его рассказчик обучает и грамоте, и христианству. В образе этого “прекрасного” и “умного сердцем” (4, 52) мальчика черты “естественного человека” характерно переплелись с мусульманской верой и культурой, поэтому успех христианского просветительства рассказчика одновременно и важен, и закономерен. “Иса святой пророк, Иса божи слова говорил”. В полном соответствии с позицией самого Достоевского Алея в христианстве видит прежде всего Иисуса Христа, и хотя вполне по-мусульмански называет его “пророком”, в конечном счете воспринимает и усваивает ключевые истины Нагорной проповеди. Миссионерский акт христианского просвещения состоялся, и характерно, что в творчестве Достоевского он осуществился в контексте сибирской каторги.

В финал романа Л.Н. Толстого “Воскресение” (1889 – 1899 гг.) тема миссионерства также введена в связи с изображением сибирской каторги. Эта тема оказалась воплощена в деятельности англичанина, который прибыл в тюрьму для изучения пенитенциарной системы России: “Оказалось, что англичанин, кроме одной цели своего путешествия – описания ссылки и мест заключения в Сибири, имел еще другую цель – проповедывание спасения верою и искупле-

нием”⁵. Англичанин стремится проповедывать “закон Христа” (435) в православной России и разговаривает с русскими каторжниками на английском языке. Описание его миссионерской деятельности постоянно сопровождается характерным рефреном: “Нехлюдов перевел” (434 – 438). Языковой, национальный, социальный барьеры разделяют миссионера и его аудиторию безжалостно и бесповоротно. Представляется, что само введение и использование темы миссионерства в таком “иностранном” (во всех смыслах) его варианте осуществлено в романе Толстого прежде всего для выражения глубокого сомнения в его эффективности.

Скажите им, что Христос жалел их и любил, – сказал он, – и умер за них. Если они будут верить в это, они спасутся. – Пока он говорил, все арестанты молча стояли перед нарами, вытянув руки по швам. – В этой книге, скажите им, – закончил он, – все это сказано ... Англичанин вынул из ручного мешка несколько переплетенных Новых Заветов, и мускулистые руки с крепкими черными ногтями из-за посконных рукавов потянулись к нему, отталкивая друг друга. Он роздал в этой камере два Евангелия и пошел в следующую ... В третьей камере слышались крики и возня ... У одного был в кровь разбит нос, и текли сопли, слюни и кровь, которые он утирал рукавом кафтана; другой обирал вырванные из бороды волосы ... Тогда англичанин достал свое Евангелие в кожаном переплете ... – Вы поссорились и подрались, а Христос, который умер за нас, дал нам другое средство разрешать наши ссоры ... Скажите им, что по закону Христа надо сделать прямо обратное: если тебя ударили по одной щеке, подставь другую, – сказал англичанин, жестом как-будто подставляя свою щеку. Нехлюдов перевел. – Он бы сам попробовал, – сказал чей-то голос. – А как он по другой залепит, какую же еще подставлять? – сказал один из лежавших больных. – Этак он тебя всего измочалит ... Общий неудержимый хохот охватил всю камеру; даже избитый хохотал сквозь кровь и сопли (434 – 436).

⁵ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: Юбилейное издание. Сер. первая: Произведения. М., 1936. Т. 32. С. 434 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках).

Смысловая кульминация данного фрагмента задана поразительным сопоставлением христианских заповедей с реальной русской жизнью. Оно очевидно организовано специальными усилиями Толстого, объединившего в единое текстовое пространство сцену драки и обсуждение заповеди Нагорной проповеди – “Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую” (Мф. 5:39) – каторжанами. Евангельский текст, несущий в себе важнейшие смыслы христианского милосердия, дан здесь в характерном контексте двух ситуаций – драки и своеобразного философско-религиозного диспута; они описаны Толстым со всем блеском его реализма (мрачный натуралистичный колорит драки, “общий неудержимый хохот”...) И при этом как отдельное жизненное событие, так и последующая обобщающая рефлексия отторгают слово Евангелия. Толстой специально организует сюжетную ситуацию встречи евангельского слова с “реальной” жизнью, которая оборачивается конфликтом: евангельский текст вошел в романский сюжет, чтобы быть там осмеянным и фактически отмененным.

Однако критическое отношение Толстого к подобному миссионерству отнюдь не означает отрицания его вообще. Вероятно, совершенно не случайно анализируемая сюжетная ситуация организована по поводу той заповеди Нагорной проповеди, которая была предельно важна для самого Толстого периода “непротивления злу насилием”. В сущности, позиция и проповедь англичанина могут быть интерпретированы как толстовская рефлексия и самоирония, поскольку проповедником здесь является и он сам – как в своих религиозно-философских трудах периода “Воскресения”, так и в самом романе собственно, жанровая специфика которого очевидно порождена учительной, проповеднической авторской установкой. Иначе говоря, позиция миссионера – это собственная сущностная позиция Толстого 1890-х гг., а ее критика, вероятно, порождена интенсивной толстовской рефлексией о ее ложных и истинных формах. И показательно, что ложные формы миссионерства Толстой критикует на фоне жизни русского народа в условиях сибирской каторги.

Особая интерпретация темы миссионерства в условиях Сибири предложена Лесковым в его “рождественском рассказе” рубежа 1875 – 1876 гг. “На краю света”. Впервые он был опубликован в газете “Гражданин” и уже в том же 1876 г. выпущен отдельным изданием⁶ (на которое ниже мы и будем ориентироваться). В подзаголовке к рассказу дается уточнение: “Из воспоминаний архиеерея”. Сам Лесков напишет в 1877 г.: “...архиерей, из воспоминаний которого составлен этот рассказ, есть не кто иной, как недавно скончавшийся архиепископ Ярославский, высокопросвященный Нил, который сам рассказывал это *бывшее с ним* происшествие”⁷. Нил Ярославский (в миру – Николай Федорович Исакович, 1799 – 1874 гг.) – известный деятель русской православной церкви и духовный писатель. “Довольно молодым человеком” (455) он был поставлен архиепископом Иркутским и внес заметный вклад в развитие православной церкви в Сибири⁸. В свою очередь, и Сибирь на него оказала существенное влияние. В частности, на сибирском материале им были написаны “Путевые записки”, а также “Летопись Крестовоздвиженской иркутской церкви”⁹.

Но особенно остро архиепископ Нил воспринял специфику сибирского края как полиэтнического и полирелигиозного. Результатом этого стало не только его особое внимание к проблемам миссионерской деятельности русской православной церкви, но и углубленное изучение других бытующих здесь форм религий, прежде всего, буддизма. Им написано специальное исследование, посвященное буддизму в Сибири¹⁰, пафос его определяется проблемой сложнейшего взаимодействия и конфликта христианства, язычества и буддизма:

⁶ Лесков Н.С. На краю света: Из воспоминаний архиеерея. СПб., 1876.

⁷ Цит. по: Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1957. Т. 5. С. 618 – 619 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках).

⁸ О Ниле Иркутском и Ярославском см.: *Полный православный богословский энциклопедический словарь...* Т. 2. Стлб. 1668.

⁹ А.Н. [Архиепископ Нил] Путевые записки: В 2 т. Ярославль, 1974; Нил, архиепископ. Летопись Крестовоздвиженской иркутской церкви.

¹⁰ Нил, архиепископ Ярославский. Буддизм, рассматриваемый в отношении к последователям его, обитающим в Сибири. СПб., 1858.

Многие из сих племен не укоснили покориться Вере Христовой, как только оглашены были Евангельскою проповедью. Из необра- тившихся же одни пребыли в том самом язычестве, которое сущест- вовало в Азии и которое известно под именем Шаманства; другие предались Буддизму ... Явление это, от каких причин ни происходи- ло бы, не должно ускользать от взора и внимания благомыслящих ... Мысль эта водила пером моим. Ею воодушевляемый посвящал я часы досуга на изучение Буддизма¹¹.

Путь подлинного христианского миссионера лежит через изучение других религий – вот тот характерный опыт, кото- рый дала Нилу сибирская культура.

Характерно, что в кругах сибирской интеллигенции и их близких произведение Лескова было замечено прежде всего в связи с личностью архиепископа Нила и его миссионер- ской деятельностью. Так, сведения о его рассказе “На краю света” содержатся в томском архиве Г.Н. Потанина. Здесь хранится письмо священника и религиозного публициста В.В. Лаврского, адресованного А.В. и Г.Н. Потаниным¹². Обращаясь к своей сестре А.В. Потаниной, урожденной Лаврской, он пишет:

Читала ли ты ра<с>каз Н. Лескова: “На крайнем Севере” кажет- ся, по всей вероятности о просв<ященном> Ниле, прежде Ирк<ут- ском>, а потом Ярослав<ском>, где он, конечно, и врет немало, по обыкновению, но вероятно и правду г<ово>р<и>т отчасти относи- тельно тамошнего миссионерства ... Не попробуешь ли ты, Сашень- ка, делать что м<ож>но в смысле миссионерства? Я видал, при пре- освщ<енном> Ниле переведены были на монгольский язык наши богослужebные книги и литографированы славянскими буквами¹³.

¹¹ Нил, архиепископ Ярославский... С. 13 – 14.

¹² Выражаю глубокую признательность Н.В. Серебренникову, любезно предоставив- шему мне этот ценный архивный материал.

¹³ Архив НВ ТГУ. Фонд Г.Н. Потанина, л.438 – 139об.; о В.В. Лаврском и его от- ношениях с Потаниными см.: *Серебренников Н.В. В.В. Лаврский. Последние письма Г.Н. Потанину (публикация, научный комментарий и примечания) // Вестн. ТГУ: Гу- манитарный специальный выпуск. 1998. Январь. С. 11 – 16.*

Как видим, это письмо также убедительно свидетельствует об особой актуальности вопроса языкового бытования канонических христианских текстов в Сибири, шире говоря, о судьбе христианства в Сибири вообще.

Рассказ архимандрита Нила о специфике миссионерства в Сибири и стал основой произведения Лескова. Так у писателя тема Сибири изначально переплелась с реальной историей русской православной церкви, оформившись в тему миссионерства, в которой также акцент делается на проблеме сибирского “смещения” христианства, буддизма и язычества: “...одни из крещеных снова возвращались в свою прежнюю веру — ламайскую или шаманскую; а другие делали из всех этих вер самое странное и нелепое смешение: они молились и Христу с его апостолами, и Будде с его буддисидами да тенгеринами, и войлочным сумочкам с шаманскими ангонами” (460). Но при этом, думается, Лесков склонен интерпретировать рассматриваемую проблему несколько иначе, чем представитель русской православной церкви. Если проблема “двоверия” (460) сначала оценивается лесковским героем-архиереем фактически как “вавилонское столпотворение”, то затем у него формируется представление о некоей плодотворности взаимодействия разных религий в условиях сибирской культуры. Показательно, что истинным миссионером в рассказе представлен отец Кирияк, для миссионерской деятельности которого характерен отказ от “канонического” миссионерства православной церкви; христианское просвещение коренных жителей Сибири, в его представлении, должно опираться прежде всего на понимание их менталитета, знание их традиционных верований.

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.

Знаменитые строки Ф.И. Тютчева были взяты в качестве эпиграфа к первому отдельному изданию данного рассказа. В

целом все произведение Лескова становится своеобразным развитием этих строк. У Лескова образ России как страны “бедных селений” и “скудной природы” распространяется на Сибирь, и важнейшим смыслом “На краю света” становится идея глубинной, интимной связи народа с Христом, которая основана на их общей земной судьбе “плачущих”, “кротких” и “чистых сердцем” (Мф. 5:4-5, 8). Удивительным художественным выражением этой сущностной связи явился господствующий в произведении народный образ Бога “за пазушкой”:

Я более всяких представлений о Божестве люблю этого нашего *русского бога*, который творит себе обитель “за пазушкой” ... Он у нас свой, притоманный и по-нашему, попросту, всюду ходит ... и за теплой пазухой голубком приборкается (465).

Сибирским жителям изначально дана “связь”, “*religio*”, “*воссоединение*” (509) с Богом. Нет больше смятения в сердце моем, — обращается герой-архиерей к Господу, пережив преобразование “дикаря” и всей картины мира сибирского Севера, — верю, что ты открыл ему себя, сколько ему надо, и он знает тебя, как и все тебя знает (509 – 510).

Примечательно, что лесковская интуиция сущностной связи народа с Христом оформляется в рассказ о Сибири — о крае демократической и полиэтнической культуры.

О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ “ФАКТУРНОСТИ” В СТИХАХ БАРАТЫНСКОГО И МАНДЕЛЬШТАМА

Новое отношение к вещи было важным постулатом акмеистов. Можно говорить о намеренном создании в их творчестве “произведения как самостоятельной и довлеющей себе существенности”¹, т. е. о создании “вещественности” самого произведения. В этих рамках легко сравнивать стихи Мандельштама, например, с поэзией Батюшкова, которой присуще “совершенство разыгрываемой формы”, проявляющееся в отчетливых рисунках звуковых, синтаксических и композиционных построений. Но в данном случае нас будет интересовать тот аспект “вещественности”, который связан с фактурностью ряда образов у Мандельштама, со способом фиксации этих образов, что влияет и на фактуру самого стиха. По наблюдению О. Седаковой, Мандельштам “подарил поэзии все сухое, острое”²; кристалличность, шероховатость и другие резкие осязательные черты являются составляющей “психофизиологического” компонента, сквозь призму которого можно рассматривать поэзию Мандельштама³. В некоторых случаях здесь можно отметить влияние, оказанное на Мандельштама Баратынским; прослеживающиеся сходства касаются способа изображения фактуры материи. Мы остановимся на “Осени” Баратынского и “Грифельной оде” Мандельштама – стихотворениях, связанных друг с другом тематически (два описания осени) и интертекстуально.

Фактура материи, ее качества выявляются в зрительных впечатлениях, тактильных ощущениях, в звуковых характеристиках, поскольку звук может быть рассмотрен как после-

¹ Барит К.А. Русское литературоведение XX века. СПб., 1997. С. 10 – 11.

² Седакова О.А. Похвала поэзии. // Седакова О.А. Стихи. М., 1994. С. 336.

³ Топоров В.Н. О “психофизиологическом” компоненте поэзии Мандельштама // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 428 – 416.

довательность “точек пространства”⁴, дающих представление об объеме и плотности. Через семантические линии звука, света и цвета передаются в “Осени” Баратынского плотность и разреженность материи, ее проводимость и непроходимость. Звуковая амплитуда “Осени” задана контрастом стихов “Умолкли птиц живые голоса./Безмолвен лес, беззвучны небеса” в экспозиции и “далеким воем” падающей звезды в 15-й строфе. В самом начале тройной смысловой повтор с двумя парами проникающих друг в друга морфемных повторов (умолкли, безмолвен, беззвучны) придают тишине тавтологическую избыточность и непроницаемость. Описание осенней тишины продолжено в третьей строфе:

Прощай, прощай, сияние небес!
Прощай, прощай, краса природы!
Волшебного шептанья полный лес,
Златочешуйчатые воды!
Веселый сон минутных летних нег!
Вот эхо в рощах обнаженных
Секирою тревожит дровосек,
И скоро, снегом убеленных,
Своих дубов и холмов зимний вид
*Застылый ток туманно отразит.*⁵

Даже сильный звук не нарушает звуковой непроницаемости, он отсекается подобно эху, ощущение которого возникает не только из-за самого упоминания эха, но и из-за повтора “сек” в начале и конце стиха, а в последних строчках звуковое отражение переходит в зрительную плоскость, становясь отражением зеркальным. Вместе с нарастанием звука нарастает и непроницаемость звукового пространства, превращаясь в образ “глухого космоса, безотзывного мира”⁶ в 15-й строфе. Как и здесь, в 15-й строфе звуковое движение повторено дви-

⁴ Бергсон А. Собр. соч. В 1 т. М., 1992. Т. 1. С. 69.

⁵ Здесь и далее выделено мной. Е.К.

⁶ Вочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 100. — Из содерж.: Вочаров С.Г. “Обречен борьбе верховной”.

жением в зрительной плоскости: исчезающий *звук* падающей звезды и заменяющий его *свет* новой подменяют друг друга подобно эху и зеркалу одновременно.

Множественно отмечалось, что звуки в “Осени” часто образуют “нереальной”, отраженной природой — они либо уже ушли в небытие, либо еще не воплотились (“...смертный стон/Едва твоей гордыней *задушен*”, “Но *если бы* негодованья крик,/Но *если б* вопль тоски великой/Из глубинный сердечный возник...”). Картина осеннего покоя природы, созданная в первой и третьей строфах, разорвана противоположной по теме второй строфой (“Качаяся, *завет* роща, дол/Покроет прах ее падучий:”), обращенной при помощи слова “вой” к 15-й строфе. Вторая строфа служит дальним и глубинным фоном для первой и третьей, только потом, в конце стихотворения, он проясняется и открывается. “Звуковые блуждания”, наличие дальних звуковых фонов придают объем, “сомкнутость” и непроницаемость пространству “Осени”.

Эти качества пространства можно отнести и к фактуре материи в “Осени”, “объемность” которой передают цветовые сочетания, превращающиеся постепенно в “ослепительное бесцветье, которое есть смерть”⁷. Два цветных “вкрапления” 1-й строфы из-за своей обыденности и сочетания с указанием на форму (*Желтеет* сень кудрявая дубов,/И *красен* круглый лист осины”) меркнут в черно-белом ряду с прозрачностью, световой игрой сияния, золота, блеска. Несмотря на “стертость”, отсутствие разных цветов, стихотворение нельзя назвать графическим, так как контуры предметов не всегда проступают четко, они то опрозрачиваются, то замутняются. Прозрачность постоянно соединяется с облачной непроясненностью, мутностью, причем это сочетание не по пушкинскому принципу, когда мгла и блеск усиливают контрастность друг друга — “А нынче — погляди в окно...”, а по принципу тесного соприсутствия: прозрачный пейзаж или затемнен вдали, как в 1-й строфе, или не неожиданно, а “на глазах” сменяется тьмой (И набегут на

⁷ Лотман Ю.М. Две “Осени” // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 105.

небо облака/И потемнев, запенится река). В дальнейшем, когда эпитеты блеска и света характеризуют уже не картины природы, а метафорически отнесены к лирическому “ты” стихотворения, контуры стираются еще больше, доходя до смешения: блеск и свет сочетается со словами, смысл которых противоположен конкретности и четкости:

Каким *разнообразьем* брашен
Блестает он...

Какое же потом в груди твоей
Ни водворится *озаренье*
Чем дум и чувств ни разрешится в ней
Последнее *вихревращенье*.

Сбивчивость и подвижность светового ряда так сильны, что даже “*Цветущий* брег за мглою черной” в 12-й строфе не означает открывшейся ясной перспективы, а становится только краткой паузой (финитность слова “берег”) внутри пестрого и сбивчивого ряда. В слове “цветущий” угасают цветные оттенки, и, напротив, возрастают оттенки пестроты и неустойчивости.

Цветовые и звуковые линии “Осени” замкнуты и сложны, они не размыкаются вовне, но развиваются, уходя в глубину, поскольку фактурность материи Баратынский передает не просто через внешние чувственные впечатления, но и при помощи органики осязательных образов: ослепительность, шероховатость и изломы достигают болевых областей восприятия. В 10-й строфе “Осени” в метафорической картине пира есть сочетание “страшный вкус” (“Но вкус один на всех, и, как могила, людям страшен”). Связь между вкусом и эмоциональным состоянием была хорошо отточена в традиционных формулах романтической поэзии, таких, как “пить негу”, “испить горькую чашу” и т. п. Баратынский слегка видоизменил привычные романтические сочетания; описывая законы “сопряжения слов” в системе романтиков, Г.А. Гуковский упоминает “некоторую заминку в усвоении этой системы” у

Баратынского⁸. “Заминка” в сочетаниях, соединяющих вкус и эмоциональное состояние, то явственно проступает, то лишь отдаленно угадывается:

Меж тем от прихоти судьбины,
Меж тем от *медленной отравы бытия*,
В покое раболепном я
Ждать не хочу своей судьбины.
(“Буря”)

Наш тягостный жребий: положенный срок
Питаться болезненной жизнью,
Любить и лелеять *недуг бытия*
И смерти отрадной страшиться
(“Дельвигу”, 1821)

“Один на всех” страшный, “как могила”, вкус в “Осени”, конечно, метафоричен, но он далеко отстоит от романтических формул. Интериоризуясь, качества (в данном случае вкусовые) не встраиваются в определенный эмоциональный контекст, как это происходит в традиционных сочетаниях, а преобразуются в неповторимое, внутреннее, индивидуальное переживание жизни и времени. Эта особенность наделяет стих Баратынского “необычной пластикой выражения содержания и духовных событий”⁹, это не пластика лексического орнамента, принятая в рамках “школы гармонической точности”, а способность стиха представлять “реальную человеческую сущность и личность и неповторимую экзистенцию”¹⁰. Это качество стиха достигается диссонансом в эмоциональном контексте, дающим почувствовать не “общее впечатление” от предмета, а неповторимые, “живые” черты материи, поэтому часто у Баратынского материя скрывает “тератологический сдвиг”, нарушающий естественную, общую для всего последовательность “хода вещей”. Подобные явления можно отметить не только в области работы с романтическими формула-

⁸ Гуконский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1995. С. 90.

⁹ Бочаров С.Г. “Обречен борьбе верховной...” С. 116.

¹⁰ Там же. С. 76.

ми, но и на тематическом уровне: тема роста, нарушившего свои естественные пределы, разворачивается неоднократно, например, в “Смерти”:

Ты укрощаешь *восстающий*
В *безумной силе ураган,*
Ты, на берега свои бегущий,
Вспять возвращаешь океан.

