



МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ

**Сюжеты и мотивы
русской литературы**



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

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

ВЫПУСК 5

**СЮЖЕТЫ И МОТИВЫ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Ответственный редактор
д-р филол. наук *Т.И. Печерская*

Новосибирск

ББК 83.4(3)

М12

Рецензенты

д-р. филол. наук *Н.Е. Меднис*,
канд. филол. наук *Л.В. Титова*

Редакционная коллегия

член-корр. РАН *Е.К. Ромодановская*
д-р филол. наук *Т.И. Печерская*
(ответственный редактор)
д-р филол. наук *И.В. Силантьев*

Утверждено к печати

Институтом филологии СО РАН

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
(проект № 00-15-98862)

Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской
литературы. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы /
Под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т,
2002. – 264 с.

ББК 83.4(3)

ISBN 5-94356-120-X

© Институт филологии СО РАН, 2002

Научное издание

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

ВЫПУСК 5

**СЮЖЕТЫ И МОТИВЫ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Ответственный редактор
ПЕЧЕРСКАЯ Татьяна Ивановна

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

Подписано в печать 02.09.2002. Формат 60x84 1/16. Офсетная печать.
Уч.-изд. л. 16,5. Тираж 370 экз. Заказ № 622

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

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Е.К. Никанорова (Новосибирск)</i> Буря на море, или Буран в степи (К вопросу о типологии мотивов). Статья первая	3
<i>Д.В. Ларкович (Тара)</i> Магистральный сюжет русской трагедии XVIII века	37
<i>Л.А. Курышева (Новосибирск)</i> Трансформация эпического сюжета в «Русских сказках» В.А. Левшина («Повесть о Добрыне Никитиче»)	53
<i>Ф.З. Канунова, Н. Никонова (Томск)</i> Морской сюжет в поэзии В.А. Жуковского	70
<i>М.Н. Климова (Томск)</i> У истоков мифа о великом грешнике (Русская романтическая повесть 30 – 40-х гг. XIX в.)	86
<i>И.В. Кузнецов (Новосибирск)</i> Повесть М.П. Погодина «Преступница» и традиции древнерусской словесности	97
<i>Н.Г. Николаева (Бийск)</i> К вопросу об изучении творчества С.Т. Аксакова	106
<i>Н.А. Ермакова (Новосибирск)</i> Трансформация мотива мертвого жениха в «Метели» Пушкина	117
<i>Т.И. Печерская (Новосибирск)</i> «Ужель та самая Татьяна»? (Инверсия пушкинского сюжета в романе Тургенева «Отцы и дети»)	130

<i>Н.Н. Старыгина (Йошкар-Ола)</i> Сюжет героя-деятеля в антинигилистической романистике 1860 – 1870-х годов	138
<i>Е.Н. Проскурина (Новосибирск)</i> Мотив <i>дом у дороги</i> в русской литературе XIX – XX веков	148
<i>А.А. Асоян (Омск)</i> Достоевский и Вл. Ходасевич: идеологемы «Европейской ночи»	172
<i>В.В. Мароши (Новосибирск)</i> Скифы и гунны в сюжете варварского нашествия	184
<i>М.А. Бологова (Новосибирск)</i> Трамвай: литература, литературный быт (Заметки о некоторых «трамвайных» мотивах)	192
<i>Л.П. Якимова (Новосибирск)</i> Ольфакторный мотив в произведениях Леонида Леонова	214
<i>Т.А. Рытова (Томск)</i> Мифологема загробного путешествия в «новой прозе» В.П. Катаева	227
<i>Т.Л. Рыбальченко (Томск)</i> Мотив костра в современной прозе	235

Е.К. Никанорова

БУРЯ НА МОРЕ, ИЛИ БУРАН В СТЕПИ (К вопросу о типологии мотивов)

Статья первая

Предметом исследования является сопоставительная характеристика двух мотивов русской литературы – *бури на море* и *бурана в степи* (или *метели*) в диахроническом аспекте, что предполагает решение ряда задач, прежде всего – описание их структуры и семантики. Под структурой понимается как субъектно-объектная организация мотива, так и образное его оформление. Для понимания семантики мотива, включающегося в разные сюжеты, важным оказывается тип героя (выступающего в роли субъекта или объекта действия), мотивировочные факторы, объясняющие его поведение во время испытания, характер осмысления стихии (как автором, так и героями) и исход ситуации.

Отдельные аспекты, касающиеся генезиса данных мотивов, их связи с мифопоэтикой и психофизиологией, их структурно-содержательная характеристика и символическое осмысление рассматривались в исследованиях М.М. Бахтина, Т.А. Миллер, Ю.П. Суздальского, В.Н. Топорова, Н.В. Моревой-Вулих и других на материале античной, византийской и русской литературы¹. Но, как правило, эти два мотива рассматривались по отдельности. Вместе с тем высокая степень

¹ См.: Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа* в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. *Литературно-критические статьи*. М., 1986. С. 123 – 128; Миллер Т.А. *Образы моря в письмах каппадокийцев и Иоанна Златоуста: (Опыт сопоставительного анализа)* // *Античность и современность*. М., 1972. С. 360 – 368; Суздальский Ю.П. «Арион» Пушкина // *Литература и мифология*. Сб. научных трудов. Л., 1975. С. 3 – 21; Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*. Избранное. М., 1995. С. 578 – 579, 581, 599, 602 – 604; Он же. *Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему)* // Там же. С. 296 – 299, 339; Морева-Вулих Н.В. *Римский классицизм: творчество Вергилия, лирика Горация*. СПб., 2000. С. 61 – 62, 98 – 101, 113 – 115, 198 – 201.

их типологической общности позволяет поставить вопрос о характере зависимости одного от другого. Задача данной статьи — выстроить типологию сюжетов, включающих мотив *бури на море*, выяснить роль и значение данного мотива в литературном генезисе мотива *метели*, проследить этапы формирования образно-тематического комплекса *метели* в русской литературе.

Поскольку объем статьи не позволяет дать развернутый анализ всех произведений, включающих данные мотивы, то основное внимание будет уделено тем текстам XVIII — первой трети XIX вв., которые представляют собой самостоятельный вариант традиционной схемы или отдельное звено в трансформационной цепи².

Анализ целесообразнее начать с характеристики мотива *бури на море*, выполняющего по отношению к мотиву *метели* роль «первичного кода»³.

Данный мотив широко используется в литературе Петровского времени — в разных жанровых модификациях (от апофтегмы до песни). Обретение им устойчивой семантики и структуры происходит под определяющим влиянием античной литературной традиции, где в образах *бури*, *плавания по морю*, *кораблекрушения* осмысляются многообразные отношения между миром и человеком⁴. В античной литературе *море* начинает выполнять роль метафоры (или символа) «стихий»

² За пределами данной статьи остается вопрос об отличиях, обусловленных включением мотивов в разные жанровые формы и разные художественно-эстетические системы.

³ Терминология И.П. Смирнова, рассматривающего сказочный архетип в качестве первичного сюжетного кода по отношению к роману, или, шире, по отношению к конкретно-историческому коду литературы XVIII — XIX вв. «Вторичный код — это код той культуры, к которой приурочено действие произведения: способ общения, условий воспитания, манер, языковых норм...» (Смирнов И.П. От сказки к роману // ТОДРЛ. М., 1977. Т. 27. С. 307).

⁴ «Уже у Гомера с бушующей морской стихией сравниваются и битва, и собрание народа, и настроение героев. В образах бури, волн, скал, гавани, корабля, плавание по морю, кормчего и кораблекрушения греческие авторы описывали почти всю действительность, с которой им приходилось иметь дело. Аттические трагики привыкли сравнивать с морским волнением и человеческую душу с ее страстями, горем, болью, и человеческую жизнь с ее страданиями и несчастьями. Обычным было сравнение жизни с плаванием, бедствия — с бурей, философии — с гаванью, государства — с кораблем» (Миллер Т.А. Указ. соч. М., 1972. С. 360).

вообще, в разнообразных сферах ее проявления – природной, социально-политической, эмоциональной. Особое место в поэтическом комплексе моря занимает образ челна/корабля/пловца в бурном море⁵.

В русской литературе усвоение всего объема переносных, метафорических значений, связанных с мотивом *бурного моря*, происходит постепенно, но с самого начала устанавливается связь данного мотива с мотивом бедствия и с темой судьбы. Прохождение сквозь бурю – поворотный момент в судьбе героя, испытание его в ситуации смертельной опасности⁶. Отличия в сюжетной реализации данного мотива связаны во многом с разным пониманием мифологеми судьбы и разными способами преодоления, выхода из губительной ситуации.

В зависимости от характера субъектно-объектной организации мотива (от того, кто/что выступает субъектом/объектом действия) можно говорить о разных его проекциях и разных вариантах сюжетного развития.

1. Мотив проецируется на частного человека/группу частных лиц (объектом/субъектом действия выступает частный человек/группа частных лиц).

1А. Первый сюжетный вариант представлен «Историей о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли» (до 1726 г.)⁷:

«...Воста велия и неукротимая буря, яко всему морю возлягитися, с песком смутитися, и корабли все вразнь разбишася. И на котором корабле был Василей, и оной корабль волнами разбит, и все люди утопоша. Токмо *Божию помощию* единого Василия на доске корабельной прибило к некоему великому острову. И от *великаго ужеса* пав на землю, яко мертв». Очнувшись, Василий «взыде на остров и велие благодарение воздав Богу, что ево *Бог вынес* на сухое место

⁵ См.: Суздальский Ю.П. Указ. соч. С. 14 – 16.

⁶ О связи «морского комплекса» с «пограничной» ситуацией см.: Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах. С. 581, 604 (См. сн. 10).

⁷ Датировка повести – не ранее 1703 г. и не позднее 1726 г. – принадлежит Г.Н. Моисеевой. См.: Русские повести первой трети XVIII века / Исслед. и подгот. текстов Г.Н. Моисеевой. М., 1965. С. 56.

живаго: «Слава Тебе, Господи Боже, Небесны Царю и Человеколюбче, яко не остави мя, грешнаго, за грехи моя погубити, в водах морских погрузнутися» (Здесь и далее курсив мой. — Е.Н.)⁸.

Данный фрагмент отсылает читателей к сюжетной схеме античного романа⁹. Подобно героям античного, а впоследствии и западноевропейского романа и повести, Василий в эпизоде бури выступает «только физическим субъектом действия», не проявляя никакой активности¹⁰.

В данном сюжете актуализируется *мотив чудесного спасения (избавления от беды)* героя, терпящего бедствие. Повелителем стихии/бури выступает Бог, его милостью (помощью) спасается герой, и Ему приносит благодарственную молитву, завершающую этот эпизод.

1Б. Другой вариант сюжета, включающего мотив *бури на море*, представлен известным кантом петровского времени «Буря море раздымает...». Текст интересен также детальной словесной разработкой мотива.

⁸ Русские повести первой трети XVIII века. С. 193.

⁹ Ср.: «Мы плыли уже третьи сутки, как *вдруг* среди бела дня сгустился внезапный сумрак и скрыл от глаз синеву неба. Из самой пучины моря поднялся ветер и налетел на наш корабль <...> Парус наполнился ветром, и корабль накренился, а затем началась сильнейшая качка, — судно *то вздымалось на волнах, то проваливалось вниз* <...> Еще до наступления сумерек солнце совершенно скрылось... Вдруг засверкала молния, раздались мощные раскаты грома, заполнил собою все небо *грохот*, внизу *с ревом* стали кивались волны, между небом и морской пучиной *завывал* ветер <...> Мы решили более не бороться с *судьбой* и отбросили все надежды на спасение <...> *Разъяренная стихия* заливала водой навесы и палубу. Вздымающаяся выше облаков громада волны была видна уже издалека — мы с *ужасом* смотрели на ее приближение и каждый раз ждали, что она раздавит корабль <...> Наконец кормчий *отчаялся* привести корабль в повиновение, *бросил руль и отдал судно на волю волн*» (Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт // Античный роман. М., 2000. С. 51 — 52). Краткий вариант см.: Гелиодор. Эфиопика // Там же. С. 257.

¹⁰ О герое авантюрного романа испытания: «С человеком здесь все только случается. Сам он лишен всякой инициативы. Он — только физический субъект действия» (Бахтин М.М. Указ. соч. С. 142). Античная традиция была усвоена, скорее всего, через переводные повести — о Бове королевиче, о цесаре Оттоне, о Францеле Венециане и др., ставшие известными в России XVII — начала XVIII в. См.: Моисеева Г.Н. Русские повести первой трети XVIII века. С. 45 (См. сн. 33). Во всех романах и повестях подобного типа буря, как правило, не выполняет самостоятельной сюжетной функции, но лишь мотивирует, по определению А.А. Шайкина, «случайную и вместе с тем неизбежную встречу героя и антагониста» (Шайкин А.А. «Повесть о Дмитрие Басарге и о сыне его Борзомысле» и народная сказка // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 29. С. 218).

Буря море раздымает,
А *ветр* волны подымает:
Сверху небо *потемнело*,
Кругом море *почернело*:

Почернело

В полдни будто в полуночи,
Ослепило *мраком* очи:
Одна *молнья-свет* мелкает,
Туча с *громом* наступает,

Наступает:

Волны с *шумом* бьют тревогу,
Нельзя смечать и дорогу.

.....

Мореходцы суетятся,
От потопа как спасатся,
Как спасатся.

А начальство *все* в заботе,
А матрозы *все* в работе.

.....

Не откуду ждать подпоры,
Разливные валят горы:
Валят горы.

.....

Вихр парусы порывает,
Меж валами нос ныряет:

.....

Так стихии все бунтуют
И на *тщету* наветуют:
Уж не в нашей больше власти
Ни парусы, ни все снасти:
Ни все снасти

.....

Ветром силу всю сломило,
Уж не служит и кормило.

.....

Зде сошлося небо с понтом
И сечется, гонит гонтом.
Гонит гонтом.

.....

Нестерпимо везде горе:
Грозит небо, шумит море
Вся надежда бесполезна
Везде пропасть, кругом бездна
Кругом бездна¹¹.

Человек в лирическом сюжете канта противостоит стихии («пропасти», «бездне») – безличной и безжалостной («Не откуду ждать подмоги...»), осознание тщетности сопротивления, гибельности положения не отменяет активности «мореходцев», рассчитывающих только на собственные силы. Именно борьба со стихией (а не трагический исход ее), героические усилия команды, принимающей вызов «бездны», является смысловым ядром данного сюжета.

2. Мотив проецируется на личность царя (субъектом действия выступает царь, император; в русской литературе XVIII в. – Петр I).

Данный вариант представлен как в прозе (жанром исторического анекдота)¹², так и в поэзии (поэмой М.В. Ломоносова «Петр Великий»).

Будучи одним из самых распространенных в сборниках исторических анекдотов о Петре I, мотив *бури на море* получа-

¹¹ Сборник кантов XVIII века (в извлечениях). – Приложение к книге: *Ливанова Т.Н.* Русская музыкальная культура XVIII века.: В 2 т. М., 1952. Т. 1. С. 12 – 13.

¹² Подробнее см.: *Никанорова Е.К.* Мотив бури на море в анекдотах и преданиях о Петре I (XVIII – XIX вв.) // «Вечные» сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие). Новосибирск, 1996. С. 18 – 28.

ет провиденциальное истолкование, соединяясь, как правило, с мотивом избранничества¹³. Приведем один из вариантов.

Когда они... находились уже в Финском заливе, поднялся сильный полуденный и противный им ветер. Царь усмотрел так же на отдаленном горизонте туман и поднимающуюся тучу, из коей возвестил своим спутникам *скорую бурю*. Большая часть из сих пришли от того в вящий *страх*, когда увидели, что *неробкий* штурман, Петр Великий, приказал спустить половину парусов и матросам повелевал быть в готовности. Некоторые из сего собрания... предложили его величеству, не лучше ли возвратиться в Петербург или, по крайней мере, бежать в близ находящуюся Петергофскую пристань? Но царь, не почитавший еще опасность столь великою, как они, и *вменявший возвращение в стыд*, отвечивал им только: "Не бойся!". Между тем приблизилось исполнение предвещения сего *искуснаго штурмана*. Буря с *страшным громом* явилась в полном своем свирепстве, волны бились чрез борт, и буйер казался скоро быть погруженным в морскую *бездну*. Опасность сделалась явною, а *страх смерти* на лицах всех был виден, выключая Петра Великаго и его морских служителей <...>

Между тем, *искусный штурман* Петр, усмотрев сам невозможность далее противиться буре и волнам, лавировал к стороне, благополучно уклонился от бури и наконец вбежал в пристань увеселительнаго своего замка Петергофа¹⁴.

Стойкость царя среди общего ужаса и смятения объясняется как уверенностью Петра в собственных силах, штурманском искусстве, так и упованием на Провидение:

...Имея он твердую *доверенность на кормчее искусство*, не малейшей не показывал боязни. Когда он таким образом боролся с

¹³ О связи данного сюжета с античными источниками, в частности, с апофтегмой Цезаря см.: *Никанорова Е.К.* Исторический анекдот в русской литературе XVIII века: Анекдоты о Петре Великом. Новосибирск, 2001. С. 29, 215 – 220.

¹⁴ *Штелин Я.* Подлинные анекдоты Петра Великаго слышанные из уст знатных особ в Москве и Санктпетербурге. Изданные в свет Яковом фон Штелиным, а переведенные на российский язык Карлом Рембовским. М., 1787. № 83 (Петра Великаго отважность на воде).

разъяренными морскими волнами и сражался с жесточайшей бурей, лишившей отважности лучших его мореходцев, то сей истинный наш морской ирой никогда не вдавался в отчаяние, но паче вперял в них мужество сими словами: “Не бойтесь, царь Петр не потонет. Слыхано ль, чтоб российский царь погиб в воде?”¹⁵.

Таким образом, данный текст представляет собой любопытное соединение, совмещение разных вариантов развития исходной ситуации, представленных – в предшествующих по времени текстах – разными сюжетами: чудесного спасения (избавления от опасности с помощью Бога) и противостояния/поединка человека и стихии¹⁶. Традиционность описания бури не отменяет очевидной трансформации мотива, связанного не просто с фигурой царя – помазанника Божьего¹⁷, но и конкретно – с Петром I, чьи личностные особенности не могли не учитываться в сюжетике исторических анекдотов¹⁸.

В сущности, то же совмещение, соединение разных мотивировочных факторов представлено и в поэме М.В. Ломоносова «Петр Великий» (1761). Морская буря осмысливается – как автором поэмы, так и ее героем – в качестве предварительно-

¹⁵ Штелин Я. Указ. соч.

¹⁶ О том, насколько двойная мотивировка благополучного исхода является необходимой на фоне предшествующей традиции, свидетельствует сравнение данного текста с ветхо- и новозаветными текстами. Ср.: «Иной, собираясь плыть и переплывать свирепые волны, призывает на помощь дерево, слабейшее носящего его корабля; ибо стремление к приобретениям выдумало оный, а художник искусно устроил, но Промысл Твой, Отец, управляет кораблем, ибо Ты дал и путь в море и безопасную стезю в волнах, показывая, что Ты можешь от всего спасти, хотя бы кто отправлялся в море и без искусства» (Прем. 14, 1 – 4). Здесь ясно выражена мысль, что вера выше искусства, мастерства; в тексте же анекдота мастерство, искусство оказывается столь же необходимо для спасения, как и вера. В устной традиции (народных преданиях) Петр, застигнутый бурей, терпит поражение, и мотив *бури на море* вписывается в сюжет наказания царя, нарушившего определенные конфессиональные нормы (См.: Северные предания: Беломорско-Обонежский регион / Изд. подгот. Н.А. Криничная. Л., 1978. № 218, 171).

¹⁷ Провиденциальный характер данного сюжета ярче всего выражен в другом анекдоте, построенном по той же схеме: Петр, по «претерпении шторма», произносит следующие слова: «Провидение хранит меня для Отечества везде» (Рассказы Нартова о Петре Великом // СОРЯС. 1891. Т. 52. № 8).

¹⁸ Ср. «Нестройный царь есть идол гнусный / И в море кормщик неискусный...» (Сумароков А.П. Ода государю цесаревичу Павлу Петровичу в день его тезоименитства июня 29 числа 1771 года // Сумароков А.П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 76).

го испытания накануне основного — «военных бурь» (Северной войны). Как и в исторических анекдотах, в ситуации общего смятения он один не теряет мужества и самообладания:

Герой наш посреде великия напасти
И взором и речьми смутившихся крепит,
Сквозь грозный стон стихий к бледнеющим гласит:
«Мужайтесь: Промысл нас небесный искушает;
К трудам и крепости напредки ободряет;
Всяк делу своему со тщанием внимай:
Опасности сея Бог скоро пошлет край».
От гласа в грудь пловцам кровь теплая влиялась,
И буря в ярости кротчае показала¹⁹.

Впрочем, как полагает автор, можно предложить и другое толкование того же события, связав *бурю на море* с темой гибели врагов России:

Я мышлю, что тогда сокрыта в море мочь,
Желая отвратить набег противных прочь,
Толь страшну бурю им на пагубу воздвигла,
Что в плаваньи Петра нечаянно постигла²⁰.

Можно назвать еще один поэтический текст, включающий описание *бури на море*, при этом функция мотива тождественна той, что он выполнял в *царском* сюжете — это «Тилемахида» Тредиаковского (1766). Описание морской бури в этой поэме близко к античной традиции (эпической и романной). Главное действующее лицо эпизода — Телемак (еще не царь, но царский сын). Прохождение сквозь бурю тождественно сказочной идентификации героя: в ситуации опасности Телемак ведет себя как настоящий царь: он становится «на корме при весле» и ободряет мореходцев (спасение имеет, как и в сюжете с Петром I, двойную мотивировку: личная активность

¹⁹ Ломоносов М.В. Петр Великий // Ломоносов М.В. Избранные произведения. М.:Л., 1965. С. 301.

²⁰ Там же. С. 301.

и бесстрашие героя и помощь высших сил, в данном случае — незримое присутствие Афины-Паллады)²¹.

В последней четверти XVIII в. мотив *бури на море*, продолжая функционировать в прозе, в основном, в романном жанре, активно разрабатывается в поэзии, постепенно усваивая все богатство метафорических значений, присущее ему в античной традиции.

В романах Ф.А. Эмина, П.М. Захарьина²², М.М. Хераскова продолжена та линия сюжетного развития *бури на море*, которая была представлена «Повестью о Василии Кориотском» и находилась в прямой зависимости от античного романа испытания:

...Заревело под ними море, быстрошумящими волнами обуреваемое, то *бездонные* свои *открывая челюсти*, то *недосяжные* из *пучины* своей *вознося горы*; корабельныя снасти *зашумели*, матрозы *бледнеть* начали, *кормчий утратил свою смелость*... (Ф.А. Эмин «Награжденная постоянность, или приключения Лизарка и Сарманды». 1764)²³.

Вскоре потом все небо покрылось *мрачными* облаками, из которых *свирепая* буря *заревела*, и малой наш корабль был легким игралищем сердитых волн, которыя, *вздымая* седые *хребты* свои, то *возносили* его к самым облакам, то, в то же мгновение, *низвергали* с таким стремлением в *зев бездны*, что дно корабля от каменных утесов в ужасе *скрежетало*; непрерывной блеск *молний* и оглушительной *треск* громовых ударов приводил всех в *трепет*, а потом наступившая *темнота* ночи умножала наш *ужас* (П.М. Захарьин «Приключение Клеандра, храброго царевича Лакедемонского, и Ниотильды, королевны Фракийской». 1798)²⁴.

²¹ Тредиаковский В.К. Тилемахида // Тредиаковский В.К. Избранные произведения. М.;Л., 1963. С. 340.

²² О П.М. Захарьине см.: Рак В.Д. Захарьин П.М. // Словарь русских писателей XVIII века. Л., 1988. Вып. 1 (А — И). С. 331 — 334.

²³ Цит. по: Сиповский В.В. Очерки их истории русского романа. СПб., 1909. Т. I. Вып. 1 (XVIII век). С. 404.

²⁴ Цит. по: Сиповский В.В. Указ. соч. С. 429. Роман Захарьина представляет перевод-переработку галантно-героического романа Д.-А. Марини «Верный Калоандр» (1652).

Метафорическое осмысление мотива *бури на море* в русской поэзии рубежа веков происходит во многом благодаря переводам Горация²⁵. «Когда речь идет о Горации, — пишет Л.Г. Лейтон, — нужно иметь в виду, что уже в XVIII в. он стал одним из первых источников темы утлого челна в бурном море в русской поэзии. Из 103 канонических од в четырех книгах Горация самые интересные образы корабля или челна в бурном море встречаются в семи. Из этих од русские поэты, возможно, больше всех любили Оду I, 14 “К республике”... в которой изложена много раз используемая аллегория о государстве в образе корабля, захваченного бурей, и Оду II, 10, в которой Гораций впервые употребляет известный эпитет “золотая середина”... и полностью определяет эту концепцию посредством образности челна в море»²⁶.