Даешь пределы ты растенью,
Чтоб не покрыл гигантский лес
Земли губительною тенью,
Злак не восстал бы до небес.

В семантической типологии текстов Баратынского мотивы неправильного, неестественного развития иногда сочетаются с образами, “близкими к небытию”, что видно в “Недоноске”, где тератологические черты лежат на герое (“слабо слышу” и пр.), проступают в “плаче недужного младенца” и в обозначении “промежуточности” описываемого состояния “меж землей и небесами”. В “Осени” похожие мотивы повторяются: младость соединена со скелетной смертной дрожью (“костями бы среди забав/Содроглась ветреная младость”), два одинаковых корня *игр* в стоящих рядом стихах антонимически расходятся (*Играющий* младенец, зарывав./*Игрушку* б выронил...): трепещущую (“играющий”) младенческую телесность смерть легко превращает в ненужную больше, неживую, “голую” вещь (“игрушку б выронил”).

Тератологические мотивы болезненного проникновения в глубину материи сопровождаются смысловыми повторами, еще более утяжеляющими стих: обычной для Баратынского является такая интонация, при которой фраза доходит до своего завершения, развязки, а потом, подобно тому, как это происходит в сонете, к ней присоединяется еще одна окончательная развязка, более сильная. Между ними возникает глубокая пауза, возможность точки и окончания, преодоленная реверсивной силой:

...радость
Покинула б чело его навек,
И заживо б в нем умер человек!

Подобная интонация завершает 1,2,10,15-ю и 16-ю строфы “Осени”.

Обращаясь к тем чертам поэтики Мандельштама, которые можно сравнивать с описанными явлениями у Баратынского, остановимся на осязательности, “вещественности”, глубокой кинестеичности его стиха, являющейся результатом сложных переходов в сочетаниях с семантикой шероховатости, мягкости, медлительности, неустойчивости, проникновения вглубь, опрозрачивания, прозрачности, сияния и блеска. При этом “прозрачность” и “сверкание” у Мандельштама имеют отношение не только к зрительному восприятию, но, как и у Баратынского, открывают внутреннюю органику материи. В фактурно-световом ряду, “прослаивающем” “Грифельную оду”, происходит интенсивное движение, при котором в семантическое поле каждого слова из этого ряда вносится максимум компонентов, имеющих отношение к внутреннему переживанию фактуры материи. Так происходит, например, с прозрачностью, по наблюдению В.Н. Топорова, “отсылающей скорее к призрачному, млечному, разреженному, к тому, чему не хватает плоти и плотности и в чем взгляд не находит себе полновесной опоры, чем к тому, что способствует видению, превращая его в дальновидение”¹¹. Рассмотрим один переход между воздухом и водой, двумя разными субстанциями со свойствами прозрачности. Для этого приведем три строфы из “Грифельной оды”:

3

Крутые козьи города,
Кремней могучее слоенье,
И все-таки еще гряда –

¹¹ Топоров В.Н. О “психофизиологическом” компоненте... С. 136.

Овечьи церкви и селенья!
Им проповедует отвес,
Вода их учит, точит время –
И воздуха прозрачный лес
Уже давно пресыщен всеми.

4

Как мертвый шершень возле сот,
День пестрый выметен с позором,
И ночь-коршунница несет
Горячий мел и грифель кормит.
С иконоборческой доски
Стереть дневные впечатленья
И, как птенца, стряхнуть с руки
Уже прозрачные виденья!

5

Плод нарывал. Зрел виноград.
День бушевал, как день бушует;
И в бабки нежная игра,
И в полдень злых овчарок шубы;
Как мусор с ледяных высот –
Изнанка образов зеленых –
Вода голодная течет,
Крутясь, играя, как звереныш.

Воздух и вода, заключающие в себе одновременно и аморфность, и структурированность, то и дело обмениваются этими качествами. Между “пресыщенным всеми” “лесом воздуха” и “голодной водой” лежит сложная амальгама. С “прозрачностью” у Мандельштама сочетается “пресыщенность”, задающая семантическую линию разнообразия, избытка и ненужности. Она развивается в 4-й строфе (“день пестрый выметен”, “стереть дневные впечатленья”, “стряхнуть с руки”) и, достигая преизбытка (Плод нарывал. Зрел виноград./День бу-

шевал...), переходит во всепоглощаемость: переизбыток материи обращается в ее недостаточность, разреженность, “голод”, и соответственно контуры предметов то проступают (“И все-таки еще гряды –/Овечьи церкви и селенья”), то стираются. В момент исчезновения очертаний предметов в стихе Мандельштама видна “прививка” тяжелого, шероховатого стиля Баратынского, а в пестром “вихревлращении” 4-й строфы “Грифельной оды” отдаленно угадывается реминисценция из “Осени”:

И, как птенца, стряхнуть с руки
Уже прозрачные виденья...

Иль, отряхнув видения земли,
Порывом скорби животворной,
Ее предел завидя невдали,
Цветущий брег за мглою черной...

Темная, хтоническая струя, идущая от Баратынского, создается в стихе Мандельштама путем перемещения тех или иных значений из области зрительного, чувственного или эмоционального восприятия во внутреннюю, органическую сферу. Этому сопутствуют чаще всего негативные оттенки в семантике:

Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем...
 (“В Петрополе прозрачном мы умрем...”)
Нереиды мои, нереиды!
Вам рыданья – еда и питье.
 (“Нереиды мои, нереиды...”)
Чтобы в уши, в глаза и в глазницы
Флорентийская била тоска.
 (“Заблудился я в небе...”)

Круг подобных примеров легко расширить. Мандельштамовское “в каждом вздохе смертный воздух пьем”, возможно, более осязаемо и менее метафорично, чем “один на всех”

“страшный вкус” Баратынского, но конкретный, извлеченный из указания на органическую текстуру материи смысл, достаточно явно прослеживается и у Баратынского, для которого характерно “живое” переживание страшных чувств (“...вотще: я чувствую/Могила меня *живого* приняла”).

Наряду с “прозрачностью” важным ассоциативным комплексом для Мандельштама является “острота”, которая, с одной стороны, акцентирует в стихе “болеющую органику”, связанную со смертью, страхом, а, с другой стороны, “символизирует духовность, истину и благодать”¹². Острота является семантическим компонентом кристалличности, блеска материи. “Грифельная ода” начата с реминисценции из Лермонтова, и уже в этой реминисценции содержится объемное семантическое поле благодати, которое как бы изнутри пронизано болевой остротой. Не традиционный блеск снега, звезд или солнца, а необычный, и от этого еще более острый, *кремнистый* блеск взят Мандельштамом из стихотворения Лермонтова, поэта, названного “мучителем” в мандельштамовском “экзамене по русской поэзии”¹³. Острота и мучительность кремнистого блеска усилена резкостью значения и звучания слова “стык”, фонетически соотносящегося с “кремнистым”. Затем резкость снимается, “стык” превращается в “путь”, а “мягкий сланец облаков”, “бред овечьих полусонок” напоминает мечту о благодатном и легком сне в конце лермонтовского стихотворения. Очень много подобных переходов, соединяющих противоположные состояния, происходит вокруг слов с семантикой остроты, они создают подвижную смысловую структуру “Грифельной оды”, подробно описанную Д. Сегалом¹⁴. Болевые коннотации, связанные с остротой, кристалличностью и блеском, вносят в описание черты хрупкости, неравновесности, угрозы разрушения. Степень этих коннотаций постоянно меняется, что позволяет семантическому полю

¹² Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 147.

¹³ Там же. С. 125.

¹⁴ Сегал Д. О некоторых аспектах смысловой структуры “Грифельной оды” Мандельштама // Russian Literature. 1972. V. С. 42–102.

“Грифельной оды” совмещать противоположности, простирающиеся от “На мягком сланце облаков/Молочный грифельный рисунок” до “На изумленной крутизне/Я слышу грифельные визги”.

Традиционные мотивы снега, льда и блеска, до мелочей разработанные в зимних стихах XIX в., получают у Мандельштама еще больший акцент на хрупкости. У Вяземского, Пушкина блистающий зимний пейзаж включает в себя, в соответствии с описанием зимы в жанре времен года, картины зимних прогулок, забав, а, следовательно, темы жара молодости, свежести и пр. У Мандельштама продолжен контраст мороза, снега, холода и горячности, свежести, молодости, но из этого же солнечного зимнего контекста идет другая, столь же сильная, противоположная семантическая линия дряхлости, смерти и разрушения – следствие хрупкости всего блестящего и острого. Вот один из многочисленных примеров:

Когда с дряхлеющей любовью,
Мешая в песнях Рим и снег,
Овидий пёл арбу валовью.

Излюбленный эпитет Мандельштама “дряхлый” очень часто сопутствует описанию процесса “опрозрачивания” и является средоточием обширного семантического поля ломкости, ненужности, умирания, проявленного как в “Грифельной оде”, так и во многих других стихотворениях. Любопытно, что эту ассоциацию дряхлости и разрушения с блистающей зимой и холодом знал и Баратынский, она есть в стихотворении “Последний поэт” (“Блестит зима дряхлеющего мира:”). Возможно, слово “дряхлый” вообще было связано с Баратынским в поэтической памяти Мандельштама, поскольку оно употреблено не только в “Последнем поэте”, но и в других стихах (“Предрассудок:”, “Запустение”). Баратынский часто намеренно соединяет блеск, свет, весну с дряхлостью, увяданием, смертью, при этом появляются парадоксальные сочетания: “Афродита гробовая”, “блистательная тень”. В подобных оксюморонных сочетаниях проявляется “амбивалентность

текстовых структур”, охарактеризованная И.Пильщиковым как одна из особенностей поэтики Баратынского¹⁵. Способ создания текстуры, при котором противопоставленные значения могут меняться местами “как аверс и реверс поверхности”¹⁶, вероятно, также мог быть воспринят Мандельштамом от Баратынского.

К такому способу создания текстуры имеет непосредственное отношение и цветовая гамма стихов. Если не касаться уже упомянутой нами черно-белой линии света и тени, то нетрудно заметить значительные отличия в отношении к цвету у двух поэтов. У Баратынского цветные оттенки не притягивают внимания, они поглащаются органикой фактуры стиха, т. е. лирический сюжет уходит вглубь и отвлекается от внешних признаков. В отличие от Баратынского, Мандельштам цветной, живописный поэт. В “Грифельной оде” есть одно яркое, цветное пятно (“Как мусор с ледяных высот,/Изнанка образов *зеленых*”), и оно не теряется, а явственно выступает на фоне льда и воды. И в других стихах Мандельштама зеленый цвет часто сочетается с холодом, снегом, льдом и водой (“Венецейской жизни, мрачной и бесплодной:”, “Московский дождик” и мн. др.), при этом он не оттеняет их, не встраивается в их прозрачно-голубую гамму, а резко и полнозначно вторгается в нее изнутри, открывает “органику” синего цвета, составляющей которого он и является. Анализируя цикл 1937 г., М.С. Павлов предлагает такое прочтение начала второго стихотворения из этого цикла:

Гончарами велик остров синий,
Крит веселый...¹⁷,

тогда как обычно указывают другой вариант:

¹⁵ Пильщиков И. *Debilita venus* (два стихотворения о старости и красоте) // В честь 70-летия Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 112.

¹⁶ См.: А. Хансен Лёве. Текст – Текстура – Арабески. Развертывание метафоры ткани в поэтике О. Мандельштама // Тыняновский сборник. М., 1998. Вып. 10. С. 266.

¹⁷ Павлов М.С. О. Мандельштам: Цикл о воронежской жажде // Мандельштам и античность. М., 1995.

Гончарами велик остров синий,
Крит зеленый...¹⁸

“Крит не может быть синим и зеленым одновременно”¹⁹, — комментирует исследователь, однако именно такое соединение синего и зеленого характерно для Мандельштама, в его стихе разные состояния одновременно “наслаиваются” друг на друга. В “изнанке образов зеленых” из “Грифельной оды” М.Л. Гаспаров видит “до вычурности сложный перифраз”, скрывающий образ отражающихся в воде деревьев²⁰. Так из ледяной, зимней темы берет свое начало летняя, и вся “Грифельная ода” выглядит как одновременный срез всех времен года, из которых осень, вернее, “стык” осени и лета несколько более других соотносится с настоящим временем стихотворения. Обилие и simultанность вкраплений разных времен года создают ощущение неравновесности осеннего состояния, готового не удержаться в годовом вихревращении, выпасть из все время повторяющейся временной последовательности. И тем не менее, равновесие, почти подходя к самой черте тератологии (Плод нарывал. Зрел виноград), все-таки не нарушается, поскольку линейная временная синтаксическая последовательность преодолевается путем одновременного соединения разнонаправленных временных отрезков. В результате “Грифельная ода” становится сложным пространственным построением, единство которого удерживается множеством внутренних взаимоотношений между разными семантическими линиями.

Важную роль в развитии семантических линий играет фактура образов в стихах Мандельштама, отличающаяся “шероховатостью”, “негладкостью”, особой чувствительностью к проникающим воздействиям. Перечисленные качества фактуры лежат в основе нескольких важных для Мандельштама се-

¹⁸ Мандельштам О.Э. Стихотворения. (“Библиотека поэта”. Большая серия). СПб., 1998. С. 282.

¹⁹ Павлов М.С. О Мандельштаме. Цикл о воронежской жакете. С. 187.

²⁰ Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 352. Из содерж.: Гаспаров М.Л. Поэт и культура (Три поэтики Осипа Мандельштама).

мантических блоков (остроты, прозрачности, цветовой резкости и пр.), вокруг которых формируются объемные смысловые поля. Нам видится здесь тенденция, идущая от стихотворного языка Баратынского, столь же восприимчивого к болевой органике материи, что является следствием особенности его “поэтического дыхания, отягощенного грузом и гнетом мысли”²¹.

²¹ Бочаров С.Г. “Обречен борьбе верховной...” С. 104.

Ю.В. Шатин

ВОЛШЕБНЫЙ ФОНАРЬ

В конце 1803 или начале 1804 г. Г.Р. Державин написал стихотворение “Фонарь”. Тема этого произведения довольно ординарна. Речь идет о только что изобретенной оптической машине, изображающей различные картины. Необычна, однако, композиция стихотворения. Оно состоит из четырех классических дедим с отчетливым жанровым ореолом оды, но между первым и вторым десятистишиями вмонтированы восемь картин, представляемых машиной. Все картины абсолютно симметричны друг другу. Симметрия создается не только одинаковыми зачинами и концовками, но и повторяющейся метрической схемой, в которой первый, второй и восьмой стихи шестнадцатистишной строфы написаны одно-стопным ямбом, пятый, тринадцатый и шестнадцатый – двух-стопным, а оставшиеся десять – четырехстопным ямбом. В каждой из картин легко вычленяется общая схема микросюжета: появление кадра – гармоническая природа – нарушение гармонии – начальный момент катастрофы – исчезновение картины, причем во всех случаях, за исключением первой картины, вначале появляется ничего не подозревающая и поэтому веселящаяся жертва, затем средство ее уничтожения, затем знак уничтожения без изображения самого процесса и, наконец, исчезновение иллюзиона.

Нетрудно догадаться, что в стихотворении “Фонарь” Г.Р. Державин впервые в русской поэзии моделирует инвариантную структуру кинематографического текста. Путем параллельного монтажа с последовательным движением от общего плана к крупному в каждой картине – поэт почти за сто лет до изобретения братьев Люмьер открывает главный принцип кинематографа: создавать символически обобщенный план не путем углубления словесных значений, но особым расположением достаточно простых иконических знаков во времени и пространстве художественного текста.

Не обавательный ль, волшебный,
Магический, сей мир, фонарь?
Где видны тени переменны,
Где, веселяся ими, царь
Иль маг какой, волхв непостижный,
В своих намереньях обширный,
Планет круг тайно с высоты
Единым перстом обращает
И земнородных призывает
Мечтами быть, иль зреть мечты!

Подобно тому как картины, вмонтированные в стихотворение, предвещают инвариантную схему кинематографического текста, — одические строфы предвосхищают рефлексию русской поэзии XX в. над сущностью кинематографического языка и его различных вариантов. Действительно, пройдет немногим более ста лет, и поэзия активно включится в процесс культурного освоения либо отторжения кинематографа. Создав вокруг себя определенное рефлексивное поле, русская поэзия уходящего столетия придала тем самым державинскому “Фонарю” статус паратекста, в котором кинематограф оказывается одновременно и супертемой, и ремой всех последующих текстов. Причем если тема фактически остается без изменения, то рема, непосредственное разрешение мотива, отражает колебание между отдалением от державинской трактовки и плотным приближением к ней.

Несмотря на то, что почти любой мотив державинского “Фонаря” впоследствии отразится в том или ином стихотворении, связанном с темой кинематографа, можно говорить о трех видах рефлексии, отражающих противоречивое отношение поэзии к возможностям кинематографического текста. Во-первых, русская поэзия XX в. эксплицирует конфликт между отдельно взятым фрагментом кинематографического текста и его завершенной фабулой, зафиксированный Державиным (“В ней ходят тени разнородны” и “не лучше ль блеском их не льститься;/Но зодчему тому дивиться,/Кто создал столь прекрасный мир”). Во-вторых, опираясь на противополож-

ность державинских строк (“Пускай тот управляет нами,/Кто движет солнцами, звездами;/Он знает их и наш конец!” и “Так будем, будем равнодушно/Мы зрителями его чудес”), она подчеркивает оппозицию активного творца текста и пассивность его зрителя. В-третьих, исходя из оппозиции (“Не обавательный ль волшебный,/Магический, сей мир, фонарь?” и “Очаровательный огонь чудный/Малюет на стене луну), поэзия нашего столетия обнажает полюса иллюзионизма и антииллюзионизма, заключенные практически в любом тексте художественного кинематографа.

Примером ориентации на отдельно взятый фрагмент фильма может служить стихотворение И.А. Бунина “Кинематограф” (1915 г.). Поэта в данном случае интересует развитие событий, но первоначальное ощущение человека, заключенного в тюрьму. “Тюремщик кинул корку хлеба,/Захлопнул дверь, замок замкнул/И удалился...” – вот единственное активное действие в стихотворении. Верный принципам импрессионизма, Бунин фиксирует именно ощущение, а не психологическое переживание заключенного; но само ощущение оказывается предельно субъективизированным, благодаря чему нарушается логическая связь двух смежных эпизодов.

К окну, к решетке он прильнул:
Под ней, в безжизненном веселье,
Кипел, теснясь меж черных скал,
Ходил, ярился пенный вал,
Его справляя новоселье.
А там, вдали, морская ширь
В просторе светлой ночи млела,
И огоньком краснел несмело
На диких скалах монастырь.

Разумеется, нельзя вообразить единое пространство, где на переднем плане море “ярилось”, а в перспективе представляло бы млеющую морскую ширь. По сути, перед нами два совмещенных друг с другом кадра, что и подчеркивается назва-

нием стихотворения, причем Бунина интересует каждый кадр в своей отдельности, а не способ их связи. Благодаря такому построению каждая строфа стихотворения тяготеет к тому, чтобы стать экфразисом, надписью к картинке; в целом же мотив кинематографа, никак не реализуемый в тексте, но вынесенный в заглавие подчеркивает принципиальную нецелостность, фрагментарность, импрессионистичность изображенного художественного мира.

В отличие от Бунина, О.Э. Мандельштам в одноименном стихотворении 1913 г. опирается, скорее, на монтаж кадров, чем на поэтику отдельно взятой картинке. Написанное, как полагают исследователи, под впечатлением от фильма братьев Патэ “Шпионка”, стихотворение “Кинематограф” построено на резком противопоставлении фабулы, основанной на содержании фильма, и сюжета, представляющего собой метатекстовый комментарий к кинематографическому тексту.

С одной стороны, фабула: аристократка и богачка в сетях соперницы-злодейки, самоотверженно, как брата, любила лейтенанта флота. А он скитается в пустыне седого графа, сын побочный. И в исступленьи, как гитана, она заламывает руки. Разлука. Еще достаточно отваги похитить важные бумаги для неприятельского штаба. По каштановой аллее чудовищный мотор несется. В дорожном платье, с саквояжем, в автомобиле и в вагоне, она боится лишь погони. Ему – отцовское наследство, а ей – пожизненная крепость!

С другой стороны, сентиментальная горячка – так начинается лубочный роман красавицы-графини, бешеные звуки затравленного фортепиано, сердце бьется тревожнее и веселее, какая горькая нелепость: цель не оправдывает средства.

Мы отчетливо наблюдаем принцип двуязычия в стихотворении, с помощью одного языка предельно объективно фиксируются основные штампы кинематографической фабулы: любовь, соперница, побочный сын графа, разлука, похищение секретных материалов, погоня, наследство, тюрьма; с помощью другого – кинематографические мотивы переводятся в литературный ряд. В этом художественном контексте мотивы

остраиваются, резко меняют мелодраматическую функцию и наполняются остроумной иронией, свойственной как Мандельштаму, так и “Новому Сатирикону”, где впервые был напечатан “Кинематограф”.

Реализуя второй вид рефлексии, русская поэзия текущего столетия резко разделяет лирического героя по типу активного или пассивного начала в отношении кинематографа. По сути, именно поэзия провела решительное разграничение основных функций читателя и зрителя в процессе восприятия художественного текста. В поэзии способность актуально членить материал, дифференцировать и интегрировать его ставит читателя в более свободную и активную позицию; в кинематографе способ интеграции и дифференциации элементов текста задан создателем (невозможно убыстрить или замедлить процесс восприятия в кинематографе), отсюда конфликт между активностью автора и пассивностью реципиента выступает в фильме с особой силой.

Неоднозначность и противоречивость отношения к кино как виду искусства составляет одну из важнейших проблем в стихотворениях, связанных с темой кинематографа. Неприятие пассивной позиции созерцателя обуславливает пафос “Баллады” (1925 г.) В.Ф. Ходасевича.

Мне невозможно быть собой,
Мне хочется сойти с ума,
Когда с беременной женой
Идет безрукий в синема.

Мне лиру ангел подает,
Мне мир прозрачен, как стекло, —
А он сейчас разинет рот
Пред идиотствами Шарло.

За что свой незаметный век
Влачит в неравенстве таком
Беззлбный, смиренный человек
С опустошенным рукавом?

Восприятие кинематографа однозначно трактуется Ходасевичем как признак не только культурного, но и жизненного конформизма. Получая лиру ангела, поэт оказывается в состоянии опрозрачить этот мир, демистифицировать его, не разевая рта пред “идиотствами” маленького человека, изображенного Ч. Чаплиным. Характерно при этом, что, соединяясь с мотивом пассивного восприятия кинематографа, другой мотив – безрукости – наполняется более глубоким смыслом; безрукость здесь не столько физический недостаток, сколько неспособность к творческому преобразению жизни.

Как известно, “Баллада” писалась поэтом в два приема, между которыми пролегал почти двухмесячный промежуток. Во второй части стихотворения ситуация меняется на противоположную – в загробном мире поэт, получивший на земле лиру ангела, наказывается за надменность адом, тогда как безрукий и его жена за свой конформизм удостоиваются рай, получая ангельский чин.

Тогда с прохладнейших высот
Мне сбросьте перышко одно:
Пускай снежинкой упадет
На грудь спаленную оно.

Таким образом, Ходасевич работает с пучком мотивов: кино – литература, пассивность – активность, конформизм – надменность, рай – ад. Как раз благодаря такому развитию лирического сюжета вокруг текста возникает ореол инфернальности, без которого жанр баллады вряд ли был бы оправдан.

Другим вариантом решения кинематографической темы в инфернальном ключе становится стихотворение Вяч. Иванова из “Римского дневника 1944 года” – “Так, вся на полосе подвижной...” В отличие от В.Ф. Ходасевича, Вяч. Иванов выстраивает иную схему лирического сюжета: кинолента жизни – лицедейство поэта – невозможность героя взглянуть на себя как на действующее лицо – состоя-

ние ужаса – демонские расправы как разновидность загробного кинематографа.

Если В.Ф. Ходасевич через парадоксальность сюжета приходит к инфернальности, то Вяч. Иванов, напротив, через открытую инфернальность достигает парадоксального развития сюжета.

Так, вся на полосе подвижной
Отпечатлелась жизнь моя
Прямой уликой, необлыжной
Мной сыгранного жития.

Динамика киноленты, запечатлевшей жизнь героя, противопоставлена статике жития, но само житие оказывается не всамделишным, а сыгранным, лицедейским. Преодоление этого лицедейства было бы возможным путем смены позиции лирического героя – перехода его из активного состояния действующего лица в позицию созерцателя, зрителя. Но сама смена позиции невозможна именно из-за страха увидеть за реальным лицедейством инфермальную сторону бытия.

Аль жутко?... А гляди, в начале
Мытарств и демонских расправ
Нас ожидает в темной зале
Загробный кинематограф.

Мотивом инфернального кинематографа Вяч. Иванов замкнул круг размышлений, начатый им за сорок лет до “Римского дневника”. В статье 1904 г. “Ницше и Дионис” он написал о трагической вине Ницше, который открыл миру Бога, но не смог уверовать в него. Поняв дионисийское начало как эстетический феномен, Ницше остановился перед психологической загадкой лицедейства. Разгадывая эту загадку, Вяч. Иванов предположил тогда, что “истинно дионисийское миропонимание требует, чтобы наша логика была в сознании нашем ликом самого многоликого бога и чтобы наше лицедейство у его космического алтаря было священным действием и жерт-

венным служением”¹. Теперь, сорок лет спустя, в предощущении смерти это жертвенное служение Дионису обернулось кинематографом загробных видений, где мьтарства и демонские расправы заняли основное место. Волшебный фонарь высветил обратную сторону экрана.

Наконец, третьим видом рефлексии, который восходит к державинскому “Фонарю” и на который отозвалась русская поэзия XX в., оказался вопрос о соотношении иллюзионизма и антииллюзионизма в кинематографе. С одной стороны, возникший вид искусства остро поставил проблему достоверности. “Дело в том, что в литературе главная предпосылка (достоверность) дается уже сама собой – историческими именами, датами и т. д., а в кино оказывается главным вопросом при таком документальном подходе – самая достоверность. “Похоже ли?” – будет первый вопрос зрителя”².

Но проблема оказалась более сложной, чем в 1920-е гг. представлялось Ю.Н. Тынянову. Сейчас мы точно знаем, что сам по себе документальный подход не спасает от иллюзионизма и стоящей за ним мифологии, поскольку “всякая семиологическая система есть система значимостей, но потребитель мифа принимает значение за систему фактов: миф воспринимается как система фактов, будучи на самом деле семиологической системой”³. Подменяя семантику прагматикой, кинематограф является, пожалуй, наиболее универсальным ретранслятором мифа в современной эпохе.

В этом плане иллюзионизм кинематографа оказывается противоположным антииллюзионизму поэзии. “Поэзия, – говорит Р. Барт, – противоположна мифу; миф – это семиологическая система, претендующая на то, чтобы превратиться в систему фактов, поэзия – это семиологическая система, стремящаяся редуцироваться до системы сущностей”⁴.

¹ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1991. С. 34.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. Из содерж.: Об основах кино. С. 98.

³ Барт Р. Избранные работы. М., 1989. – Из содерж.: Миф сегодня. С. 98.

⁴ Там же. С. 101.

Достаточно рано осознав иллюзионистско-мифологическую природу фильма, поэзия вынесла ей принципиально различные вердикты: от полного сочувствия до столь же полного остракизма. Так, в стихотворении “Кинематограф”, написанном между 1913 и 1914 гг., Г. Иванов воспевает “обавательный мир волшебного фонаря”. Повторяя в основном ходы и детали лирического сюжета мандельштамовского “Кинематографа” (разбойники, невинность, взрывы, дирижабли, автомобили, полисмены, тропики, Гренландия и т.д.), ивановский “Кинематограф” лишен, однако, иронического отношения к изображаемому миру. Г. Иванов становится на точку зрения наивного реципиента, воспринимающего мир таким, каким его запечатлел кинематограф. Отсюда вместо иронии торжественность:

Да, здесь, на светлом трепетном экране,
Где жизни блеск подобен острию.
Двадцатый век, твой детский лепет ранний
Я с гордостью и дрожью узнаю.

Вполне возможно, что такое одноплановое решение не вполне удовлетворяло самого поэта. Во всяком случае, он не сделал попытки опубликовать это стихотворение.

В противоположном направлении развивает мотив кинематографического иллюзиона В.В. Набоков в своем “Кинематографе” (1928 г.). Вместе с Мандельштамом и Г. Ивановым Набоков сохраняет принцип опоры на фабульные штампы фильма (бокал вина, огромный автомобиль, богач, вносящий на руках бездомных барышень, опасность, гонки, водопады, вращения зеркальной темноты), но он, так сказать, взрывает штамп изнутри: ирония возникает не как результат априорного взгляда творца лирического сюжета, но как суммарный эффект от деконструируемых штампов. Характерно, что большинство таких деконструкций вводится посредством анафоры (“Там сложные вскрываются обманы/Простым подслушиванием у дверей./Там для распутства символ есть единый -/Бокал вина, а добродетель – шьет./Там, на руках в автомобиль

огромный/Не чуждый состраданья богатеи/Усердно вносит
барышень бездомных./В тигровый плед закутанных де-
тей./Там письма спешно пишутся средь ночи:/Опасность...
трепет... попереk листа.../Рука бежит.../И как разборчив по-
черк,/Какая писарская чистота”).

Кинематографический иллюзион разоблачается посредст-
вом вторжения критериев реальной жизни:

Но ничего там жизнью не трепещет:
Пытливый гость не может угадать
Связь между вещью и владельцем вещи
Житейского особую печать.

В свете этого критерия важнейшее из всех искусств оказы-
вается “роскошным воображением самоуверенного пошляка”.
Вот почему конец фильма рассматривается как конец выдум-
ки, обмана, замена их прохладю и шумом другого мира:

И вот – конец... Рояль незримый умер,
Темно и незначительно пожив.
Очнулся мир, прохладю и шумом
Растаявшую выдумку сменив.

Парадигма мотивов, связанная с темой кинематографа,
оказалась весьма своеобразной в сравнении с другими темати-
ческими группами мотивов. Достаточно случайно появив-
шись в “Фонаре” Державина, она никак не проявила себя в
классической поэзии XIX в., но стала весьма продуктивной в
первой половине XX в. Парадоксальным образом исчерпав се-
бя в течение тридцати – сорока лет, она столь же неожида-
но переместилась на периферию во второй половине уходяще-
го столетия, никак не проявив себя в сколько-нибудь замет-
ных текстах. Более чем вероятно, что основной причиной
столь внезапного появления и последующего исчезновения
стала сама судьба кинематографа как вида искусства. Весо-
мая заявка кинематографа на синтез всех иных видов искус-
ства вызвала острую и неоднозначную рефлексию со стороны

одного из самых онтологических искусств – поэзии, что и породило целую серию лирических сюжетов в творчестве наиболее выдающихся мастеров. Вместе с тем, нарастание аналитических тенденций в искусстве последних десятилетий привело к тому, что кинематограф надолго или навсегда перестал быть предметом культурной рефлексии. Его судьба оказалась родственной судьбе калейдоскопа, о которой в 1913 г. еще один мастер – В.Я. Брюсов – очень точно сказал:

Ты мне вернул забытый рай
Из хризолита и сапфира!
Опять безмолвно отдыхай,
Тайник непознанного мира.

Свой лал, свой жемчуг, свой алмаз
Таи, окованный молчаньем,
Пока опять захочет глаз
Прильнуть к твоим очарованьям.

В.В. Мароши

СЮЖЕТ КРЫСОЛОВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

В предложенном опыте словарной статьи сюжет анализируется с точки зрения:

а) последовательно сменяющихся друг друга во времени индивидуальных вариантов;

б) типовой схемы, основанной на причинно-следственной логике сюжета, т. е. фабуле.

Сопутствующие сюжету мотивы позволяют перевести сюжет о Крысолове в другие сюжетные схемы. Комментарий уточняет хронологию индивидуальных вариантов и соотношение фабулы и сюжета.

Заимствованный из немецкой литературы сюжет актуализируется в начале XX в. и в конце (в 80-х – середине 90-х гг.) по следующим причинам: а) внутрилитературным – интерпретирующая эрудиция Брюсова, Хлебникова, Бродского, Цветаевой трансформирует его различным образом; в “постмодернистской” ситуации конца 80-х гг. типична интерпретация новеллы А. Грина М. Левитиным как метатекста; б) экстралитературным – пред- и посткатастрофическая ситуация в России начала 20-х гг. и середины 90-х (“восстание масс”, голод, эпидемии, пандемия страха).

Главной причиной популярности сюжета следует признать сознательную установку литературы XX в. на “моделирующие” реальность, готовые символические сюжеты, а не на миметизм, более характерный для русской литературы 40 – 90-х гг.

1. Типовой вариант

1.1. В Гамельне/Петербурге/русском провинциальном городе/граде Китеже/Москве появляются или начинают стремительно размножаться крысы.

1.2. Герой обнаруживает подобие или тождество крыс и людей.

1.3. Пытаясь помешать крысам, герой теряет и обретает возлюбленную.

Вариант: герой читает об этом (1.1, 1.2, 1.3) в чужом тексте и пытается создать свой.

1.4. Крысолов появляется в городе/постоянно живет в нем и уничтожает крыс или Крысу.

Вариант 1: Крысолов не может помешать распространению крыс.

Вариант 2: Крысолов уничтожает крыс в чужом городе, но не может помешать их распространению в своем.

Вариант 3: Крысолов-герой ищет и находит свою возлюбленную.

Вариант 4: Крысолов убивает возлюбленную героя.

1.5. Не получив обещанную плату, Крысолов губит детей и уходит из города.

Вариант: Крысолов уходит из города, уводя с собой крыслюдей.

2. Эволюция сюжета в индивидуальных вариантах

2.1. Герой-крысолов обретает пасторальную возлюбленную (В. Брюсов) или, напротив, герой теряет ее по воле “верховного Крысолова” (В. Хлебников).

2.2. Обретение – утрата – повторное обретение возлюбленной/жены сопровождается успешной борьбой с крысами (А. Грин, М. Левитин).

2.3. Точное воспроизведение фабулы из немецкой поэзии отступает на задний план перед лирико-сатирическим подтекстом конфликта поэта-крысолова и толпы (М. Цветаева).

2.4. Уход крысолова и его единомышленников из дома без перспективы возвращения (И. Бродский).

2.5. Борьба крысолова/крысоловов с крысами оказывается безуспешной (М. Зощенко, А Терехов).

2.6. Сюжет становится метатекстовым – о создании произведения искусства вообще (М. Левитин).

3. Сопутствующие сюжету мотивы

3.1. Природный, социальный, политический, персонажный, ментальный, событийный хаос, сопровождаемый утратой идентичности.

3.2. Встреча с неизвестным и непознаваемым.

3.3. Появление масок и двойников.

3.4. Странствие в лабиринте.

3.5. Очаровывающие музыка и пение.

3.6. Чудесное спасение.

4. Комментарий

4.1. В начале XX в. разрабатывается “любовная” ветка сюжета: пасторальный и идиллический эротизм “Крысолова” В. Брюсова – часть брюсовского мифа о маге-соблазнителе; утрата возлюбленной в стихотворении “Стенал я, любил я, своей называл...” В. Хлебникова – часть его собственного метасюжета о борьбе с Роком/Богом/Судьбой. В то же время в рассказе “Хороших кровей” И.А. Бунина предпринимается попытка вернуть мотив особой власти над крысами в сферу бытовой магии русского крестьянства (Игнат – колдун и “крысомор”) и сюжета о сокровенной связи человека и природы.

4.2. Любовная линия сюжета (чудесная встреча со своей избранницей – разлука с ней/утрата – повторное ее обретение) будет воспроизведена в “Крысолове” А. Грина и микродраме М. Левитина “Я снимаю “Крысолова” или мертвый телефон”.

4.3. Центром развития сюжета М. Левитина становится новелла А. Грина “Крысолов”, где он обрастает множеством новых мотивов; меняется место действия, в свои права вступает “петербургское” пространство русской литературы; крысы впервые символически отождествляются с людьми; в фокусе внимания оказывается чудесное спасение главного героя и его возлюбленной; фигура крысолова лишена типичной амбивалентности и негативности.

4.4. Лирико-сатирическую поэму М. Цветаевой “Крысолов” обычно характеризуют как последовательную саркастическую сатиру на бюргерское и советское общество (сытые горожане и голодные крысы). Лексические реалии, обильные макаронизмы и лозунги 20-х годов разрушают иллюзию воспроизведения знакомого по немецкой поэзии сюжета. Паронимические сближения в еще большей степени размывают узнаваемость сюжета и превращают фабулу в пунктир для избыточной игры со звуком и ритмом. Крысолов в цветаевской поэме – бескомпромиссный и свободный художник, находящийся вне зоны сарказма и поэтому конфликтующий с “толпой” обоюдopodobных крыс и горожан.

4.5. Романтическую антитезу “герой – толпа” И. Бродский трансформирует в поэме-мистерии “Шествие” в “шестидесятническую”, но не менее романтическую “отцы – дети”, “движение – неподвижность”, “безумие – нормальность”. Крысолов и крысы образуют, в отличие от предшествующих индивидуальных вариантов, единство, становясь коллективным героем (“мы” или диалог героя и хора крыс). Гамельн снова, как и у А. Грина, заменен петербургским пространством.

4.6. В микродраме с элементами киносценария «Я снимаю “Крысолова” или Мертвый телефон» М. Левитина разрозненные элементы сюжета А. Грина совмещены с легко опознаваемыми десигнатами “перестроечного” времени. Вторичная, интерпретирующая интенция автора, целиком определяемая новеллой Грина, заявлена уже в названии. Сюжет полностью отошел от немецкого источника и вращается в интертекстуальности русской литературы.

4.7. В романе “Крысобой” А. Терехова в локус сюжета (Гамельн, Петербург) вовлекается град Китеж (в романе город Светлояр – гидроним озера, где, по преданию, скрылся Китеж) и провинциальный “советский” город с новостройками. Фигура крысолова удваивается: в романе два “крысобоя” – старый и молодой. Успешная борьба с крысами не отменяет идентичности крыс и персонажного фона романа. В конечном счете крысы наполняют и столицу России – Москву. Роман аллегоричен по отношению к социальной и политической не-

стабильности России середины 90-х гг. XX в., “стайной” и крысopodobной психологии ее населения и лидеров.

4.8. С точки зрения развития сюжета “Крысобой” представляет собой развернутый вариант небольшого рассказа М. Зоценко “Крысы”, написанного в 30-е гг. В нем борьба с грызунами специально приглашенного крысолова оказалась безуспешной, а количество крыс, напротив, увеличилось.

5. Тексты

1. Брюсов В.Я. Крысолов.
2. Хлебников В.В. “Стенал я, любил я, своей называл ...”.
3. Бунин И.А. “Хороших кровей”.
4. Грин А.С. Крысолов.
5. Цветаева М.И. Крысолов.
6. Зоценко М. Крысы.
7. Бродский И.А. Шествие.
8. Левитин М. Я снимаю “Крысолова” или Мертвый телефон.
9. Терехов А. Крысобой.

6. Научная литература

1. Малинкович И.З. Судьба старинной легенды. М., 1994.
2. Мейкин Майкл. Марина Цветаева: поэтика усвоения. М., 1997. С. 212 – 230.

МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС СЮЖЕТА О ДОГОВОРЕ С ДЬЯВОЛОМ В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ А. ПЛАТОНОВА “КОТЛОВАН”

Авторский вариант древнего мирового сюжета о договоре человека с дьяволом в “Котловане” предельно эзотеричен и прочитывается на уровне “мерцающего подтекста” через взаимосцепление определенного набора деталей-намеков. Реконструкция парадигмы архетипического варианта этого сюжета на материале древнерусской литературы специально посвящена монография О.Д. Журавель¹, некоторые положения из нее мы будем использовать в нашем исследовании.

Для дешифровки “фаустовского” сюжета в “Котловане” обратимся к одной из ключевых сцен *деревенской* части повести: к сцене составления “расслоечной ведомости” – документа, на основании которого должна решаться дальнейшая судьба жителей деревни: либо быть зачисленными в новую, колхозную жизнь, либо “ликвидированными” из нее как “кулачество”:

Вынув поминальные листки и классово-расслоечную ведомость, активист стал *метить знаки по бумагам*; а карандаш у него был разноцветный, и он применял то синий, то *красный* цвет, а то просто вздыхал и думал, *не кладя знаков* до своего решения. Стоячие мужики открыли рты и глядели на карандаш с томлением слабой души...².

Кроме прямого смысла, относящегося к “процедуре” коллективизации, сцена содержит аллюзии с кульминационным

¹ Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1996.

² Платонов А. Государственный житель. Из содерж.: Платонов А. Котлован. Минск, 1990. С. 194 (цитаты из текста повести даются по этому изданию с указанием страницы в скобках, здесь и далее курсив мой. — Е.П.).

моментом мирового сюжета – актом подписания кровью договора с “нечистой силой”. Душевное напряжение, с каким следят за действиями активиста мужики, свидетельствует о том, что речь в данном случае идет не о простой бумаге, а о документе, решающем их участь. На важность, ритуальность совершаемого указывает также высокая, сказовая стилистика, в контексте которой канцелярские жесты активиста приобретают значение магических действий: он не просто делает отметки, но “кладет”, “метит знаки по бумагам”. Можно предположить, что красный карандаш, которым активист “метит” имя деревенского жителя, означает обещание будущей, колхозной жизни ценой отказа от прежнего жизнеустройства, синий же используется для “ликвидации”. Таким образом, речь идет о *договоре с новой властью*, существо которой, как будет видно из наших дальнейших рассуждений, в очень большой степени коррелирует с семантикой архетипического сюжета.

“...В ситуации договора с дьяволом, – читаем в монографии О.Д. Журавель, – ... под рукописанием понимается конкретный осязаемый предмет, приобретающий благодаря сакральной записи магическое значение. Будучи отдан Сатане, он с неизбежностью прикрепляет к нему создателя рукописания, его духовную сущность”³. Несколько выше говорится: “Иногда “богоотметная” расписка представляла собой ... письмо, выполненное в соответствии с канцелярскими стилистическими канонами”⁴. Такие детали в исследуемой сюжетной ситуации, как *бумага*, *знаки* на ней и *красный* карандаш, которым они *метятся*, становятся значимыми именно в контексте подписания договора с дьяволом и символизируют его обязательные атрибуты. *Бумага* – не просто некая ведомость, но документ совершенно определенного рода, закрепляющий отношения жителя деревни с новым – *иным* по своему существу миром, а значит, и с *иной* властью, представителем которой в повести является активист, т. е. своего рода *богоотметная расписка*. *Знаки* – не просто пометки, но *магические*

³ Журавель О.Д. Указ. соч. С. 96.

⁴ Там же. С. 92.

записи; красный цвет карандаша – подписание кровью. Сам карандаш – не обыкновенный канцелярский предмет, но орудие подписания договора.