Добавим к названным Л.Г. Лейтоном текстам и Оду II, 16, в которой проводится мысль о предпочтении покоя — волнениям, идеала умеренности — любым крайностям. Переводами и переложениями этой оды занимались Г.Р. Державин (1797), В.В. Капнист (первая половина 1800), И.И. Дмитриев (1810)²⁷.

Выбор И.И. Дмитриевым двух од Горация (III, 1 и I, 3 — 1794) примечателен содержащимся в них неоднозначным толкованием мотива плавания по бурному морю: с одной стороны, от него, как и от любой крайности, следует воздерживаться («мудрец на брань стихий спокойно с брега зрит». — Ода III, 1)²⁸, а с другой — плавание по «неверной стихии», равно-

²⁵ Переводы и переложения од Горация русскими поэтами в конце XVIII в. — одно из частных проявлений более общего историко-культурного процесса смены мировоззренческих систем, когда, по замечанию Ю.М. Лотмана, «рядом с героическим вариантом развивается и другой — стоически-эпикурейский, горацианский идеал частной жизни» (Лотман Ю.М. Литература в контексте русской культуры XVIII века // Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования (1958 — 1993). СПб., 1997. С. 143).

²⁶ Лейтон Л.Г. Пушкин и Раевский: Арион и пловец // Московский пушкинист. Ежегодный сборник. М., 1998. Вып. V. С. 99 — 100.

²⁷ См.: Дмитриев И.И. <Подражания одам Горация> // Дмитриев И.И. Сочинения. М., 1986. С. 42 — 43; Капнист В.В. Избранные произведения. Л., 1973. С. 148 — 150; Державин Г.Р. Капнисту // Державин Г.Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 248 — 250.

²⁸ Дмитриев И.И. <Подражания одам Горация> // Дмитриев И.И. Сочинения. М., 1986. С. 40.

значное брани с божеством²⁹, есть проявление дерзости (буйства) человеческого духа, и в этом смысле пловец уподобляется Дедалу и Прометею (Ода I, 3).

Стихотворение Г.Р. Державина «Капнисту» (1797 – 1808), являясь, как и опыты И.И. Дмитриева и В.В. Капниста, подражанием оде Горация (II, 16), значительно отличается от подлинника в плане конкретики, включает в себя реалии русской жизни и истории.

Приведем для сравнения переводы первых двух строф го-рацианской оды:

Г.Р. Державин

Спокойства просит от небес
Застыженный в Каспийском море,
Коль скоро ни луны, ни звезд
За тучами не зрит, и вскоре
Ждет корабельщик бед от бурь.
Спокойства просит перс пужливый,
Турк гордый, росс властолюбивый
И в ризе шелковой манжур³⁰.

²⁹ «Где нашей дерзости преграда? / Мы, в буйстве даже в брань вступаем с божеством» (Дмитриев И.И. Там же. С. 42).

³⁰ Державин Г.Р. Капнисту // Державин Г.Р. Стихотворения. С. 424. Ср:

Мира у богов мореход эгейский
Просит в грозный час налетевшей бури,
Из-за черных туч в небесах не видя
Звезд путеводных,

Мира просит гет, утомлен войною,
Мира просит перс, отягченный луком,
Только мира, Гросф, не купить за пурпур,
Жемчуг и золото.

(Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970 С. 115. Перевод А. Семенова-Тянь-Шанского)

И.И. Дмитриев

Пловец под тучею нависшей,
Игралище морских валов,
Не зря звезды, ему светившей,
Покоя просит у богов.
К покою простирает длани
И Мидии роскошный сын,
И мужественный витязь в брани
Пространных Фракии долин³¹.

Из русских поэтов, пожалуй, М.Н. Муравьев впервые использовал мотив плаванья по бурному морю как метафору в тексте, хотя и написанном под влиянием античной традиции, но являющимся все же оригинальным сочинением (Ода шестая. 1775)³²:

Как яры волны в море плещут,
Когда громовы стрелы блещут
И рассекают горизонт,
Корабль трещит и рвется снасти, —
Средь неминуемой напасти
Пожрать пловца зияет понт.

Сей понт есть нашей жизни время,
И наша жизнь есть наше бремя,
Ревут, на нас несясь валы;
Нас грозны громы поражают,

³¹ Дмитриев И.И. <Подражания одам Горация>. С. 42.

³² Здесь я позволю себе не согласиться с мнением Ю.П. Суздальского, полагавшего, что начало традиции метафорического осмысления образа пловца, гибнущего в морской пучине, было положено Г.Р. Державиным в его стихотворении «Потопление» (1796). (См.: Суздальский Ю.П. Указ. соч. С. 8). Очевидно, что за 20 лет до Державина к этой метафоре обратился Муравьев.

И вокруг беды нас окружают,
Как туча непрозрачной мглы³³.

Композиционно ода делится на три части; в первой жизнь уподобляется плаванию по морю; жизненные бедствия и невзгоды — буре, смерть — гибели в волнах. В дальнейшем развитии поэтического сюжета *буря на море* становится метафорой внутреннего состояния человека:

Ты слаб, ты страстью колебаем,
Самим собой обуреваем,
Ты век караешься судьбой³⁴.

Финал оды смягчает пессимизм предшествующих строф, предлагая выход из губительной ситуации, и этот выход — в способности пройти «царским» путем между двумя крайностями — кичливостью и уничтожением (здесь неявно звучит горацкая идея «золотой середины»). Лишь умение повелевать своими страстями, подчинять их разуму — залог обретения покоя в земной жизни.

Появившееся позднее стихотворение Г.Р. Державина «Потопление» (1796), хотя и написано с связи с конкретным фактом (гибелью в Неве Ф.М. Дубянского)³⁵, лишено в поэтическом развитии мотива какой бы то ни было конкретики, и в этом отношении напоминает первую часть «Оды шестой» М.Н. Муравьева. Гибель «путника» в бурном море становится аллегорией человеческой жизни:

³³ Муравьев М.Н. Ода шестая // Муравьев М.Н. Стихотворения. Л., 1967. С. 121. О родстве образа тонущего в бурных волнах челна античной метафористике пишет Ю.П. Суздальский: «Во многих произведениях греческой и римской поэзии появляется образ гибнущего во время бури корабля, причем основные компоненты античной метафоры те же самые: бурное море олицетворяет враждебные силы, а судно стремится к желанной гавани, но теряет парус, руль, весла в непосильной борьбе со стихией» (Суздальский Ю.П. Указ. соч. С. 13).

³⁴ Там же. С. 122.

³⁵ См.: [Ионин Г.Н.] Примечания // Державин Г.Р. Анакреонтические песни. М., 1987. С. 413.

Се вид жизни скоротечной!
Сколь надежда нам не лести,
Все потонем в бездне вечной,
Дружба и любовь, прости!³⁶

Необычное поэтическое решение традиционного образа пловца в бурном море содержится в другом стихотворении Г.Р. Державина «На выздоровление Мецената» (1781). Текст являет собой своеобразное соединение — в образном строе — мифологического и биографического контекстов, а в плане сюжетики — мотивов гибели, смерти и чудесного спасения.

Стихотворение было посвящено И.И. Шувалову, поводом послужило, как пишет сам Державин, выздоровление Шувалова «от жестокой болезни»: «В то самое время, когда получил известие о том, луна, взошед, багряным своим светом освещала воды и некто ехал по ней в лодке, а потом сделался сильный ветер, то и снята здесь самая живая картина природы»³⁷. Ниже приводится перевод «живой картины природы» на язык поэтических образов:

Тут ветер, страшно завывая,
Ударил в лес — и лес завыл;
Из бездн восстали пенны горы,
Брега пустили томный стон;
Сквозь бурные стихиев споры
Зияла тьма со всех сторон.

Ко берегу лодка приплывала,
Приблизилась она ко мне;
Тень белая на ней мелькала,
Как образ мраморный во тьме³⁸.

³⁶ Державин Г.Р. Анакреонтические песни. С. 36. Ср.: Дмитриев И.И. Размышление по случаю грома (1805) // Дмитриев И.И. Указ. соч. С. 89 — 90.

³⁷ Цит по: Державин Г.Р. Стихотворения. С. 373.

³⁸ Там же. С. 94.

Пловец в лодке («старик угрюмый и седой») оказывается Хароном, совпадающим с образом смерти (вместо весла он держит в руке косу), река Коцит, через которую он переплывает, предстает бурным морем. В «толпе теней» — жертв Харона — едва не оказался и Шувалов, чудом избежавший смерти:

Здоровье — дар небес бесценный —
Слетело в твой чертог и, взяв
В златом сосуде сок врачевный,
Кропя тебя, рекло: будь здрав!³⁹

Избавление Шувалова от смерти (чудесное спасение) в сюжете стихотворения мотивировано его заслугами в деле просвещения, причастностью к поэтической сфере («предстатель муз») и нравственными достоинствами:

... и воспел Парнас:
«Живи, наукам благодетель!
Твоя ввек жизнь цвести должна;
Не умирает добродетель,
Бессмертна музами она»⁴⁰.

В ином, религиозно-мистическом, по определению Ю.П. Суздальского⁴¹, плане, развивается мотив плавания по бурному морю в стихотворении Н.М. Карамзина «Берег» (1802). В полном согласии с поэтической традицией, жизненные бури осмысляются как неизбежное и неотвратимое зло, но смерть в образном строе стихотворения — и в этом отличие данного текста от предшествующих ему — предстает «желанной пристанью», где человек наконец избавляется от бед и соединяется с теми, с кем был разлучен в земной жизни (плавании):

³⁹ Державин Г.Р. Указ. соч. С. 96.

⁴⁰ Там же. С. 96.

⁴¹ Суздальский Ю.П. Указ соч. С. 8.

Жизнь! Ты море и волнение!
Смерть! Ты пристань и покой!
Будет там соединенье
Разлученных здесь волной⁴².

Идейно-образный уровень «Берега» близок написанному в том же 1802 г. стихотворению «К добродетели», где «Пловец не гибнет — но в слезах / Он нищим на берег выходит». В метафорическом плане данного текста нищета — знак утрат и потерь, неизбежных в плавании по житейскому морю, где человек обречен на страдания и лишен «тихой пристани покоя»:

Вот жребий мой!.. Ах! Я мечтал
О тихой пристани покоя;
Но буря и свирепый вал
Сокрыли счастье златое!
Пристанища в сем мире нет...⁴³

В отличие от «Потопления» Державина, написанного по конкретному поводу, но представляющего аллегорию человеческой жизни вообще, текст этих стихотворений Карамзина напрямую соотнесен с автобиографическим подтекстом — смертью его первой жены Елизаветы Ивановны Карамзиной, что и подчеркнуто словами: «Вот жребий мой...»

С темой рока связан мотив бури в «древней балладе» Карамзина «Раиса» (1791), вписанный в сюжет гибели героини и изменившего ей Кронида:

Сказав сии слова, Раиса
Низверглась в море. Грянул гром:
Сим небо возвестило гибель
Тому, кто погубил ее⁴⁴.

⁴² Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. М.;Л., 1966. С. 286.

⁴³ Там же. С. 294.

⁴⁴ Там же. С. 104.

Таким образом, мотив *бури на море* (и образ пловца/челна в бурном море) в русской поэзии рубежа веков близок античной традиции, представляя собой метафору жизненных бедствий или же страстей, волнующих человека. Сходство в метафорическом осмыслении мотива не отменяет различия трактовок, обусловленных включением его в разные сюжеты. За тем или иным сюжетом — авторское отношение к мифологеме судьбы, авторское видение, понимание того, как соотносятся в судьбе человека вообще и в его личной судьбе стихийное и рациональное, случайное и неизбежное.

В поэзии этого времени практически не получает развития сюжет, потенциально присутствующий в оде Горация «Кораблю Вергилия» (I, 3) — сюжет поединка, противоборства человека со стихией, демонстрирующий его отвагу и дерзновение, если не считать комической разработки данной темы в стихотворении Державина «Мореходец» (1802 — 1808)⁴⁵.

Своего рода исключением является метафорическое использование мотива *бури на море* в прозаическом сочинении — повести Н.М. Карамзина «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» (1803)⁴⁶.

Фрагмент с *бурей* заключен в словесную рамку: завершающая его фраза — «сердца ужаснулись» отсылает к начальной — «видя ужасный мятеж народа...»:

Видя *ужасный мятеж* народа (который, *подобно бурным волнам*, стремился по стогнам и беспрестанно восклицал: «Новгород — государь наш! Смерть врагам его!»), внимая *грозному* на-

45 Что ветры мне и сине море?
Что гром, и шторм, и океан?..
Спасет ли нас компас, руль, снасти,
Нет! Сила в том, чтоб дух пылал.

Я пью — и не боюсь напасти,

Приди хотя девятый вал! (Державин Г.Р. Анакреонтические песни. С. 69).

46 Следует отметить необычность повествовательной структуры повести, являющей собой пример ритмизованной прозы. Ср.: «Собственно, сама повесть, эта своеобразная симфония о покорении Новгорода, своим изумительным ритмом фраз, своей мелодикой слога действительно напоминает музыкальное произведение» (Флоринская Ю.Ф. О художественном методе повести Карамзина «Марфа Посадница» // XVIII век. Л., 1969. Сб. 8. С. 300).

бату, который *гремел* во всех пяти Концах города... сия величая жена подьмет руки к небу и слезы текут из глаз ее. «О, тень моего супруга! — тихо вещает она с умилением. — Я исполнила клятву свою! Жребий брошен: да будет, что угодно судьбе!...» <...>

Вдруг раздается *треск и гром* на великой площади... Земля *колеблется* под ногами... Набат и шум народный умолкают... Все в изумлении <...> *Сильный порыв ветра* разносит наконец *густую мглу*, и все с ужасом видят, что высокая башня Ярославова, новое *гордое* здание народное богатства, пала с Вечевым колоколом и дымится в своих развалинах... Пораженные сим явлением, граждане безмолвствуют... Скоро тишина прерывается голосом — внятным, но подобным глухому стону, как будто бы исходящему из глубокой пещеры: «О Новгород! Так падет слава твоя! Так исчезнет твое величие!...» Сердца *ужаснулись*⁴⁷.

В повести Карамзина буря становится метафорой народного возмущения, мятежа, акцентируя тем самым его стихийный характер (при этом народ выступает субъектом и объектом действия одновременно)⁴⁸.

Использование данной метафоры подключает и весь образно-мотивный комплекс *бури на море* («треск», «гром», «мгла», «ветер», состояние ужаса и изумления, колебание земли), связанный с темой судьбы (слова Марфы и пророчество неизвестного). Падению высокой башни и вечевого колокола предшествует обращение Марфы и Хомского к Божьему праведному суду, в силу чего последующие события воспринимаются не как случайность или рок, но как суд Божий, наказание города за гордыню. Падение высокой башни ассоциатив-

⁴⁷ Карамзин Н.М. Избр. соч.: В 2 т. М.;Л., 1964. Т. 1. С. 694.

⁴⁸ Ю.П. Суздальский, отмечая устойчивость данной метафоры от Гераклита, сравнивавшего междуособные распри с разбушевавшимся морем, до Цицерона и Плутарха, отмечает, что «классическим воплощением данного сюжета» стала ода Горация (Гораций. Оды. I, 14). См.: Суздальский Ю.П. Указ. соч. С. 14 — 16. Что касается повести Карамзина, то, по словам Ю.Ф. Флоринской, «“Марфа Посадница” как произведение ярко выраженного неоклассицизма представляет собой сочетание античности с русской историей» (Флоринская Ю.Ф. Указ соч. С. 302).

но подключает весь эпизод к библейской теме гибнущего города, Вавилонской башни⁴⁹.

Сопоставление текстов, включающих мотив *бури на море*, обнаруживает черты повторяемости, стереотипа в описании разбушевавшейся стихии и состояния человека в этой ситуации. К повторяющимся деталям описания можно отнести следующие:

а) внезапность и неукротимость бури (исключением является «царский» сюжет: Петр предвидит скорое наступление бури);

б) сенсорная характеристика: мгла, мрак, молнии, гром, рев/вой/стон/скрежет;

в) эмоциональное состояние застигнутых бурей: страх, ужас, трепет (за исключением царя, не теряющего самообладания).

Достаточно устойчивым (в основном, в нарративе) является сравнение разбушевавшейся стихии с чудищем/зевом/челюстями, что актуализирует глубинную, архаическую семантику данного мотива – плавание по бушующему морю, таящее угрозу гибели, воспринимается как своего рода инициация/испытание героя⁵⁰.

Итак, к рубежу веков намечается несколько вариантов сюжетного развития ситуации бури на море, которая может осмысляться как в прямом, так и в переносном, метафориче-

⁴⁹ Ср.: «Тема города, обреченного гибели за поклонение ложным божествам и кумирам их, пронизывает книги пророков Иезекииля, Иеремии, Наума, Захарии, Аввакума, Ездры...» (Немировский И.В. Библейская тема в «Медном всаднике» // Русская литература. 1990. № 3. С. 8). В отечественном фольклоре связь *бури на море* с сюжетом наказания представлена в жанрах легенды, предания и сказки. См., например: Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабачников, Н.В. Новиков. Л., 1979. 973* (Грепница отправляется на богомолье). С. 249; Народные русские сказки А.Н. Афанасьева / Изд. подгот. Л.Г. Бараг, Н.В. Новиков: В 3 т. М., 1985. Т. 2. С. 135; Т. 3. С. 182; Северные предания: Беломорско-Обонежский регион. № 171, 218.

⁵⁰ О связи представлений о смерти с образом змея-поглотителя см.: Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 225 – 243, 263. «Дорога в иное царство лежит через пасть змея и через воду – как сквозь воду, так, позднее, по воде» (Пропп В.Я. Там же. С. 264). Ср.: «Воплощения духа моря или его персонафикации принадлежат к хтоническому типу и действительно страшны и опасны» (Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах. С. 613, сн. 30).

ском значении. (В любом случае, это ситуация испытания человека перед лицом смерти, гибели, крушения надежд, и в этом качестве она принадлежит к числу пограничных (пороговых), отсылающих, по выражению В.Н. Топорова, к «экзистенциальным глубинам человеческого сознания»⁵¹.)

1. Сюжет *чудесного спасения*: герой спасается волей Провидения (Божией помощью), сам, как правило, оставаясь пассивным во время бури.

2. Сюжет *противоборства/поединка* человека и стихии, акцентирующий момент героического противостояния человека безличной, но враждебной стихии, в котором он полагается только на собственные силы.

3. Сюжет *наказания*: буря насылается в наказание за гордыню, забвение нравственных норм (заповедей).

4. Сюжет *гибели* (утраты, крушения), реализующийся в образе тонущего в волнах челнока/пловца. В отличие от сюжета наказания, здесь нет мотива вины, или греха: смерть (утрата) воспринимается как универсальный закон человеческой жизни, а бури (жизненные бедствия) – как неизбежное зло.

5. *Контаминация* мотивов спасения и поединка в «царском» сюжете (через контаминацию мотивировочных факторов, присущих разным типам сюжета). Субъектом действия выступает государь, уповающий на Провидение (мотив богоизбранности), но при этом не выпускающий кормила из рук.

Возможность истолкования данного сюжета как метафоры всего царствования Петра – великого кормщика, благополучно прошедшего корабль-Россию через бури и испытания, содержится в анекдоте из сборника Нартова, в большей степени, чем другие рассказы на ту же тему, испытавшего влияние литературных, в том числе и античных, источников⁵². Поэти-

⁵¹ Топоров В.Н. Там же. С. 604.

⁵² Ср. у А.П. Сумарокова:

Князь – кормщик корабля, власть княжеская – море,
Где ветры, камни, мель препятствуют судам,
Желающим пристать к покойным берегам.

(Сумароков А.П. Хорев. 1747 // Сумароков А.П. Избранные произведения. С. 332)

ческой реализацией такого прочтения является поэма М.В. Ломоносова «Петр Великий».

6. *Контаминация* мотивов *гибели и чудесного спасения*. Данный тип сюжета представлен стихотворением Г.Р. Державина «На выздоровление Мецената»: герой не только чудесным образом избавляется от смерти (выздоровливает), в обращенных к нему словах поэта звучит мотив вечной жизни — бессмертия («меценаты ввек живут»).

Наличие нескольких вариантов сюжетного развития не отменяет смысловой устойчивости мотива *бури на море*, неизменно связанного с темой судьбы (будь то судьба-рок, Провидение или случай).

Все эти варианты широко представлены в литературной традиции первой трети XIX в., при этом предпочтение отдается переносному значению мотива: «буря» все больше воспринимается как символ или метафора внутреннего смятения или же бедствий, окружающих человека (коллектив, государство) на жизненном (историческом) пути.

Остановимся сначала на тех произведениях, которые в большей или меньшей степени повторяют сюжетные схемы, сложившиеся в русской литературе предшествующего времени:

1. Сюжет *поединка-противоборства* в проекции на судьбу частного человека представлен стихотворением Н.М. Языкова «Пловец» («Нелюдимо наше море...» 1829):

Будет буря: мы поспорим
И помужествуем с ней⁵³.

Все стихотворение проникнуто пафосом борьбы человека со стихией (бурей, бездной, роковым простором), при этом исход борьбы (достижение «блаженной страны») ставится в зависимость только от мужества и неустрашимости лирического героя:

⁵³ Языков Н.М. Полн. собр. стихотворений. М.;Л., 1934. С. 336. До Языкова этот мотив (прославление дерзости и отваги вступающего в борьбу со стихией) был использован в эпigramме Батюшкова (1818), представляющей собой эпитафию на могиле мореплавателя, которая приписывается Феодориду (III в. до н. э.) См.: Суздальский Ю.П. Указ соч. С. 13 – 14.

Там, за далью непогоды,
Есть блаженная страна:
.....
Но туда выносят волны
Только сильного душой!..⁵⁴

В сравнении с кантом петровского времени, где подчеркивалась тщетность человеческих усилий в борьбе со стихией («Уж не в нашей больше власти / Ни парусы, ни все снасти»), лирический сюжет «Пловца» оптимистичен: личная отвага и сила духа героя позволяют ему, выражаясь образным языком стихотворения, «удержать парус» («Смело, братья, бурей полный / Прям и крепок парус мой»)⁵⁵.

К данному типу сюжета можно отнести «Послание Батенькову» В.Ф. Раевского (1817 – 1819), где «поэт пишет о пловце в бурном море как о бунтовщике, который смело испытывает свою судьбу»⁵⁶, а также «Бурю» Е.А. Баратынского (1824), в которой герой бросает вызов бунтующему океану и жаждет «брани» со стихией⁵⁷.

2. *Провиденциальный сюжет спасения* лежит в основе стихотворения В.А. Жуковского «Пловец» (1812, опубликовано в 1813). Сюжет осложнен здесь мотивом *ропота, сомнения* лирического героя в благости Творца и может быть рассмотрен как вариант традиционного сюжета

Буря на море получает метафорическое истолкование, близкое поэзии Муравьева, Державина и Карамзина:

Вихрем бедствия гонимый,
Без кормила и весла,
В океан неисходимый
Буря челн мой занесла.

⁵⁴ Языков Н.М. Там же.

⁵⁵ Там же. У Н.М. Языкова три стихотворения под одним названием «Пловец» (1829, 1831 и 1839): в стихотворении 1831 г. – та же тема и сходный сюжет, что подчеркивается автоцитатой: «Прям стоит наш парус полный» (Языков Н.М. Указ соч. С. 390); «Пловца» 1839 г. объединяет с предшествующими текстами образ героя, неизменно бодрого духом (Там же. С. 513).

⁵⁶ Лейтон Л.Г. Указ. соч. С. 99.

⁵⁷ Баратынский Е.А. Стихотворения и поэмы. М., 1971. С. 126 – 127.

.....
Все оделось черной мглою;
Всколыхались валы;
Бездны в мраке предо мною;
Вкруг ужасные скалы
«Нет надежды на спасенье!» —
Я роптал, уныв душой...
О безумец! Провиденье
Было тайный кормщик твой⁵⁸.

Спасение — достижение «райской обители» — становится возможным благодаря вмешательству Провидения — «тайного кормщика»⁵⁹. Эпитету «тайный» отводится важная роль в идейно-образном строе стихотворения, он акцентирует мысль о неисповедимости путей Господних для человека.

3. *Царский* сюжет (в редуцированном варианте) представлен балладой В.А. Жуковского «Плавание короля Карла Великого» (1832)⁶⁰. Рыцари, застигнутые бурей, являют собой разные типы поведения в ситуации смертельной опасности, обращаясь кто к Богу, кто — к бесам. Но в конечном счете все спасаются благодаря королю, не выпускавшему кормила из рук: «А Карл молчал: он у руля / Сидел и правил. Вдруг явилась / Святая вдалеке земля, / Блеснуло солнце, буря скрылась»⁶¹. Неустрашимость и искусство короля оказываются решающим условием спасения всех, вопрос о помощи высших сил остается открытым.

4. В сюжет *наказания* вписан мотив *бури* в стихотворении Пушкина «Утопленник» (1828). Как и в устной традиции, представленной жанрами исторического предания, легенды и сказки, герой наказывается за невыполнение нравственного

⁵⁸ Жуковский В.А. Стихотворения. Л., 1956. С. 104.