Использование крови в расписках, и не только “дьявольской” адресации, связано с семантикой породнения, братимства, кровной дружбы. В случае с *богоотметной распиской* объектом родства становится Сатана. Однако, как пишет в своем исследовании О.Д. Журавель, ссылаясь на разыскания А.Ф. Кистяковского, одна из найденных им расписок была подписана «не кровью, как в ней указывается, а обыкновенными чернилами. По мнению этого исследователя, слова “кровью своею подписал” в XVIII веке утратили свой первоначальный смысл, превратившись всего лишь в окостенелую формулу типа “руку приложил”»⁵. Однако профанация формы, видимо, все же не сказывалась на содержательной части договора. В повести Платонова снижение магического “инструмента” до уровня обыкновенного красного карандаша также не отменяет судьбоносности решения жителей деревни “организоваться” в единый колхоз, о чем свидетельствует сцена на Оргдворе. Здесь вступление в колхоз сопровождается такими многозначительными действиями героев, как *прощание, просьба о прощении, последнее целование*, – традиционными для православного обряда похорон, а также для Чина Прощения, совершаемого один раз в году в канун Великого Поста, в Прощеное Воскресенье. В этой обрядовой атмосфере содержится намек на интуитивное понимание, предчувствие героями окончания традиционного круга жизни и богоотступнического существа нового, колхозного жизнеустройства, грозящего потерей себя (т. е. внутренней смертью) и выраженного через мотивы *праха, пустого сердца* и др.:

После целования люди поклонились в землю – каждый всем, и встали на ноги, свободные и *пустые сердцем*.

– Теперь мы, товарищ актив, готовы, пиши нас *всех в одну графу*.

⁵ Журавель О.Д. Указ. соч. С. 91.

.....
– Хорошо вам теперь, товарищи? – спросил Чиклин.

– Хорошо, – сказали со всего Оргдвора. – Мы ничего теперь не чуем, в нас один прах остался...(198).

При создании сцены на Оргдворе, думается, немаловажным для автора было и то, что сам карандаш меньше всего связывается воспринимающим сознанием с представлениями о магических предметах и действиях. Это и дало писателю основания использовать данный образ в качестве своего рода “симпатических чернил”, скрывающих истинный смысл “опасного” эпизода, задавая тем самым уровень его обыденно-профанного прочтения⁶.

Мотив *князя мира сего* возникает в повести в связи с размышлениями активиста о его доле в грядущем господстве над “всемирным телом земли”, что вызывает аллюзии с апокрифическим сюжетом о *рукописании Адама*. По свидетельству О.Д. Журавель, наиболее распространен тот вариант сюжета, где договор между Адамом и дьяволом определяет условия предоставления возможности “обрабатывать землю по изгнанию из рая, поскольку дьявол заявил, что земля принадлежит ему”. В этом контексте “расслоечная ведомость” активиста, куда он заносит имена подвластных ему членов колхоза, выполняет функцию рукописания, соответствующего формуле: “Чья есть земля, того и аз, и чада моя”⁷.

В сцене на Оргдворе в окружении мотивов *мрака* и *тьмы колхозной ночи* такая деталь, как *фонарь* в руке активиста, с которым он выходит на крыльцо к собравшемуся народу, вызывает ассоциацию с образом *князя тьмы* – Люцифера:

Приблизившись друг к другу, люди стали без слова всей середняцкой гущей и загляделись на крыльцо, на котором находился ак-

⁶ Любопытно, что именно двуцветным сине-красным карандашом правил платоновские рукописи (“Чевенгур”, “Высокое напряжение”, “Мусорный ветер”) Горький. Ни одна из них так и не была напечатана при жизни автора. См.: *Аннинский Л.* Откровение и сокровение. Горький и Платонов // *Литературное обозрение*. 1989. № 9. С. 14.

⁷ *Журавель О.Д.* Указ соч. С. 89.

тивист с *фонарем в руке*, – от этого *собственного света* он не видел разной мелочи на лицах людей, но зато *его самого наблюдали все с ясностью*” (197).

Сопутствующим мотивом в этой сцене является мотив *очарованности* (“люди стояли без слова ... загляделись на крыльцо”) как нахождения под парализующей властью манипуляций активиста, наводящей на мысль об их дьявольской природе.

Эта сцена может быть прочитана также в контексте мотива *Прометеева огня*, но как актуализация семантики лже-прометеанских намерений активиста, ибо фонарь, с которым он выходит во тьму “колхозной ночи”, символизирует не свет для людей, а *собственный свет, свет-для-себя*, предназначенный лишь для того, чтобы “его самого”, активиста, “наблюдали все с ясностью”. Именно при таком прочтении данный отрывок текста предстает как инверсированный вариант мотива *античного героя*.

Демонический отсвет присутствует и в сквозном для платоновских текстов мотиве *утраты родственных отношений*: в качестве одного из условий договора с дьяволом в древнем сюжете выдвигается *отречение от роду и от племени*⁸. “Я специалист, я никаких родных в мире не имею”⁹, – говорит один из героев Платонова. У главной героини “Ювенильного моря” где-то есть сестра, но они “забыли писать друг другу”. Практически все герои *городской* части “Котлована” – люди тоже бессемейные, одинокие, в *деревенской* же части повести для того, чтобы стать “сознательным” колхозом, нужно отказаться от дома, изжить личные пристрастия, обобществить жизнь, что находит у Платонова выражение в емкой формуле – вписаться “в одну графу”. Сцена на Оргдворе заканчивается обращением Вощева к *товарищам* (так впервые называется Чиклин колхозников):

⁸ Журавель О.Д. Указ соч. С. 106.

⁹ Платонов А. Государственный житель. Из содерж.: Платонов А. Ювенильное море. С. 311.

– Здравствуйте! – сказал он колхозу, *обрадовавшись*. – Вы стали теперь, как я, я *тоже ничто*.

– Здравствуй! – *обрадовался весь колхоз* одному человеку (198).

Эта “товарищеская” радость имеет мотивный отклик в “символе Чевенгура”:

Товарищи. Вы сделали всякое удобство и вещь на свете, а теперь разрушили и желаете лучшего – друг друга. Ради того в Чевенгуре приобретаются *товарищи с прохожих дорог*¹⁰.

“Товарищество” как высший тип родства в новом мире, на первый взгляд, представляется синонимичным евангельскому родству как духовному единству. Однако прозрачный намек на *широкий путь* в коммунизм, вычитывающийся из мотива *приобретения товарищей с прохожих дорог*, является маркировкой семантической инверсии евангельского мотива *узкого пути*, ведущего в Дом Божий, а также мотива *брачного пира*, на который “многo званных, а мало избранных” (Мф. 22:14).

Е. Толстая-Сегал считает, что попытка создать чевенгурский коммунизм «на основе товарищеской любви есть по сути сектантская, хлытовская попытка превратить людей в “ангелов”»¹¹, что по существу подтверждает нашу точку зрения. Ведь сектантство как еретическое отклонение от истинной веры в православной трактовке является формой дьявольского “прельщения”; а значит, и сектантский путь достижения “ангельского” состояния имеет демоническую основу.

Смысл инверсирования новозаветных ценностей в строящемся новом мире содержит и *свадебный* мотив, возникающий в начале “Котлована”:

Вощев давно заметил, что люди в пивную всегда приходили парами, как женихи и невесты, а иногда целыми дружными свадьбами (122).

¹⁰ Платонова А. Чевенгур. М., 1991. С. 264.

¹¹ См.: Толстая Сегал Е. Натурфилософские темы в творчестве Платонова 20-х 30-х гг. // Slavica Hierosolymitana. 1979. Vol. 4. P. 223 – 254.

Являясь явно избыточным во *внешнем* повествовании, это описание оказывается значимым во *внутреннем* слое текста, ибо, как и в “Чевенгуре”, через скрытую антитезу вводит мотив *широкого пути* в новую жизнь, чем обозначает ее перевернутую ориентацию. Эта смысловая сторона эпизода актуализируется также скудостью, невзрачностью изображаемой ситуации, мало соответствующей представлениям о свадебном пире как празднике в “жизни вечной”¹².

Семантически смежным с мотивом *утраты родственных отношений* является в творчестве Платонова мотив *странничества, скитания* как *утраты Дома*, что дает основания рассматривать этот мотивный пучок в контексте редукции евангельской притчи *о блудном сыне* – с момента *ухода* до времени *расстояния Отцовского богатства*.

Поскольку разговор в любой евангельской притче идет о путях достижения Царствия Божьего, постольку и в притче *о блудном сыне* повествуется не просто об уходе от Отца и возвращении к Отцу, но об уходе из *Отчего Дома* и возвращении в *Дом Отца*.

Но не всякий уход в “дальнюю сторону” есть уход из *Отчего Дома*. Здесь – водораздел между *странничеством* как “уклонением от мира”, “отлучением от всего, с тем намерением, чтобы сделать мысль свою неразлучною с Богом”¹³, и *блужданием* как уходом с целью поиска иных истин. Можно странствовать по всему миру, неотлучно пребывая в *Доме Отца*. Таков феномен странничества на Руси. Если говорить о литературе, то таковы, например, странники Н. Лескова, И. Шмелева, Б. Зайцева, отчасти Л. Толстого, М. Горького и др. В работе И. Ильина, посвященной творчеству И. Шмелева, читаем: “Богомолье! Вот чудесное слово для обозначения русского духа ... Как же не ходить нам по нашим открытым, легким, разметавшимся пространствам, когда они сами, с детства так вот и зовут нас – оставить привычное и уйти в необычное, сменить ветхое на обновленное, оторваться от каме-

¹² О семантике свадьбы как действия, символизирующего победу над смертью, см.: Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 75.

¹³ *Преподобного отца нашего Иоанна Лествичника Лествица*. СПб., 1995. С. 26 – 27.

неющего быта и попытаться прорваться к иному, к светлому и чистому бытию и, вернувшись в свое жилище, обновить, освятить и его этим новым видением!.. *Нам нельзя не странствовать по России не потому, что мы кочевники и что оседлость нам “не дается”*; а потому, что сама Россия требует, чтобы мы обозрели ее и ее чудеса и красоты и *через это постигли ее единство, ее единый лик, ее органическую цельность*”¹⁴ (выделено мной. — Е.П.).

Иной тип странничества, странничества-блуждания имеем мы на страницах произведений А. Платонова. Художественное пространство здесь буквально перенаселено странствующими бродягами, в которых превращается простой российский люд, выметенный из домов ветрами революции. Вся “взвихренная Русь” оказалась на дорогах в поисках “нового счастья” — “даровой жизни” (“Чевенгур”). Оставление дома, нацеленность на долгое, если не вечное, скитание становится одним из главных принципов новой жизни практически во всех произведениях Платонова 20 — 30-х гг.

Чевенгурский пешеход Луй ... столько раз говорил Чепурному, чтобы ... тот снял Чевенгур с *вечной оседлости* ... “Надо, чтобы человека ветром поливало ... Иначе он тебе опять угнетением слабо-сильного займется, либо само собою все усохнет, затоскует ... На оседлости коммунизм никак не состоится: нет ему ни врага, ни радости!”¹⁵

Но эта добровольная готовность к скитанию имеет и свою обратную сторону — обреченность на него, ибо, потеряв через богоотступничество привилегию богосыновства, утратив, по словам С. Аверинцева, свое “бытийное полноправие”, «человек в самом буквальном смысле “не находит себе места” уже нигде: в космосе природы и в космосе истории он “странник и пришелец”»¹⁶.

¹⁴ Ильин И.А. О тьме и просветлении. Из содерж.: Ильин И.А. Творчество И.С. Шмелева. Мюнхен, 1959. С. 181.

¹⁵ Платонов А. Чевенгур. С. 218 — 219.

¹⁶ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 80.

В итоге уход из дома приводит героев Платонова к ослаблению и постепенному исчезновению чувства родства, тоски по дому. Мотив *родства* часто связан у писателя с миром ирреальным, но при этом находящимся в лоне традиционной онтологии, например, *сном* как хранителем памятных событий прошлого и одновременно посредником между жизнью и смертью:

* Саша опомнился, но потом снова *наполовину забылся* и увидел свой сон. *Не теряя памяти*, что на дворе жарко, что стоит длинный голодный день и что его ударил горбатый, Саша видел отца на озере во влажном *тумане*: отец скрывался на лодке в *мутные* места и бросал оттуда на берег оловянное материно кольцо¹⁷.

Мотив же *безродности* как другой полюс этой бинарной оппозиции связывается в произведениях Платонова с *утерей памяти* как потерянности в новом непонятном, утратившем бытийные ориентиры мире, т. е. с *тотальным сиротством*, с *онтологическим бездомьем*, которое оказывается тождественным “нижнему”, подвластному дьявольской воле инверсированному миру.

В отличие от заключительной части архетипического сюжетного инварианта, связанного с платой дьявола, где тот действительно выполняет свою часть партнерских условий договора через разного рода служения (помощь в любовных делах, в обретении социального благополучия, обогащении героя и пр.¹⁸), его вариант в “Котловане” воплощен в соответствии с евангельской семантикой имени дьявола как “лжеца” и “человекоубийцы” (Ин. 8:44) и на эмпирическом уровне повествования соотнесен с активистским упованием на получение “районного поста”. То напряжение, с которым ожидает активист “директивы из центра”, имеющей для него значение разрешительного документа в бессрочное “обеспеченное счастье”, указывает на его положение мелкого *беса-слуги* в сис-

¹⁷ Платонов А. Чевентур. С. 50.

¹⁸ *Журавель* О.Д. Указ. соч. С. 110–144.

теме новой власти. Однако в полученной, наконец, бумаге, вопреки активистским надеждам, содержится указание о его “немедленном изъятии” “из руководства навсегда” (219). При этом такие сопутствующие появлению “директивы” мотивы, как *всадник-посыльный на трепещущем коне, скачущий прямо, не сворачивая ни направо, ни налево, сдаточная книга*, которой он размахивает в воздухе, “чтоб ветер¹⁹ сушил чернила активистской *расписки*” (218), кроме общего смысла дьявольского обмана, вызывают семантические аллюзии с *апокалиптическим возмездием*.

Так возникает на уровне “мерцающего подтекста” мотив *Богоприсутствия, теофании*²⁰, *Божественной подконтрольности безбожного мира*. Смерть активиста в этом семантическом контексте прочитывается как Божья кара, изъятие из Книги Жизни за сознательное богоотступничество – надежду на участие в земном господстве. То же значение “личного” апокалипсиса приобретает в теофанической парадигме смерть Сафронова и Козлова – как сознательных “отметников Христовых”: Сафронова – как “рупора” новой идеологии, т. е. “кумирослужителя”, Козлова – как перерожденца-приспособленца, открывшего способ личного благополучия, “сластей плотских”, в виде “пенсии по первой категории” и “натурного продовольствия”. В Толковой Псалтири “сласти плотские” и “кумирослужение” обозначены в числе видов апостасии, отпадения: “отвергся от Бога и чад Его, и колена Его, и диаволом прельщены бысте, и сластми плотскими, и кумирслужением, и жертвами бесовскими, и сии отвергаются Христа и предают бо себе Сатане и Антихристу, и во адовы челюсти сводятся, отметаються Христа истиннаго и предаются огню вечному”²¹. Таким образом, адский “огонь классовой борьбы”, в котором “сгорают” Сафронов и Козлов, оказывается семантически тождественным в данном случае апокалиптическому “вечному огню”, чем актуализируется семантика Божественного возмездия.

¹⁹ О семантике мотива *ветра* см. ниже.

²⁰ Theos – Бог; Phanie – проявление (греч.) – проявление Бога.

²¹ Цит. по: *Журавель О.Д.* Указ. соч. С. 65 – 66.

“Факультативным” мотивом архетипического сюжета *о договоре с дьяволом* является так называемая “конская тема”, которая также обнаруживается в повести — в сатирическом описании “сознательных” колхозных лошадей. Мотив *краткого зверя*, возникающий как аллюзия на Книгу пророка Исайи во многих произведениях Платонова (“Чевенгур”, “Ювенильное море”, “Рассказ о многих интересных вещах” и др.) в качестве признака “земного рая”, в то же время существует здесь и в ином, развенчивающем эту идею семантическом контексте. Последний актуализируется в “Котловане” через гротескно-иронический способ повествования, господствующий в сцене с колхозными лошадьми. “...По народным поверьям, — читаем в монографии О.Д. Журавель, — дворовой, сусетко, даже домовой, часто обитая в конюшне, либо любят лошадей, либо вытворяют с ними различные шалости”²². Не иначе как проделками “нечистой силы”, но отнюдь не действием Духа Господня, можно объяснить лошадиную “убежденность” в “колхозном смысле жизни”, вызывающую испуг у “томящегося” и “мучающегося хуже лошади” Вощева.

Таким образом, становится очевидным, что внутренний слой *деревенской* части платоновской повести центрируется вокруг сюжета *о договоре человека с дьяволом*. Однако детальный анализ мотивной структуры *городской* части повести убеждает в неявном, но достаточно определенном присутствии древнего мирового сюжета и в этой части произведения, выстраивающейся, на первый взгляд, по космогонической схеме. Главными этапами космогонического акта являются очищение места под строительство новой жизни, его обрядовое освящение и жертвоприношение²³.

Обратимся к основным этапам космогонии “Котлована” с целью выявить семантическое ядро авторского варианта этой архаической модели.

1. Очищение места под строительство “общепролетарского дома”.

²² Журавель О.Д. Указ соч. С. 140.

²³ См., например: *Элиаде Мирча*. Космос и история. М., 1987.

Вощев забрел в *пустырь* и обнаружил теплую *яму* для ночлега ... но какой-то человек вошел на пустырь с *косой в руках* и начал *сечь травяные рощи, росшие здесь испокон века*.

К полуночи *косарь* дошел до Вощева и определил ему встать и уйти с площади.

– Чего тебе! – неохотно ответил Вощев. – Какая тут площадь, это *лишнее место*.

– А теперь будет площадь, теперь здесь положено быть каменному делу. Ты утром приходи поглядеть на это место, а то оно скоро *скроется навеки* под устройством (128).

Как видим, впервые намеченный в повести и еще не ясный образ будущего дома возникает в ней вместе с фольклорным символом смерти (*человек с косой*), которой предстоит сначала освободить, очистить “лишнее место” для новой жизни, каковым является пустырь на краю города. Но *пустыня, поле, окраина* искони считались *опасными, нечистыми местами*. Семантика *нечистого места*, населенного “духами злобы”, усиливается через окружение данного эпизода мотивами *пустоты, ветра*, который в народной традиции связывается с местом обитания нечистой силы так же, как и *воздух*. “Простой народ в Сибири думает, – читаем в подборке заклинаний Л. Майкова, – что в вихре летает нечистый дух, дьявол, негодная нечистая сила”²⁴. Мотивы *ветра* и *воздуха* особенно активны именно в начале повести:

...воздух был пуст ... наступил ветер меняющейся погоды ... несбывающаяся музыка уносилась *ветром* в природу через придорожную *пустошь* ... После *ветра* опять настала тишина, и ее покрыл еще более тихий *мрак*” (121);

... из неизвестного места подул ветер ... уже волновались кругом ветры и травы от солнца (122);

...было жарко, дул дневной ветер ... все предавалось безответному существованию (124);

²⁴ Майков Л. Великорусские заклинания. СПб., 1869. С. 23. Цит. по: Журавель О.Д. Указ. соч. С. 84.

Вощев очутился в *пространстве*, где был перед ним лишь *горизонт и ощущение ветра* в склонившееся лицо (123).

Из приведенных примеров видно, что мотив *ветра* часто соседствует в тексте Платонова с мотивом *пустынного места*, что является двойной маркировкой “нечистого” пространства. Для сравнения приведем фрагмент из народного заговора: “...пойду я в поле на травы зеленые, на цветы лазоревы. Навстречу мне бежит *дух-вихорь из чистого поля со своею негодною силою*”²⁵ (выделено мной. — Е.П.). Присутствие в приведенных платоновских описаниях сопутствующих мотивов *мрака, жары, безответности* вызывает ассоциации с преисподней, которые усиливаются через введение образа *ямы* на пустыре как места закладки фундамента для дома будущего, а в дальнейшем — через образ все более расширяющейся *пропасти котлована* на месте предполагаемого дома.

Таким образом, пространственная периферия у Платонова лишена какой-либо положительной семантики, связанной с ощущением простора, рождающего чувство надежды, просветления, свободы, ярким примером последнего может служить, в частности, творчество Достоевского²⁶. Поэтому мотив *ветра* *меняющейся погоды*, принадлежащий к семантическому гнезду символически репрезентирующих эпоху революции мотивов *бури, вихря, урагана* и вписанный при этом автором в контекстуальную рамку душевной атмосферы преисподней, проясняет inferнальную природу данной мотивной общности.

2. Освящение места перед началом строительства.

Профулномоченный ... вошел в рабочее помещение и попросил всю артель *пройти один раз поперек старого города*, чтобы увидеть

²⁵ Гуляев С.И. Этнографические очерки Южной Сибири // Библиотека для чтения. СПб., 1848. Т. 90. С. 51. — Цит. по: Журавель О.Д. Указ. соч. С. 85.

²⁶ По своей общей интонации начало повести “Котлован” оказывается близким одному из фрагментов “Выбранных мест из переписки с друзьями” Гоголя: “...до сих пор остаются так же пустынно, грустны и безлюдны наши пространства, так же бесприютно и неприветливо все вокруг нас, точно как будто бы мы до сих пор еще не у себя дома, не под родной нашею крышей, но где-то остановились *бесприютно на проезжей дороге*” (Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 256. Выделено мной. — Е.П.).

значение того труда, который начнется на *выкошенном пустыре* после *шестивя* (131).