⁵⁹ Ср. со стихотворением А.С. Пушкина «Акафист Екатерине Николаевне Карамзиной» (1827), где мотив «пловца» в бурном море также вписывается в провиденциальный сюжет спасения: «От бурь спасенный Провиденьем...» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 3 (1). С. 64).

⁶⁰ «Перевод баллады Уланды "Морская поездка короля Карла", созданной на основании сказаний о Карле Великом и его 12 пэрах...» ([Измайлов Н.В.] Примечания // Жуковский В.А. Указ соч. С. 821).

⁶¹ Жуковский В.А. Указ. соч. С. 448.

долга, и орудием наказания выступает утопленник, являющийся в бурю⁶²:

Есть в народе слух ужасный:
Говорят, что каждый год
С той поры мужик несчастный
В день урочный гостя ждет;
Уж с утра погода злится,
Ночью буря настанет,
И утопленник стучится
Под окном и у ворот⁶³.

5. Сюжет *гибели, утраты* ярче всего представлен в стихотворении М.В. Милонова «Пловец» (1812).

Мотив гибельности, обреченности пловца, подчеркнутый образом челнока «без весла и парусов», звучит, по мысли Ю.П. Суздальского, как «трагическое предзнаменование» собственной судьбы поэта⁶⁴:

В бурю брошенный судьбою,
Там пловец среди валов,
В мраке грозном пред собою —
Без весла и парусов;
.....
Тут уж вижу над пучиной,
Там разит небесный гром,
Бедный путник! Знать, судьбиной
Ты к погибели несом⁶⁵.

Судьба в стихотворении Милонова сродни року — слепому и безжалостному:

⁶² Антитезой (или антиподом) данного сюжета в фольклорной традиции выступает сюжет «благодарного мертвеца» (См.: Сравнительный указатель сюжетов. 507, 508, 508*).

⁶³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 3 (1). С. 119.

⁶⁴ Суздальский Ю.П. Указ. соч. С. 9.

⁶⁵ Милонов М.В. Пловец // Марин С.Н., Милонов М.В. Стихотворения. Драматические произведения. Сцены и отрывки. Письма. Воронеж, 1983. С. 222.

Страшно молния вьетя,
И зияет дно пучин.
Чья рука к нему прострется?
Промысл неба! Он один⁶⁶.

В поэтических текстах рубежа веков, разрабатывавших тему челна в бурном море, бури осмыслялись как неизбежное зло земной жизни, а гибель пловца осознавалась как общий закон человеческого бытия. В стихотворении Милонова судьба пловца, тщетно зывающего к небу и Промыслу, представляется скорее как исключение из общего закона, что подчеркнуто мотивом его одиночества.

К данному типу сюжетного развития можно отнести и «Песнь погибающего пловца» (1828, напечатано в 1832) А.И. Полежаева, с тем существенным отличием, что здесь сюжет осложнен мотивом *поединка/противостояния* человека и стихии. Тема стихотворения – изменение внутреннего мира героя под влиянием жизненных бурь – находит выражение в переключении, смене сюжетных типов: «отвага» в борьбе со стихией сменяется усталостью и призыванием смерти⁶⁷.

6. Сложная *контаминация* мотивов *поединка, утраты, наказания и спасения* представлена в поэтическом сюжете стихотворения Д.В. Веневитинова «Послание к Р<ожали>ну» (1825):

Я долго тешился мечтой,
Звездам небесным слепо верил
И океан безбрежный мерил
Своею утлою ладьей.
С *надменной* радостью, бывало,
Глядел я, как мой *смелый челн*
Печатал след свой в *бездне* волн.
Меня пучина *не пугала*...⁶⁸

⁶⁶ Милонов М.В. Указ. соч.

⁶⁷ Полежаев А.И. Песнь погибающего пловца // Полежаев А.И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1939. С. 81 – 84.

⁶⁸ Веневитинов Д.В. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 81.

Слепая вера в небеса и собственные силы (надменность и гордость) приводят к крушению:

И гордо плыл, забыв края,
И что ж скрывалось под волною?
О камень грянул я ладьюю,
И вдребезги моя ладья!⁶⁹

Разбитый челнок становится метафорой обманутых ожиданий, а спасение приходит в образе друга, помогающего преодолеть душевный кризис:

Обманут небом и мечтою,
Я проклял жребий и мечты...
Но издали манил мне ты,
Как брег призывный улыбался...⁷⁰

7. *Контаминация* мотивов спасения и гибели/наказания образует сюжет переводной баллады В.А. Жуковского «Кубок» (<1825> – 1831)⁷¹.

Описание морской бездны пронизано мифопоэтическими мотивами («Из *чрева* пучины бежали валы...»; «И брызнул поток с оглушительным *ревом*, / Извергнутый *бездны зияющей м зевом*...»), отсылающими к инициальному археосюжету, представленному в христианском осмыслении.

Баллада объединяет в своей композиции два разных варианта развития сюжета; сама возможность их контрастного соединения задается двойственной характеристикой главного героя: «...вдруг паж молодой / *Смиренно и дерзко* вперед...»⁷². В первой части баллады в поведении героя преобладает дух христианского смирения: «И он, упредя разъярен-

⁶⁹ Веневитинов Д.В. Указ. соч.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Анализ того, как трансформировался сюжет баллады Шиллера «Der Taucher» (1797) в переводе Жуковского см.: Эткинд Е. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973. С. 85 – 92.

⁷² Жуковский В.А. Указ. соч. С. 418.

ный прилив, / Спасителя Бога призвал...») ⁷³, во второй – герой дерзко бросает вызов небесам, нарушая запрет, выраженный словами: «И смертный пред Богом смиришь: / И мыслью своей не желай дерзновенно / Знать тайны, Им мудро от нас сокровенной» ⁷⁴, что и приводит к его гибели.

8. *Контаминация* мотивов наказания и спора/поединка человека и морской стихии – в основе сюжета идиллии М.А. Дмитриева «Подводный город» (1847). Победа человека-богатыря (царя) оказывается мнимой; подлинным повелителем стихии выступает Бог, именно он и наказывает город, построенный царем, за эгоизм и гордыню ⁷⁵. В такой трактовке поэтический сюжет М.А. Дмитриева близок упоминавшимся ранее северным преданиям о Петре, наказанном бурей, и повести Карамзина «Марфа Посадница»:

Город, слышно, был богатый
И нарядный, как жених;
Да себе копил он злато,
А с сумой пускал других!

Богатырь его построил;
Топь костями он забутил,
Только с Богом как ни спорил,
Бог его перемудрил!

В наше море в стары годы,
Говорят, текла река,
И сперла гранитом воды
Богатырская рука!

⁷³ Жуковский В.А. Указ. соч. С. 419. Ср.: «У Шиллера нет идеи смирения; для него нарушитель запрета – отважный безумец, герой; для Жуковского преступивший запрет смертный – грешник» (Эткинд Е. Указ соч. С. 86 – 87).

⁷⁴ Там же. С. 419.

⁷⁵ Ср. с интерпретацией В.Н. Топорова, полагающего, что в данном стихотворении «природа, море отомстили человеку за своеволие и несправедливость» (См.: Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». С. 297).

Но подула буря с моря,
И назад пошла их рать,
Волн морских не переспоря,
Человеку вымещать!⁷⁶

Даже беглый перечень поэтических текстов, включающих образно-тематический комплекс *бури на море*, показывает, как постепенно усложняется мотивная структура стихотворений, ориентированных на исторический или биографический (личный) контекст. Подключение к этому контексту приводит к существенной трансформации устойчивых схем, и, как следствие, к *новым* сюжетным решениям, что находит выражение в изменении субъектно-объектных отношений и/или в перераспределении мотивировочных факторов, влияющих на судьбу героя (исход ситуации).

Так, выразительным примером трансформации *царского* сюжета можно считать стихотворение П.А. Вяземского «К кораблю».

Корабль в бурном море — метафора России, прошедшей сквозь военные бури 1812 г.⁷⁷. Спасение происходит благодаря «силе и отваге пловцов» и по воле «незримого кормщика» Провидения. Царь исключается из сюжета, в котором ранее (в предшествующей литературной традиции) ему отводилась решающая роль кормчего, спасающего корабль=нацию=Россию. Авторские комментарии, имеющие откровенно иронический характер, акцентируют внимание читателей на отступлении текста от привычной схемы: «Министры, которые государя не видят, подумают, что я о нем говорю; но тебе скажу, что здесь разумею я *Провидение*»⁷⁸.

К новым поэтическим решениям относятся пушкинские стихотворения, включающие мотивный комплекс *бурного моря* — «Арион» (1827) и «Предчувствие» (1828).

⁷⁶ Дмитриев М.А. Московские алеггии. М., 1985. С. 105.

⁷⁷ Образцом Вяземскому послужила ода Горация «К республике» (I, 14) (См.: [Гинзбург Л.Я.] Примечания // Вяземский П.А. Указ соч. С. 438).

⁷⁸ Вяземский П.А. Стихотворения. Л., 1958. С. 124.

Круг литературных источников «Ариона» необычайно широк: из античных — ода Горация (I, 14)⁷⁹, речи и письма Цицерона⁸⁰, из поэзии Нового времени — практически все перечисленные выше тексты.

При всем разнообразии интерпретаций, исследователи «Ариона» сходятся в одном: мотив *бури на море* («утлого челна в бурном море», «пловца, застигнутого бурей») связан в этом стихотворении с темой судьбы⁸¹. Расхождения касаются ответов на следующие вопросы: чья судьба становится предметом метафорического осмысления в пушкинском сюжете?⁸². Кого представлял поэт в роли кормщика?⁸³. Почему из

⁷⁹ См.: Суздальский Ю.П. Указ. соч. С. 16; Лейтон Л.Г. Указ. соч. С. 99 — 100, 103. Л.Г. Лейтон считает, что Гораций мог быть для Пушкина как непосредственным источником, так и опосредованным — поэзией XVIII в. и стихотворениями В.Ф. Раевского: «Не нужно доказывать, что Пушкин, как и Раевский, хорошо знал римскую литературу, имел доступ к Горацию... был хорошо знаком с поэзией первых переводчиков и подражателей Горация. Известно даже, что от Горация Пушкин адаптировал стих "И ризу влажную мою"» (Там же. С. 103).

⁸⁰ См.: Суздальский Ю.П. Указ. соч. С. 15; Ветловская В.Е. «Иных уж нет, а те далече...» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. XII. С. 118. «Именно для римского автора гражданская война и плавание в бурном море имели прежде всего прямой, конкретный смысл, — пишет В.Е. Ветловская. — На эту реальную основу и опиралось обычное для Цицерона метафорическое уподобление <...> Скорее всего, что к этим и аналогичным мотивам Цицерона восходит тема, оригинально развитая Пушкиным в "Арионе"» (Ветловская В.Е. Указ. соч. С. 118).

⁸¹ Ср.: «...В "Арионе" нашли завершение напряженные, трагически окрашенные размышления поэта о судьбах всего поколения и о личной своей судьбе...» (Иезутова Р.В. К истории декабристских замыслов Пушкина 1826 — 1827 гг. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1983. Т. XI. С. 112); или: «Пушкин все время размышляет и о своем чудесном спасении... <...> Основной мотив стихотворения — чудесное спасение поэта» (Пугачев В.В. Указ. соч. С. 47). Краткий обзор разных интерпретаций мифологемы судьбы в пушкинском «Арионе» см.: Лейтон Л.Г. Указ. соч. С. 91 — 93.

⁸² «В греческой и римской поэзии образ тонущего во время бури корабля являлся символом государства в годину опасностей... В романтической поэзии нового времени эта метафора выражала трагическую судьбу отдельной личности, отжившейся на борьбу с миром зла... и многовесельный корабль превратился в утлый челн с одиноким пловцом, чаще всего обреченным на гибель. В стихотворении "Арион" эти две традиции сливаются, и Пушкин имел тем более оснований придать своему стихотворению антологическую форму, что он возвратил древней метафоре давно утраченный ею высокий гражданский пафос» (Суздальский Ю.П. Указ. соч. С. 17). См. также: Смирнов А.А. Романтическая концепция «судьбы поэта» в стихотворении А.С. Пушкина «Арион» // Вест. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1987. № 3. С. 8 — 12; Есипов В. «Зачем ты, грозный аквилон...»: О стихотворениях «Аквилон» и «Арион» // Московский пушкинист. Ежегодный сборник. М., 2000. VII. С. 102.

Но подула буря с моря,
И назад пошла их рать,
Волн морских не переспора,
Человеку вымещать!⁷⁶

Даже беглый перечень поэтических текстов, включающих образно-тематический комплекс *бури на море*, показывает, как постепенно усложняется мотивная структура стихотворений, ориентированных на исторический или биографический (личный) контекст. Подключение к этому контексту приводит к существенной трансформации устойчивых схем, и, как следствие, к *новым* сюжетным решениям, что находит выражение в изменении субъектно-объектных отношений и/или в перераспределении мотивировочных факторов, влияющих на судьбу героя (исход ситуации).

Так, выразительным примером трансформации *царского* сюжета можно считать стихотворение П.А. Вяземского «К кораблю».

Корабль в бурном море — метафора России, прошедшей сквозь военные бури 1812 г.⁷⁷ Спасение происходит благодаря «силе и отваге пловцов» и по воле «незримого кормщика» Провидения. Царь исключается из сюжета, в котором ранее (в предшествующей литературной традиции) ему отводилась решающая роль кормчего, спасающего корабль=нацию=Россию. Авторские комментарии, имеющие откровенно иронический характер, акцентируют внимание читателей на отступлении текста от привычной схемы: «Министры, которые государя не видят, подумают, что я о нем говорю; но тебе скажу, что здесь разумею я *Провидение*»⁷⁸.

К новым поэтическим решениям относятся пушкинские стихотворения, включающие мотивный комплекс *бурного моря* — «Арион» (1827) и «Предчувствие» (1828).

⁷⁶ Дмитриев М.А. Московские элегии. М., 1985. С. 105.

⁷⁷ Образцом Вяземскому послужила ода Горация «К республике» (I, 14) (См.: [Гинзбург Л.Я.] Примечания // Вяземский П.А. Указ соч. С. 438).

⁷⁸ Вяземский П.А. Стихотворения. Л., 1958. С. 124.

Круг литературных источников «Ариона» необычайно широк: из античных – ода Горация (I, 14)⁷⁹, речи и письма Цицерона⁸⁰, из поэзии Нового времени – практически все перечисленные выше тексты.

При всем разнообразии интерпретаций, исследователи «Ариона» сходятся в одном: мотив *бури на море* («утлого челна в бурном море», «пловца, застигнутого бурей») связан в этом стихотворении с темой судьбы⁸¹. Расхождения касаются ответов на следующие вопросы: чья судьба становится предметом метафорического осмысления в пушкинском сюжете? Кого представлял поэт в роли кормщика? Почему из

⁷⁹ См.: Суздальский Ю.П. Указ. соч. С. 16; Лейтон Л.Г. Указ. соч. С. 99 – 100, 103. Л.Г. Лейтон считает, что Гораций мог быть для Пушкина как непосредственным источником, так и опосредованным – поэзией XVIII в. и стихотворениями В.Ф. Раевского: «Не нужно доказывать, что Пушкин, как и Раевский, хорошо знал римскую литературу, имел доступ к Горацию... был хорошо знаком с поэзией первых переводчиков и подражателей Горация. Известно даже, что от Горация Пушкин адаптировал стих “И ризу влажную мою”» (Там же. С. 103).

⁸⁰ См.: Суздальский Ю.П. Указ. соч. С. 15; Ветловская В.Е. «Иных уж нет, а те далече...» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. XII. С. 118. «Именно для римского автора гражданская война и плавание в бурном море имели прежде всего прямой, конкретный смысл, – пишет В.Е. Ветловская. – На эту реальную основу и опиралось обычное для Цицерона метафорическое уподобление <...> Скорее всего, что к этим и аналогичным мотивам Цицерона восходит тема, оригинально развитая Пушкиным в “Арионе”» (Ветловская В.Е. Указ. соч. С. 118).

⁸¹ Ср.: «...В “Арионе” нашли завершение напряженные, трагически окрашенные размышления поэта о судьбах всего поколения и о личной своей судьбе...» (Иезутова Р.В. К истории декабристских замыслов Пушкина 1826 – 1827 гг. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1983. Т. XI. С. 112); или: «Пушкин все время размышляет и о своем чудесном спасении... <...> Основной мотив стихотворения – чудесное спасение поэта» (Пугачев В.В. Указ. соч. С. 47). Краткий обзор разных интерпретаций мифологемы судьбы в пушкинском «Арионе» см.: Лейтон Л.Г. Указ. соч. С. 91 – 93.

⁸² «В греческой и римской поэзии образ тонущего во время бури корабля являлся символом государства в годину опасностей... В романтической поэзии нового времени эта метафора выражала трагическую судьбу отдельной личности, отжившейся на борьбу с миром зла... и многовесельный корабль превратился в утлый челн с одиноким пловцом, чаще всего обреченным на гибель. В стихотворении “Арион” эти две традиции сливаются, и Пушкин имел тем более оснований придать своему стихотворению антологическую форму, что он возвратил древней метафоре давно утраченный ею высокий гражданский пафос» (Суздальский Ю.П. Указ. соч. С. 17). См. также: Смирнов А.А. Романтическая концепция «судьбы поэта» в стихотворении А.С. Пушкина «Арион» // Вест. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1987. № 3. С. 8 – 12; Есилов В. «Зачем ты, грозный аквилон...»: О стихотворениях «Аквилон» и «Арион» // Московский пушкинист. Ежегодный сборник. М., 2000. VII. С. 102.

всех, кто был на челне, спасся только певец?

«...Почти все новые толкователи согласны с тем, — отмечает Л.Г. Лейтон, — что главное в последнем четверостишии — это чудесное спасение поэта»⁸⁴. Почему он спасен? Возможные ответы так или иначе связаны с интерпретацией мифологемы судьбы, понимаемой как непредсказуемое сочетание случайностей и неизбежности, судьбы, связанной с идеей предназначения, избранничества⁸⁵.

Если принять, в качестве возможного варианта, мысль об избранничестве (певец — избранник судьбы, не раскрывающей, однако, тайны его предназначения)⁸⁶, то можно усмотреть

⁸³ Так, например, В. Есинов видит в роли кормчего императора Александра I: «...На роль рулевого в челне, символизирующем Россию и все русское общество эпохи Александра I, если следовать логике исторической картины, иносказательно запечатленной в «Арионе», больше всего подходит сам император» (*Есинов В.* Указ соч. С. 103). Неожиданное, на первый взгляд, решение, предложенное В. Есиновым, не является таковым с точки зрения устойчивой литературной традиции, отождествлявшей кормщика государственного корабля с личностью (фигурой) того или иного правителя (Ср. у Жуковского в балладе «Плавание короля Карла Великого»: «А Карл молчал: он у руля // Сидел и правил...»).

⁸⁴ *Лейтон Л.Г.* Указ соч. С. 106. Ср.: «Выбор сюжета строго подчинен определенной цели: в центре стихотворения поставлен эпизод чудесного спасения, призванный... подтвердить романтическую концепцию поэта как существа, наделенного особой судьбой и высокой функцией идеального преобразователя жизни (*Смирнов А.А.* Указ. соч. С. 8). До А.А. Смирнова ту же мысль — об особой судьбе поэта — избранника богов (в античной традиции и в пушкинской интерпретации) высказал Ю.П. Суздальский: «Легенда об Арионе, стоящая в одном ряду с другими подобными легендами, еще в античности осмысливается как символ могущества поэзии и неприкосновенности личности самого поэта. Этот основной смысл легенды Пушкин и привносит в подтекст стихотворения именем Ариона» (*Суздальский Ю.П.* Указ. соч. С. 18).

⁸⁵ «Именно так судьба выступает на первый план. Судьба поэта («таинственный певец»). Каков же он? Почему «таинственный»? ...Речь идет о предназначении поэта. Предназначении особом. Судьба и спасла его, чтобы он выполнил свою миссию» (*Пугачев В.В.* Из эволюции мировоззрения Пушкина конца 1820 — начала 1830-х годов («Арион») // Проблемы истории, взаимосвязей русской и мировой культур. Саратов, 1983. С. 51 — 52). Или: «Герой «Ариона» спасен не случайно, а потому, что он «таинственный певец» — существо избранное, особое, рожденное не для общих путей, отмеченное печатью высшего покровительства. В поэте есть тайна, он не властен в своей судьбе и должен только следовать за ней, не изменяя предназначению (*Сурат И.* «Кто из богов мне возвратил...» (Пушкин, Пушкин и Гораций) // *Сурат И.* Пушкин: биография и лирика. Проблемы. Разборы. Заметки. Отклики. М., 1999. С. 126).

⁸⁶ На неявное (имплицитное) присутствие мотива избранничества в лирическом сюжете «Ариона» указывает контрастный ему мотив гибели всех, кто был на челне.

реть связь пушкинского сюжета с *провиденциальным сюжетом спасения* и с *царским* сюжетом. Существенным отличием при этом является то, что царь – избранник Провидения в силу своего статуса (помазанник Божий), а поэт – в силу своего дара.

Включаясь в широкое ассоциативное поле возможных толкований мотивов *бури на море, чудесного спасения, избранничества* в предшествующей литературной традиции, пушкинский «Арион» скорее всего и не содержит какого бы то ни было однозначного решения, и в этом – его существенное отличие от текстов, построенных по традиционным сюжетным схемам.

В этом смысле нельзя не согласиться с высказыванием Л.Г. Лейтона, как бы подводящим черту под разными интерпретациями мифологемы судьбы в пушкинском тексте: «Провидение? Избранничество? Связь с высшей силой? Предназначение? Опять-таки, вполне возможно, по крайней мере в том смысле, что Пушкин здесь, как и во многих других случаях, предоставляет читателю самому решить дилемму. Но из канонического текста это не следует. Нет ни слова о провидении, ни об избранничестве, ни о связи с высшей силой, ни о предназначении⁸⁷. Об этих возможных решениях певец в «Арионе» молчит»⁸⁸.

Основная тема пушкинского «Предчувствия» – «изображение напряженности перед опасностью»⁸⁹, душевное состояние человека, испытывающего на протяжении всей жизни бури и невзгоды, посылаемые «завистливым роком». Первая строфа стихотворения включает, в свернутом варианте, мотив *поединка/противостояния* человека стихии и

⁸⁷ Из пушкинского текста действительно не следует, но из более широкого литературного контекста, предлагающего разные прочтения сюжетной ситуации «челна в бурном море», – да. Так, в частности, эпитет «таинственный» по отношению к певцу ассоциативно подключает тему Провидения, в частности, через стихотворение Жуковского «Пловец», где именно Провидение названо «тайным кормщиком».

⁸⁸ Лейтон Л.Г. Указ. соч. С. 107 – 108.

⁸⁹ Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною...» Методика анализа // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 21.

тем самым ассоциативно связывается с «Пловцом»
Н.М. Языкова:

Сохраню ль к судьбе презренье?

Понесу ль навстречу ей

Непреклонность и терпенье

Гордой юности моей?⁹⁰

Очевидно и тематическое сходство этих стихотворений: предметом внимания становится внутреннее состояние человека перед лицом надвигающейся бури («рока», «грозы», «беды»). Тем очевиднее расхождение в развитии темы, в развертывании лирического сюжета. Пушкинский текст построен на контрасте между неизменностью, повторяемостью жизненных обстоятельств, что подчеркивается анафорой «снова» («Снова тучи надо мною...»; «Рок завистливый бедою / Угрожает снова мне...»; «Может быть, еще спасенный, / Снова пристань я найду...»), и подвижностью, изменчивостью внутреннего, душевного строя поэта: от «непреклонности и терпенья» юности к утомлению и равнодушию («Бурной жизнью утомленный, / Равнодушно бури жду...»).

В отличие от героя Языкова, лирический субъект пушкинского текста меняется, при этом характер изменений (исход ситуации встречи с «бурей») лишен какой бы то ни было жесткой заданности, и «равнодушное ожидание» бури не исключает надежды на спасение...

В тематическом отношении (а отчасти, и в сюжетном плане) данному пушкинскому тексту близко стихотворение А.И. Полежаева «Песнь погибающего пловца», где предметом внимания также становится изменение состояния героя под влиянием жизненных бурь.

Таким образом, новые сюжетные решения темы связаны чаще всего с включением традиционных мотивов в конкретный контекст — исторический или биографический (контекст

⁸⁷ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 3 (1). С. 116.

личной судьбы)⁹¹, с осмыслением личной или частной судьбы в соотнесении с историей⁹².

В поэзии Карамзина, Жуковского, Баратынского, Раевского, Пушкина, Полежаева мотив *плавания по бурному морю, встречи с бурей* — не столько аллегория человеческой жизни вообще, сколько метафора их личной судьбы, душевного строя, самоощущения. Исход ситуации ставится в зависимость от характера героя, его нравственных качеств, от сложного соотношения в его судьбе необходимости, случайности и личной воли.