Актуализация инверсии происходит в данной отрывке текста путем удвоения смысла уничтожения: через фонетическое созвучие *поперек города* – *поперек горла*, усиливающее семантику образа *выкошенного пустыря*, а также через анаграмму “КРЕСТА”, вычитывающуюся из сочетания слов *попеРЕК СТАрого*. В результате такого переразложения словосочетание *поперек старого города* приобретает дополнительный смысл *поперек креста*. Если же учесть тот факт, что по учению, Святых Отцов “Крест лежит в основании всего бытия как истинная форма бытия”²⁷ (выделено автором. – Е.П.), как “зидущая сила мира ... хранитель миру, путеводитель мира, идея мира”; что “и в целом, и в частях вселенная крестообразна, и крестообразность проникает вселенную во всех направлениях, во всех делениях, во всех смыслах”²⁸, то с очевидностью проступает мироразрушительная смысловая сущность организуемого в “Котловане” “марша строителей по городу” под “тревожные звуки внезапной музыки”, призванного символизировать обряд освящения. То есть предпринимаемая героями попытка “фундаментализации”, укоренения в Жизни²⁹ предстоящего трудового акта, по существу, реализуется в *инобытии*.

3. Строительная жертва.

“Люциферинский отзвук” обнаруживается в акте строительства “общепролетарского дома” через мотивы *уныния*, *тоски*, *безнадежности*, отражающие главные чувства героев в процессе их самопожертвованного “энтузиастского” труда, несмотря на идеологически узаконенную “обязанность радости” (“Неужели внутри всего света тоска, а в нас одних пятилетний план?” – 169). Такая душевная подавленность, ощу-

²⁷ Флоренский Павел. Из богословского наследия // Богословские труды. М., 1977. Т. 17. С. 95.

²⁸ Там же. С. 96.

²⁹ См.: Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семантика. – Из содерж.: *Левин Ю.И. От синтаксиса к смыслу и далее* (“Котлован” А. Платонова). М., 1998. С. 394.

щение обреченности являются семантическим признаком нерелефлируемого инверсирования внутренних душевных процессов, обусловленного генерирующей ролью первоисточной инверсии в творимой новой реальности, что отражено в тексте повести формулой Чиклина, обращенной к “ослабевшему” Козлову: “...Кашляет, вздыхает, молчит, горюет! — *так могилы роят, а не дома*” (135).

В православной религиозной системе оформился тезис о том, что отречение от Бога с неизбежностью приводит к дьяволу как *богопротивнику*. При этом “отрицание от Бога (или же изначальное неисповедание Его) мыслилось как предание себя дьяволу как божеству, *как служба и моление ему*”³⁰ (выделено мной. — *Е.П.*). Такой контекст обнажает семантическое ядро приносимой на котловане *строительной жертвы*, представляя ее как одну из форм дьяволослужения, подтверждение чему находим также в одном из посланий апостола Павла: “Язычники, принося жертвы, приносят бесам, а не Богу” (1 Кор. 10:20).

Прямо мотив “отмежевания” от Бога звучит в повести в сцене с “бывшим” “попом”, косвенное же его присутствие в тексте обнаруживается через мотив *утраты, забвения истины*. При этом само понятие *истины* лишено для героев “Котлована” какого-либо ценностного смысла, поэтому мотив *поиска* истины практически отсутствует в повести в качестве элемента сюжетосложения, даже в ее пилатовском значении: *что есть истина?* Общий подход к проблеме истины звучит здесь только в форме: “Что же твоя истина!”; “А зачем тебе истина?”. Задача “*вспомнить* истину”, т. е. не найти, а восстановить в памяти когда-то известный ее облик, становится личной, частной проблемой единственного тоскующего по ней героя — Воцева. В сознании других героев понятие *истины* подменяется идеей *энтузиазма*, ради которого, по их мнению, и должен жить новый социалистический человек и который в повести оказывается сродни

³⁰ Журавель О.Д. Указ. соч. С. 62.

древнему языческому богу, требующему постоянного кровавого жертвоприношения.

“Мы должны бросить каждого в раскол социализма, чтоб с него *слезла шкура* капитализма и сердце обратило внимание на *жар жизни* вокруг классовой борьбы и произошел бы энтузиазм” (163), – такую алхимическую формулу социализма провозглашает землекопам главный идеолог на котловане Сафронов. “Давно пора кончать зажиточных паразитов, – высказался Сафронов. – Мы уже не чувствуем *жара от костра классовой борьбы, а огонь должен быть*: где же тогда греться активному персоналу” (174).

Вскоре Сафронову самому суждено стать жертвой собственных лозунгов. Внезапная и сюжетно не обусловленная гибель его и Козлова в деревне становится значимой в контексте “энтузиастского” *жертвоприношения* как необходимая кровавая дань адскому по своей сути “огню классовой борьбы”, что в инициальном плане оказывается равнозначным семантике *напрасной жертвы*.

Таким образом, семантический вектор архаической схемы космогонического акта предстает в повести Платонова перевернутым и направленным не в жизнь, но в смерть (1-й и 2-й пункты нашей схемы), не к истине, а от истины (3-й пункт). В ходе дальнейшего повествования эта смысловая доминанта произведения приобретает свою динамику развития через мотивное разветвление, символично-образное обогащение, приводя к возникновению новых семантических оборотов, которые свидетельствуют о многоликости проявления парадигмы инверсии – главного смыслообразующего художественного принципа писателя.

Так, например, одним из способов ее воплощения в повести является косвенное цитирование священных библейских текстов. Поскольку же само Священное Писание имеет дело с абсолютными понятиями, то его творческое использование Платоновым в инвертивном контексте звучит как авторское предупреждение об опасности *абсолютной* инверсии, которая, как пишет С. Хоружий, “распространяет себя на все первоосновы и верховные ценности в мире

людей, заменяя добро злом, истину — ложью и свет — тьмой”, стремясь к “чистоте и полноте воспроизведения своего архетипа”³¹. Приведем один из наиболее характерных примеров, взятых из начала повести, где на уровне поэтического намека задается сверхсмысловая логика дальнейшего тексторазвертывания.

Вощев, истомившись размышлением, лег в пыльные, проезжие травы ... *Умерший палый лист* лежал рядом с головою Вощева, *его принес ветер с дальнего дерева*, и теперь этому листу предстояло смирение в земле. Вощев подобрал *отсохший лист* и спрятал его в тайное отделение мешка, где он сберегал всякие предметы *несчастья и безвестности* (124).

Мотивная структура этого отрывка содержит отсылку к Первому псалму из Книги Давида:

Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых и на пути грешных не ста, и на седалище губителей не седе, но в законе Господни воля его, и в законе Его поучится день и ночь. И буде яко *древо*, насажденное при исходящих вод, еже плод свой даст во время свое, и *лист его не отпадет*, и вся, елика аще творит, успеет. Не тако нечестивии, не тако, но *яко прах, его же возметет ветер от лица земли...* (Пс. 1:1–4. Выделено мной. — Е.П.).

Как видно из двух приведенных цитат, основной мотив псалма указывает в повести Платонова на обратное направление онтологического вектора новой эпохи в ее сравнении с исконным богосотворенным миром. Можно сказать, что выбранный автором в качестве проводника инвертивной парадигмы традиционный элегический мотив *палого, умершего отсохшего листа* — один из часто встречаемых в его художественных текстах, имплицитно всю вершащуюся вне “закона Господня” историю падшего человечества, символически намекая и на ее эсхатологическое завершение.

³¹ Хоружий С.С. Бахтин. Джойс. Люцифер // Бахтинология. СПб., 1995. С. 22.

Таким образом семантическое ядро выявленного мотивного единства двух частей повести “Котлован” (при многозначительном отсутствии мотива *подписания* договора с дьяволом в *городской* ее части) дает возможность интерпретировать текст произведения как повествующий об уже состоявшейся сделке нового мира с дьяволом, победное шествие власти которого теперь все больше распространяется от центра (городская окраина) к периферии (деревня), захватывая все новые территории и новые души, т. е. создавая в ставшем подвластным ему инверсированном мире собственное царство. Устрашающий образ этого царства, впрочем, уже проглядывает в утопической картине “царства сознания”, изображенной Платоновым еще в 1922 г. в “Потомках солнца”.

В этом величайшая реалистичность, практически документальность платоновской эзотерики, представляющей собой своего рода “рентгенограмму невидимой сути мира”³², адекватно отражающую в образе перевернутого художественного пространства деформированность действительной жизни конца 20-х – 30-х гг. Пожалуй, самым “вопиющим” – в прямом смысле слова – образом эта перевернутость социалистической реальности отражена в строках одной из многочисленных и популярнейших советских песен-маршей: “Мы с железным конем/Все поля обойдем/*Соберем, и засеем, и вспашем...*” Последовательность земледельческого акта здесь буквально вывернута наизнанку, т. е. движется от сбора урожая к пахоте, а не наоборот. Не менее многозначителен при этом факт незамеченности такой явной смысловой нелепицы, просуществовавшей в нетронутом, невыправленном виде на протяжении всего времени востребованности данного и многих подобных ему “произведений песенного жанра”. В таком контексте более чем верной является точка зрения на повесть Платонова А.И. Павловского, который пишет: “Вся печаль (и одновременно отличие Платонова от его “спутников” по социальным прогно-

³² Павловский А.И. Яма (о художественно-философской концепции повести Андрея Платонова “Котлован”) // Русская литература. 1991. № 1. С. 36.

зам) заключалась в том, что “Котлован” не антиутопия, он — документ; при всей своей гротесковости, условности и т. д. “Котлован” едва ли не “натуралистичен”, так как глубоко правдив в понимании глубинной сути развивающихся общественных процессов”³³.

³³ Павловский А.И. Указ. соч. С. 38.

**МОТИВ ТЕАТРА КАК ЦИКЛООБРАЗУЮЩЕЕ
НАЧАЛО В СБОРНИКЕ НОВЕЛЛ ВЛ. СИРИНА
“ВОЗВРАЩЕНИЕ ЧОРБА”**

XX век предстает перед взглядом исследователя-филолога как период наибольшего развития циклических форм. Необходимое качество цикла – наличие внутренней целостности. В русской литературе, особенно Серебряного века, циклы существовали главным образом в лирике. “У поэтов конца XIX – начала XX в. цикл являет собой новое жанровое образование, стоящее между тематической подборкой стихов и лирической, бессюжетной поэмой. Каждое произведение, входящее в такой цикл, может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлеченным из него, теряет часть своей эстетической значимости; художественный смысл цикла шире совокупности смыслов отдельных его составляющих”¹. То же самое можно отнести и к циклу в прозе.

Мы постараемся показать наличие такой внутренней целостности в сборнике Вл. Сирина “Возвращение Чорба”. Существенную роль в создании единой архитектоники этого цикла играет мотив театра.

Проследим сначала, как мотив театра проявляется на сюжетном уровне в новеллах рассматриваемого сборника. Очень ясно он выражен в заглавной новелле “Возвращение Чорба”, предстывая как мотив оперы. Он пронизывает всю ткань новеллы. Супруги Келлер в экспозиции возвращаются из театра, где “Вагнера давали с прохладцей, со вкусом, музыкой накармливали до отвала”. Ниже мы узнаем, какая именно опера Рихарда Вагнера ставилась: “Парсифаль”. Далее следует описание гостиницы, куда возвращается Чорб: она находится “в переулке за углом городской оперы”. Когда Чорб приводит

¹ Сапогов В. Цикл // Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти т. М., 1975. Т. 8. С. 399.

в номер проститутку и засыпает, женщина смотрит в окно: “в бархатной бездне улицы виден был угол оперы, черное плечо каменного Орфея, выделявшееся на синеве ночи...” Все происходящее в новелле совершается как бы на задворках оперной сцены.

Здесь нужно выделить два момента. Во-первых, отношение к мотиву оперы в мире городка. Опера в европейской культуре понимается как высший, синтетический вид искусства, продолжающий традицию античной трагедии, которая, как известно, мыслилась в качестве символического выражения мистерии Бытия. Об этом мистериальном генезисе трагедии писали Ницше в известной работе “Рождение трагедии из духа музыки”, А.Ф. Лосев в многочисленных сочинениях.

Что же касается попыток восстановить синтетизм трагедии путем соединения слова с музыкой в опере, то они продолжают начинаться с итальянской камераты 1600-х гг., с первой оперы “Орфей” (образ Орфея встретился нам в новелле). Соотношение между музыкой и словом в опере менялось в ходе нескольких реформ, последней и крупнейшей из которых была реформа Р. Вагнера, попытавшаяся подчинить то и другое единству мистериального замысла... В городке Вагнера “давали с прохладцей”, “накармливали музыкой”. Очевидно саркастическое акцентирование писателем сниженного, потребительского отношения горожан к музыкальной драме. Квинтэссенцией этого отношения становится жест черного пуделя (семантического средоточия городка), с поднятой лапой оскорбляющего “красные буквы афиши: Парсифаль”.

Заметим, что слово “Парсифаль” дано в этом эпизоде без кавычек, не как название оперы, а как самостоятельное понятие. Пес, таким образом, поносит не просто оперу или искусство. Объектом его пренебрежения становится содержание самого праобраза Парсифала, некое бытийного архетипа. И надо понять смысл этого архетипа. Опера “Парсифаль” – последнее, самое сложное произведение Вагнера. Авторское ее жанровое определение – “мистерия в трех действиях”. Не вдаваясь в подробности сюжета, разворачивающегося как история похищения чародем Клингзором Копья Страстей у Ко-

роля Грааля и возврата Копья рыцарем Парсифалем, – отметим, что основная, глубинная идея, его организующая – идея единства и многоликости бытия. Это проявляется и в специфике образов, могущих быть понятыми не оценочно, а только лишь амбивалентно; и в ключевой фразе мистерии: “В одно оружие верь: ты ранен им, оно лишь и спасет!” – относящейся к Копью Страстей.

Таким образом, пространство новеллы понимается уже не просто как задворки оперной сцены, но как символическое пространство мистерии, явленной средствами музыкальной драмы. Наличие этой мистерияльной коннотации в семантике мотива театра в первой новелле столь интенсивно, что всякое новое появление этого мотива в цикле вновь оживляет также и ее.

В новелле “Звонок” мотив театра семантически задействован через само заглавие. Сюжетная ситуация здесь такова: герой, Николай Степаныч, решает бросить многолетние странствия и разыскивает мать, живущую в Берлине, чтобы восстановить семейные отношения, разрушенные эмиграцией. Однако разыскав мать, он убеждается в бесполезности попытки вернуть прошлое. У матери – молодой любовник, прихода которого она ожидает в момент появления Николая Степаныча. Ее жизнь подчиняется правилам совсем другого сюжета, который не предполагает роли материнства, и женщина фактически выставляет сына. Таким образом, Николай Степаныч и его мать на деле не встречаются: их жизненные пути расходятся безвозвратно, принадлежат разным бытийным сюжетам.

Мать с трепетным ужасом ожидает звонка в дверь, возвещающего о приходе любовника. Этот звонок означал бы, что ей необходимо сделать выбор в пользу одного из мужчин и связанных с ними сюжетов. Указания на постоянное ожидание проливают весь срединный эпизод новеллы, связанный со встречей, и тем более значителен оказывается ситуативный контекст, в котором звонок все-таки раздастся. Николай Степаныч почти ни с того ни с сего начинает рассказывать об африканском театре, обещает вечером сводить мать в мюзик-холл, описывает, как там бывает... В этот миг и раздастся звонок.

роля Грааля и возврата Копья рыцарем Парсифалем, – отметим, что основная, глубинная идея, его организующая – идея единства и многоликости бытия. Это проявляется и в специфике образов, могущих быть понятыми не оценочно, а только лишь амбивалентно; и в ключевой фразе мистерии: “В одно оружие верь: ты ранен им, оно лишь и спасет!” – относящейся к Копью Страстей.

Таким образом, пространство новеллы понимается уже не просто как задворки оперной сцены, но как символическое пространство мистерии, явленной средствами музыкальной драмы. Наличие этой мистериальной коннотации в семантике мотива театра в первой новелле столь интенсивно, что всякое новое появление этого мотива в цикле вновь оживляет также и ее.

В новелле “Звонок” мотив театра семантически задействован через само заглавие. Сюжетная ситуация здесь такова: герой, Николай Степаныч, решает бросить многолетние странствия и разыскивает мать, живущую в Берлине, чтобы восстановить семейные отношения, разрушенные эмиграцией. Однако разыскав мать, он убеждается в бесполезности попытки вернуть прошлое. У матери – молодой любовник, прихода которого она ожидает в момент появления Николая Степаныча. Ее жизнь подчиняется правилам совсем другого сюжета, который не предполагает роли материнства, и женщина фактически выставляет сына. Таким образом, Николай Степаныч и его мать на деле не встречаются: их жизненные пути расходятся безвозвратно, принадлежат разным бытийным сюжетам.

Мать с трепетным ужасом ожидает звонка в дверь, возвещающего о приходе любовника. Этот звонок означал бы, что ей необходимо сделать выбор в пользу одного из мужчин и связанных с ними сюжетов. Указания на постоянное ожидание пронызывают весь срединный эпизод новеллы, связанный со встречей, и тем более значителен оказывается ситуативный контекст, в котором звонок все-таки раздастся. Николай Степаныч почти ни с того ни с сего начинает рассказывать об африканском театре, обещает вечером сводить мать в мюзик-холл, описывает, как там бывает... В этот миг и раздастся звонок.

Мотив театра не случайно прямо предваряет наконец раздающийся звон. Звонюк в этом контексте звучит как театральный. Он зовет героиню-актрису к выходу на сцену, где свершается подлинная мистерия существования. Вспомним значение театра в “Возвращении Чорба”: там опера оборачивается мистерией. Эта мистериальность продолжается здесь – в “Звонке”. У каждого своя роль в сюжете бытия, а играть в нем несколько ролей одновременно людям не дано. Ошибиться в выборе роли – значит впасть в иллюзию. А иллюзия всегда чревата небытием, разверзающимся за ее покровом.

В новелле “Бахман” мотив театра дан в фигуре Актера. Им является сам главный герой-пианист Бахман. Новелла представляет собой историю связи его с любящей женщиной по фамилии Перова. Последняя посещала все его концерты, в каком бы городе мира они ни происходили, и неизменно садилась на одно и то же место в первом ряду. Сценический взлет Бахмана был связан с этими отношениями: именно так началась его карьера. Неразрывность связи этих двух людей подтверждается ключевым сюжетным эпизодом новеллы, когда Бахман грубо срывает концерт, не увидев в зрительном зале Перовой. Этот эпизод неопровержимо доказывает, что во все дни своего взлета Бахман играл только для нее одной – а “играл он в те дни гениально”. Значит, следует видеть, что в новелле Сирина выстраивается структурное единство: Бахман – Перова – Любовь – Музыка. Все составляющие этого единства имеют смысл только внутри него, и при выпадении любого члена перестает существовать все целое. Любовь осуществляется через Перову, Музыка – через Бахмана. Но для обыденного взгляда остается видимой только верхушка этого айсберга, та его часть, которая блистает на сцене концертного зала – сцене театра жизни. А эта часть есть Бахман. Поэтому новелла имеет это название. Повествуя якобы о самом Бахмане, она рассказывает обо всем, что наличествует за этим феноменом, обуславливая его существование.

В предпоследней новелле цикла, “Картофельном Эльфе”, Сирина подводит читателя к мысли об условности существования – той драмы, которая разыгрывается на подмостках теа-

тра жизни. Для этого он дает мотив театра в сниженной интерпретации, представляя театр как цирк. Сюжетные коллизии разворачиваются между цирковыми актерами.

В этой новелле трое персонажей: карлик по прозвищу Картофельный Эльф, фокусник Шок и его жена Нора. Фокусник — человек-мираж: его существование представляет собой один большой длящийся иллюзион, и Нора постепенно начинает ненавидеть его за то, что в общении с ним перестает понимать, где граница между подлинностью и ложью. Нора бездетна (что по законам художественного мира естественно: какие могут быть дети от мужа-призрака?) и тоскует по ребенку. Существование этой пары проявляет свойство неполноты бытия. Некий недостаток субстанциальности обнаруживается и в самом фокуснике, и в его квази-семействе.

Тот же недостаток субстанциальности ощущает в себе и карлик Эльф. У него и прозвище такое, почти бесплотное. Само рождение его изначально было под сомнением. Родившись, Эльф так и не развился в мужчину, а остался существом, производящим впечатление восьмилетнего ребенка, недочеловеком.

И вот однажды Шок приносит Эльфа, побитого в цирке, к себе домой. Нора нянчится с ним, представляет, что это ее сын — но вдруг, “по непонятному сочетанию мыслей, ей померещилось другое, мстительное и любопытное”. Она позволяет Фреду сблизиться с собой, чтобы иметь и собственную тайну от мужа, собственный фокус. Эльф в этом был для нее лишь орудием: “Самого карлика не хотелось вспоминать”. Для Фреда же этот день был счастливейшим в жизни. Он написал Норе письмо с предложением руки, где, в частности, сообщал, что бросает цирк: “Каково было бы вам знать, что каждый вечер людское стадо хохочет над Вашим избранником?”

Карлик действительно бросает цирк и поселяется в захолустном городке, распространив легенду, что он паралитик, прикованный к постели. Таким образом, продолжается его существование при недостатке бытия. Но он не знает, что Нора родила ему сына. И вот через несколько лет она находит кар-

лика и приезжает к нему. Тут-то и начинается настоящий сюжет. Все, что было прежде, рядом с ним повисает невыразительной дымкой условного существования.

Мы не станем вдаваться в анализ этого сюжета. Обратим внимание лишь вот на что: полноценное событие — рождение человека — осуществляется за счет энергии нескольких неполноценных субстанций. В итоге и само это событие оказывается условным: сын карлика уже мертв к тому моменту, когда мы узнаем о его бывшем существовании. Таким образом, подвергается сомнению сама реальность существующего; декорации театра жизни обнаруживают свою ветхость. Театр превращается в иллюзион, в складной цирковой балаган.