К 30-м гг. XIX в. мотив *бури на море*, перейдя из сферы нарратива в область поэтического творчества, набирает достаточно емкий смысловой потенциал, находящий выражение в разных сюжетных реализациях и в детальной разработке мотивировочных факторов, определяющих исход ситуации испытания.

В это же время, в 20 — 30-е гг. XIX в., происходит формирование образного эквивалента *бури на море*, являющего собой национальный (русифицированный) вариант античного по происхождению мотива. Это мотив *метели*, или *бурана в степи*, постепенно заменяющий мотив *бури на море* в отечественной повествовательной традиции.

(Продолжение следует)

⁹¹ Так, например, в элегии Е.А. Баратынского «Родина» (1821) традиционная метафора «бури на море» начинает осмысляться как событие личной жизни, и личный, автобиографический подтекст становится важным для понимания идейно-образного уровня стихотворения. «После Жуковского, — отмечает Ю.П. Суздальский, — многие поэты использовали сюжет «Пловца» и часто вкладывали в эту тему тайный подтекст, который могли разгадать лишь посвященные. Так, Баратынский в элегии «Родина», рисуя судьбу пловца, испытавшего бурю и ненастье и достигшего, наконец, спокойной пристани, говорит о своем возвращении домой после всех уязвляющих его самолюбие неприятностей, связанных с исключением из Пажеского корпуса» (Суздальский Ю.П. Указ. соч. С. 9).

⁹² Так, например, В. Есипов, полагая, что челн в «Арионе» символизирует саму Россию, включает пушкинское стихотворение в контекст исторических, а точнее, историко-философских тем (См.: Есипов В. Указ. соч. С. 102 — 104).

Д.В. Ларкович

МАГИСТРАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ РУССКОЙ ТРАГЕДИИ XVIII ВЕКА

Историческая судьба русской классической трагедии была непродолжительна, но чрезвычайно динамична и (без преувеличения) триумфальна. Жанровый канон отечественной драматургии сложился в XVIII столетии, когда Россия переживала состояние кардинальных метаморфоз в сфере национального самосознания, вызванных петровской культурной реформой. Личность и традиция – вот те две высшие грани на шкале идеологических ценностей, противоречивое единство которых составляет основу русской просветительской культуры Нового времени. И именно трагедии, в силу ее «кризисоцентрической» жанровой природы, суждено было познать всю глубину и драматический накал этого антагонистического двуединства.

Аксиоматичен тот факт, что русский театральный репертуар XVIII века сформировался под непосредственным влиянием драматургии европейского классицизма. В области трагедийной поэзии особый авторитет у русских драматургических стихотворцев снискали имена Расина и Вольтера, на что указал еще А.П. Сумароков в своем теоретическом трактате «Эпистола о стихотворстве» (1748)¹. Однако, по справедливому замечанию Ю.В. Стенника, «идеологической мысли России до XVIII века были чужды те представления о свободе человеческой личности и самоценности индивидуума, которые для Запада, пережившего бурную эпоху Возрождения, были свойственны и органичны <...> Россия не переживала эпохи духовного раскрепощения человеческой личности в тех мас-

¹ Сумароков А.П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 121. («Библиотека поэта». Большая сер. 2-е изд.).

штабах и формах, в которых это происходило в Европе»². Можно с уверенностью утверждать, что рудименты традиционной русской соборности отчетливо прослеживаются и в секуляризованном сознании носителя просветительской культуры Нового времени. Этим и определяется смысл кардинального противоречия между импортированной идеей эмансипированной личности и традиционной национальной системой коллективных ценностей. И жанр трагедии самой волею историко-культурных обстоятельств оказался художественной формой, максимально адекватной в плане выражения культурного мифа о драматической судьбе человека в условиях новой российской государственности. Одним из возможных путей в выявлении генеалогических и семантических основ этого мифа является характеристика структурной специфики магистрального сюжета русской трагедии XVIII в.

Как известно, понятие «магистральный сюжет» в начале 1970-х гг. в литературоведческий обиход было введено Л.Е. Пинским. Размышляя о природе общих художественных закономерностей комедийного наследия Шекспира и о месте каждого конкретного текста в общей жанровой системе драматурга, Пинский определяет «магистральный сюжет» (или «сюжет всех сюжетов») следующим образом: «Магистральный сюжет — это то коренное, *субстанциональное* в фабуле, характерах, построении и т.д., что как бы стоит за отдельными произведениями некоей целостностью, *проявляясь*, видоизменяясь в них — “явлениях”, модификациях, вариациях жанра — при сопоставлении этих произведений, “в контексте” художественного творчества и читательского восприятия»³. Иначе говоря, сама постановка вопроса о наличии магистрального сюжета в той или иной области литературной практики есть не что иное, как стремление рассмотреть систему глубоко родственных художественных явлений как единый текст, где исходная жанровая модель получает непосредствен-

² Стенник Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе: Эпоха классицизма. Л., 1982. С. 39.

³ Пинский Л.Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. М., 1989. С. 51.

ную реализацию в инвариантных формах авторских интерпретаций. Такой подход открывает перед исследователем широкие перспективы в плане уточнения принципиально важных характеристик картины мира, соответствующей тому или иному типу художественного мышления как коллективного, так и индивидуального.

Основополагающие черты магистрального сюжета русской трагедии определились в драматургическом творчестве «отца русского театра» А.П. Сумарокова. Являясь жанром строгой, консервативной природы, русская трагедия более полувека ревностно сохраняла облик формально-содержательной структуры, сложившейся в середине XVIII столетия. Уже в первых трагедиях Сумарокова («Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор») четко оформилась та фабульная схема, которая в сочинениях подавляющего большинства драматургов-современников и последователей варьировалась весьма незначительно. Фабульное действие, как правило, основывалось на любовной коллизии и разворачивалось в определенной последовательности: взаимная любовь молодых героев благородного (нередко царственного) происхождения наталкивается на неодолимое препятствие, возникшее вследствие настойчивых любовных притязаний со стороны монаршествующей особы. Связанные системой моральных запретов, влюбленные проходят ряд мучительных испытаний на верность друг другу (причем героине под жестким давлением извне чаще всего приходится выбирать между любовью и короной), демонстрируют (и декларируют) силу и бескорыстие своего чувства, но, будучи не в состоянии преодолеть совокупность препятствий личного и надличностного характера, погибают (часто добровольно), тем самым оставляя косвенных виновников их гибели в состоянии отчаяния и раскаянья. Следует отметить, что не исключены и благополучные развязки драматических узлов, однако такие случаи в литературной практике XVIII в. немногочисленны. Кроме того, острота любовной коллизии нередко усиливается за счет наличия родственных связей между участниками событий: например, любовное соперничество родных братьев («Синав и Трувор» А.П. Сумарокова), любовь до-

чери вопреки воле отца («Тамира и Селим» М.В. Ломоносова), стремление склонить к новому браку замужнюю женщину («Сорена и Замир» Н.П. Николева), стремление героя вступить в новый брак, будучи женатым («Димитрий Самозванец» А.П. Сумарокова), что само по себе способствует нагнетанию драматической патетики и акцентирует катастрофический характер происходящего.

Фабульная композиция в основном предопределяет относительную устойчивость мотивной структуры русской трагедии XVIII в. Система мотивов, потенцирующая развитие драматического действия, изначально обусловлена чертами кризисной коннотации и подчинена цели создания динамичного фона событийной логики сюжета.

Мотив соперничества неизменно стимулирует высокую степень эмоциональной напряженности в развитии действия ввиду явного социального или ситуативного неравноправия соперников («совместников»). Как правило, соперничество имеет любовную основу и разворачивается между героями, один из которых к моменту событий обладает монаршим саном, другой предопределен к нему потенциально (младший брат, наследник, государь, насильственно лишенный сана и стремящийся его возвратить, и т.д.). Таким образом, любовный поединок героев на самом деле оказывается косвенно мотивирован патриотической борьбой за власть, поэтому в личности самодержца его антагонистам, как правило, видится единство тирании любовной с тиранией государственной:

Им все несчастья здесь наши совершились,
Мы братии, друзей и сродников лишились,
Которые его рукою сражены;
А я, несчастливый, лишен моей княжны!
Каких мне ожидать еще несчастий боле?
Ее на свете нет, мучитель на престоле.

(Майков, 272)⁴

⁴ Здесь и далее все цитаты из текстов трагедий с указанием авторства и номера страницы приводятся по изданию: Русская литература — век XVIII. Трагедия. М., 1991.

Мотив выбора — один из наиболее устойчивых, конструктивно значимых элементов трагедийной структуры вообще. «Трагическое предполагает свободное действие человека, самоопределение действующего лица, — отмечает А.Ф. Лосев, — так что хотя его крушение и является закономерным и необходимым следствием этого действия, но само действие представляет собой свободный акт человеческой личности»⁵. Ситуация выбора, определяющая поведение и судьбы героев русской трагедии XVIII в., коренным образом обусловлена драматическим пересечением двух равнозначимых ценностных парадигм: патриархально-родовой, модернизированной в контексте государственных приоритетов, и личностной, непосредственно связанной с частными притязаниями и стремлениями индивида. Именно необходимость выбора и бескомпромиссный характер его осуществления придают любовной коллизии статус коллизии трагической. Отдавая предпочтение системе внеличностных, коллективных ценностей, либо следуя велению собственного любовного переживания, герой в любом случае обречен на невыносимые нравственные страдания в силу относительно высокой степени развитости его *личностного самосознания*:

Вот злейшие часы для сердца моего!
Иль все я возвращу, иль вдруг лишусь всего.
Душа моя теперь — колеблемое море!
В любви, отчаяньи, в надежде, страхе, горе!
На чем остановлю несчастную себя?

(Николев, 436)

Ситуация выбора как обязательный элемент трагедийного сюжета на практике неизменно определяется одним важнейшим элементом его структуры — *мотивом долга*. В контексте русского трагедийного репертуара XVIII в. долг есть основная этическая категория, обладающая сугубо имманентной природой бытования и выражающая приоритетный характер си-

⁵ Лосев А.Ф. Трагическое // Философский энциклопедический словарь. М., 1989. 2-е изд. С. 662.

стемы надличностных (родовых, сословных, корпоративных, государственных и в особенности — религиозных) ценностей в процессе самоопределения личности. Более того, высоко развитое чувство долга и воспринимается как неизменный атрибут личности. Однако долг как категория коллективного сознания неизбежно вступает в противоречие с внутренними интенциями индивидуума, его волевым и эмоционально-чувственным потенциалом (т.е. всем тем, что в русской трагедии именуется «страстями»), который имеет иррациональную природу и требует от героя поступков, связанных с нарушением закона. Именно игнорирование требований долга (формально выражающихся в воле отца, семейной традиции, патриотических обязательствах и др.) воспринимается как нарушение Высшего нравственного закона и неизбежно влечет за собой трагическую развязку.

Любопытно, что на фоне бесконечных разговоров о «подражательности» и «вторичности» русской трагедии Нового времени по отношению к трагедии европейской, невозможно не обратить внимание на принципиальное отличие самой природы драматического конфликта в обоих случаях. Так, анализируя черты структуры художественного образа в трагедиях П. Корнеля, Е.Н. Купреянова справедливо указывает на тот факт, что здесь «никакой борьбы между чувством и долгом в собственном смысле слова нет. Происходит жестокая борьба между доблестным чувством чести и менее доблестными, но более человеческими чувствами любви и дружбы. И речь идет не об общественной, гражданской ценности того или другого из этих чувств <...> а о том, какое из этих чувств больше согласуется с естественной человеческой природой и отвечает нравственному благу человека»⁶. Что же касается героя русской трагедии, то мысль о личном счастье неотделима от осознания им своего долга перед Богом, Отечеством и своими ближними, а понимание невозможности гармоничного совмещения того и другого оказывается для него источником предельного нравственного страдания.

⁶ Купреянова Е.Н. К вопросу о классицизме // XVIII век. М.; Л., 1959 Сб. IV. С. 22.

Это в свою очередь неизменно актуализирует такой значимый фактор сюжетной структуры русской трагедии, как *мотив самопожертвования*. Событийная ситуация, как правило, складывается следующим образом: будучи не в состоянии нарушить кодекс морального табуирования и в то же время погасить интенсивный источник внутренней *самости*, трагический субъект, в силу своей бескомпромиссности, нередко осуществляет акт ритуального самопожертвования (вплоть до суицидального самоустранения). Отдавая дань требованиям социального долга и внешне следуя его логике, внутренне не смирившийся герой идет на осознанную и добровольную гибель, тем самым утверждая высокую ценность личностных интенций.

Характерно, что мотив самопожертвования наиболее выразительно получает свою реализацию в структуре женских персонажей русской трагедии XVIII в. В этом видится генетическая связь с античной традицией, где женщина, по словам Вячеслава Иванова, является «главную выразительницею глубочайшей идеи трагедии, потому что изначала Дионисово действо было делом женщины, выявлением ее сокровенных глубин и неизреченных душевных тайн <...> Ее одержание делает ее могучей, вещей и дерзновенной. В своем исступлении она находит самое себя, и это самообретение в силе есть чувство мучительной и упоительной душевной спазмы. Она открывает в себе две души, две воли, два стремления <...> Так утверждает в трагедии, посредством раскрытия извечной двуначальности женственного, женская цельность и – посредством тяготения трагедии к смерти – женщина как древнейшая жрица, женская стихия, как стихия Матери-земли, Земли-колыбели и Земли-могилы»⁷. Эта же внутренняя двойственность героини русской трагедии, тоскующей по утраченной цельности и гармонии, определяет ее неизменную активность и придает ей решимость в осуществлении своего жертвенного замысла. Например, героиня трагедии А.П. Сумаро-

⁷ Иванов В. Дионис и прадивисийство. СПб., 1994. С. 302 – 303. (Сер. «Античная библиотека»).

кова «Синав и Трувор» (1751) Ильмена, обращаясь к отцу, чья воля оказывается непреодолимым препятствием любовной привязанности дочери и условием ее принудительного брака с нелюбимым, перед тем, как заколоть себя кинжалом, восклицает:

Я, долгу следуя, мой отче, в храм иду,
Но ах! под бременем страстей своих паду.
Могуча побеждать крови моей волнение,
Как мне ни тягостно такое исполнение,
Страдание души стерплю иль не стерплю,
Без рассуждения ко браку приступлю.
Без прекословия вдаюсь уже на жертву.
Но если от того меня увидишь мертву,
Вспомни ты тогда, что ты меня сразил.

(Сумароков, 105)

Характерно и то, что переживание катарсиса, знаменующего преодоление кризисной фазы трагического движения жизни, также оказывается нередко связанным с гибелью героини.

Важнейшую роль в структуре магистрального сюжета русской трагедии играет и *мотив судьбы*. Судьба всегда выступала как решающий фактор в развитии трагедийного действия и служила неизменным предметом рефлексии трагического сознания. Однако, если в античной трагедии судьба (рок) выступает как категория универсальная, имеющая характер тотальной надличностной предопределенности (в трагедиях Эсхила даже Зевс выступает как объект судьбоносной активности Мойр)⁸, то русской трагедии XVIII столетия уже известна ее иная, качественно новая ипостась – *судьба личная*. Ее возникновение коренным образом обусловлено стремлением героя национальной литературы Нового времени к индивидуальному самоопределению. Можно сказать, что личная

⁸ См. об этом: Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990. С. 256 – 257.

судьба и начинается тогда, когда герой делает первый сознательный шаг за чертой, ограничивающей пространство коллективных ценностей. Нарушая тот или иной незыблемый этический закон, апробированный временем и выступающий верным гарантом жизненного благополучия, герой тем самым выпадает из общего ритма социально-космической гармонии и попадает во власть жизненных случайностей, перипетий и метаморфоз.

Не удивительно в этом смысле, что все трагические герои, говоря о *своей* судьбе, единодушны в признании ее враждебной, разрушительной сущности: «Терзай, судьба, терзай! Умножься, рока злора» (Сумароков, 105); «Увы! коль мне судьба толико будет злобна...» (Княжнин, 556); «Чем рок еще меня стремится наказать...» (Ржевский, 218) и мн. др.

Вместе с тем, как уже отмечалось, у истоков трагедийной коллизии чаще всего оказываются любовные переживания героев. Причем сила любовной страсти столь велика и сокрушительна, что герой (даже осознающий пагубность ее последствий) оказывается не в состоянии ее преодолеть:

Поносной сей любви, Осман, стыжусь и я,
Но некая во мне противна мыслям сила
Против желанья меня ей покорила...

(Майков, 277)

Таким образом, личная судьба героя возникает на пересечении двух противоположных судьбоносных начал: родового закона и природной первопотенции человека, которая вступает здесь в форме любовной стихии. Об этом говорит, в частности, героиня трагедии М.В. Ломоносова «Тамира и Селим» (1750):

Довольно и того, что права и законы
Во обуздании любовну страсть крепят;
Довольно от стыда любовникам препоны,
Когда взаимный жар друг в друге знать хотят.
Но развращенный век насильства умножает;

Отеческа гроза, богатство, род и честь
Коль многих в вечное несчастье погружает,
Любви желающих достатки предпочтеть.

(Ломоносов, 172)

Однако «личная» судьба — явление вторичное в русской трагедийной картине мира, где отчетливо ощутимо присутствие иного, более могущественного жизнеустроющего начала. Присутствие этой Высшей, непреодолимой силы может осознаваться или не осознаваться трагическим героем, но все его поступки и события жизни обретают подлинный смысл лишь в соотношении с незримыми импульсами этой Верховной судьбоносной инстанции. Герой русской трагедии крайне редко упоминает о власти Провидения в его личной судьбе, поверхностно воспринимая ее лишь в форме стечения «случайных» обстоятельств, между тем как именно *провиденциальная* ипостась судьбы является *абсолютным* критерием его нравственной состоятельности. Наиболее очевидно это проявляется в судьбах героев царственного происхождения.

Как известно, жанр трагедии изначально утверждался в русской литературе с принципиальной ориентацией на историсофскую проблематику и развивался по преимуществу под знаком интереса к национальной истории. Размышляя об истоках данного феномена, Ю.В. Стенник отмечает: «Процесс освоения всего художественного и интеллектуального богатства античности, резко активизировавшийся в XVIII столетии, в целом оставался для русской культуры еще делом будущего. Вот почему становление новой русской драматургии в жанре трагедии на базе перенесения на рациональную почву эстетических постулатов европейского классицизма началось с разработки сюжетов, почерпнутых из отечественной истории, преимущественно самого древнего, легендарного ее периода — окутанного дымкой героической возвышенности периода Киевской Руси»⁹.

⁹ Стенник Ю.В. Историсофские аспекты содержания русской драматургии XVIII века: (Жанр трагедии) // XVIII век. СПб., 1995. Сб. 19. С. 71.

Благодаря разысканиям отечественных исследователей второй половины XX в. (Г.Н. Моисеевой, В.А. Бочкарева, Ю.В. Стенника, Е.А. Касаткиной, В.Н. Всеволодского-Гернгросса и др.) были обстоятельно выявлены летописные и иные документальные источники, послужившие основой создания трагедийных сюжетов в драматургии Нового времени. Однако, как явствует из единодушных высказываний упомянутых авторов, исторический материал, используемый русскими драматургами эпохи классицизма, предстал в основном как форма для решения современных эстетических и дидактических задач и потому подвергался достаточно вольной авторской интерпретации. Такой подход был декларативно заявлен уже в одной из первых отечественных теоретических разработок жанровой модели трагедии – трактате «О поэтическом искусстве» («De arte poetica») Феофана Прокоповича, где между прочим говорится следующее: «Содержание <...> трагедии берется по большей части из истории или из известного сказания, хотя иногда также может быть вымышленным. Впрочем, касается ли трагедия вымышленного или основанного на действительности содержания <...> нас не заставляют выводить все вполне соответствующие действительности действия, как они передаются историком, но разрешается и от себя правдоподобно приобщить как действующих лиц, так и самые действия»¹⁰.

Преобладание мифологического сознания над историческим, выразившееся в представлении русских драматургов XVIII в. о детерминированной *повторяемости* истории, наиболее наглядно реализовалось в структуре магистрального сюжета национальной трагедии посредством *мотива праведной и неправедной государственной власти*. Было бы лишним подробно напоминать, что концепт просвещенного монарха – один из важнейших элементов идеологии классицизма. Нас в данном случае интересует лишь один частный аспект означенной проблемы, а именно: отзвуки культурного мифа о сакральной сущности царской особы в контексте отечественного трагедийного репертуара.

¹⁰ Феофан Прокопович. Сочинения. Л., 1961. С. *434.

Так, согласно ряду авторитетных исследований Б.А. Успенского¹¹, в русской культурно-бытовой традиции вплоть до середины XIX столетия широко бытовало представление о Господней отмеченности царя, нередко доходившее до полного отождествления с Богом (царь-Христос). Параллельно и во взаимодействии с этим развивалось представление о царе-самозванце (царе-Антихристе). Причем, как отмечает Б.А. Успенский, «ни узурпация престола, ни даже законное в обрядовом отношении поставление на престол (венчание на царство) еще не делает человека царем. Не поведение, но ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ определяет истинного царя; поэтому царь может быть тираном (как, например, Иван Грозный), но это ни в коей мере не говорит о том, что он не на своем месте»¹². Замечательно то, что эти представления были характерны не только для сферы народного сознания, но и нашли оригинальное выражение в сфере светской культуры.

Что касается жанра трагедии, то здесь следует дифференцировать две противоположные тенденции бытования данного мифа, которые можно условно обозначить как «традиционную» (ориентированную на сакрализацию царской персоны) и «просветительскую» (ориентированную на ее десакрализацию). Первая тенденция наиболее зримо явлена в трагедиях М.В. Ломоносова, М.М. Хераскова, В.А. Озерова; вторая — А.П. Сумарокова, А.А. Ржевского, В.И. Майкова, Н.П. Николева.

Так, в трагедиях первой группы божественная сущность монарха всячески мотивируется как некий результат провиденциальных импульсов. На уровне сюжетосложения этот факт акцентируется рядом устойчивых, лейтмотивных признаков: к моменту начала развития событий подлинный («праведный») царь, как правило, не находится на престоле, но изначально к тому потенцирован (наследник, насильст-

¹¹ См. об этом: Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (1977); Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен (1982); Царь и Бог (1987) // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994.

¹² Успенский Б.А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен. Там же. С. 78.

Благодаря разысканиям отечественных исследователей второй половины XX в. (Г.Н. Моисеевой, В.А. Бочкарева, Ю.В. Стенника, Е.А. Касаткиной, В.Н. Всеволодского-Гернгросса и др.) были обстоятельно выявлены летописные и иные документальные источники, послужившие основой создания трагедийных сюжетов в драматургии Нового времени. Однако, как явствует из единодушных высказываний упомянутых авторов, исторический материал, используемый русскими драматургами эпохи классицизма, представал в основном как форма для решения современных эстетических и дидактических задач и потому подвергался достаточно вольной авторской интерпретации. Такой подход был декларативно заявлен уже в одной из первых отечественных теоретических разработок жанровой модели трагедии – трактате «О поэтическом искусстве» («De arte poetica») Феофана Прокоповича, где между прочим говорится следующее: «Содержание <...> трагедии берется по большей части из истории или из известного сказания, хотя иногда также может быть вымышленным. Впрочем, касается ли трагедия вымышленного или основанного на действительности содержания <...> нас не заставляют выводить все вполне соответствующие действительности действия, как они передаются историком, но разрешается и от себя правдоподобно приписать как действующих лиц, так и самые действия»¹⁰.

Преобладание мифологического сознания над историческим, выразившееся в представлении русских драматургов XVIII в. о детерминированной *повторяемости* истории, наиболее наглядно реализовалось в структуре магистрального сюжета национальной трагедии посредством *мотива праведной и неправедной государственной власти*. Было бы лишним подробно напоминать, что концепт просвещенного монарха – один из важнейших элементов идеологии классицизма. Нас в данном случае интересует лишь один частный аспект означенной проблемы, а именно: отзвуки культурного мифа о сакральной сущности царской особы в контексте отечественного трагедийного репертуара.

¹⁰ Феофан Прокопович. Сочинения. Л., 1961. С. *434.

Так, согласно ряду авторитетных исследований Б.А. Успенского¹¹, в русской культурно-бытовой традиции вплоть до середины XIX столетия широко бытовало представление о Господней отмеченности царя, нередко доходившее до полного отождествления с Богом (царь-Христос). Параллельно и во взаимодействии с этим развивалось представление о царе-самозванце (царе-Антихристе). Причем, как отмечает Б.А. Успенский, «ни узурпация престола, ни даже законное в обрядовом отношении поставление на престол (венчание на царство) еще не делает человека царем. Не поведение, но ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ определяет истинного царя; поэтому царь может быть тираном (как, например, Иван Грозный), но это ни в коей мере не говорит о том, что он не на своем месте»¹². Замечательно то, что эти представления были характерны не только для сферы народного сознания, но и нашли оригинально выражение в сфере светской культуры.

Что касается жанра трагедии, то здесь следует дифференцировать две противоположные тенденции бытования данного мифа, которые можно условно обозначить как «традиционную» (ориентированную на сакрализацию царской персоны) и «просветительскую» (ориентированную на ее десакрализацию). Первая тенденция наиболее зримо явлена в трагедиях М.В. Ломоносова, М.М. Хераскова, В.А. Озерова; вторая — А.П. Сумарокова, А.А. Ржевского, В.И. Майкова, Н.П. Николева.

Так, в трагедиях первой группы божественная сущность монарха всячески мотивируется как некий результат провиденциальных импульсов. На уровне сюжетосложения этот факт акцентируется рядом устойчивых, лейтмотивных признаков: к моменту начала развития событий подлинный («праведный») царь, как правило, не находится на престоле, но изначально к тому потенцирован (наследник, насильст-

¹¹ См. об этом: Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (1977); Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен (1982); Царь и Бог (1987) // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994.

¹² Успенский Б.А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен. Там же. С. 78.

венно лишенный трона государь, видный вельможа); он либо возглавляет, либо активно участвует в борьбе с врагом Отечества, незаконно узурпировавшим власть; он неизменно является объектом бескорыстной народной любви, и чаще всего ему принадлежит самоотверженная любовь главной героини; наконец, его финальное возведение на трон осуществляется по воле народа, которая воспринимается именно как воля Вседержителя:

Всегда есть Божий глас – глас целого народа;
Устами оногo Всевышний говорит.

(Ломоносов, 195)

Характерно и то, что сакрализованный статус подлинного царя постоянно декларируется в высказываниях различных действующих лиц. Чрезвычайно богата такого рода сентенциями трагедия М.М. Хераскова «Освобожденная Москва» (1798), где христианский концепт провиденциального блага причудливо переплетается с масонской идеей «невидимого Бога»:

-Царь в сердце у меня!
Держава без царя не существует дня.
Поднесь сияющей на сетующем троне
Российской должны мы подвластны быть короне.
Как Бога чтим, не зря его у олтаря,
Невидимого чтить нам должно так царя.
Лишены мы хотя священна царска лика,
У верных подданных всегда в сердцах владыка.

(Херасков, 377 – 378)

Просветительская тенденция в русской трагедии отнюдь не противоречит традиционной идее параллелизма царя и Бога. Напротив, богоподобие царя и воспринимается здесь как важнейшее условие праведности самодержавной власти. Более того, сама сюжетная схема, отражающая логику преодоления препятствий и восхождения на престол именно *законного* го-

сударя, внешне остается почти неизменной. Однако, принципиально рационализируя мистическую идею о Высшей предопределенности подлинной царской власти, основные истоки богоподобия земного владыки драматурги-просветители мотивируют его сугубо земными, человеческими качествами: чистотой нравственных устремлений, верностью монаршему долгу и высокой степенью самоотверженности на благо Отечества. В трагедии А.П. Сумарокова «Димитрий Самозванец» (1771) звучит мысль даже о том, что и насильственная узурпация власти не противоречит ее законности, если впоследствии испуается созидательными благодеяниями государя:

Когда владети нет достоинства его,
Во случае таком порода ничего.
Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,
Коль он достойный царь, достоин царска сана.
(Сумароков, 136)

Соответствующим же образом решается проблема неправедной власти: нарушение основных принципов высшего морального закона неизменно выступает в форме жестокой тирании, попирающей природные права как отдельных личностей, так и всего народа в целом, пренебрежении интересами государства во имя своих собственных страстей и непомерной гордыни, выражающейся в самовольной претензии на божественную исключительность. В финале такого монарха закономерно ожидает либо низвержение с трона и гибель, либо осознание несостоятельности своих притязаний.

Кроме того, в ходе развития действия многие персонажи настойчиво указывают на inferнальную природу неправедного царя, царя-тирана, что непосредственно сближает его с образом Антихриста. А в трагедии Н.П. Николева «Сорена и Замир» (1784) реализуется чрезвычайно смелая для своего времени мысль о том, что насильственная христианизация (тем более из корыстных побуждений) не только не достойна царя, но и наоборот, прямо указывает на его антихристову сущность и потому заслуживает справедливой кары:

В устах твоих Христос, а в сердце преступленье.
Привыкши в гордости себя за Бога чтить,
Ты мыслишь своего и Бога обольстить,
Но тщетно; скоро ты погибнешь и с обманом:
Рука моя с тобой поступит как с тираном:
Очистится земля от лютой твоей.
Не здесь, во Тартаре престол тебе, злодей!
(Николев, 485)

Следует оговориться, что не исключены случаи, когда традиционная и просветительская мифологемы царя на практике сосуществуют и взаимообуславливают друг друга в пределах одного художественного текста. Так, в трагедии Я.Б. Княжнина «Вадим Новгородский» (1789) природа самодержавной власти Рурика получает двойную оценку. Сам Рурик бескорыстно верит в свое «небесное» предназначенье и именно из осознания этого черпает и укрепляет свои душевные силы:

Когда властители в сиянии корон
Величия богов подобие неложно,
Сравняться должно им и духом непреложно.
Хоть слабы смертные погружены в порок,
.....
Но боги солнечным лучем на них блистают;
В дарах природы всей вселенной ставя пир,
На злобу не смотря, лиют щедроты в мир.
(Княжнин, 576)

Это мнение искренне разделяет и ряд других персонажей трагедии (Рамида, Извед). Причем характерно то, что сам акт восшествия на новгородский престол осуществлен Руриком по воле народа с соблюдением ритуального «предварительного отказа».

Однако Вадим и его сторонники, которые видят в Рурике потенциального тирана, выступают не только, и даже не столько против самого Рурика, сколько против института самодержавной власти в целом, ибо:

Что в том, что Рурик сей героем быть родился, —
Какой герой в венце с пути не совратился?
Величья своего отравой упоен, —
Кто не был из царей в порфире развращен?

.....
Воззрите на владык вы всяких царств и веков,
Их власть — есть власть богов, а слабость — человек.

(Княжнин, 563 — 564)

В этом смысле, можно сказать, что содержание конфликта трагедии «Вадим Новгородский» коренным образом обусловлено драматическим пересечением антиномичных точек зрения на природу и сущность царской власти.

Итак, магистральный сюжет русской трагедии XVIII в. есть не что иное, как способ художественной реализации важнейшей тенденции культуры Нового времени — тенденции роста личностного начала. Анализ логики становления и развития магистрального сюжета позволяет сделать вывод, что культурное сознание XVIII столетия еще не мыслит личность как автономную, самодостаточную субстанцию. Личность еще не воспринимается вне определенных коллективных форм социального бытия (родовой, сословной, корпоративной, государственной). Однако тот высокий уровень динамики переживаний, тот предельный накал чувств, который характерен для трагических героев на пути их жизненного самоопределения, выступает своеобразным индикатором необратимого процесса онтологической суверенизации личности в сфере русского национального самосознания. Кроме того, нарастание в трагедийном репертуаре последних десятилетий XVIII в. элементов христианской знаковости непосредственно предвосхищает то поистине религиозное отношение к личности, которое в полной мере будет реализовано позднее, в культуре эпохи романтизма.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭПИЧЕСКОГО СЮЖЕТА
В «РУССКИХ СКАЗКАХ» В.А. ЛЕВШИНА
(«ПОВЕСТЬ О ДОБРЫНЕ НИКИТИЧЕ»)

Наряду со сборником «Кирши Данилова» и «Словом о полку Игореве» сборник В.А. Левшина «Русские сказки» (1780 – 1783) «был в течение долгого времени одним из основных источников для знакомства с народной поэзией»¹. Синтез литературных и фольклорных традиций в «Русских сказках» обусловил внимание к этому сборнику как со стороны литературоведов, так и со стороны фольклористов. Исследователи, занимающиеся проблемами фольклора в ранних записях и публикациях, отмечают, что автор «Русских сказок» был хорошо знаком с устной поэзией, знал подлинные народные былины и сказки, но «пользовался... этим совершенно своеобразно»². Среди литературоведов установилась ведущая от В.В. Сиповского традиция рассматривать повести о богатырях в «Русских сказках» в контексте влияния жанра волшебного-рыцарского романа³. И те и другие сходятся в том, что в сборнике Левшина «использованы в композиции отдельные былинные ситуации и в стиле – традиционные былинные выражения и приемы», однако «связь с народным творчеством остается чисто внешней»⁴.

¹ Азадовский М.К. История русской фольклористики. М., 1958. Т. 1. С. 66.

² Азадовский М.К. История русской фольклористики. С. 67 – 68. См. также: Астахова А.М., Митрофанова В.В. Былины и их пересказы в рукописях и изданиях XVII – XVIII вв. // Былины в записях и пересказах XVII – XVIII веков. М.; Л., 1960; Новиков Н.В. Русская сказка в ранних записях и публикациях // Русские сказки в ранних записях и публикациях: (XVI – XVIII вв.). Л., 1971.

³ Сиповский В.В. Очерки по истории русского романа. СПб., 1910. Т. 1. Вып. 2. С. 1 – 365. Из содерж.: Волшебный-рыцарский роман (Чулков М. «Русские сказки»). (Сиповский ошибочно приписывал «Русские сказки» М. Чулкову); Омелько Л.В. В.А. Левшин и его «Русские сказки»: Автореф. дисс... канд. филол. наук. Л., 1991.

⁴ Астахова А.М., Митрофанова В.В. Былины и их пересказы в рукописях и изданиях XVII – XVIII вв. С. 73 – 74.

В своем предисловии к сборнику В.А. Левшин высказывает мысль о том, что русский героический эпос является аналогом западноевропейского рыцарского романа: «...повести о рыцарях не что иное, как сказки богатырские»⁵. Такой взгляд на героический эпос лежал в русле общих представлений того времени. Западные европейские литераторы XVII и XVIII вв. не проводили разграничительной черты между эпосом и рыцарским романом⁶. Тенденция эта берет начало уже в эпоху Возрождения, когда «стерлись границы между собственно романом... и различными эпическими и псевдоэпическими образованиями»⁷. Действительно, генезис рыцарского романа восходит героической сказке, однако, как подчеркивают современные исследователи, «при всей близости рыцарского романа к богатырской сказке они представляют собой явления типологически разные»⁸.

Первое знакомство русского читателя с рыцарским романом относится к XV в. — времени распространения романа Псевдокаллисфена «Александрия» в его сербской редакции⁹. Рыцарские стихотворные романы эпохи Возрождения — «героические поэмы» Боярдо, Ариосто и Тассо, изданные в полном прозаическом переложении в 70 — 90-е гг. XVIII в., ранее были известны русским читателям через рукописные пе-

⁵ [Новиков Н.] Русские сказки, содержащая древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие оставшиеся чрез пересказывание в памяти приключения. М., 1780 — 1783. Ч. 1 — 10. Ч. 1. С. 1 нн. (Далее приводятся ссылки на 1 часть первого издания с указанием страниц в скобках.)

⁶ Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 167; История французской литературы. М.;Л., 1946. Т. 1. С. 377. В качестве примера приведем слова французского писателя Лесажа из его предисловия к прозаическому переложению на французский язык «Влюбленного Роланда» М. Боярдо: «Боярдо оставил... разные сочинения; но главнейшая из них есть сия Поема Влюбленный Роланд... в которой хотел он подражать Омировой Илиаде» (Боярдо М.М. Влюбленный Роланд / Пер. Я.И. Булгакова с прозаического французского переложения А.Р. Лесажа: В 3 т. СПб., 1777 — 1778. Т. 1. С. IV).

⁷ Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993. С. 21.

⁸ Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976. С. 24 — 25. См. также: Мелетинский Е.М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. М., 1983.

⁹ Костюхин Е.А. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. М., 1972. С. 54.

реводы и публикацию фрагментов¹⁰. Кроме того, рыцарский роман имел хождение в рукописном виде в XVI – XVIII вв., где его содержание и язык испытали влияние сказочной поэтики и былинного эпоса¹¹.

Привлеченный Левшиным фольклорный материал был прочитан им сквозь призму рыцарской культуры. В настоящей статье предметом нашего интереса будут механизмы преобразования былинного материала в роман.

Наиболее полно и последовательно Левшин воплотил свой замысел в первой повести сборника – «Повести о Добрыне Никитиче» (как по части использования былинного сюжета в качестве повествовательной основы, так и в отношении языкового синтеза).

В основу сюжета «Повести о Добрыне Никитиче» положено эпическое змеборчество. Краткое содержание повести таково. Мирное княжение киевского князя Владимира и его супруги Милолики нарушает появление под стенами Киева исполина Тугарина Змеевича. Он опустошает окрестности и требует выдать ему красавицу-княгиню. Посольство к чужеземному богатырю, а затем и поединщики, терпят неудачу. Прибытие Добрыни Никитича и победа в бою завершают фабулу повести. В левшинской повести Добрыня Никитич выступает в присущей ему эпической роли змеборца, хотя обычно в фольклорной традиции с Тугарином Змеевичем борется Алеша Попович¹².

Левшиным сохранены основные звенья былинного сюжета: ситуация пира соответствует зачину; затем следует появление исполина, угрожающего «своему» миру эпического со-

¹⁰ Горохова Р.М. Ариосто в России // Ариосто Л. Неистовый Роланд. Песни XXVI – XLVI. М., 1993. С. 457 – 461. См. также: Сперанский М.Н. Рукописные сборники XVIII в.: Материалы для истории русской литературы XVIII в. М., 1963. С. 151.

¹¹ Кузьмина В.Д. Рыцарский роман на Руси. Бова, Петр Златых Ключей. М., 1964; Пушкирев Л.Н. Сказка о Еруслане Лазаревиче. М., 1980; Ансит Т.Н. Повесть о Францеле Венециане – памятник русской литературы первой трети XVIII в.: Автореф. дисс... канд. филол. наук. Л., 1985.

¹² См.: Смирнов Ю.И., Смолицкий В.Г. Былины о Добрыне Никитиче и Алеше Поповиче // Добрыня Никитич и Алеша Попович. М., 1974. (Сер. «Лит. Памятники»). С. 353. Наряду с былинами об Алеше Поповиче имя Тугарина Змеевича упоминается в «Сказании о семи богатырях», где Тугарин – богатырь царьградского царя Константина и противник русских богатырей.

пиума; наконец, находится защитник-богатырь, который в бою одерживает победу над чудовищем¹³.

Узлы эпической схемы сопровождаются в повести Левшина ритмизованной прозой. В предисловии к сборнику автор обращает внимание читателей: «В продолжении повестей места, отделенные сими «» значками, будут содержать точные слова древнего слога российских поэм, или сказок богатырских, ибо я для способности к чтению принужден был оные по большей части преложить в нынешнее наречие» (С. 12). В описании пира, гласа рога, возвещающего приезд чужака, кручины князя Владимира и страха бояр, посольства к шатру иноземного богатыря, речи вещего коня, речи послов и ответа Тугарина Левшин подражает слогу былины¹⁴.

Однако у левшинской «цитации» есть свои особенности. Присущую эпическому роду лаконичность, смысловую стянутость, кажущуюся немотивированность событийного ряда Левшин стремится восполнить дополнительными объяснениями. Типовая эпическая ситуация пира, с которого начинается действие повести, разрушается чужеродным вкраплением, носящим характер исторической конкретизации:

Сядуцу Владимиру со своею княгинею Милоликою, со своими бо-
ярами, в своих термах златоверхих, за столами дубовыми, за ска-
тертьми браными, за яствами сахарными», понеже день тот был тор-
жествуем в воспоминание славной победы над греками (С. 14 – 15).

Эпическое время преобразуется в псевдоисторическое, а в роли враждебного этноса выступают нехарактерные для эпической традиции греки.

¹³ См.: Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. Л., 1988.

¹⁴ В качестве примера: «Святоград поклоняется, выходит из терема златоверхого на красное крыльцо, призывает из дворца государева славных витязей, выбирает двоих, кои по сердцу, посылает их сказать слово княжее. Славные витязи надевают сбрую ратную, садятся на добрых коней, выезжают во чисто поле. Там не видят они силы ратных, ни войска великого, только видят один бел шатер. Подъезжают к тому белу шатру, видят коня богатырского, роста необъятного; конь, завидя их, перестал есть пшелицу белу ярую, учал бить копытом во сыру землю, провещал человечьим голосом...» (С. 16 – 17).

В качестве примера «прописывания» причинно-следственного ряда приведем эпизод приезда Добрыни:

Въезжает на двор витязь смелый. Доспехи на нем ратные, позлащенные. Во правой руке держит копьё булатное, на бедре висит сабля острая. Конь под ним, аки лютый зверь; сам он на коне, что ясен сокол. Он на двор въезжает не спрашиваючи, не обыскаючи. Подъезжает к крыльцу красному, сходит с коня доброго и отдает слуге верному. Слуга привязывает коня среди двора, у столба дубового, ко тому ли золоту кольцу, а своего коня к кольцу серебряну по сему придворные заключили, что новоприезжий долженствует быть роду непростого (С. 65 – 66).

Первоначально Левшин стремился сохранить языковую формульность, присущую эпосу. Однако к концу повести он все реже и реже обращается к былинному языку. Характерная для эпоса «абсолютная слитость» формы и содержания¹⁵ разрушается переложением «слога российских поэм» в «нынешнее наречие» и преобразованием эпического универсума в романский. Эпическая сюжетная схема в повести Левшина усложнена двумя вставными повестями, которые посвящены историям двух противников – Тугарина и Добрыни – от самого их рождения до появления под стенами Киева.

Облик Тугарина, соединившего в себе черты змеевича, исполина и чужеземного богатыря, соответствует фольклорной традиции¹⁶: «Шатер поколебался, и показался из оног исполин, роста чрезвычайного: голова его была с пивной котел, а глаза как пивные ковши» (С. 17 – 18). Помимо основной сюжетной линии тема единоборства с фантастическим противником-змеем дважды повторена во вставной повести о Тугарине Змеевиче. Преследование чудовищем супруги князя Владимира княгини Милолики передано «по наследству»: чародей Сарагур в образе «страшного двоеглавого крылатого» Зи-

¹⁵ Стеблин-Каменский М.И. Фольклор и литература и проблема литературного прогресса // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978. С. 140.

¹⁶ Путилов В.Н. Русский и южнославянский героический эпос: Сравнительно-типологическое исследование. М., 1971. С. 54.

ланта преследовал будущую мать Милолики супругу болгарского князя Богориса – Куридану Чуловну¹⁷. Повторяется сюжетная схема: чудовище является под стены града и требует выдать ему красавицу; затем потенциальный защитник собирает военный совет, чудовище в ответ на отказ опустошает земли, поединщики телят поражение; далее следует появление защитника, он получает волшебное оружие или совет. Последнее звено этой сюжетной схемы – «бой и победа» – не до конца реализуется во вставной повести. На бой выходит сам князь Богорис, вооруженный волшебным мечом, но победа одержана не полностью, и раненый Зилант сносит яйцо. Из отсеченной головы вырастает каменный конь, а тело Зиланта превращается в «очарованные латы». Через десять лет из яйца выводится Тугарин Змеевич, одновременно каменный конь оживает. Сюжет «чудовище требует выдать красавицу» разыгрывается снова: Тугарин является к брату Милолики, князю Закамского царства – Тревелию. И в этом случае сюжетная схема не реализуется полностью, обрываясь на неудачных поединках и бегстве Милолики.

Мотив преследования красавицы чародеем, характерный для сюжетного фонда волшебного-рыцарского поэмы, соединен Левшиным с эпическим змееборством. В рамках «Повести о Добрыне Никитиче» сюжет о преследовании красавицы волшебником/чудовищем в образе змея и связанный с ним мотив змееборчества повторяется три раза, причем во вставной повести он не доведен до конца, что, собственно, и подготавливает главный подвиг Добрыни Никитича.

Другая вставная повесть рассказывает о рождении, воспитании и первых подвигах Добрыни Никитича. Подобно герою рыцарского романа Добрыня Никитич получает воспитание у волшебницы Добрады. Свойственные герою необыкновенная сила и храбрость эпического героя дополнены воинским и

¹⁷ Левшин использует имя исторически реального болгарского князя Богориса, упоминаемого, в частности, В.Н. Татищевым в «Истории Российской» (*Татищев В.Н. История Российская*: В 7 т. М.;Л., 1962. Т. 1. С. 105). Стремление Левшина расставить маркеры исторической достоверности в вымышленном пространстве своего повествования заслуживает отдельного комментария; в данном случае лишь отметим этот факт.

куртуазным воспитанием будущего рыцаря¹⁸. В Добрыне Никитиче соединены черты богатыря (получение силы через купание в росах) и рыцаря (воинское воспитание):

Я воспитан ею на острове, где она имеет свое жилище... В младенчестве моем поили меня львиным молоком и, с тех пор как я себя помню, не давали мне просыпать ни утренней зари, ни вечерней, меня заставляли кататься тогда по росе и после обмочали в водах морских. Через сие воспитание получил я таковую силу, что шести лет мог выдергивать превеликие дубы из корня. Шесть белых старичков обучали меня всем известным семидесяти двум наречиям, звездоблюстителству и воинским приемам (С. 70 – 71)¹⁹.

По вступлении в возраст, «способный ко всяким предприятиям», – 15 лет, Добрыня получает от волшебницы латы, богатырского коня и имя («...по имени моем имеешь ты называться Добрынею, и отчество твоё да будет от побед, кои ты совершишь в жизни своей; ибо ведаешь, что по-гречески Никита значит победитель») (С. 72). Благодетельствующая волшебница наставляет героя тремя заповедями, в которых заключен нравственный и поведенческий кодекс странствующего рыцаря-богатыря. Первой его заповедью является следование добродетели, и только потом – защита слабого и помощь дамам²⁰.

¹⁸ В классическом французском рыцарском романе герой обладает воинской споривкой, владеет «семью свободными искусствами» и умеет «куртуазно беседовать с дамами о любви» (Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. С. 36).

¹⁹ Ср. с описанием воспитания рыцаря во «Влюбленном Роланде» Боярдо (первое русское издание вышло в 1777 – 1778 гг. – за два года до «Русских сказок»). Герой поэмы Боярдо остается сиротой, как и Добрыня Никитич, его мать «...умерла на руках одного волшебника, который случился при родинах... отнес он меня на высокую гору, где было его жилище, и тут меня воспитал. Он дал мне имя Рогера, моего отца, и кормил меня львиным мозгом, приучая с малолетства сносить всякого рода труды. Сверх того научил он меня многим наукам, а особливо воинскому искусству, к которому оказывал я больше склонности, нежели к другим...» (Боярдо М.М. Влюбленный Роланд. Ч. 3. С. 323).

²⁰ Расстановка заповедей именно в этом порядке отличает левшинский образ древнего русского рыцарства. Мотив следования добродетели станет сюжетобразующим в повести о Дворянине Заолешанине, входящей в последние части сборника. По наблюдению Л.В. Омелько, последние части сборника вообще отличает большая назидательность (Омелько Л.В. В.А.Левшин и его «Русские сказки»: Автореф. дисс... канд. филол. наук. Л., 1991. С. 170).

Авторское примечание, сопровождающее слова Добрады, институализует культ рыцарства при дворе князя Владимира:

Сии три пункта с того времени учинились общим правилом богатырей. Оные читали им при вступлении их во сие звание и обязывали сохранять под присягой. Из сего видно, что Добрыня первый подал повод к учреждению ордена богатырского и Владимир был первый онаго учредитель (С. 73 – 74).

В отличие от рыцарства в заповедях богатырского ордена кургуазный момент затушеван²¹.

Подобно рыцарю Добрыня отпущен в странствие на поиски предназначенного ему оружия и для свершения подвигов²².

Она повелела мне с того ж дня начать в свете мое странствование, искать меча Сезострисова и не прежде основать жилища себе, как убую великого очарованного исполина (С. 75).

Станствие можно условно разбить на три эпизода: приключения Добрыни в каменном городе и подземном красном царстве; герой наезжает в поле богатырскую голову; добыча волшебного меча. Здесь мы находим следы влияния различных повествовательных жанров, а в отдельных случаях можем указать на источники Левшина. Эпизод в очарованном каменном городе и подземном красном царстве, восходящий к сказочному фольклору, в литературу пришел с жанром восточной повести²³.

²¹ В классическом французском рыцарском романе герой обладает воинской сноровкой, владеет «семью свободными искусствами» и умеет «куртуазно беседовать с дамами о любви». Наряду с посещением церкви, уважением к старшим романы Кретьена де Труа предписывали рыцарю пристойное ухаживание за избранной дамой сердца (Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. С. 36, 136 – 137).

²² Добывание коня и оружия – «важнейший акт в богатырской биографии» (Путников Б.Н. Героический эпос и действительность. С. 71). Этот мотив наследуется рыцарским романом из эпоса.