И концепированный субъект задается вопросом: а что же там, за этими декорациями и фальшивыми персонажами? На протяжении всего цикла Сирий строил его композицию так, что не оставалось сомнений: за ними стоит подлинное Бытие. В финальной новелле цикла, “Ужасе”, Сирий предлагает другой вариант взгляда за декорации. Он предполагает за ними Ничто, ужас тотального отчуждения. Какими же средствами Сирий его передает, и как эти средства вписываются в поэтику цикла?

Прежде всего, писатель активно использует мотив театра. Значимость этого образа в “Возвращении Чорба” нам уже понятна: метасюжет цикла разворачивается как мистерия, подобием которой служит действие на оперной сцене. Что бы ни происходило, все предстает как маленький фрагмент драмы жизни в театре Бытия. Смысл отдельных новелл приобретает завершенность именно в соотношении их с темой мистерии, решительно заявленной в заглавном тексте. И вот в “Ужасе” Сирий делает попытку эту мистирию отменить, подвергнув таким образом сомнению саму универсальность смысла. “Бывало ... ночью, лежа в постели, я вдруг вспоминал, что смертен. Тогда в моей душе происходило то же, что происходит в огромном театре, когда внезапно потухает свет ... слепая буря, темный панический шум растет”.

Новелла “Ужас” отчетливо делится на пять композиционных эпизодов. Образ затмения в театре, приведенный Сири-

ным в первом эпизоде как сравнение, во втором становится реальностью. Накануне отъезда герой “почему-то” ведет свою подругу в оперу. И тут это случилось. “Вдруг в огромном розовом театре потухли сразу все лампочки, – и налетела такая густая тьма, что мне показалось – я ослеп ... и когда свет снова наполнил театр, я увидел, что она сидит вся бледная, стиснув зубы”. Вспомним, что образ темного театра возникал в душе героя при мысли о смерти. Здесь затемняется не театр души, а реальное помещение. По аналогии следует видеть образ смерти, стоящий над этим затмением. Но и смерть теперь, следовательно, оказывается не просто мыслью, а реальным фактом. Этот момент отчетливо выступает, во-первых, как предзнаменование дальнейших событий. Во-вторых, надо уяснить центральный образ новеллы: смерть, которая приходит и гасит свет смысла в театре Бытия, повергая его в хаос ужаса.

Мы вкратце рассмотрели функционирование мотива театра на сюжетном уровне отдельных новелл. Теперь обратимся к композиции цикла. Пристальный взгляд дает возможность убедиться, что и этот уровень организован в согласии с принципом, заставляющим вспомнить об опере. Речь идет вот о чем.

Цикл “Возвращение Чорба” отчетливо делится на четыре блока, или круга новелл, следующих друг за другом по порядку. Круг первый – символическое повествование об изгнании человека из рая и обретении им земли. Здесь диалектически взаимодействуют темы счастья как невозвратимого прошлого и счастья в настоящем. Второй круг имеет выраженную жанровую ориентацию: он состоит из двух сказок и рождественского рассказа. Кругу третьему свойственно специфическое заострение экзистенциальной тематики, осмысление места человеческой индивидуальности в окружении таких категорий, как любовь, память, жизнь. И, наконец, четвертый круг содержит контрастное противопоставление концептуальных тезисов о первоначалах мира, в роли которых выступают Благодать и Ужас отчуждения.

Такое членение в точности соответствует правилам построения классического симфонического цикла в музыке. В нем

выделяются четыре части: *allegro*, основанное на взаимодействии и взаимопроникновении двух тем; жанровый эпизод (менуэт или другой танец); лирическое *andante*; и финальное *allegro*, тоже построенное на двух контрастных темах. Как видим, композиция цикла “Возвращение Чорба” зиждется на законах, тождественных законам музыкальной формы. И это глубоко закономерно. “Возвращение Чорба” – это мистерия по Сирину, трагическое (в этимологическом смысле) действие, совершаемое не сценическими, а чисто литературными средствами, и однако в своем тяготении к синкретизму вбирающее архитектурные принципы, свойственные композиции симфонического цикла. Здесь не место подробно говорить о них, однако подчеркнем в качестве первейшего организующего это родство начала контрастное противопоставление тем, выражающих диалектические альтернативы Бытия, развитие их и приведение в итоге к синтезу.

Развивая заявленную мысль, приведем некоторые относящиеся к ней частные наблюдения. Так, второй круг произведений в цикле “Возвращение Чорба” выстроен в согласии с собственной внутренней закономерностью. Объединяющей для всех трех новелл оказывается тема чуда. Две крайние сказки, показывая чудо как некое волшебство, создают фон для средней новеллы, где чудо посредством христианской символики поднимается до уровня мистериальной категории. Получается конструкция, в музыке носящая название трехчастной формы и свойственная именно жанровым эпизодам симфонического цикла. Это еще раз подтверждает мысль о связи архитектуры “Возвращения Чорба” с законами музыкальной формы.

В третьем круге наиболее концептуальной является новелла “Пассажи́р”. Речь в ней ведется от лица писателя – героя-рассказчика новеллы. Писатель сетует на то, что не понимает и никогда не поймет истинного смысла тех знаков, которые жизнь ставит перед людьми. Здесь Си́рин высказывается практически открыто, переходя от образов к формулировкам и почти не прячась за подставной фигурой писателя. Его собственная, тоже субъективная авторская мысль сквозит через

строки писательских размышлений. Сирий как человек, как носитель собственных мнений и сомнений, а не демиург, в этой новелле виден яснее, чем где-либо еще в цикле.

И это опять дает нам основания говорить о музыкальных принципах архитектоники “Возвращения Чорба”. В классической симфонии лирическая часть воплощает субъективное начало замысла. Третий круг новелл как раз соответствует этой лирической части. Автор как рефлексирующий, размышляющий субъект здесь выходит на первый план, проявляет свою личную индивидуальность и приоткрывает личную драму, говоря о непостижимости отдельным человеком высокого таинства жизни.

Четвертый круг цикла “Возвращение Чорба” открывается новеллой “Катастрофа”. Само заглавие ее заставляет предположить свершение какой-то радикальной перемены. Ведь “катастрофа” – не только дорожное происшествие, о котором повествуется в новелле, а и термин классической поэтики, означающий решительный поворот в развитии действия, ведущий к развязке². У Сирина такой поворот наступает в строении цикла, возвещая о грядущей развязке метасюжета. Применение здесь этого термина заставляет окончательно убедиться, что “Возвращение Чорба” представляет собой единство, причем такое, в основе которого лежит мистериальный архетип античной драмы.

Итогом всего сказанного должно явиться утверждение, что мотив театра существует и на более глубоком, чем композиционный, – на концептуальном уровне самого смыслового задания, создающего архитеконику цикла “Возвращение Чорба”. Образ жизни как театра, восходящий в пределе европейской культуры к платоновской пещере с тенями, входит в состав первообраза, из которого вырастают и архитеконику ци-

² “Катастрофа в литературном произведении – момент разрешения напряженного положения, которое намечается уже в экспозиции и завязке, а затем создается ходом драматического действия. Термин взят из античной теории драмы; первоначально катастрофа означала трагическую развязку в драме, а позднее – развязку вообще или поворот в действии, содержащий предпосылку к развязке”. – *Краткая литературная энциклопедия*. М., 1966. Т. 3. С. 444.

кла “Возвращение Чорба”, и сюжетно-композиционные особенности его отдельных новелл.

Следует заметить, что использование писателем именно этого мотива как циклообразующего само по себе многозначительно. Ведь идея жизни как театра была ключевой для Серебряного века русской культуры. В частности, большое влияние приобрело в этот период представление об онтологическом статусе театральности, свойственное взглядам Н. Евреинова. Это представление сказалось и на Сирине. Сам факт того, что большая часть его русскоязычной прозы увидела свет под выразительным псевдонимом, как это было свойственно литераторам Серебряного века, свидетельствует о ролевом характере писательского самосознания. Американский профессор Вл. Александров, устанавливая связь между взглядами Н. Евреинова и В. Сирина-Набокова, пишет: “Концепция естественной театральности ведет Евреинова в направлении, в котором двигался ... и Набоков – к вере в трансцендентальную духовную реальность, порождающую многообразные формы искусственности на земле”³.

Наличие этой связи заставляет по-иному взглянуть на феномен Набокова, который обыкновенно воспринимается как писатель “современный” и “западный”, и осмыслить его как литератора, глубоко связанного с традицией русского Серебряного века.

³ Александров В. Набоков и “серебряный век” русской культуры // Звезда. 1996. № 11. С. 226.

МАГИЯ ЧИСЛА, ИЛИ “СЕКРЕТНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЧИСЕЛ” В МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА Л. ЛЕОНОВА “ПИРАМИДА”

Из многих авторских посылов и постулатов “последней книги” Л. Леонова “Пирамида” следует, что этот “роман-наваждение в трех частях” (как определяет ее автор непосредственно в подзаголовке) изначально мыслился отнюдь не в рамках классического традиционализма – не как эпос современности или сага о семье российского священника, не как социально-бытовой или исторический роман о 30-х годах. С какой-то даже дерзкой открытостью писатель декларирует свое намерение замахнуться на “неосуществимую тему размером с небо и емкостью эпилога к Апокалипсису. Мне предстояло, – продолжал он формулировать свою творческую задачу, – уточнить трагедийную подоплеку и космические циклы большого Бытия, служившие ориентирами нашего исторического местопребывания, чтобы примириться с неизбежностью утрат и разочарований, ибо здесь с моею болью обитал я”¹. И хотя творческий толчок к созиданию-сотворению “Пирамиды” дали конкретные факты личной жизни писателя конца 30-х годов, о чем он и не преминул уведомить читателя в первых же строках романа, хотя жизненные судьбы героев неотрывны от реальных событий рокового времени, это роман “метахудожественный”², “полиисторический”³, во многом соотносимый с художественными принципами русского космизма⁴ и целенаправленно ориентированный на эстетику, которая в трудах

¹ Леонов Л. Пирамида. Роман-наваждение в трех частях: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 7 (далее ссылки даются в тексте).

² Померанц Г. Развертывание альтернатив // Октябрь. 1998. № 2. С. 160.

³ Герман Брок о литературе/Вступительная статья, составление, перевод и комментарии М. Бента // Вопросы литературы. 1998. Июль-август. С. 210.

⁴ См.: Оклянский Ю. Шумное захолустье: В 2 кн. Частная жизнь и тайнопись Леонова Леонова. М.: Терра, 1997.

западных исследователей получила терминологическое обозначение “тотальности”. А это “означает требование последовательное показать как одновременное, в современном увидеть вневременное, произведение искусства сделать слепком эпохи”⁵.

30-е годы, это козырное и осевое десятилетие тоталитарной системы, и явились той самой точкой истории, где Л. Леонов сводил воедино все ипостаси земного времени, включая непредставимой давности прошлое и апокалиптические видения будущего, где представлялось возможным узреть “логический финал человеческого мифа” (1, 20). Причудливая действительность 30-х годов давала писателю редкую возможность понять, как проявляется феномен человека на пересечении многовековой бытийной вертикали и явленной сегодня социальной горизонтали, выверить “ориентиры нашего исторического местопребывания” Вечностью, приблизиться к разгадке “иероглифа человеческого бытия”. И если с определенной точки зрения на задачи литературы, “... поэзия или, точнее, поэтическое произведение должно в своем единстве обнимать весь мир, отбором вокабул реальности оно должно отразить космогонию мира, должно высветить в создаваемой им картине желаемого бесконечность этического стремления...”⁶, то это как нельзя более согласуется с убеждением Л. Леонова, что “человека надо мыслить по вертикали, а не по горизонтали злободневных интересов” (2, 198), и соответствует его творческому намерению “библейским, по возможности, оком взглянуть на панораму мыслимого времени” (2, 451).

Отсюда и определяющая особенность поэтической системы “Пирамиды” – ее ориентированность на базовые, первоисходно-первоисточные начала человеческого мировосприятия, призванные выразить известную повторяемость и узнаваемость мира при всей исключительности данной конкретно-исторической фазы его проявления. Принципиальную значимость в художественной структуре романа приобретает акцен-

⁵ Герман Врок о литературе... С. 210.

⁶ Там же. С. 230 – 231.

тированная обращенность автора к архаическим моделям бытия, мифопоэтическим, библейским, литературным мотивам, так называемым “вечным сюжетам”, “блуждающим сном” мировой культуры, благодаря проекции которых на изображаемую действительность неизмеримо возрастает семантическая и эстетическая емкость авторского текста. Можно сказать, что мотивно-мифологическое начало пронизывает художественное пространство романа как мощная корневая система, имеющая ствол и многочисленные ответвления. Можно также сказать, что мотивно мифологическое начало питает романский организм как хорошая кровеносная система – от аорты до мельчайших капилляров.

Фундаментирующим началом мотивно-мифологического комплекса “Пирамиды” – от общей архитектоники до отдельной поэтической детали – следует считать числовую мифологию, мифологическую символику числовой поэтики. “Секретное значение чисел”⁷ восходит к изначально первоуродным представлениям о мироздании, каким-то ныне уже утраченным тайным знаниям и первоисходным началам бытия. На утраченности их Л. Леонов выстраивает жанровую энигму “Пирамиды” как “романа-наваждения в трех частях”. Именно так, а не иначе определяет жанр своего произведения Л. Леонов, и произвольное отсечение этого существенного уточнения свидетельствует уже о неполноте понимания авторского замысла и внутреннего смысла произведения. На эту сторону жанровой специфики “Пирамиды” очень своевременно обратил внимание А.И. Павловский. «Следует сначала напомнить, – отмечал он, – что жанровое (или поджанровое) определение “Пирамиды” – “роман-наваждение” – выглядит на титуле более пространно: “роман-наваждение в трех частях”, причем после слов “роман-наваждение” нет ни точки, ни запятой, ни тире, – это одна слитная фраза, а у Л. Леонова не бывает непродуманных даже

⁷ Подробнее см.: Холл Мэлли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии: В 2 т. Новосибирск, 1992. Т. 1. С. 233.

мелочей. Т. е. само “наваждение”, составляющее и впрямь атмосферу и содержание романа, дано нам в этом определеннии как нечто целое, нераздельное – как некий клубящийся облак. Иначе, если бы это было не так, то Леонов, чрезвычайно чуткий к пунктуации, написал бы по-другому. Все три части имеют названия, синонимичные или наваждению, или бесовству: Загадка, Забава, Западня»⁸. Все это подмечено тонко и точно, однако не только в этом состоит энигма авторского определения жанра “Пирамиды”; возможность приблизиться к ней предоставляет леоновская игра с “секретным значением чисел”.

В кратком, но весьма емком “Предисловии” О. Овчаренко к первому книжному изданию “Пирамиды” лишь в тезисной форме присутствует мысль о том, что работая над ней до последней минуты, писатель не смог все-таки «полностью воплотить свой замысел. В частности, композиция трех частей “Пирамиды”, подобно “Божественной комедии” Данте, должна была строиться на магии чисел» (1, 4). Высказана интереснейшая мысль, к сожалению, не получившая должного развития в леоноведении. Кроме краткого сообщения В.Е. Кайгородовой на семинаре по роману Л.М. Леонова “Пирамида” в Пушкинском доме, кажется, никто более эту проблему не затрагивал. А между тем три части “Пирамиды” называются “Забава”, “Загадка”, “Западня” неслучайно не только в том смысле, на который указал А.И. Павловский. Помимо конкретного художественного содержания, которое символически обозначено каждым из названий, это еще и поэтический шифр, основанный на числовой тайне. Если отнестись к заглавным буквам названных трех частей как к цифрам, обозначающим число 3, то их сумма (3+3+3) даст число 9, которое с незапамятных времен в разных эзотерических системах воспринималось как число Человека. Число это, как известно, восходит к мифу об Эдипе, разгадавшем загадку Сфинкса, к теории чисел Пифагора.

⁸ Павловский А.И. Два эссе о романе Л. Леонова “Пирамида”. 1. Наваждение как роман и роман как наваждение // Русская литература. 1998. № 3. С. 262.

Более или менее цельно дошедшая до нас система пифагорейской математики, скрывающая множество тайн, загадок, секретов его сложной доктрины, уже и сама не первична и восходит к каким-то древним Мистериям, заключающим, быть может, “считанное число простейших бытийных реакций и фундаментальных парадигм мироощущения. Как и добавляет таким парадигмам, – справедливо рассуждает современный философ, – она укоренена в глубинных мифотворческих горизонтах сознания: в каждом мифокультурном универсуме ей соответствует определенная мифологема, символизирующая ее, задающая ее архетип”⁹. Все дело в том, что числовая мифологема относится к разряду самых универсальных категорий мировосприятия, лежащих за рамками какой-либо одной философско-теософской системы, и сознательное внедрение числовой символики в поэтическую систему романа позволило писателю существенно раздвинуть границы знаний о человеке. Но вернемся к “пифагорейской математике”.

Как бы то ни было, а по этой системе, отмечает Мэнли П. Холл, в которой цифры складываются вместе, 666 становится $6+6+6$, или 18, и 18, в свою очередь, становится $1+8$, или 9. Согласно Откровению, 144 000 душ должны быть спасены. Это число становится $1+4+4+0+0+0$, что равно 9, и эта операция показывает, что и Зверь Вавилонский, и число спасенных указывают на самого человека, чей символ есть 9¹⁰.

Слишком много совпадений и соотношений леоновского текста с подобного рода числовыми операциями, чтобы считать это случайностью. «Не знаю, – говорит А.И. Павловский, – какие у Леонова были варианты названия для романа в целом – кроме “Пирамиды” и “Ангела”, но слово-название третьей части, т. е. “Западня”, было в этом ряду вполне уместным»¹¹. Если продолжить начатые А.И. Павловским поиски возможных вариантов названия “последней книги” Л. Леонова, в круге которых могла бы вращаться его творче-

⁹ Хоруэжй С.С. Бахтин. Джойс, Люцифер // Бахтинология. Исследования, переводы, публикации. СПб.: Алетейя, 1995. С. 22.

¹⁰ Холл Мэнли П. Указ. соч. С. 236.

¹¹ Павловский А.И. Указ. соч. С. 262.

ская мысль, то имеются реальные основания предположить, что именно в первых буквах названия трех частей романа – “Загадка”, “Забава”, “Западня”, графически совпадающих с цифровым обозначением числа 3, зашифровал писатель еще один вариант названия (или подзаголовок) “Пирамиды”, и это будет “Человек”! Ведь именно человека и пытается разгадать писатель, взвешивая на чаше исторических весов “порицательные” и “восхвалительные” аспекты

Тайное значение триадности и валентной ей эннеады, как мифологем мировой значимости, проглядывает в романе неоднократно. При этом обнаруживаются и открытые – сюжетные выходы ее на повествовательную поверхность романа. Вот пример. В результате внезапного набега фининспектора Гаврилова семья Лоскутовых, где для поддержания материального достатка тайно занимались сапожничеством, починкой домашней утвари и вязанием кофточек, подверглась обложению непосильным налогом в сумме ста семнадцати тысяч (117 000) рублей, уплата которого грозит “лишенцам” полным разорением – нищетой, голодом, гибелью. Именно тогда и возникает в голове младшего сына Егора хитроумно-сатанинский план спасения семьи посредством письма Вождю и бегства о. Матвея из дома. Но загадочная сумма всплывает в повествовании не раз. Именно о ней шла речь во время первой встречи Дуни Лоскутовой с Евгением Сорокиным, еще до возникновения ситуации с непосильным налогообложением. Это “странное совпадение двух сумм становится для Дуни наставлением к действию” (1, 313). С намерением согласиться на продажу своей душевной тайны – двери в иной, запредельный мир – она отваживается на новую встречу с известным кинорежиссером, надеясь получить от него эти столь необходимые семье сто семнадцать тысяч рублей. Можно сколько угодно долго и упорно думать над смыслом этой загадки, но она откроется лишь силою числовой магии: $117\ 000 - \text{это } 1+1+7+0+0+0=9$, то есть в соответствии с пифагорейской математикой – это число Человека, а в соответствии с социальным счетом тоталитарной системы – всего лишь его цена.

В этом окончательно убеждает сцена встречи Юлии Бамбалску с Дымковым, когда, обнаружив в ангеле все признаки усыхания чудесного дара и превращения в рядовую личность, она “выложила ему на стол буквально всю оказавшуюся в сумочке мелочь, что-то около ста семнадцати рублей с копейками” (2, 414).

«Эннеада, 9, была первым квадратом нечетного числа (3x3), – поясняет Мэнли П. Холл. – Она ассоциировалась с ошибками и недостатками, потому что ей недостает до совершенного числа 10 одной единицы. Она называется числом человека из-за девяти месяцев его эмбрионального развития. Среди ее ключевых слов – “океан” и “горизонт”, потому что для древних они были безграничными»¹². Из глубин неизмеримо далекого прошлого особенно наглядно предстает абсурдность мира, покусившегося на безграничность человека, низведшего его с высоты измерения “океаном” и “горизонтом” до состояния “рядовой личности” по цене “около сто семнадцати рублей с копейками”. Как видим, живописуя реальные загадки, забавы и западни “построенного” мира, писатель и сам не прочь вступить с читателем в игру, позабавиться его неискушенностью, сбить с дороги, опутать сюжетными тайнами, ловить в западню. И чем сильнее читатель погружается в тайнопись Л. Леонова, чем глубже вступает в сотворческие отношения с его текстом, тем сильнее испытывает энергию его духовного воздействия.

Однако в аспекте “секретного значения чисел” не столько даже триада, сколько друада-дихотомия, двоичность управляет поэтическим миром Л. Леонова, лежит в основании самой эстетической системы писателя. И это утверждение касается прежде всего завершающей его путь книги. Можно сказать, что структура художественного мира Л. Леонова держится на изображении жизни в неизбывной соотнесенности двух противоположных начал, на их столкновении – оттолкновении, взаимодействии, что бытие предстает как извечный поединок полярных сил. Именно отсюда проистекает неодолимое тяго-

¹² Холл Мэнли П. Указ. соч. С. 247.