²³ См.: Силовский В.В. Очерки из истории русского романа. С. 222 – 234; Ильин О.А. История развития «восточной повести» в русской литературе XVIII в.: Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1989. К моменту создания «Русских сказок» русская пуб-

Второй эпизод, в котором герой наезжает богатырскую голову на поле брани и находит под ней ключ от кладовой с оружием, восходит к рукописному «Сказанию о Еруслане Лазаревиче» (Еруслан Лазаревич наезжает голову богатыря Рослонеця/Рохлея, разговаривает с ней, добывает из-под нее чудесный меч). Как выясняется впоследствии, Добрыня повстречал голову самого Еруслана Лазаревича (!)²⁴:

Чрез несколько дней въехал я на пространную долину, которая вся покрыта была человеческими костями. Я сожалел о судьбе сих погибших и лишенных погребения и предался размышления о причинах, приводящих смертных в толь враждебные противу себя поступки. Но задумчивость моя пресеклась тем, что конь мой вдруг остановился <...> Я окинул взорами и увидел пред собой лежащую богатырскую голову отменной величины (С. 102 – 103)²⁵.

В отличие от рукописной повести, получение Добрыней ключа от кладовой с оружием – это награда за добродетель, в частности за воздание почестей праху погибшего. К вышеприведенным словам следует примечание: «Богатырские кости признавались по отменной толстоте своей, и богатырь, наезжающий оные без погребения, долженствовал их предать земле» (С. 103). И далее в тексте:

Жалко стало мне видеть сию (голову. – Л.К.), валяющуюся, может быть, между костями погаными. Я сошел с коня и вырыл яму, вознамерясь предать земле кость богатырскую. Окончив рытье, под-

лика уже была знакома со сказками «Тысячи и одной ночи» и многочисленными подражаниями. Сказки Чулкова и Попова также испытали влияние колорита восточной повести (см.: Степанов В.П. М.Д. Чулков и русская проза 1750 – 1770-х годов: Автореф. дисс... канд. филол. наук. Л., 1972).

²⁴ Эпизод с богатырской головой повторен Левшинным еще раз в повести о богатыре Булате. Но оба раза мотив встречи с богатырской головой связан с Ерусланом Лазаревичем – в первый раз это голова самого Еруслана, во второй – его ученика богатыря Сидона. Левшин не был первым в заимствовании этого эпизода рукописной повести: до него сюжетный ход встречи с головой использовал в «Пересмешнике» М.Д. Чулков.

²⁵ Ср.: «И ехал Еруслон полгодичное время... лежит рать сила побитая, а в той рате лежит человек богатырь; а тело его, что сильная гора, и глава его, что сильная бугра» (Русская бытовая повесть. М., 1991. С. 270).

нял я голову сию и увидел под оною превеликий медный ключ. Окончив погребение... воткнул я мое копие над гробом... Потом взял я ключ и прочел на оном следующую надпись на славянском языке: «Доброе дело не остается без награды. Возьми сей ключ и шествуй на восток. Там найдешь медную дверь, и сей ключ учинит тебя владетелем великого сокровища» (С. 103 – 104).

Нам представляется возможным указать еще один литературный источник эпизода погребения богатыря. Это воздание должного телу убитого татарского князя Агрикана во «Влюбленном Роланде» Боярдо:

Один татарский рыцарь... ехал мимо тела царева и познал его. От сего зрелища сердце его сокрушилось. Он слез с коня и пад к ногам Агрикановым, взял его руки, целовал и обмывал их слезами. Напоследок, почитая себя обязанным воздать ему последний долг... снял с него доспехи и покрыл тело землею и листьями, дабы не учинился он пищею диких зверей. Сперва хотел он увезти броню, но видя ее всю разбиту, взял только меч, называемый... Сеченец, и шлем...²⁶

Имя Агрикана также фигурирует в повести Левшина. Медный ключ отмыкает для Добрыни Никитича кладовую Агрикана в Рифейских горах, в которой хранятся доспехи и оружие побежденных им рыцарей²⁷. Проснувшийся Тароп-слуга рассказывает историю Агрикана. В отличие от татарского князя Агрикана, убитого в поэме Боярдо Роландом, славян-

²⁶ Боярдо М.М. Влюбленный Роланд. Ч. 3. С. 116 – 117.

²⁷ Параллельно с темой преемственности Добрыни по отношению к Агрикану, Левшин развивает мысль о другом предназначении Добрыни, когда тот вступит во владение оружием: «Должно сказать правду, что сие собрание означает только тщеславие Агриканово. Он хотел перевести всех славных богатырей своего времени для того только, чтоб после показывать снятые с них, низложенных им, доспехи. Но какая польза из всей человеческой суетности! Никто не видал плодов его побед. Он умер... Однако ж как не было ни одного храброго человека, который бы не оставил из подвигов своих плода, полезного потомству, то и Агрикан положил основание к славе вашей (Добрыни. — Л.К.), кою необходимо должны вы приобрести, владея копием Нимродовым» (С. 111 – 112). Помещая кладовую в горах, Левшин воспроизводит характерную для фольклора соотношенность оружия и гор. См. об этом: Криничная Н.А. Персонажи преданий: Становление и эволюция образа. Л., 1988. С. 143.

ский богатырь Агрикан имеет другую историю кончины и погребения. Рассказывает Тароп-слуга:

Проехали мы с ним все море Казарское (Каспийское), всю землю Заяцкую и всю землю Закамскую, побили войска сильные и покрушили могучих богатырей... Наконец Агрикан преставился. Пред смертию он учинил завещание, чтобы я прокликал клич во всю землю и созвал бы сильных, могучих богатырей, чтоб они похоронили оного... и, сделав по нем тризны, переведались между собой о его соковицах. Кто станет победителем, тому и палата сия, тому и я, верный Тароп-слуга... Оные съехались, предали тело земле со всякою честью, насыпали над могилою высокий курган и отправили тризны. Потом выбрали для побоища то место, где ты видел множество костей человеческих (С. 106 – 108).

Но в целом, представленная намеренно неполно, биография Агрикана не противоречит истории татарского князя из поэмы Боярдо. Тароп подчеркивает в своем рассказе, что не знает откуда богатырь:

Откуда родом был славный и сильный богатырь Агрикан, почти никто не ведает, а известен он по великим делам своим... Я верно служил ему двенадцать лет... но я не мог узнать, откуда Агрикан родом был и как величали его по отечеству (С. 106 – 107).

Известно лишь, что Агрикан – происходит из славянского рода-племени. В числе сокровищ кладовой Добрыне достается конь Агрикана (которого во второй повести он дарит Чуриле Пленковичу) и необыкновенное «копье Нимродово» («никакое оружие, ниже очарованное, не может выдержать его ударов; напротив, само оно ни от чего не сокрушится») (С. 112)²⁸.

²⁸ Культ оружия и боевого коня, пришедший в рыцарский роман из эпоса, нередко служит причиной поединков и войн. В поэме Боярдо предметом прения становится и золотое копье Аграйла – «очарованное оружие, имеющее силу выбивать из седла самых крепких рыцарей» (Боярдо М.М. Влюбленный Роланд. Т. 1. С. 16). Древнерусской литературной традиции известен некий «Агриков меч» из «Повести о Петре и Февронии» (на сходство указано В.В. Сиповским). К сожалению, какие-либо комментарии к происхождению названия меча остались нам неизвестны.

Нельзя утверждать совершенно, что Левшин «перевел» героя поэмы Боярдо в пространство своей повести. В тоже время представляется, что автор дает читателям повести возможность отождествить Еруслана Лазаревича с героем рукописной повести, а славянина Агрикана — с героем стихотворного романа Боярдо. Левшин намеренно воспроизводит некоторые детали, связующие его текст и предшествующую литературную традицию. Таким образом, его «богатырские сказки» дополняют уже известные сюжеты новыми подробностями (например, смерть Еруслана Лазаревича или приключения Агрикана на русской земле с другой «версией» гибели).

Последняя часть странствия Добрыни приходится на его приключения в болгарском «столичном граде» Боогорде, где правит Тревелий, ставший тираном под влиянием Тугарина Змеевича. Подобно Еруслану Лазаревичу, который стал служить «волному царю, Огненному щиту, пламенному копью», Добрыня остается у тирана в услужении и становится хранителем оружейной палаты с тем, чтобы добыть себе волшебное оружие. Согласно предсказанию Добрады, Добрыня одержит победу над предназначенным противником — Тугарином Змеевичем, если добудет «меч Сезострисов»:

Если ты оный получишь, не будет для тебя на свете ни спорика, ни поборника. Примета же, по которой найдешь ты меч оный: при первом взгляде на него твой собственный меч сладет с тебя, а оный поколеблется... Она повелела мне с того ж дня начать в свете мое странствование, искать меча Сезострисова и не прежде основать жилище себе, как убью великого очарованного исполина (С. 74 — 75).

Пришедший из эпоса мотив единственного, предназначенного оружия, в рыцарском романе дополнен генеалогией оружия и наречением собственным именем:

Сей меч... есть составленный из одних талисманов древними египетскими мудрецами... утрачен на сражении египетским царем

Сезострисом... есть истинный бич на всех чародеев и очарования (С. 75)²⁹.

Вставная повесть, содержащая рассказ о подвигах Добрыни Никитича, заключается его словами о целях приезда ко двору Владимира: «Я пришел посвятить себя на всю жизнь мою в верные услуги твоего величества и начать оные истреблением Тугарина...» (С. 125).

С этого момента сюжет вливается в былинное русло — следуют приготовления к бою и сам бой. Предваряя описание выезда Добрыни Никитича, Левшин ссылается на былины: «Но должно учинить описание особы его, оставленное нам в песнях, в похвалу его сочиненных и воспеваемых чрез многие веки в пример витязям времен позднейших» (С. 129). Однако Левшин не возвращается к ритмизованной прозе. Кульминационный накал потребовал другого языка. Левшин обращается к опыту высокого жанра лиро-эпической поэмы. Картина утра открывает день битвы:

Багряная Зимцерла распростерла свой пламенный покров на освещающееся небо и разноцветными огнями устилала путь всемирно-

²⁹ Еще иллюстративнее история нимродова копыя: «Нимрод — царь вавилонский, который был исполн из числа воевавших противу Перуна, и притом великий чародей. Когда они громостили горы на горы, желая взойти на небо и овладеть жилищем богов, при низложении всех их громовым Перуновым ударом остался жив только одни Нимрод, ибо ему отшибло только ногу. Он успел схватить отломок громовой стрелы и скрыться с оным в ущелии земном. Из сего отломка... сковал он копые сие, но гнев богов постиг его за святотатство... похитя оное у сонного Нимрода, убил его агарянский витязь Дербал. По смерти дербаловой, получил оное по завещанию Навуходоносор-царя и, наконец, Кир, царь персидский, по завоеванию Вавилона нашел оное в царской сокровищнице. Когда Кир погиб от царицы сяков, копые сие похищено волхвом Зороастром, или Цердучем», затем волхв прячет копые в утесе Рифейских гор, его добывает исполин Аримасп, у Аримаспа копые отвоевывает Агрикан (С. 112 — 116). Выдвинем предположение, что, возможно, Левшин использовал в данном случае предания о богатырском оружии (молоте/ палице/ булаве) громовика — бога грозы, в том числе «палице Перуна», зафиксированные, в частности, новгородским летописцем (см.: *Криничная Н.А. Персонажи преданий: Становление и эволюция образа.* С. 136). На пародийный характер описания «перипетий» копыя Нимрода оказал влияние жанр ирои-комической поэмы, чей опыт был учтен автором при создании сборника.

му светилу, которое осияло нетерпеливых киевлян, уже дожидających решения судьбы своей на стенах градских (С. 128)³⁰.

Описание витязя, его воинского облачения и коня далеки от фольклорной традиции:

Красота молодости и грозящая неустрашимость соединялись в чертах лица его... курчавые светлые волосы колебались рассыпаны из-под шелома блестящего... Горящая от злата броня совокупляла пламень свой с пылающим в сердце витязя... (С. 129 – 130).

Подобно тому, как в поэме Тассо в решающей битве у стен Иерусалима духи ада помогают магометанам в борьбе против христиан, Тугарина опекает сонм демонов:

(Левшин)

Князь адский со всем сонмищем своим в виде ужасных змиев является... Громы гремят, вихри наполняют мраком чистое поле ратное, а изумленные зрители со стен чают видеть разрушение природы (С. 137).

(Тассо)⁷

Князь демонский побледнел от страха... Адские духи, рассыпавшись по его велению по воздуху, собрали ото всех стран мрачнейшия и густейшия облака; испустили яростные ветры и низпустили на

³⁰ Ср. с началом песни «Освобожденного Иерусалима»: «Как только прохладность утра возвестила скорое приближение дня, и Аврора начала украшать свою главу златыми и багряными лучами, вопли радости распространились по всему стану... Иерусалим открылся их зрению» ([Тассо] Освобожденный Иерусалим, ироическая поэма италиянского стихотворца Тасса, переведена с французского Михайлом Поповым. СПб., 1772. Ч. 1. С. 94). Присутствие зрителей является неременной деталью псевдоэпического произведения и совершенно исключенной для эпической ситуации. Реакция зрителей столь же важна, как и ход битвы. Сравним: «Трепещущие сердца зрителей и очи обращены на своего витязя, все исполнены ожидания» (С. 133) — «Зрители устрашительныя сея битвы, с тоя и другая страны сохраняли глубокое молчание» ([Тассо] Освобожденный Иерусалим, ироическая поэма италиянского стихотворца Тасса, переведена с французского Михайлом Поповым. Ч. 1. С. 160).

главы своих врагов ужаснейшую грозу, каковую только возмог про-
извести ад во своем гневе³¹.

В тех случаях, когда былинная фантастика слишком гру-
бо, на взгляд автора, нарушает принцип правдоподобия и не
может быть осмыслена с рационалистических позиций, она
претерпевает изменения в соответствии с поэтикой рыцарско-
го романа. Так, былинные бумажные крылья Тугарина пере-
осмысляются Левшиным в духе романной фантастики:

Тугарин возревел, и духи, сберегая... плод своей злобы, подни-
мают оний на воздух. В мгновение не видно стало змиев, и явля-
ется только Тугарин, парящий на крылах бумажных. Он опуска-
ется к горе Киевской, отрывает великую оной часть... Тароп видит
опасность господина своего. Он вынимает стрелу свинцовую, окро-
пляет оную водами бугскими, напрягает луг и поражает чародей-
ные крылья Тугарина. Силы адские отжеляются и оставляют ис-
полина, который выпускает камень и стремглав разитя о землю
(С. 138 – 140)³².

Примечание, которое делает автор «Русских сказок», обна-
жает его творческий метод:

К крайнему моему сожалению, в пожарный случай погигло у ме-
ня собрание древних богатырских песен, между коиими и о сем под-
виге Добрыни Никитича. Голос оной и отрывки слов остались еще в
моей памяти, кои прилагаю здесь... Издалеча, издалеча во чистом
поле,/ Как далее того на Украине,/ как едет-поедет добрый моло-
дец,/ Сильный могуч богатырь Добрыня,/ А Добрыня ведь-то брат-
цы, Никитьевич,/ И с ним едет Тароп-слуга... (После чего описыва-
ется приезд его к князю Владимиру, сражение с Тугарином, но под-
робно слов песни я не помню.) У Тугарина-собаки крылья бумаж-
ные,/ И летает он, собака, по поднебесью./ Упал он, собака, на сы-

³¹ | *Tasso* | Освобожденный Иерусалим, ироческая поэма италианского стихотворца
Тасса, переведена с фравцузского Михайлом Поповым. Ч. 1. С. 201.

³² Напомним, что в былине помощь приходит по молитве в виде дождя.

ру землю,/ А Добрыня ему голову свернул,/ Голову свернул, на копье взоткнул. (Конец) (С. 138-140)³³.

Боем и победой над Тугарином Змеевичем исчерпывается фабула, но не завершается сама повесть. Как и в других волшеббно-богатырских повестях, Левшин стремится очертить биографию богатыря целиком, компенсируя характерную черту русского героического эпоса, в котором «нет установки на воссоздание последовательных этапов» жизни эпического героя³⁴. Заключительные слова «богатырской сказки» повествуют о последующей службе и подвигах Добрыни Никитича при дворе князя Владимира.

Перейдем к выводам. Положив в основу своей повести о Добрыне Никитиче эпическую тему борьбы со змеем, Левшин вначале идет по пути кумулятивного приращения сюжета (утроение змееборчества в первой вставной повести). Для восполнения такой характерной для русского эпоса черты, как краткость формы, несклонность к циклизации³⁵, В.А. Левшин привлекает топику рыцарского романа, на основе которого и создается обширное повествование. Эпический герой, преобразившись в рыцаря, получает внутренний побудительный мотив к совершению подвига — следование добродетели. Образ его противника сохраняет черты фантастического чудовища, хотя и смыкается с образом чародея.

Эпический сюжет на тему змееборчества был исчерпан уже в первой повести сборника Левшина. В следующих повестях

³³ Ср. с развернутым описанием победы Добрыни: «Добрыня Никитич совершает судьбу его. Он сходит с коня, наступает ногою на горло чудовищу и сильною своею десницею срывает страшную голову от дебелих плеч и, вонзая на копие, возглашает победу, а Тароп подтверждает оную, вострубив в рог ратный. Чудовище, кончая жизнь, трепеталось толь жестоко, что выбило ногами превеликую долину, поднесь еще на месте оном видимую, а кровь его на три часа произвела в Днепре наводнение» (С. 140 – 141). С другой стороны, мы можем отметить и противоположную тенденцию левшинского повествования, а именно гротесковое следование «гигантомании» героического эпоса, что наглядно показывают заключительные слова приведенной цитаты.

³⁴ Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. С. 76.

³⁵ Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. С. 108.

сборника о русских богатырях эпическая тема защиты «своего» мира (единоборство с фантастическим противником, отражение вражеского нашествия) находится на периферии богатырских деяний (хотя обязательно упоминается в числе заслуг героев) и уступает место авантюре.

Ф.З. Канунова, Н. Никонова

МОРСКОЙ СЮЖЕТ В ПОЭЗИИ В.А. ЖУКОВСКОГО

Морской сюжет – один из самых значительных и глубоких в творчестве В.А. Жуковского. Чтобы понять, какие смыслы связаны с морским сюжетом, обратимся к его источникам. В.Н. Топоров, много размышлявший о поэтическом комплексе моря и его онтологических основах, усматривал в образе моря концентрацию нерасчлененной полноты бытия. Средиземное море – огромное экологическое пространство, которое в течение долгих тысячелетий человек облюбовал себе как экологическую нишу. Однако обозначение моря как «средиземноморского» – достояние позднего времени. Как Рим был городом (Urbs), так и Средиземное море, входя в соответствующий номенклатурный ряд (Океан, Атлантический океан, Адриатическое и Ионическое моря, Этрuscoе море), предполагало саму совокупную структуру этого единого Моря. Поэтому суть архетипа моря – «величина постоянная».

Задолго до европейских романтиков, еще в античности, человек был готов видеть в море свой портрет, намек на особые состояния души. Выходя навстречу морю и активно вторгаясь в его внутреннюю жизнь, человек как бы провоцировал море откликнуться на его призывы и принять участие в сложном взаимодействии духа с бездушной стихией¹.

Но в каждом случае описание моря не является главной целью, оно подчинено существенно иным, принципиально более важным задачам. Море служит лишь формой, глубиной метафорой. Точнее сказать, описывается, конечно, не само море, не только оно, а нечто с ним связываемое, но неизмеримо более широкое. Это – «морское» как некая стихия и даже

¹ Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. М., 1993. С. 38.

принцип этой стихии, присутствующий в человеке. То есть нам не столько важна имплицитруемая с помощью морских описаний романтическая поэтика, сколько этот философский, психологический смысл «морского комплекса», его содержание.

Так, в 1819 г. Жуковский делает переложение «Отрывка из Овидиевых "Превращений"». «Цейкс и Гальциона» — один из первых лиро-эпических опытов поэта и этап осмысления морского архетипа в поэзии Жуковского. Конституирующим фактором пространства произведения является море, и оно придает смысл всему тому, что не море. Само оно выступает как безликая стихия, слепое орудие высших сил, враждебных героям, но оно не страшит Цейкса, притягивает его, призывает к контакту, тревожит и побуждает. Он знает, что ценой его выбора может стать гибель, однако

Цейкс, тревожимый ужасом тайных, чудесных видений,
Был готов испытать прорицанье Кларийского бога...²

Гальциона осознает морское пространство не иначе как темное, слепое, «закрытое», хаотичное пространство гибели: «Моря страшусь; ужасает печальная мрачность пучины...» (III, 26).

В центре отрывка — личность в особых, экстремальных обстоятельствах. Для обоих героев остро стоит проблема выбора поведения в минуту, когда решается их судьба. Жуковский стремится передать историю душ Гальционы и Цейкса в пограничной ситуации. Однако половина переложения представляет собой описание разбушевавшейся морской стихии. Дело в том, что картины моря создают необходимый контекст и подтекст. Море не враг и не друг, оно «вне», оно являет собой нечто третье. Но это третье не есть ни метафора эгоса, ни воплощение антииндивидуализма. Море всегда является человеку как всплеск его сознания, как вопрос, ответ на который он уже готов искать и в итоге найти. И Цейкс, и Галь-

² Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А.С. Архангельского. СПб., 1902. Т. III. С. 25. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

циона делают свой выбор, находя посредством моря каждый свою интенцию, подвижку, шаг вперед к бессмертию и воссоединению. «Захлеб и всплеск» чувств, эмоций, оживление души под их воздействием и оживотворение бытия отражает в себе великолепная картина морского ненастья, написанная Жуковским. Море здесь играет разными цветами:

То, подымая желтый песок из глубокия бездны,
Мутно *желтеет*; то вдруг *чернее стигийския влаги*;
То, опадая и пеной шипящей разбившись, *белеет* (III, 27).³

Хаос охватывает все до небес, являя универсальность, всеохватность происходящего:

Вдруг облака, расступившись, дождем зашумели; казалось,
Небо упало на море и море воздвиглося к небу.
Взмokли все паруса, смешались с водами пучины
Воды небес, и казалось, что звезды утратило небо.
Темную ночь густила темная буря; но часто
Молнии быстрым, излучистым блеском, летая по тучам,
Ярко сверкали, и *бездна морская в громах загоралась* (III, 27).

Море создает необходимый интенсивно-напряженный экзистенциальный контекст: свой путь выбирает сам Цейкс, а то, каким он окажется, зависит и от природы, и от человека, сошедшихся друг с другом в одном месте и в одно время. У пути Цейкса два исхода – гибель физическая, доведение опасности до ее логического конца, и одновременно и спасение жизни – не от данной опасности, но спасение вообще, спасение целого всей жизни через воссоединение в последнем дыхании с Гальционой. Любовь – единственный возможный выход, путь к воскресению:

...но чаще зовет свою Гальциону;
С нею мысли и сердце; жаль ее, а не жизни...

³ Курсив всюду наш (Ф.К., Н.Н.).

.....
Он утопает, но только что волны дыханье отпустят,
Он Гальциону зовет, он шепчет водам: «Гальциона!» (III, 29).

Таким образом, море — всегда преграда, препятствие, предел, являющий собой непреодолимую границу, само соприкосновение с которой значимо, а в античном мире часто судьбоносно (ср. путь Энея и Одиссея). Словом, оно всегда испытание духовное.

В этом взаимодействии особую роль играет линия морского побережья, место встречи человека и моря, предел для агрессии моря и открытые врата к морю для человека. Этот мотив — одна из граней «морского поэтического комплекса» и сюжет манифеста маринистики В.А. Жуковского — элегии «Море» (1822).

«Море» — отражение универсализма Жуковского, натурфилософского оживотворения бытия, а состояние непогоды на море имеет целью изобразить способность души человеческой «чувствовать Вселенную» (Топоров), показать возможность предельного сближения природы и чувств, связанных с нею. В общем смысле морское описание для автора — лучший способ отражения вечного движения, неиссякаемости сил, воплощенных в природе, и в итоге полноты жизни и бытия. Однако весь морской сюжет, представленный в элегии в душевном переживании лирического героя, это не просто пейзаж, описать — не главное. Здесь своего рода диалог:

Безмолвное море, лазурное море,
Стою, очарован, над бездной твоей;

и далее:

Открой *мне* глубокую тайну твою:
Что движет твое необъятное лоно?

Нахождение в локусе моря помогает лирическому герою не только почувствовать и открыть тонкие ощущения в себе, но,

по сути, это ситуация экзистенциальная. И буря не столько буря морская, сколько буря внутренняя, личная, вызывающая рефлексию.

И само море здесь не средство, а сложный значимый самостоятельный символ бытия вообще, символ абсолютного, предельного. Подтверждение тому — образ неба, возникающий в элегии, неразрывно связанный с морской стихией.

Иль тянет тебя *из земных неволи*
Далекое светлое небо к себе?...

.....
Ты льешься его светозарной лазурью,
Вечерним и утренним светом горишь,
Ласкаешь его облака золотые
И радостно блещешь звездами его.

.....
Ты в бездне покойной скрываешь смятенье,
Ты, небом любуясь, дрожишь за него (III, 64).

Море как отражение неба и небо как отражение моря — это взаимопроникновение, смешение, растворение есть отражение вечного, ощущение безграничной полноты жизни, имя которой бессмертие.

По-видимому, «Море» было написано во время заграничного путешествия 1821 г., когда Жуковский буквально «идет по стопам Байрона», читая его произведения, слушая воспоминания о нем⁴. Путешествие по Италии не могло не вызвать в памяти поэта морские пейзажи Байрона из заключительной четвертой («итальянской») песни «Чайльд Гарольда», в частности, 178 — 184 строфы. Ср.:

Без меры, без начала, без конца,
Великолепно в гневе и в покое
Ты в урагане — зеркало Творца

⁴ [Жуковский В.А.] Дневники В.А. Жуковского / С примечаниями И.А. Бычкова. СПб., 1903. С. 137 — 139.

В полярных льдах и в синем южном зное
Всегда неповторимое, живое.

(Перевод В. Левика)

Это тем более кажется правдоподобным, если учесть, что летом 1819 г. Батюшков перевел 178 строфу четвертой песни «Странствующего Чайльд Гарольда» («*Есть наслаждение, и в дикости лесов...*»), своеобразный пролог к морским строфам Байрона. Как известно, элегия А.С. Пушкина «Погасло дневное светило...» (1820) была напечатана первоначально с пометой «Черное море, 1820. Сентябрь», а в сборнике 1826 г. имела помету в оглавлении «Подражание Байрону»⁵. Элегией «Море» Жуковский создает свой эстетический манифест русской романтической маринистики⁶.

Однако, морской сюжет в поэзии Жуковского стремительно эволюционирует, становясь отражением творческой эволюции самого поэта и приобретая все новые смыслы.

Спустя десять лет, непосредственно в период работы над «Ундиной» поэт раскрывает свое философское понимание образа моря (в письме от 1 января 1833 года) таким образом: «*Жизнь человеческого рода можно сравнить с волнующимся морем: буря страстей производит эти минутные волны, встающие, падающие и беспрестанно сменяемые другими. Каждая из них кажется каким-то самобытным созданием; и если бы каждая могла мыслить, то она, в быстром своем существовании, могла вообразить, что действует и созидает для вечности. Но она со всеми своими скоропреходящими товарищами принадлежит к единому великому целому: все они покорствуют одному общему движению, иногда движение кажется бурею: бездна кипит; но вдруг все гладко и чисто; и в*

⁵ Подробнее об этом см.: Жилыкова Э.М. О философской природе лирики В.А. Жуковского // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1982. Вып. 4. С. 112 – 128.

⁶ Об особенностях воспроизведения морского сюжета и вообще «гидронимических реалий» в пушкинском творчестве см.: Янушкевич А.С. Заметки о романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Актуальные проблемы изучения творчества А.С. Пушкина. Новосибирск, 2000. С. 66 – 74.

этом за минуту столь безудержном хаосе вод спокойно отражается чистое небо» (XII, 28).

То есть морской архетип – сложная смысловая структура, принцип организации бытия, безусловно, важный для расшифровки основных понятий, лежащих в основе философской лирики Жуковского.

В «Ундине» (1836) морской комплекс не просто представлен рядом соответствующих ситуаций, но стихия моря является главной движущей силой сюжета и одновременно фоном происходящего. Внешне она сопутствует каждому сколько-нибудь значимому событию повести и в то же время определяет ее внутреннюю, глубинную суть.

Жуковский-романтик посчитал наиболее гармоничным выражением своего замысла, своих идей переложение повести Фукке, отчасти потому что архетип моря, составляющий мифопоэтическую основу «Ундины», дает ему (Жуковскому) возможность «исследования человеческой души», ее рождения и жизни. А эпичность повести и ее глубокая мифопоэтика отвечает творческому замыслу и потребностям русского переводчика 30-х годов: «Ундина» принадлежит к тому этапу эволюции поэта, когда он обращается преимущественно к общефилософским проблемам человека и бытия. То есть, сюжет, основанный на мифологии германцев, и образ морской девы вписаны Жуковским в свой поэтический мир не как открывающие просторы для демонологии, но с намерением изображения целостного бытия человека и природы. Ощущение тесного взаимодействия человеческого и природного (и, в частности, морского) в основе концепции мироустройства в «Ундине». Обращение к морской теме, таким образом, оказывается органичным для поэта.

Во-первых, главная героиня повести есть порождение морской стихии. Она в начале произведения представляет собой безбрежное изменчивое начало, находящееся в гармонии со своей стихией, что устанавливается в первой же маринистической картине:

Луг, где стояла

Хижина, длинной косой входил в широкое лоно

Моря: можно было подумать, что берег душистый
В светло-лазурные, чудно-прозрачные воды с любовью
Нежной гесился, что море влажной трепещущей грудью
Нежно прижавшись к нему и его обнимая, пленялось
Свежестью шелковой зелени, блеском цветов и прохладой
Темных сеней древесных (V, 50).

Так описывается место, где живет Унди́на. Какая-то тайна кроется за пейзажем русского автора. Выразительные и сложные эпитеты («широкое лоно», «берег душистый», «светло-лазурные, чудно-прозрачные воды» и т.д.), анафорические повторы и метафоры, использованные Жуковским, позволяют отразить органичность человеческого бытия вблизи моря, почувствовать спокойствие и статичность как внутреннее настроение. Это же настроение царит во внутреннем мире Ундины, живущей в интимном соединении со своей стихией, пока она дитя природы (Naturkind). Но, безусловно, эта гармония не вечна, все меняется с приходом героини к людям и появлением рыцаря. Так поэтическая образность моря позволяет максимально раскрыть проблему «естественного» и «общественного», углубляет культурно-исторический и психологический смысл произведения. Следует заметить, что в оригинале Фуке нет моря как такового. Он использует лишь «гидронимические реалии»: «die Flut» — поток, «das Wasser» — воды, «der Landsee» — озеро. Введение русским поэтом символа моря придает его переводу особый смысл. Жуковский работает со словом оригинала таким образом, что при довольно точном переложении каждое изменение оказывается значимым:

Er sah oftmals mit innigem Wohlbehagen, wie der Waldstrom mit jedem Tage wilder einherrollte, wie er sich sein Bette breiter und breiter riss und die Abgeschiedenheit auf der Insel so fuer immer laengere Zeit ausdehnte⁷.

⁷ Friedrich de la Motte-Fouque, Undine // Undine (Kunstmaerchen von Wieland bis Storm). Hinstorff Rostock, 1981. S. 198.

(Он часто с внутренним удовольствием смотрел, как лесной поток с каждым днем дичал и разливался, как он все более расширялся в русле, продлевая пребывание рыцаря на острове.)

Часто он с радостью тайной смотрел, как поток, свирепея,
День ото дня расширялся и остров все далё и далё
В море входил, разлучаясь с твердой землею; казалось,
Мир кончался за ним (V, 62).

Морская образность придает русскому фрагменту особую глубину, особую символику. Органичность бытия человека и моря, гармония, спокойствие и статичность как внутреннее настроение организует пейзаж Жуковского. Морское пространство вмещает в себя весь Универсум: «...казалось, / Мир кончался за ним».

Таким образом, в поэме Жуковского море не только отражает естество и стихию внутреннего мира Ундины, но оно действующее начало, активное и никому неподвластное. Море окружает луг с рыбацкой хижинкой, закрывая обратный путь рыцарю, образуя уединенный остров, где влюбленные рыцарь и Ундина могут наслаждаться своим счастьем.

Мотив близости моря и его берегов — один из основных мотивов «морского поэтического комплекса»⁸. Линия прибой отмечает границу, где эта близость реализует себя полнее всего. Конечно, берег ограничивает море, а море — сушу, но граница актуализируется соединением моря с сушей. Именно в этот момент достигается высшая степень близости, которая становится образом судьбы двух полюбивших друг друга людей. Состояние близости идеально, но оно прекращается неизбежной разлукой, «отливом». По этой логике выстраиваются и отношения Ундины с рыцарем. Удар утраты и расставания расторгает единство суши-опоры, которой была для них любовь и неумолимо влечет к морю-бездне (оба находят в нем свой конец). Недаром с момента появления дисгармонии в их отношениях морские картины становятся все суровее, все бо-

⁸ Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических свойствах // Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1992. С. 575 — 597.

лее фантастичны и символичны, а буря, описанная в главе XIV, уже мало связана с реалистическими лиро-эпическими пейзажами начала повести. Буря в Черной Долине подобна мифологическому сражению, это ощущение морского дна, действия темных сил от морских глубин до небес:

... кипучий,

Быстрый поток, на скалистом дне ущелья шумевший,
Черен меж елей бежал и что небо нигде голубое
В мутные воды его не светило...

.....

...а буря, удар за ударом

Грома, сверкание молнии, шум деревьев во мраке,
Злая игра привидений...

...Подлинно вся глубина долины кипела волнами,
Выше и выше они поднимались (V, 86 – 87).

Однако один из важных конфликтов повести Жуковского – недостижимость гармонии между началом естественным (истинным, непритворным, морским, экзистенциальным) и общественным – только одна сторона проблемы. Главная драматическая линия повести связана с конфликтом «вочеловечивания» Ундины. Одухотворенность представлена автором как великая радость и одновременно как безграничная драма.

«Великое бремя, страшное бремя душа!» – скажет впоследствии Ундина. В мире людей нет нравственной опоры, и она возвращается в Море, унося в него свою чистую душу.

Таким образом, морской сюжет в толковании Жуковского подобен полноте жизни, а встреча с морем равна встрече с бытием, бесконечностью смыслов; архетип моря содержит в себе самотождество «основы и бездны» (Топоров), проще говоря, он амбивалентен в своих реализациях (как сама жизнь). Кроме того, его раскрытие дает возможность отражения ситуаций личных, субъективных и экзистенциальных одновременно, возможность исследования антропологии как ведущей темы поэзии Жуковского и главной проблемы русской повести.

Морской сюжет не только органичен для Жуковского-романтика 30-х гг. со склонностью к эпическому представлению бытийных, философских проблем, но он отвечает и творческим потребностям поэта в 40-е гг., когда он ставит свой главный акцент на абсолютных, вневременных ценностях. Отталкиваясь от причинно-следственного метода познания человека, Жуковский приходит к пониманию той доминанты личности, которая проявляется через его (человека) непосредственное общение с надличными силами, с вечным нравственным законом.

Перевод гомеровской «Одиссеи» (1842 – 1849) стал итогом эпических поисков Жуковского, воплощением его мечты об «идеальном» эпосе⁹. Морская линия здесь, безусловно, значима. Сам Жуковский придает морскому началу в «Одиссее» особое значение: «...какое очарование в этой работе, в этом подслушивании первых вздохов Анадиомены, рождающейся из пены моря (ибо она есть символ гомеровской поэзии)» (VI, 58).

«Одиссея» – эпос частной жизни, здесь в центре внимания судьба одного человека, что уже само по себе значимо. Постоянное присутствие моря ставит перед героем (а значит и перед читателем) некий ключевой вопрос, от которого невозможно уклониться, вопрос о соотношении воли и случая, «опоры и бездны» (Топоров), вопрос о жизненной стратегии существования «перед лицом моря», по аналогии с бытием «перед лицом» смерти. Мир моря существует автономно, параллельно миру человека и недоступен для понимания. Море в «Одиссее» «темное», «туманное», «шумящее» («многошумное»), «священное» пространство – эти эпитеты постоянные при определении морского топоса.

Сюжетно морское путешествие – одна из основных линий «Одиссеи». С одной стороны, по мнению В.Н. Ярхо, эта часть «Одиссеи» есть воплощение фольклорного мотива, возможно, восходящего к «моряцкому фольклору», существовавшему в

⁹ Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 252.

Средиземноморье с древнейших времен¹⁰. С другой стороны, морской сюжет обладал глубоким мифопоэтическим потенциалом уже в античности, соединяя в себе иные смыслы, чем просто повествование о путешествии в дальние страны. Сирены, лотофаги, Сцилла и Харибда – божества смерти, Цирцея превращает в животных спутников Одиссея, то есть также лишает их человеческой жизни. Иными словами, само море связано со смертью. Для Одиссея же море – смерть и возрождение его в новом качестве. После посещения Цирцеи он спускается в царство мертвых: «В область Аида, где властвует страшная с ним Персефона» (VII, 52; 10, 491).

Однако, пройдя царство душ и морскую стихию, Одиссей остается человеком, сохраняя разум и дух. Эти две субстанции управляют человеком в мире «Одиссеи».

Следует подчеркнуть, что необходимую пограничную ситуацию, в которой оказывается герой Гомера, создает разбушевавшаяся морская стихия. Жуковский вводит обращения Одиссея к «духу»: «сказал своему он *великому сердцу*» (или «*рассудком и сердцем* он так колебался»), переводя внутренний монолог героя в область душевного переживания перед лицом смертельной опасности:

Скорбью объятый, *сказал своему он великому сердцу*:

«Горе мне! Что претерпеть мне назначило небо!

.....

Страшными тучами вокруг обложил беспредельное небо

Зевс и взбуровил он море, и бурю воздвиг, отовсюду

Ветры противные скликав. *Погибель* моя наступила».

(VI, 111; 5, 298 – 305)

По мысли Н.В. Гоголя, Одиссей, обращаясь «во всякую трудную минуту к своему милому сердцу», «творил ту внутреннюю молитву Богу, которую в минуту бедствия совершает каждый человек, даже не имеющий никакого понятия о Бо-

¹⁰ Ярхо В.Н. «Одиссея» – фольклорное наследие и творческая индивидуальность // Гомер. Одиссея. М., 2000, С. 289 – 328.

ге»¹¹. Словом, морское пространство в русском переводе – пространство Бога, божественного перерождения, пространство духовных метаморфоз. Путешествие по морю воплощает в себе жизненный путь и бесконечное стремление вперед, инициацию человека вообще.

«Одиссея» подвела итог поискам в области эпических форм повествования, но не стала последним словом поэта. Преодоление абсолютизации причинно-следственных путей в объяснении человека, которое пришло вместе с религией, сулило искусству и науке о литературе новые открытия, радикальное обновление поэтики, особую пространственно-временную организацию произведения, когда линейное, циклическое, дискретное время синтезируются в универсальное художественное время, сакральное в своей сущности. Это предопределило также новый психологизм с его ориентацией на внутреннее слово, предельно расширяя этическое пространство образа и произведения в целом. Все это предопределяет высший онтологический статус искусства слова, природу его поэтики, которая в полной мере проявилась в художественном завещании Жуковского, в его лебединой песне – незаконченной поэме «Странствующий жид». Современники высоко оценили это произведение, считая его лучшим трудом В.А. Жуковского (отзывы П.А. Плетнева, П.А. Вяземского, впоследствии А.Н. Веселовского).

Жуковский в своей поэме концентрировал внимание на личности героя, на проблеме его психологического развития, акцентируя тем самым свою главнейшую поэтическую концепцию – концепцию жизнестроения. С другой стороны, Жуковский в своей «лебединой песне» решает важнейшие для себя общественно-исторические, нравственно-философские проблемы. Поворотным моментом в сюжете поэмы является встреча Агасфера с Наполеоном на острове Св. Елены. Думая постоянно и напряженно о судьбе своего отечества, отдав многие лучшие годы воспитанию наследника российского престола, Жуковский-историк, поэт, философ приходит к централь-

¹¹ Гоголь Н.В. Об Одиссее, переводимой Жуковским // Современник. 1846. Ч. 43. № 7. С. 177.

ной в его творчестве идеи: оппозиции христианства и наполеонизма. Чтобы поднять идею нравственного восхождения человека и народа на высокий онтологический уровень, поэт вводит образ Наполеона в произведение, основанное на мифологическом сюжете. Тема Наполеона таким образом мифологизируется, не только бытовая, но и историческая реальность приобретает универсальный, трансцендентальный смысл¹².

Важность наполеоновской темы в «Странствующем жиде» проявляется еще и в самом характере рукописи, той ее части, где говорится об острове Св. Елены и Наполеоне, сидящем на скале перед океаном. Эти стихи созданы как бы на одном дыхании, без единой поправки, казались вылившимися из глубины души поэта:

Есть остров; он скалою одинокой
Подъемлется из бездны океана.
Вокруг него все пусто: беспредельность
Вод и беспредельность неба
.....
На западном полнебе знойно солнце
Горело, воздух был наполнен
Парами; в них как бы растаяв, солнце
Сливалось с ними, и весь запад неба
И все под ним недвижимое море
Пурпурным янтарем сияли; было
Великое спокойствие в пространстве.
В глубокой думе, руки на груди
Крест на крест сжав, он, вождь побед недавно
И страх царей, теперь царей колодник,
Сидел один над бездной на скале (VIII, 139).

Все происходящее у моря приобретает статус бытийного, онтологизируется. «Пурпурное янтарное сияние» пространства – сияние Божественного. «Горящее солнце», «бездна океана»,

¹² Подробнее об этом см.: *Канунова Ф.З.* Проблемы взаимодействия онтологии и поэтики в поэтическом завещании В.А. Жуковского (в печати).

слившиеся воедино и растаявшие в воздухе создают ощущение присутствия Божественного, пространства Вселенной: «Вокруг него все пусто: *беспредельность / Вод и беспредельность неб...*». Такой хронотоп теперь задается морским описанием:

С ожесточеньем безнадежной скорби,
Глубоко врезавшейся в сердце,
С негодованьем силы, вдруг лишенный
Свободы, он смотрел на этот *хаос*
Сиянья, на это *с небесами*
Слившееся море. Там лежал
И самому ему уже незримый мир,
Им быстро созданный и столь же быстро
Погибший, а *широкий океан*,
Пред ним *сиявший*, где ничто следов
Величия его не сохранило,
Терзал его обиженную душу
Бесчувственным величием своим... (VIII, 140)

Созданный поэтом величественный топос моря-океана несет в себе универсально-онтологический смысл, оттеняющий «призраки триумфов», «тщету славы», «тени сражений», «*весь ужас судьбы* Наполеона и вместе с тем *трагическое величие* его фигуры.

Таким образом, введенный в поэму «Странствующий жид» топос моря (как и наполеоновская тема) важен как яркий показатель ее глубоко онтологизированной поэтики¹³.

¹³ Кроме того, в 1848 г. во время работы над поэмой Жуковский пишет стихотворение «К русскому великану», которое по своей поэтической образности напоминает рассмотренную нами часть итогового произведения поэта (образ океана и утеса), что подчеркивает значимость морской темы и для позднего Жуковского.

Не тревожся, великан!
Мирно стой, утес наш твердой,
Отшибая грудью гордой,
Вкруг ревущий океан! (IV, 74).

Стихи вызваны к жизни революционными событиями во Франции. См.: Жуковский В.А. «Мысли и замечания» // Наше наследие. 1995. № 33. С. 46 - 47 (публикация Янушкевича А.С.).

Маринистика, безусловно, проявляет характерные черты романтического мирозерцания поэта, но, вероятно, можно говорить о некоем постоянном *философском* содержании морского, которое не может быть определено в рамках одного исследования. Его реализации многообразны и опираются на первообраз моря как аналога жизни, недаром «в самых различных мифологиях вода – исходное состояние всего сущего» (С.С. Аверинцев).

В.А. Жуковский в процессе творческой эволюции приходит к *архетипическому* морскому мотиву, воспроизводя его как «изначальную форму жизни, вневременную схему, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» (Т. Манн). Поэтическая образность моря придает культурно-историческую и психологическую глубину его произведениям 20-х – 30-х гг. и отражает онтологическую сущность поэзии Жуковского. Без учета маринистического сюжета поэзии Жуковского утрачивается существенная грань философии и поэтики.

В основе стихотворения конфликт ревущего океана (революционного Запада) и непоколебимого утеса (России). Топос океана позволяет отразить глобальность происходящего, значимость для судеб родины и мира. Жуковский считает путь революции неприемлемым для России, так как революция парализует нравственность и такую важную ее цитадель как религия. Таким образом, противостояние моря и утеса прочитывается как духовное противостояние революционной и христианской идеи в общемировом масштабе. Подробнее об этом см.: *Канунова Ф.З.* «К русскому великану» Жуковского и «Море и утес» Тютчева (в печати).

М.Н. Климова

**У ИСТОКОВ МИФА О ВЕЛИКОМ ГРЕШНИКЕ
(РУССКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ
30 – 40-Х ГГ. XIX В.)**

Так называемый миф о великом грешнике, в центре которого находится идея нравственного возрождения падшего человека, — одна из важнейших архаико-мифологических сюжетных схем русской литературы. В науке первым о ее значимости для отечественной культуры сказал Ю.М. Лотман в статье «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия»¹; впрочем, сами русские писатели ощутили это уже в пореформенную эпоху. Особую значимость категорий греха и покаяния в структуре русского сознания и их странную взаимозависимость не раз отмечали и наблюдательные иностранцы — от З. Фрейда до Дж. Биллингтона.

По своей природе этот миф — явление международное, ибо он основан на одном из важнейших постулатов христианства, но лишь для русской литературы в силу ряда причин он приобрел значение почти архетипа. На Западе он теряет актуальность параллельно развитию учения о сверхдолжных заслугах святых². Обработки мифа западноевропейскими писателями Нового времени обычно отмечены печатью стилизации и снисходительно ироничны. Любопытно отметить, что в XX в. к мифу как правило обращаются писатели, «бравшие уроки» в школе «святой русской литературы» (по выражению одного из них — Томаса Манна), а в самих обработках нередко ощущима «русская струя» (например, у Карела Чапека в романе «Кракатит» или в «Дне восьмом» Торнтон Уайлдера).

¹ Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 338 — 340.

² Его практическим следствием стала торговля индульгенциями, почти отменившая необходимость личного покаяния; в протестантизме же, выросшем на отрицании многих положений католической этики, идея свободного выбора личности между добром и злом была заменена принципом жесткой предопределенности ее поступков.

Миф о великом грешнике сформировался в народном сознании на базе разнородных явлений литературы и фольклора, объединяемых общностью идеи, композиции и типологии героев. Особенностью композиции является ее соответствие богословской триаде «грех – покаяние – спасение», а типология героя предполагает характер чрезвычайно широкого душевного диапазона, способный выдержать переход от тяжелейших нравственных падений к праведничеству и даже святости. Это требование прекрасно вписалось в представления русского самосознания о национальном характере с его пресловутой широтой.

Первыми образцами подобных рассказов стали евангельские притчи, задавшие основные типы подобных героев (типология эта не потеряла актуальности и в дальнейшем): «мытарь», «блудница», «разбойник», «гонитель». С течением времени к ним присоединились «Эдип», «соблазнитель/губитель ребенка» и «предатель/отступник». Миф – сложная открытая система, как бы некий сверхсюжет, имеющий тенденцию к расширению и вовлечению сюжетов, совпадающих с ним по одному или нескольким указанным признакам. Так, уже со времен западноевропейского средневековья к требованиям мифа был приспособлен «Эдипов сюжет», а русская классическая литература XIX в. вписала в его структуру сюжет о великодушном старике, добровольно уступившем возлюбленную молодому сопернику³.

В истории мифа о великом грешнике на русской почве есть один несомненный временной ориентир – 1873 г. – дата выхода в свет очерка Ф.М. Достоевского «Влас». В нем писатель, отталкиваясь от одноименного стихотворения Некрасова, впервые говорит о кающемся грешнике как особом типе русского национального характера⁴. Подобные обобщения,

³ Климова М.Н. Сюжетная схема «великодушный старик» в контексте мифа о великом грешнике («Постоялый двор» – «Павлин» – «Подросток») // Материалы к «Словарию сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 64 – 74.

⁴ Подробнее об этом см.: Климова М.Н. Влас, Кудеяр и другие (по поводу «спора о великом грешнике» в русской литературе) // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 238 – 240.

разумеется, не могли появиться на пустом месте, и возникает вопрос, какой литературный материал этому очерку предшествует. В пределах данной работы мы ограничим наши поиски отечественной словесностью Нового времени (отражения мифа в древнерусской литературе – отдельная большая тема).

Впрочем, в отечественном литературоведении уже делалась попытка ответить на вопрос об истоках интересующей нас сюжетной схемы. Эту попытку сделал Р.Г. Назиров, назвав в ряду «фабул», введенных в русскую литературу Гоголем, и «фабулу о возрождении грешника»⁵. Саму ее традицию исследователь справедливо возводит к средневековой агиографии, а ее мирское оформление связывает с «Божественной комедией» Данте и «Путем паломника» Дж. Беньяна. Точка отсчета русской версии фабулы – «Мертвые души» в гипотетически достроенном полном объеме этого незавершенного произведения. Продолжение этой традиции исследователь видит в «Братьях Карамазовых», «Очарованном страннике» и последнем романе Толстого; к ней он возводит нравственную метаморфозу Якова Калиновича в четвертой части «Тысячи душ» Писемского, она же, по мнению Назирова, скрыто формирует и мемуарный материал «Записок из Мертвого дома».