тение писателя к поэтико-риторической фигуре параллелизма, логичное и органичное выдвигание ее в число структурообразующих факторов романа, что верно и наоборот: семантико-эстетическая акцентированность параллелизма определяется значимостью числовой мифологемы друады.

Параллелизм в разнообразных формах – антитезы, инверсии, оксюморона, хиазма, парафраза, остранения и т. д. – пронизывает повествовательную ткань “Пирамиды” буквально на всех уровнях – общей архитектоники, основных сюжетно-мотивных линий, образной системы, структуры человеческих характеров, картин природного и социального мира. На параллелизме держится онтологический стержень романа – мотив вековой борьбы Добра и Зла, реализуясь в сюжетных модификациях мифопоэтического рода – блудного сына, сделки с дьяволом, поединка противников, ожившего мертвеца, Апокалипсиса, просвечивая в сквозных интертекстуальных деталях запаха серы, вывернутости наизнанку. Мыслью о “слиянии обоюдонесовместимых сущностей – духа и глины” в человеке пронизан апокриф Еноха, явившийся для автора важным смысловым ориентиром в восприятии общей картины мироздания. Антитечна смыслу “последней книги” Л. Леонова встроенная в нее в форме парафраза книга Вадима Лоскутова, воплотившего свое видение египетской пирамиды как феномена человеческой истории. Антонимичны характеры о. Матвея и Шатаницкого, Шатаницкого и Дымкова, братьев Вадима и Егора Лоскутовых, Дуни и Юлии Бамбалски, да и вообще любой из созданных характеров оказывается в конечном счете антонимичен какому-то другому или даже многим другим. Как типичный хиазм воспринимается мотивное взаимодействие образов пирамиды и котлована¹³.

Полярными крайностями отмечена жанровая природа “Пирамиды”. Торжественной ипостаси “патмосского жанра”, одухотворенного новозаветным Словом, в ней противостоит бесовское наваждение, обернувшееся “романом-наваждением

¹³ См.: Якимова Л.П. Мотив пирамиды и котлована в романе Л. Леонова “Пирамида” // Гуманитарные науки в Сибири. 1996. № 4.

в трех частях". Высокому, истинному, праведному Слову здесь постоянно грозит подмена низким, ложным, "вывернутым наизнанку". До чрезвычайности значима в романе оппозиция Чуда и чудесности. Космогонический антогонизм Чуда и Бездны отсвечивает неодолимостью земных конфликтов и т. д. Симптоматично, что сам заглавный образ романа воспринимается на пересечении многих полярных факторов и дает исследователям основание трактовать его в контексте "размышлений о синтезе противоречивых, множественных, разноликих и разновидных проявлений бытия, инобытия, инакобытия"¹⁴ как художественный отсвет символического понятия "пирамиды света", исполненной антитетического взаимодействия сил мрака-тьмы и света.

Специфический, неповторимо индивидуальный характер леоновского поворота к эстетическому воплощению параллелизма как фигуры поэтической речи состоит именно в соотносительности его в широком аспекте с "магией числа" как органическим началом мотивно-мифологического комплекса литературы, в конкретном же плане – с метасмысловым наполнением друады. В отличие от монады, символизирующей определенность, устойчивость, однозначность мирового смысла, друада более дифференцирована по своим значениям: она воплощает зыбкость, непознанность, энigmatичность мира, незавершенность акта его творения. В специальных трудах зафиксировано неисчислимо богатство смыслов, таящихся в мифологеме "двойки": "Друаде, 2, – сообщает Мэнли П. Холл, – были даны по причине того, что она всегда разделена и представляет два, а не один, и они противоположны друг другу, следующие символические имена: дух, зло, мрак, неравенство, нестабильность, неподвижность, дерзость, смелость, спор, материя, несходство, разделение между множественностью и монадой, дефект, бесформенность, неопределенность, гармония, терпимость, корень, подножье горы, источник идей, мнение, ошибка, изменяемость, ро-

¹⁴ Газизова А.А. Второй семинар по роману Л.М. Леонова "Пирамида" в Пушкинском доме // Русская литература. 1997. № 3. С. 227.

бость, импульс, смерть, движение, порождение, разделение, долгота, прирост, сложение, союз, несчастье, внушительность, женитьба, душа и наука”¹⁵.

В своей книге “Числа”, продолжает Мэнли П. Холл, У. Уэсткотт говорит о дриаде: «Она называлась Дерзостью за то, что она являлась первым числом, отделившим себя от Божественного Единого или от, как говорили халдейские оракулы, “святая святых Богом питаемой науки”»¹⁶.

Пространные эти цитаты приведены здесь главным образом с целью убедить в том, что ставя проблему семантико-эстетической роли параллелизма, речь, разумеется, следует вести вовсе не о приемах, “применяемых преимущественно в пределах фразы”¹⁷, т. е. о параллелизме не просто как словесно-образной фигуре, а как фигуре повествования, о таких принципах и способах организации художественного текста, таких первоисходных повествовательных началах, которые восходят к общим взглядам художника на мир. И здесь принципиально важным является осознание того, что особая мера семантико-эстетической активности параллелизма – преимущественно в антитетической и антонимической тональности – глубоко сопряжена характеру теософской мысли писателя, вообще склонного к еретическому православию, признанию бинарности мира, а по весьма решительному высказыванию одного из самых преданных леоноведению исследователей, особой близости его «системе учений “абсолютного дуализма”, как-то: манихейство, гностицизм, болгарское богомилство, некоторые русские ереси»¹⁸.

И хотя в своей житейской практике Л. Леонов был истинно православным человеком, входил в число аккуратных прихожан церкви Большого Вознесения, что в Москве у Никитских ворот, в его творческом опыте теология не сводилась к христи-

¹⁵ Холл Мэнли П. Указ. соч. С. 243.

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Фигуры стилистические* // *Краткая литературная энциклопедия*: В 9 т. М., 1962 – 1972. Т. 7. С. 947.

¹⁸ Лысов А. Три пути. Живая жизнь культуры в творческих исканиях Леонида Леонова // *Literatura Vilnius*. М., 1990. С. 70.

анской, не была конфессиональной. Когда же мы открываем высокую степень его приверженности дуализму, бинарности, дихотомии, двоичности, парности и т. д., то имеется в виду изначальная ориентация человеческой мысли на них – еще до христианства и одновременно с ним, в самых ранних и разных теологических системах. Независимо от тонкостей теологической ориентации писателя, в данном случае нам важна мысль именно о дуалистической природе его мировоззрения как философской основе приверженности к параллелизму – повествовательной фигуре, ориентированной на изображение мира в отнесенности его разомкнувшихся начал.

С мучительной страстью и упорством размышляют герои Л. Леонова о бинарном устройстве мира, отводя – в зависимости от духовного содержания своей жизни – на космогонической шкале ценностей разное место Богу и Дьяволу, Добру и Злу. И хотя их “взаимополярные сущности” представлены в образной оппозиции Дымкова и Шатаницкого, Ангела и “нечистой силы”, тем не менее в раскладе романских событий важнее оказывается противостояние Шатаницкого и о. Матвея, т. е. штатного атеиста, “ходового корифея нашего времени”, и реального, живого носителя веры в Бога. Безграничная способность “резидента нечистой силы” к сатанинским вывертам, неумность желая все на земле возвести в степень абсурда, лишиться смысла и низвергнуть в бездну нигде не проявляется с такой наглядностью, как в случае, когда исходя из тезиса о том, что “все сущее построено на двоичной системе”, он пытается представить мир не как акт творения, а всего лишь как “эффект нашего с вами взаимоотталкивания в различных ипостасях, как-то: зима и лето, свет и тьма, катод – анод, добро и зло, холод и жар, электрон – позитрон, субъект – объект, раввинистические сефирот и келифот, плюс и минус, орел и решка, нормально – ненормально, папа и мама, да и нет. Словом, соль есть антисолар, а бабушка не что иное, как антидедушка, не так ли?” (1, 616). “...Подобно тому как холод и тьма, являясь антитезами тепла и света, не имеют самостоятельного бытия” (1, 593), так “самостоятельного бытия” хочет лишиться Шатаницкий и Бога.

Именно в теософских откровениях Шатаницкого поэтическая фигура предстает в своей знаковой сути, вырастает до значения модели мироздания: “оксиморон”, к приятию которого он пытается склонить о. Матвея, воспринимается уже не как просто синтаксическая единица, не как даже форма выражения противоречивой мысли, а как способ мироустройства. Но если для о. Матвея человеческий мир по замыслу Божию – это результат свободного выбора между Добром и Злом в их неразрывной связи (ведь даже “самое слово *Бог* черными буквами обозначается на белом листе!” – 1, 389), то в соответствии с вывернутой логикой Шатаницкого “оксиморон” – это результат сделки-договоренности Бога с Дьяволом, добровольного объединения Добра и Зла, даже их отождествление, и такое признание двоичности сущего лишает человека воли, а его жизнь – “моральной окраски” (1, 593). Путь от вывернутой, извращенной двоичности мира в суждениях Шатаницкого ведет к Бездне, путь от дуалистических воззрений о. Матвея – к Чуду. Снова отметим, что в данном случае нам важен не столько сам по себе содержательный исход поединка героев, а скорее то, как один из них волею автора делает для читателя видимым механизм превращения простой риторической фигуры в глобальный способ восприятия и изображения мира.

В этом взгляде на оксиморон открывается функциональность всей фигуры параллелизма, логически связанного с числовой символикой “Пирамиды”, в частности, с мифологемой друады. Семантико-эстетическую значимость данной числовой мифологемы подтверждает и факт исключительного богатства ее синонимических эквивалентов в тексте романа: это и “парность Добра и Зла”, и “двоичная система” мироздания, и “странная двуликость сущего, двоеначалие, бинарность, дуализм, двуснастность по-русски” (1, 616) и т. д. А тот философско-теологический поединок, который присходит между Шатаницким и о. Матвеем во время известной первомайской встречи, преисполнен такой глубины логического хитроплетения, лукавой игры, обманных ходов и уловок, а одновременно таким необыкновенно высоким напряжением мысли об из-

начальной и конечной роли двоичности всего сущего, что во многом способен объяснить неизбывность загадок, забав и за падней в земной жизни человека.

“Пирамида” дает весомые основания утверждать, что чи словая магия не сводится в ней к охарактеризованным мифо логемам триады и друады, и “секретное значение чисел” должно стать предметом дальнейших литературоведческих изысканий. О бесспорности этого утверждения говорит за главный образ романа: ведь Пирамида являет собой такое не представимо сложное соотношение геометрических линий граней, углов, алгебраических формул и знаков, арифметиче ской игры чисел, что загадкам, забавам и западням, восходя щим к изначальным Мистериям, здесь нет числа. Пирами да – это неисчерпаемое вместилище таинственных знаний, скрытых значений имен, букв, цифр, “совершенная эмблема микрокосма и макрокосма”¹⁹. В восприятии современного читателя “Пирамида” – это символ неугасимого побуждения к знанию о мире, неисчерпаемости его тайн и неостановимо сти человека постичь их: “Люди говорят о Великой Пирами де, – читаем мы в книге Мэнли П. Холла, – как о наиболее совершенном сооружении в мире, источнике весов и мер, под линном Ноевом Ковчеге, начале всех языков, алфавитов и шкал... Немногие понимают, однако, что Великая Пирамида является воротами в Вечность”²⁰. Леонов понимал.

При этом не следует забывать, что в соответствии с число вой магией у “Пирамиды” есть подзаголовок, а у заглавного образа леоновского романа – синоним: это Человек! Роман о тайнах Пирамиды в действительности является романом о Человеке – о тайне его сотворения, смысле пребывания на Зе мле, радостях и горестях обитания на ней, его взаимоотноше ниях с мигом и Вечностью.

¹⁹ Холл Мэнли П. Указ.соч. С. 133.

²⁰ Там же. С. 134.

Н.Е. Меднис

МОЛЕНИЕ О ЧАШЕ В РОМАНЕ ЮРИЯ БУЙДЫ “ЕРМО”

«В Книге Судей говорится: “И собрал Иеффай всех жителей Галаадских, и сразился с Ефремлянами, и побили жители Галаадские Ефремлян... И перехватили Галаадитяне переправу через Иордан от Ефремлян, и когда кто из уцелевших Ефремлян говорил: “позвольте мне переправиться”, то жители Галаадские говорили ему: “скажи: шибболет”, а он говорил “сибболет”, и не мог иначе выговорить. Тогда они, взяв его, закалали у переправы через Иордан”. Имея в виду высказывание Бубера, которого он в то время запоем читал, Ермо иронизировал над критиками: даже мудрейшие из них обречены на “сибболет”, ибо они рождены Ефремлянами»¹.

Это цитата из романа Юрия Буйды “Ермо”. Рискуя произнести “сибболет” предельно непохоже на “шибболет”, мы приступаем к рассмотрению одного из ключевых мотивов романа. В целом роман “Ермо” представляет собой столь тонкую и сложную мотивную вязь, что разговор о нем вне анализа мотивной структуры представляется почти бессмысленным. В этом ветвистом плетении есть несколько узлов, определяющих характер узора, несколько взаимосвязанных мотивных центров, из которых все разворачивается и куда все снова стягивается – это Венеция, Дом Сансеверино, зеркало (и зеркала), чаша, по-чаяновски рыжеволосая возлюбленная Ермо Софья-София, перстень с “еленевым” камнем, чудо Святого Георгия о змие. Последний из названных мотивов представляет особый интерес в связи с возможностью сопоставления его с аналогичным чеховским лейтмотивом, архетипическим по глубинной природе своей², а также и потому, что имя ге-

¹ Буйда Ю. Ермо // Знамя. 1996. № 8. С. 43 (в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи).

² См.: Сидорович С. Чехов – с глазу на глаз. История одной одержимости. СПб., 1994.

роя и автора (Георгий, Юрий) совпадают с именем святого, а фамилия героя – Ермо – является своеобразной анаграммой заглавной мотивной формулы. Однако в данной статье речь пойдет о другом мотиве, также уходящем корнями в систему коллективного бессознательного (чего, впрочем, мы здесь касаться не будем) – мотиве чаши. Этот мотив наиболее интравертен по сравнению с прочими мотивами романа. Неслучайно чаша Дандоло всякий раз описывается как нечто глубоко сокровенное, а утрата ее значит для героя едва ли не больше, чем утрата жизни:

На прощание Ермо вручил ему свою фотографию с теплой дарственной надписью, завершавшейся, впрочем, печальной цитатой из русского поэта: “*Все отнял у меня разящий Бог...*”. С фотографии смотрит сквозь нас усталый одинокий старик – пожалуй, это один из самых страшных его портретов, при взгляде на который сжимается сердце.

Надписывая фотографию Фредерику де Лонго, Джордж слишком понадеялся на свою память и допустил ошибку в цитате из Тютчева:

*Все отнял у меня казнящий Бог:
Здоровье, силу воли, воздух, сон,
Одну тебя при мне оставил он,
Чтоб я Ему еще молиться мог.*

Разница между “разящим” и “казнящим” очевидна: это разница между Богом Ветхого и Богом Нового Завета, хотя вряд ли стоит придавать слишком большое значение этой обмолвке. Гораздо важнее другое. Эти тютчевские строки не раз встречаются на последних страницах дневника Ермо, и самое страшное, на обычный и обыденный взгляд, заключается в том, что Джордж обращал их к *вещи*. К неодушевленному предмету. А именно – к чаше Дандоло (95).

Между тем “оговорка” значима своим усилением, и потому возвращение утраченной чаши для героя подобно возвращению жизни в момент смерти, как это случилось с толстовским Иваном Ильичом, но это уже жизнь по ту сторону бытия.

Внешний мир, в котором существует герой, является своего рода материализованной проекцией его сознания, как это нередко бывает у Достоевского. Мир этот разделен на два географически удаленных друг от друга, но психологически взаимопроницаемых пространства, имеющих свою овеществленную, но наделенную, как и сами эти пространства, глубоким метафизическим смыслом сердцевину. Это, с одной стороны, американский Нью-Сэйлем (Новый Иерусалим, Holy Land!) с Домом, в котором среди прочих значимых вещей хранится как носитель родовой памяти, переходящий “из поколения в поколение по мужской линии семьи” (29) перстень с “еленевым” камнем, бывшим, по преданию, окаменевшим глазом “еленя”-единорога и дававшим “его обладателю способность видеть чужие сны” (74), и, с другой стороны, Венеция с Домом Сансеверино, в котором есть потаенная треугольная комната с зеркалом и стоящей перед ним на шахматном столике чашей Дандоло. Чаша, так же как и перстень с “еленевым” камнем, несет на себе печать сакральности не только потому, что в образе и мотиве чаши всегда сквозит тень святого Грааля, но и потому, что чаша имеет свою историю, значимую для романа в целом:

Энрико Дандоло принадлежал к одному из двенадцати семейств, учредивших в 647 году должность дожа, когда разрозненные поселения объединились в Венецию. Он был послан в Византию, где по приказу императора Мануила был ослеплен, после чего с позором изгнан. В 1192 году слепой восьмидесятилетний старик становится дожем. Искусно нейтрализовав притязавших на Венецию Гогенштауфенов и папу Иннокентия III, он победил Геную и Пизу в борьбе за рынки Адриатики и Леванта. Он вынудил крестоносцев, участников четвертого похода, захватить для Венеции далматинское и албанское побережье и Ионические острова, а затем – в 1203 и 1204 годах взять и разграбить Константинополь. Дандоло вывез из Византии огромную добычу и фактически подчинил себе Латинскую империю. Он умер в 1205 году в Царьграде, где некогда был унижен и ослеплен. Наверное, он сожалел, что не может видеть дела рук своих, – но, быть может, воображение его было богаче действительности:

свой страшный сон он превратил в жалкую судьбу Византии. По преданию, серебряный потир, оказавшийся в доме Сансеверино, был вывезен из константинопольского храма святой Софии (25).

Этот фрагмент романа стилистически претендует на строгость научного повествования, но на самом деле таковым не является, о чем как бы предупреждает Ю. Буйда, замечая, что имя Дандоло овеяно легендами. Данные, которые приводит автор романа не несомненны: неизвестен точно возраст Дандоло в момент избрания его дожем – 85? 80? 75? Не известна доподлинно и причина его слепоты. На всех портретах он изображен зрячим, и современники утверждали, что глаза его выглядели нормально, но не видел он практически ничего. Версия об ослеплении Дандоло императором Мануилом и последующем отлучении за это злодеяние художественно выразительна, но исторически не доказана. Кроме того, логика отношений Византии и Венеции была такова, что даже жесткое двукратное давление на венецианских купцов в Константинополе не делало факт ослепления и изгнания венецианского посланника более вероятным.

Таким образом, перед нами один из вставных романых микросюжетов, благодаря которому утверждается глубинная, добытийная связь героя с Венецией, с Византией, с храмом святой Софии, с Софьей Илецкой и снова с Венецией. Героя – “русского по происхождению, американца по воспитанию и, по его собственным словам, “венецианца скорее по мироощущению, нежели по месту жительства” (7). Не случайно мотив слепоты возникает в произведении Ю. Буйды уже на первых страницах, где говорится о первом романе Ермо-Николаева “Лжец”. Герой его Юджин Форд живет в маленьком провинциальном городке, который автор, обыгрывая звучание и смысл, называет Blind Alley, что в точном переводе означает “тупик”, но при этом Blind – значит слепой. Мотив этот, как пишет автор романа “Ермо”, связан с излюбленной темой героя: “...иллюзорность, выморочность, межеумочность человеческого существования в мире, где сон и явь той же природы, что и человек” (7), т. е. с темой всеобщей слепоты

одних по отношению к эмпирическому миру, других по отношению к его метафизической сущности. Потому и проблема видения или невидения так важна для героя-романиста.

Мудрый старик Дандоло и мудрый старец Джордж Ермо-Николаев смотрятся в одно венецианское зеркало, они связаны друг с другом через чашу, как, в конечном итоге, прямо или косвенно связаны через нее все герои романа, соединенные также и через Венецию, “где не случайно встретились Восток и Запад, Европа и Византия, Рим и Греция, орфики и пифагорейцы, Василий Виссарион и Лоренцо Валла” (15). Связь эта поддерживается и через ряд аналогий с предками героя. Так, князь Данила Романович Ермо-Николаев, будучи другом царевны *Софьи*, в девяностолетнем возрасте, как и Энрико Дандоло во время четвертого крестового похода, стал “одним из вдохновителей стрелецкого мятежа против Петра Великого” (24). Сюда же вплетается и мотив рыцарства, в котором перекликаются образы Джорджа Ермо и Джанкарло Сансеверино, также отсылающий ко временам крестовых походов.

Таким образом, герой романа пребывает в некоей точке, где сходятся многовековое время с многоликим пространством, включающим даже татарское ханство (татарские глаза старика Джорджа Ермо-Николаева, доктор Торбаев, его жена — “как и доктор, она была из татар” (13), сенатор Ермо-Николаев, отрицавший татарское происхождение семьи, Дженнифер Мур с монгольскими глазами) и древний Китай (Ермо предложено написать предисловие к роману “Цзинь Пин Мэй”). Эта точка — дом графа Сансеверино, “такой огромный, что пространство неизбежно превращается здесь во время, а в прошлое можно было спуститься по черной лестнице” (27). Возможно, это даже точка вневременная или всевременная, поскольку “в зале с напольными часами угнездился восьмой день недели” (27). Несмотря на то, что эмпирически место дома Сансеверино зафиксировано в пространстве (Венеция), психологически он всегда присутствует в сознании героя, где бы тот ни находился, и определяет его (сознания) координаты.

Впервые дом Сансеверино возникает в детском сне Георгия Ермо в Нью-Сэйлеме. Возникает без всяких внешних оснований, но с неодолимой внутренней неизбежностью. При чем появляется он не целиком, а по частям, фрагментами, которые со временем соединяются друг с другом, дополняются и завершают это мысленное, подсознательное домостроительство:

Позднее ему удавалось – во сне – проникнуть внутрь, подняться по широкой лестнице с широкими белыми перилами, на концах скручивавшимися в раковины-вазы с живыми пряными цветами в глубине, войти в залы с зализанными ангелочками а la Беллини, картинами Пальмы и Париса Бордоне, кьяроскуро Уго да Капри, с кракелажными стеклами в дверях, выходящих на галерею... (16).

Это бессознательное движение в доме, где по пути все детали отмечаются так ясно, как будто дом видится наяву, не является случайным блужданием. Оно целенаправленно – это в конечном итоге путь к чаше Дандоло, пока еще не открытой сознанию героя, но с предчувствием ее значимости. Путь этот пролегает через Софию, через рыжеволосую и голубоглазую Софию Илецкую, которая живет и погибает в Нью-Сэйлеме, но одновременно отражается в зеркале портрета бабушки Лиз, тоже Софьи, в доме Сансеверино. Именно к этому портрету, зная путь, и идет в своих снах еще не побывавший в Венеции Джордж Ермо.

Таким образом два главных топоса оказываются как бы опрокинуты друг в друга: Венеция с домом Сансеверино и пока не обретенной в нем чашей присутствует в Нью-Сэйлеме, как позднее Нью-Сэйлем будет присутствовать в Венеции не только в воспоминаниях Ермо, но воплотившись в вещах американского Дома, перевезенных в palazzo Сансеверино, и, в частности, в перстне с “еленевым” камнем, который Ермо, надев однажды, больше уже не снимал: “Он вернулся домой. Он все сделал” (68). Так два Дома соединились в одном и центром его стала треугольная комната с чашей Дандоло.

Путь героя к чаше, помимо множества утрат и обретений, — это и путь к Венеции, которая в романе, существуя, не существует. Станным образом в произведении, где действие по большей части происходит в Венеции, город, столь восторженно и многократно описанный художниками, присутствует не столько топографически, сколько в ощущении. Нет традиционного описания собора св.Марка, Пьяццы и Пьяцетты, дворцов и храмов. Все описание Венеции вмещено в несколько абзацев, но даже его трудно назвать описанием:

... Венеция — нет, она не дает счастья никому, но предчувствие счастья дарует — каждому. Это предчувствие не оставляло его всю жизнь, с той минуты, когда он впервые увидел этот странный город, эти дворцы, зыблущиеся на своих отражениях в текучих зеркалах, этот двусмысленный мир цвета и пятна, чуждый экстатической графике готики, нищей однозначности... (15).

Ощущение Венеции всегда жило и живет в душе героя, он чувствует ее у себя за спиной, в том числе и в буквальном смысле: "...он обычно читал — спиной к окну, к висевшим в простенках гравюрам с видами Венеции" (23). Это "за спиной" оказывается для него крайне важным. В одной из включенных в текст романа новелл, "L'art de mer", Ермо пишет:

Повернувшись спиной к морю, не остается ничего другого, как думать о море. Ведь ради этого все и затевалось. И первым делом нужно вообразить, что никакого моря за спиной нет. И вообще нет моря. Морей. Уверяю вас, это чрезвычайно трудная задача, ведь мир без моря — принципиально иной мир. Это именно *мир без моря*, чувствуете разницу? Другие скорости, цвета, иной образ жизни и мышления... В отречении от моря есть что-то монашеское: отрекаясь от Божьего мира, затворник восходит к Богу ради этого мира. Не забывайте, однако, что это лишь подготовка к главному. Наконец однажды, обнаружив, что среда превратилась в субботу, а вашу правую руку ни за что не отличить от левой, — вы понимаете: моря нет. Ни за спиной, ни вообще — в мире. И вот тогда-то вы приступаете к творению моря. Своего моря.

...Я создал свое море. Отныне оно лишь часть моей души, как ничтожной частью Божьей души является дольний мир. Теперь то я в состоянии оглянуться и взглянуть на то, что у меня за спиной, – но не вижу в том необходимости... Похоже, я сумею без содрогания посмотреть в лицо жизни. И пусть невежды продолжают считать искусство моря бессмысленным, – будущее за теми, кто овладел l'art de mer, кто хранит в душе нерасплесканное величие моря с его адом и раем, за теми, кто постиг великое искусство сидеть спиной к тому, что у них за спиной... (46 – 47).

Так же и с Венецией. Она нерасплесканной живет в душе героя. Лабиринт венецианских каналов и улиц воплотился в лабиринте залов, комнат, лестниц палаццо Сансеверино, а эквивалент собора св.Марка – треугольная комната с чашей Дандоло. Движение к чаше – это освоение Венеции. Не случайно и в снах Ермо дом отмечен символом св.Марка – крылатым львом:

Быть может спасаясь от Белого карлика, от страшного матушкиного носа с красными пятнышками – следами от пенсне, он научился занимать сны строительством огромного, бесконечного дома. Поначалу удавалось увидеть только фасад, стены, фронтоны, он никак не мог проникнуть внутрь, но однажды со скрипом, с визгом и ржавым хрипом отворились золотые ворота, украшенные роговыми пластинами с изображенными на них единорогами, драконами и прекрасными, как лошади, женщинами, и он вошел под арку во внутренний дворик, в глубине которого смутно белела каменная крылатая фигура... (26).

Разрастаясь в своем значении, дом Сансеверино становится для героя моделью мира в целом, как прообразом мира является и Венеция, соединившая в себе все. Однако мир этот в своей сложности нуждается в средоточии, в сердце, которое вносит упорядоченность, и в сознании героя утверждаются два взаимосвязанных и взаимоотраженных центра – он сам и прекрасный византийский потир, чаша Дандоло, ибо “через искусство возникает то, форма чего находится в душе” (31).

Важно здесь именно существование двух центров, поскольку семантика и соотношение единицы и двойки оговорены в романе с учетом его сюжетной устремленности:

Любопытно, что в самой глубокой древности число 1 использовалось редко, оно означало целостность, единство и совершенство, свойственные лишь богу или космосу. Размышление о единице разрушает целостность, нерасчленимость мира, порождая двойку, символизирующую противопоставление, разделение и вместе с тем связь. Если единица – покой абсолюта, не-жизни, то двойка – начало творческого акта, движения, уход от небытия, не-жизни, однако уход, не позволяющий забывать о покинутом совершенстве (39).

Чаша Дандоло до определенного момента обладает некой волей отдельности:

“В свой кабинет он мало-помалу перетащил все, что представляло для него какую-то ценность. Единственное, что осталось на своем месте, – чаша... Ради нее старик отважно проделывал неблизкий путь – спускался во второй этаж, пересекал бескрайнее поле паркета... и уединялся в комнате с высоким потолком, где вот уже сто – или двести, или триста – лет на столике перед старинным зеркалом стояла чаша Дандоло” (23).

Показательно, что чаша помещена в центре шахматного столика, как “единственная уцелевшая фигура некоей игры, о которой он ничего не ведал – ни о ее правилах, ни о сюжете, ни, наконец, о результате” (26). Являясь вторым центром Дома – Венеции – Мира, чаша по-своему организует окружающее. Она – фигура особая, активная, наделенная субъектностью и своим языком:

Кончиками пальцев он касался холодного серебряного бока, легко пробегал по полустертой надписи на ободке. На каком языке? Быть может на том самом, на котором он говорил, изумляя и пугая близких, пока его не крестили? (26)

Этот забытый Ермо язык вдруг восстанавливается в момент смерти героя, соединения его с чашей, в момент превращения двойки в единицу. А на всем долгом пути, пролегающем между встречей с чашей, первым предощущением ее и конечным соединением с ней, звучит другой язык – язык художника: Als Ob для Ермо, шахмат – для Набокова, ибо “шахматы – метафора той новой реальности, в которой в полном одиночестве путешествовал Набоков... Эта новая реальность – условность второго или даже третьего порядка – в сравнении с условностью языка, нематериальная субстанция которого и является Домом писателя, его родиной, колыбелью и могилой” (78).

Однако путь к этой нематериальной субстанции пролегает через субстанцию материальную, эмпирическую. Поэтому, по словам Ермо, художник – это человек, переживающий “внутренний драматический конфликт между обыденной, заурядной личностью, каковой он является, и собственно художником, жертвующим всем индивидуальным, обыденным, заурядным ради творчества” (39). Одним словом –

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон...

Художник – это, по наблюдению героя, “Господин Между”. Кажется бы, банальность этого суждения в конце XX в. очевидна, но в контексте романа “Ермо” оно обретает особое значение. “Между” – это та межа, тот излом, который порождает удвоение всех сущностей, поворачивающихся то материально-эмпирической, то идеально-метафизической стороной. В результате в романе существуют две Венеции, два палаццо Сан-северино, две чаши, две Софии. Последнее звено очень важно для постижения семантики мотива чаши. Все, что связано с Софией-Софьей, имеет, как и прочие удвоения, два полюса: на одном – святая София, из константинопольского храма которой была взята чаша, на другом – Агнесса Шамардина, в некоей крайней сущности представленная на картине Игоря, как “Женщина, жрущая мясо”. Эти несомненные противоположно-

сти неразрывно связаны друг с другом, и между ними, как между двумя зеркалами, располагается, отражаясь в обоих, первая любовь и жена Ермо, прекрасная рыжуха Софья Илецкая. Все три ипостаси равно необходимы в романе и потому вряд ли прав Н. Елисеев, удивляющийся безвкусице Ермо, писателя, “равного по таланту Буину и Набокову”³. На пути к постижению целостности, единства, на пути к **единице** не должно отсекаться от кричащей материальности. Путь здесь может быть один, по-пушкински –

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.
(“Воспоминание”, 1828)

Путь к единице, к слиянию с чашей в вечности, в безвременьи Венеции и Дандоло (“Разница между художником и всеми остальными заключается, наверное, в том, что художник бросает вызов вечности, тогда как остальные стремятся оборотить время...” (78)) состоит в обретении мудрости, Софии, которая открывается по мере приятия противоположностей бытия. Это точно почувствовала Агнесса Шамардина своей древней сущностью Ависаги Сунамитянки, когда заметила Ермо: «Русский человек сильно мечтает сказать всему “да”, но назло себе говорит “нет”. А у вас – только “да”» (86). Материальным выражением этого “да”, символом целостности и является в конечном итоге чаша Дандоло, “Pith of House – pith of heart”. Не переставая быть вещью, она в своей сакральности становится подобной иконе: предмет и не предмет одновременно, а будучи потиром, чаша отмечает высшую точку литургии – причастие, то есть причастность к жертве Христа, к Богу. Поэтому трепетные свидания героя с чашей всегда приобретают характер **моления о чаше**:

³ Елисеев Н. Писательская душа в эпоху социализма // Новый мир. 1997. № 4. С. 233.

Свидания с нею бывали не каждый день. Иногда, уже дойдя до двери заветной комнатки, он вдруг передумывал и возвращался в кабинет. Что-то должно было случиться, чтобы час-другой наедине с чашей стал полно прожитым временем (23).

Моление это включается в выработанный годами ритуал с множеством остро ощущаемых необходимых деталей:

Ключ от треугольной комнатки он не доверял никому, даже Фрэнку. Иногда на него находило, и он среди ночи вскакивал и отправлялся на свидание, волнуясь и сжимая ключ в кармане халата. Он ступал осторожно, чтобы не разбудить прислугу, словно тать. Слабо освещенный дом казался огромным аквариумом, в глубинах которого дремали чудовища. Дверь в зал открывалась бесшумно, но вот старый паркет поскрипывал, словно молодой лед. Громко – смазывай не смазывай – щелкал замок, с хрустом переламывая ключ. Наконец с шипеньем загоралась спичка, лихорадочно выхватывая из темноты и удваивая в зеркале обрывок руки, низ лица, чашу, подсвечник. Рядом с шахматным столиком всегда стояла бутылка-другая и стакан. Налив вина, он вытягивался во весь рост со скрещенными ногами в низком кресле, закуривал. Здесь можно было просто спокойно посидеть, ни о чем не думая. Да, о чаше было обязательно думать. Рано или поздно она сама собой вливала сначала в поле зрения, а затем и в мысли, словно пытаясь придать всему свою форму, и всякий раз с усмешкой вспоминал Аристотеля: через искусство возникает то, форма чего находится в душе (25 – 26).

Момент с врывающейся в поле зрения чашей напоминает описанное В.В. Розановым восприятие Дворца дождей и собора св. Марка:

Нужно было или в яркое утро, или в пустынную молчаливую ночь выйти на площадь и, остановясь в $3/4$ ее длины, т.е. не подходя близко к св. Марку, – или сесть где-нибудь на каменные плиты, если была ночь, или, если это было утро, – спросить себе на столик кофе; и, не смотря прямо на главную красоту, так сказать, дышать этой площадью, ничего особенного не думать, не вспоминать

истории и время от времени нечаянно взглядывать вперед, в направлении Марка и дворца. Все преднамеренное нехорошо. Тогда в ваше непреднамеренное ленивое дремание и Марк, и дворец входили незаметно и становились куда нужно. Через несколько времени седина этого места, удивительная его архитектурность, непосильная личному гению и доступная только гению времен, начинала в вас действовать. И минутами сердце наполнялось прямо восторгом и счастьем⁴.

В дальнейшем развитии сюжета функция чаши в структуре мотива меняется. Она, сохраняя свою всевременность, начинает все теснее сопрягаться с конкретным моментом жизни героя, влияя на ее динамическую перспективу. Свидания с чашей становятся необходимы для того, чтобы упорядочить собственное прошлое. Метафора этого упорядочивания – перестройка дома, к которой Ермо приступил, “словно спасаясь от захлестывавшего дом безумия” (67). В результате перестройки у чаши Дандоло появляется своего рода сюжетный двойник, отъятая тень – чаша на отреставрированном полотне Якопо дельи Убальдини “Моление о чаше”. С этим удвоением связано важное семантическое включение – в мотиве моления о чаше начинает отчетливо просвечивать евангельский смысл: чаша как чаша бытия, путь жизни. Интересно, что две чаши вступают как бы в отношения противоборства: по мере того как в реставрации открывается “Моление о чаше” Убальдини доступ к чаше Дандоло затрудняется:

Как ни старался Ермо держать себя в руках, но то обстоятельство, что зал, через который он попадал в треугольную комнату с чашей, оказался занят реставраторами, их козлами, ведрами, банками и стремянками, раздражало его по-настоящему и с каждым днем все сильнее. Привычно налаживаясь на свидание с чашей, он вдруг спохватывался у двери в зал и возвращался наверх, в кабинет или на галерею (80).

⁴ Розанов В.В. Иная земля, иное небо...: Полное собрание путевых очерков 1899 – 1913 гг. М., 1994. С. 221.

В возникшем соперничестве новая чаша-двойник, по законам романтических сюжетов, также упомянутых в романе, словно стремится вытеснить потир святой Софии, и это ей в конце концов удается – чаша Дандоло оказывается похищена именно теми, кто оживлял чашу Якопо дельи Убальдини. Но последняя вносит в жизнь Ермо и в дом Сансеверино не столько порядок, сколько хаос и смуту, хотя и помогает герою понять нечто важное, к прояснению чего он стремился всю жизнь.

Сюжет “Моления о чаше” с визуальной подробностью описан в романе Ю. Буйды. Мы приведем лишь фрагменты этого описания:

Внутри косо срезанной толстостенной башни разворачивались сотни сцен – в многочисленных залах, комнатах, коридорах и тесных чуланах, которые на разных уровнях соединялись причудливо изогнутыми, иногда даже вывернутыми наизнанку лестницами и лесенками, – пиранезиевская смесь безумия с математикой... Здание было разорвано на несколько неравных частей глубокими зигзагообразными трещинами, словно от удара подземной стихии, и в этих расселинах металась сцепившиеся в единоборстве крылатые ангелы и демоны... падали вниз головой обугленные люди с вывороченными наружу чадающими потрохами, а снизу, навстречу им, из огня подымались чудовища с мерзкими пастями, униженными кривыми зубами... Реки, горы, фантастические животные, приапические символы, истекающие кровью женщины, всадники, соколы, слоны, кареты и катафалки, мертвецы, глобусы и карты вымышленных планет и стран, змеи, треугольники, циркули, водоподъемные машины, орудия пыток... И то там, то здесь встречалось изображение чаши, которое, судя по всему, служило путеводным знаком для зрителя, связывающим в единый сюжет разбросанные на огромном полотне и на первый взгляд разрозненные эпизоды: ...молящийся в одиночестве молодой человек, будто придавленный густой тенью косо нависшей над ним огромной чаши; человеческие сердца варятся вместе со змеями и жабами в чаше, под которой черт и ангел дружно раздувают и без того сильный огонь, ...мужчина, лежащий на полу с раскинутыми крестом руками перед распя-

тием с еще живым Христом, и кровь из раны Распятого стекает в чашу, которую держит обеими руками облизывающаяся в предвкушении угощения женщина... (87 – 88).

Таким образом, очевидно, что в чаше, изображенной на картине, есть некая двойственность, с сильно выраженным негативным значением. Однако отношение двух чаш в романе Ю. Буйды не вполне укладывается в привычную романтическую схему. Чаша на полотне Убальдини оспаривает известное утверждение апостола Павла: “Не можете пить чашу Господню и чашу бесовскую; не можете быть участниками в трапезе Господа и в трапезе бесовской “ (1 Кор. 10:21). Но и чаша Дандоло, которая сто, двести или триста лет стоит точно посередине шахматного поля, согласно шахматной символике тоже пребывает на границе света и тьмы, а точнее – половина ее находится в царстве света, а половина – в царстве тьмы. Впрочем, это, по концепции Ермо, и есть жизнь. Поэтому очень важно замечание героя:

Самое забавное... заключается в том, что этот безумный Якопо Убальдини поведал о моей жизни. Ну, не понимайте буквально, – поведал, что называется, близко к тексту. А чаша с картины – вот она. Чаша Дандоло. Прошу любить и жаловать. Pith of house – pith of heart” (89).

Потому и на вопрос его биографа, “...почему Джордж «по существу выгораживает воровку, похитившую ценную вещь?», Ермо с кривой улыбкой ответил: “Die Rose bluhet weil sie bluhet”. И только.» (94 – 95), ибо Агнесса Шамардина, так же как и Софья Илецкая, тоже – сама жизнь. И хотя герой, говоря о картине Якопо Убальдини, в гротескно-символической форме представившего крайние точки бытия, замечает, что “назвать это чудовище “Молением о чаше” могло либо кощунник, либо человек, уже не надеющийся спасти свою вечную душу...” (88), для него исключительно важно полюбить жизнь прежде смысла ее. Эта любовь к жизни, как показывает Ю. Буйда, далека от благостности. Она оборачи-

вается то борьбой с чудовищем, соблазняющим прекрасными женскими глазами на лисьей морде змия, то стремлением к “свободе юрода” (86). Но в этих жизненных перипетиях легко потерять истинную меру вещей, о чем говорит полотно Убальдини и что Ермо определяет как *Als Ob* (“как если бы”), то есть заблудиться в зеркалах, в отражениях, в своих и чужих снах. Потому в связи с чашей на последних страницах романа особо актуализируется мотив пути и цели, состоящей в постижении истинного пути или в обретении все той же похищенной чаши Дандоло. В этом движении подсказку дарит герою чудовищное полотно “Моления о чаше”, через которое Ермо проходит как через ретроспективу своей жизни:

В тот вечер “после долгого блуждания по картине Убальдини”, он отыскал автопортрет художника, существование которого он подозревал с самого начала: было бы в характере Якопо вписать себя в хитросплетение сюжета “Моления о чаше”. Художник изобразил себя за мольбертом, перед которым, спиной к зрителю, стояла женщина в капюшоне. Лицо живописца было сосредоточенно, даже сурово. Бритый подбородок, щегольские усики и шапка завитых волос не мешали разглядеть печать безысходности, обреченности на его лице. В зеркале за его спиной отражалась женщина – прекрасная Смерть, протягивающая художнику чашу, – сюжет завершен, круг замкнулся (95).

Конечное замечание прямо относится к жизненному сюжету героя и сюжету романа вообще. Последние усилия Ермо отданы тому, чтобы **принять чашу и соединить два в одно**, подобно библейскому: “Чашу спасения приму, и имя Господне призову” (Пс. 115:4) Перед концом герой оставил попытки “понять устройство этого дома-лабиринта” (96), копии дома с полотна Убальдини, материальной проекции жизни и сознания Ермо.

...он превозмог пустоту, и теперь стоял с тяжелой чашей в подрагивающих руках, плачущий, пронзенный и ослепленный внезапным светом смерти, которая не менее ужасна, чем жизнь, – бормо-

чуций что-то на языке, на котором говорил, едва появившись на свет, и который должен был вспомнить, и вот вспомнил, чтобы уже не забывать вечно...” (97).

Так надпись на чаше была прочтена.

Таким образом, мотив чаши, вплетаясь в сюжет романа “Ермо”, создает своеобразное удвоение этого сюжета и даже умножение его во времени, подобно тому как сто, двести или триста лет воспринималась разными людьми отраженная в зеркале чаша Дандоло.

К сожалению, нам удалось рассмотреть лишь малую часть смыслов, связанных с мотивом чаши в романе Ю. Буйды. Извлечение одного мотива из сложнейшей мотивной вязи произведения – дело крайне трудное, неизбежно чреватое потерями и вместе с тем оправданное, ибо любой “читатель-читатель превращается постепенно в читателя- истолкователя, а любое истолкование остается в сфере Als Ob, в сфере предположений и догадок” (41).