К сожалению, несмотря на подчеркнутую самим исследователем важность данной фабулы для русской литературы, посвященный ей раздел оказался наименее разработанной частью его остроумной и богатой наблюдениями диссертации, не лишенным к тому же досадных неточностей и очевидных пробелов. Например, сам Назиров тут же указывает русского предшественника этой «гоголевской» (или «дантовской») фабулы – роман В. Нарезного «Российский Жилблз» (падение и раскаяние Чистякова). Более того, даже у самого Гоголя идея возрождения грешника – одна из магистральных. Она нашла художественное воплощение во многих его произведениях (начиная с «Ганца Кюхельгартена»), поэтому ограничиваться лишь незавершенными «Мертвыми душами», где эта

⁵ Назиров Р.Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской литературе: Сравнительная история фабул. Дисс... докт. филол. наук в виде науч. доклада. Екатеринбург, 1995. С. 38 – 41.

фабула едва намечена, явно несправедливо. Саму «фабулу о возрождении грешника» исследователь искусственно ограничивает лишь формой путешествия грешной души по загробному миру (царству «мертвых душ» или каторге), в результате чего огромное количество соответствующего фабуле русского материала оказывается вне рассмотрения. Наконец, как уже говорилось ранее, данное сюжетное построение едва ли может быть названо «сюжетом» (или «фабулой» по терминологии Назирова) — это явление как бы более высокого порядка, некий сверхсюжет, притягивающий сюжеты, способные вписаться в богословскую триаду «грех — покаяние — спасение». Справедливо отметив значимость данной сюжетной схемы для самосознания русской нации, а также роль Гоголя в ее формировании (Гоголь, безусловно, одна из важнейших фигур в истории мифа на русской почве), Назиров, таким образом, ограничился лишь одним из возможных направлений поисков — в жанре различных модификаций романа (плутовского, романа воспитания и т.п.). В своих дальнейших рассуждениях мы пойдем иным путем.

Одна из интересных особенностей бытования мифа на русской почве состоит в том, что его центральная идея, христианская по своей природе, нередко подается как «народная правда», изложенная в форме фольклорного рассказа. В центре повествования оказывается человек из народа, либо герой, оторванный от «почвы», но обретающий ее после столкновения с носителем этой правды. Посредником между христианской идеей мифа и ее художественным воплощением в произведениях русской литературы нередко оказывается народное православие, воплощенное в фольклорной легенде.

Как известно, история изучения русской народной легенды начинается с издания знаменитого сборника А.Н. Афанасьева (1859). Однако влияние народных легенд на отечественную словесность обнаруживается много ранее — в эпоху романтизма с его углубленным интересом к национальным корням, отечественной истории и народному творчеству. Сюжетная схема о раскаявшемся грешнике как нельзя более соответствовала самому духу романтизма с его тяготением к

чрезвычайным и исключительным событиям и персонажам, парадоксальным и страстным характерам, а также свойственной ему напряженностью религиозно-нравственных исканий (не случайно исповедь стала одной из любимых форм романтического повествования). В свернутом или неразвитом виде сюжетная схема «покаяние и спасение грешника» обнаруживается уже в поэме И.М. Козлова «Чернец» (1825), или в трагедии А.С. Хомякова «Ермак» (1826)⁶. Названные произведения начинают традицию воплощения мифа в русской романтической поэме и балладе, а также в более специфическом жанре мистерии (от «Ижорского» В.К. Кюхельбекера до «Анны» Е.Ю. Кузьминой-Караваевой). Впрочем, в данном случае нас будет интересовать жанр романтической повести, впервые поставившей эту сюжетную схему в центр повествования. Первым примером такого рода стала, видимо, повесть «Кумова постеля», принадлежащая перу третьестепенного литератора Валерьяна Олина⁷. Повесть явилась одновременно едва ли не первым случаем обработки русской народной легенды отечественной словесностью⁸.

В основе повести Олина лежит легенда «Кумова кровать (Разбойник Маддей)» (АТ № 756В), известная фольклористам в западноевропейских и восточнославянских вариантах: «Ребенок запродан черту; обращается за помощью к куму сатаны (разбойнику); добывает в аду расписку, причем кум узнает об ожидающей его страшной кровати, кум сатаны кается и получает прощение»⁹. Адресуя свое произведение просвещенным читателям, автор далеко не уверен, что его «повесть, за-

⁶ См.: Карушева М.Ю. «Ермак» А.С. Хомякова как мистерияльная драма: Опыт лексико-семантического комментария // Христианство и русская литература. СПб., 1996. Вып. 2. С. 108 – 122.

⁷ Повесть вошла в составленную В.Н. Олиным «Карманную книжку для любителей русской старины и словесности на 1829 год» (СПб., 1829. С. 294 – 337). В том же году она вышла отдельным изданием.

⁸ В этом качестве повесть уже привлекла внимание И.П. Лупановой (Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959. С. 133 – 136).

⁹ Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Барраг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л., 1979. С. 189. Первое русское издание легенды см.: Афанасьев А.Н. Нарские русские легенды. № 27.

имствованная из суеверных народных рассказов», может быть интересна образованной аудитории. Отсюда бросающаяся в глаза невыдержанность тона повести и эклектическая пестрота ее стиля. Иноязычные эпитафии соседствуют в ней с неуместно комическими сценами в грубо «простонародном» духе, а ироничное отношение просвещенного повествователя к народным суевериям резко контрастирует с религиозной патетикой финала. Как и фольклорная легенда, повесть Олина имеет двух главных героев — набожного и благоразумного юношу, при рождении обещанного черту (в повести он носит мало подходящее имя «Власевич»), и свирепого разбойника, ставшего кумом сатаны. Их судьбы оказываются тесно переплетенными между собой, и спасение души одного зависит от другого. Олин вводит в повествование третий персонаж — набожную и любящую жену разбойника, которая своим христианским состраданием к судьбе без вины виноватого Власевича начинает «эстафету добра», спасающую в конце концов и душу ее грешного мужа. Впрочем, линия ее грубо оборвана — разбойник, решивший стать отшельником, даже прощается с ней заочно, через Власевича, и о дальнейшей судьбе ее ничего не сказано. Повесть Олина, слабая в художественном отношении и давно забытая, является, вероятно, первым русским литературным опытом освоения схемы о раскаявшемся грешнике на материале народной легенды.

Первая художественно значимая обработка ее появилась годом позже. Речь идет о повести М.П. Погодина «Преступница», произведшей сильное впечатление на современников. В основе ее популярный новеллистический сюжет о девушке, невольно погубившей своего спрятанного возлюбленного и попавшей в зависимость от слуги-шантажиста, с которым она в конце концов жестоко расправляется (АТ № 992 «Купеческая дочь и дворник»). Сюжет имеет международное распространение и, вероятно, пришел с Востока, причем восточнославянские варианты образуют особую группу¹⁰, происхождение ко-

¹⁰ Гордлевский В.А. Сказка или быль? (По поводу сюжета «Купеческая дочь и дворник») // Гордлевский В.А. Избранные работы: В 2 т. М., 1961. Т. 2. С. 325 — 331.

торой еще требует дополнительных разысканий. Многочисленные русские литературные обработки сюжета рассмотрены в книге В.В. Виноградова «Сюжет и стиль: (Сравнительно-историческое исследование)».

Появление повести «Преступница» Погодин объяснял желанием рассказать по-своему неоднократно использованный в литературе бродячий сюжет. Его обработка, оказавшая влияние на последующие (в частности, на нижегородские предания, бытующие в краеведческой литературе с середины XIX в.), одновременно ввела повествование в сферу влияния мифа о великом грешнике. Предпосылки к этому содержали уже предшествовавшие погодинскому тексту обработки, в частности, «истинно российская повесть» «Несчастливая Маргарита» (1803). В ней сообщалось, что героиня, получившая милостивое прощение императрицы, окончила свои дни в монастыре, однако сама она изображалась невинной жертвой злосчастного стечения обстоятельств. Основной акцент повести «Преступница» совершенно иной.

Уже самое начало повести, изображающее в духе «неистового романтизма» пожар в трактире на окраине Нижнего Новгорода, содержит некую психологическую загадку. Обезумевшей виновницей пожара оказывается единственная дочь знатного купца, гордость родителей, известная в городе своей красотой, умом, набожностью и благонравием. Объяснение происшедшего дается в дальнейшем отчасти в виде рассказа от третьего лица, отчасти в форме исповеди героини. Главная особенность погодинской трактовки сюжета — личная вина девушки. При этом грехом, ввергнувшим ее в пучину бедствий и злодеяний, оказывается вовсе не тайная любовная связь (в ней героиня Погодина как раз не замешана), а тяжелейший для христианина грех гордыни. Об этом говорит сама Настасья Львовна, вспоминая, как в дни безмятежной юности над страницами любимых ею житий святых она высокомерно воображала себя отшельницей или мученицей. На деле же ее душа не смогла преодолеть искушение мирской славой. Стремление сохранить окружающий ее в глазах людей ореол благонравия и набожности, поддержанное в ней ис-

кусительницей-нянькой («Тебя сам дьявол научает», — пронизательно говорит героиня), становится причиной ее дальнейших падений. Ее горделивая душа не знала самое себя: на дне ее таилась способность ко лжи, воровству, клевете, душевному отупению, к угарным пляскам и ласкам в трактире, наконец, к жестокому убийству обидчиков. Лишь преодолев отчаяние безумия, в стенах монастыря героиня Погодина вновь обретает душевный покой и возвращается к Богу. Показательно, что на этом пути ее поддерживают прежде не привлекавшие ее жития великих грешников, как и она познавших падение и безграничность Божьего милосердия. Завершают повесть слова некоего благочестивого мужа, встретившего героиню в монастыре: при виде дарованного ей душевного просветления он с новой силой познал справедливость евангельского высказывания о небесной радости «об одном грешнике кающемся» (Лк.: 15,7). В повести Погодина прочитывается один из первых опытов изображения пугающей широты русской души, ставшего сквозной темой национальной трактовки мифа о великом грешнике¹¹.

Особняком в ряду романтических обработок мифа стоит повесть Гоголя «Страшная месть» (1832). Нам уже приходилось писать, что это произведение, ориентированное, казалось бы, на западные образцы и не находящее аналогов в сюжетах восточнославянского фольклора, все соткано из творчески переосмысленных мотивов повествований о «святых грешниках»¹². Однако созданная Гоголем легенда весьма далека от основ христианской этики. Бог «Страшной мести» лишен одного из важнейших своих атрибутов — милосердия, ибо дал согласие на рождение «величайшего, неслыханного грешника», для которого изначально закрыт путь к раскаянию и спасению. Более того, при загадочном попустительстве Бога в

¹¹ Сюжетная схема мифа проступает и в другой повести Погодина, созданной на бытовом материале и отразившей семейную драму А. Воейковой, — «Невеста на ярмарке» (интересующая нас ее вторая часть была первоначально издана отдельно под заглавием «Счастье в несчастии» в 1832 г.).

¹² *Климова М.Н.* Древнерусские параллели к повести Н.В. Гоголя «Страшная месть» // История русской духовной культуры в рукописном наследии XVI – XX вв. Новосибирск, 1998. С. 69 – 78.

мир входит великое и неистребимое зло, вовлекающее в своем распространении все новые невинные жертвы. Эта гоголевская модель мирового зла основывается на двух тяжелейших грехах – предательстве и убийстве невинного ребенка, а также на слепой мстительности и неспособности к прощению пострадавшего – отголоски евангельских поучений вписаны в явно дуалистическую картину мира.

В конце 30-х гг. XIX в. в далекой сибирской ссылке свою обработку народной легенды создает В.К. Кюхельбекер¹³. Его «Баргузинская сказка», не пропущенная цензурой и сохранившаяся в виде двух рукописных фрагментов, представляет собой одну из версий легенд о «христианском Эдипе» – невольном отцеубийце и кровосмесителе, получившем прощение после покаяния. Отметим попутно, что это, вероятно, первый случай фиксации в восточнославянском тексте данного сюжета (костомаровские «повести о кровосмесителе» увидели свет лишь в начале 60-х гг. XIX в.). Как и Олин, адресуя свое повествование читателям «легкого, чисто литературного журнала» и принаровляясь к их вкусам, Кюхельбекер тем не менее убежден в глубоком нравственном смысле рассказанной им «сказки». Следует отметить также необычный, свойственный только этому тексту, способ покаяния грешного героя – в результате его продолжительного бессонного поста в стенах оскверненной и брошенной церкви людям возвращается утраченная святость.

Свое продолжение народно-христианская идея «Баргузинской сказки» получает в третьей части мистерии «Ижорский» (1842). Герой мистерии, скучающий «русский Фауст», вступает на путь нравственного возрождения под влиянием открывшейся ему «народной правды». Ее выражением служат для Ижорского услышанная им от гусяров притча о блудном сыне, а также рассказ о разбойнике Каллимахе. Последний представляет собой переработку «Баргузинской сказки», возвращенной на историческую родину сюжета и принаровлен-

¹³ См.: *Климова М.Н.* Из истории «Эдипова сюжета» в русской литературе («Баргузинская сказка» В.К. Кюхельбекера) // *Общественное сознание и литература XVI – XX вв.* Новосибирск, 2001. С. 150 – 155.

ной к греческим реалиям. Герой Кюхельбекера, отправившийся во искупление грехов «донкишотствовать» в сражающуюся за независимость Грецию, оказывается одним из первых в ряду раскаявшихся великих грешников русской литературы.

И последний литературный текст этого ряда – повесть В.Ф. Одоевского «Необойденный дом» (1840), один из редчайших случаев обращения этого писателя-романтика к материалам русского фольклора. Сам Одоевский чувствовал необычность и новизну созданного им произведения. В письме к Я.К. Гроту он писал: «Посылаю Вам “Необойденный дом” в роде русских легенд, чего еще у нас не пробовали, и совершенно характерно русскую»¹⁴. Подзаголовок повести, посвященной В.А. Жуковскому, гласит: «Древнее сказание о калике переходной и о некоем старце». Современные комментаторы приняли этот подзаголовок всерьез, не сомневаясь в действительном существовании «религиозной народной легенды о великом грешнике и праведнице». Однако текст Одоевского – это литературная стилизация с довольно сложно организованным сюжетом, неизвестным фольклору.

Загадочные и неясные до поры причины переплели между собой судьбы двух ее главных персонажей – разбойника и набожной старушки-калики, отправившейся на богомолье. В течение бесконечно долгого дня ее блужданий по лесу она трижды выходит к разбойничьему дому и трижды разговаривает с одним из его обитателей, для которого за это время проходит целая жизнь. Три беседы с благочестивой старушкой, искренне печалющейся о заблудшей душе разбойника, хотя он по ходу повествования оказывается убийцей ее детей, производят в нем нравственный переворот. Он покидает разбойничий дом и вступает на путь покаяния. Старушка, наконец, достигает церкви, к которой стремилась в течение этого фантастически бесконечного дня, и возле нее встречает собственных детей, живых и невредимых, переживших смерть от рук разбойников лишь в странных сновидениях. Через много лет

¹⁴ *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 358.

благочестивый иеромонах Феоктист (бывший разбойник Федор) причащает умирающую древнюю старицу, в которой узнает свою спасительницу. Глубокий смысл этой встречи осознает и героиня – милость Божья отвела от нее соблазн возгордиться его покаянием. Прозревшие высший смысл связавших их отношений, герои одновременно уходят в вечную обитель Бога.

Причудливая повесть Одоевского с ее сложными временными отношениями (в них, кажется, запутался и сам автор), – несомненно, плод изощренного литературного мастерства. С другими ранними обработками сюжетной схемы о раскаявшемся грешнике ее роднит не только гуманистическая вера в возможности нравственного возрождения человека из народа. Хотелось бы также подчеркнуть еще одну важную мысль, пронизывающую все эти произведения. Человек един со всем человечеством в грехе и покаянии, а путь к Богу лежит через заботу и любовь к людям. Идея эта станет основной для позднейших русских воплощений мифа о великом грешнике. Десятилетия спустя ее с лапидарной четкостью выразит герой Достоевского: «Всякий за всех перед всеми виноват». Однако впервые ощутили ее и выразили авторы рассмотренных нами романтических повестей, стоящих у истоков одного из важнейших для русского сознания мифов.

И.В. Кузнецов

**ПОВЕСТЬ М.П. ПОГОДИНА «ПРЕСТУПНИЦА»
И ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ
СЛОВЕСНОСТИ**

Михаил Петрович Погодин был человеком очень разнообразной деятельности. За свою жизнь потрудившись едва ли не во всех отраслях, связанных с литературой и историей, он собрал уникальное хранилище древностей, содержащее и летописи, и старинные повести. Проработав долгие годы с этими источниками, Погодин и в собственных художественных произведениях использовал некоторые приемы их поэтики. Цель настоящей статьи – показать присутствие таких средств, восходящих к словесности древней Руси, в повести М.П. Погодина «Преступница».

Сюжет повести таков. В Нижнем Новгороде во время пожара в трактире погибли несколько человек. Молодая девушка, известная своей набожностью, признается в поджоге, и ее помещают под стражу. Тем временем в Нижнем проездом оказывается Екатерина II. Она исповедует девушку, и та рассказывает, что став жертвой шантажа, решила убить шантажиста – своего бывшего дворника. Напоив его с приятелями в кабаке, девушка подожгла кабак. Екатерина проявляет милость к преступнице и велит отправить ее в монастырь на покаяние. Там религиозные наклонности девушки развились, и она постриглась в монахини.

Повесть «Преступница» неоднократно становилась предметом внимания исследователей. Связано это прежде всего с ее сюжетом, восходящим к бродячему сюжету о девушке, задохнувшемся любовнике и слуге-шантажисте. В России конца XVIII – начала XIX вв. этот сюжет получил особое распространение в связи с, по-видимому, реально имевшими место событиями. Богатство реализаций этого сюжета давало прекрасный материал для исследований в духе исторической по-

этики. Среди таких исследований мы отметим статью В. Сиповского «Северные сказки» и монографию В. Виноградова «Сюжет и стиль».

В. Сиповский рассмотрел четыре повести на названный сюжет, созданные в период с 1801 до 1839 г. Ученый уверенно полагал, что «повесть Погодина... представляет собой развитие анонимной повести 1803 г.»¹, называвшейся «Несчастливая Маргарита». Этого, впрочем, не скрывал и сам автор. Функциональное сюжетное совпадение двух текстов почти полное. Характер перемен, внесенных М.П. Погодиным, по Сиповскому, таков, что из сентиментального («Несчастливая Маргарита» была написана в духе явного подражания «Бедной Лизе» Карамзина) произведение становится бытописательским. Ученый отмечал разную степень субъективности автора в отношении к изображаемому миру в этих двух повестях: «В первой повести постоянно чувствуется автор: постоянно он рассказывает, что он чувствует сам, что чувствуют его герои; он высказывает сентенции, или пускается в лирические излияния...»². Эта субъективность, монологизм связаны происхождением с сентиментальной риторикой и обусловлены дидактическим внутренним заданием повести. Напротив, «в повести Погодина мы встречаем только одно место, в котором прорывается участие автора <...> Таким образом, один неосторожный шаг на покатом пути порока повергнул добродетельную девушку в бездну преступлений и несчастий»³. Эта моралистическая сентенция помещена перед самым эпилогом, подобно «прикладу» телеологического сюжета.

В.В. Виноградов в 1960-е гг. провел огромную работу по изучению сюжета о купеческой дочери, задохнувшемся любовнике и слуге-шантажисте. В поле его зрения вошли и повести первых десятилетий XIX в. Виноградов, как и Сиповский, видел в «Несчастной Маргарите» источник погодинской «Преступницы» и показывал, что «Несчастливая Маргарита» —

¹ Сиповский В. Северные сказки (история одного сюжета). // Журнал Министерства народного просвещения. 1913. Сент. С. 345.

² Там же. С. 352.

³ Там же. С. 353.

это «произведение сентиментально-дидактического характера»⁴, а на «Преступнице» сильно сказалось влияние романтической литературы. Последнее наблюдение касается и композиции повествования: в повести задействована целая система голосов, что не было свойственно сентиментальной литературе, — и строение сюжета, в котором нарушается фабульная последовательность.

Итак, оба исследователя констатируют отход Погодина от канона сентиментальной повести со свойственным ему дидактизмом. Однако непредвзятое чтение текста не оставляет сомнений, что дидактическое задание в повести все-таки присутствует. С чем же оно связано?

Представляется, что литературная традиция «Преступницы» уходит далеко за пределы карамзинской эпохи. Авторский ориентир лежит в куда более давнем прошлом: это древнерусская словесность, и в том числе — средневековые жития святых и праведников. Именно с ними (а не с «карамзинской традицией повествования», как полагал В.В. Виноградов, сосредоточивая свое внимание исключительно на стиле) связано изображение благочестивых детства и юности героини, ее раннее уединение от детских забав, восторг подвигами отшельников и мучеников, страсть к посту и молитве. Дидактизм повести укоренен в жанровой традиции жития, и из нее черпают отмеченные психологические особенности героини, на фоне этой традиции выглядящие вполне клишированными. В таких деталях биографии, как рождение от благочестивых родителей и ранняя праведность, легко узнаются начальные компоненты жанровой схемы жития византийского типа. Их последовательность настраивала читателя на восприятие образа героини в соответствии с житийным канонам. Финал «Преступницы», в котором Настасья становится подлинной праведницей («...душа ее как будто б освятилась еще на земле», — говорит старец), возвращает читателя к этому же канону.

В контексте древнерусской словесности по-особому начинает видеться и тематический строй «Преступницы». Он про-

¹ Виноградов В.В. Сюжет и стиль. М., 1963. С. 82.

ясняется при внимательном анализе ее формальной композиции. Нравоучительный «приклад» завершает лишь один композиционный уровень повести. За этим прикладом следует эпилог, который создает второй уровень. Основная часть повести – поучительная история невольной преступницы, иллюстрирующая тезис приклада. Что же касается эпилога, то в нем появляется и стремительно развивается тема покаяния и иная мораль, сформулированная евангельским стихом: «яко тако радость будет на небеси о едином грешнике кающемся, нежели о девяти десятых и девяти праведник, иже не требуют покаяния». Композиционное устройство повести раскрывает и двойкий характер ее проблематики. С одной стороны, это проблема случайного бытового прегрешения, влекущего за собой гибельные последствия. С другой, подытоживая рассказ о своем религиозном детстве, Настасья Львовна роняет важную фразу: «Бог наказал меня за гордость». Героиня втайне гордилась тем, что ее считали праведницей, и это был первый грех Настасьи, за которым потянулись другие. Смерть молодого человека в ее комнате кажется случайной, но все произошло по воле Божьей: это испытание и наказание, посланные Настасье за гордость. Гордость – причина бед – устраняется только в эпилоге, когда путем послушания и покаяния грешница достигает «глубокой скорби и уверенности в своем ничтожестве, и вместе... благоговейного восторга».

Мотив гордости сам по себе был распространен в древнерусской литературе. Специально исследовала его функционирование, в частности, Е.К. Ромодановская⁵. Помимо самостоятельного значения, позволяющего связать «Преступницу» со словесностью Древней Руси, он также помогает увидеть, что повесть Погодина связана с еще более древним мотивом блудного сына. Этот мотив вырастает из циклической схемы, свойственной мифопоэтическому комплексу инициации. В.И. Тюпа выделяет в данной схеме 4 фазы: уход героя, его

⁵ См.: Ромодановская Е.К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII – XIX в. Новосибирск, 1985.

искушение, символическое пребывание в стране мертвых и, наконец, «оживление»⁶. С другой стороны, эта схема носит ценностный характер, в каком аспекте соответствует циклическому типу сюжета, описанному Н.Д. Тмарченко. Ученый заметил, что этому сюжету свойственно «разделение действия на три этапа. Начальная и конечная фазы при этом подобны... но в финале происходит повышение жизненного статуса героя»⁷, — то есть соблюдается последовательность ценностной динамики: должное бытие — недолжное — снова должное.

Рассматривая повесть Погодина в аспекте влияния этого мотива, мы видим, что в ней роль блудного сына играет главная героиня — Настасья. Ее «уход» из отчего дома — символический, как в евангельской версии мотива. Евангельская притча символизирует отношения между Богом и человеком. Человеческая гордость — главный грех — заставляет человека уйти от Бога. Именно так уходит от истинной праведности Настасья: фаза «ухода» связана в этой повести с мотивом гордости. Что касается остальной части «инициационного круга», то она реализуется через сюжетную схему религиозной легенды. Фабула таких легенд обладает жестким трехчленным составом: несчастье — молитва — спасение, грех — молитва — отпущение и т. п. Нарушение его невозможно без разрыва с жанровым канонem; однако возможно внутреннее развитие схемы, которая к исходу средневековья уже выглядела примитивно. «Осознание этой ущербности приводило к попыткам сюжетного оживления схемы, насыщения одного или всех трех ее элементов»⁸, — писала Н.С. Демкова.

На наш взгляд, использование схемы религиозной легенды позволяет сблизить, — по-видимому, генетически — «Преступницу» с древнерусскими повестями-апологами XVII в., кото-

⁶ См.: *Тюпа В.И.* Парадигмальный археосюжет в текстах Пушкина // *Arg Interpretandi*: Сб. статей к 75-летию проф. Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 1997.

⁷ *Тмарченко Н.Д.* Генезис форм «субъективного» времени в эпическом сюжете («Книга пророка Ионы»). // *Изв. РАМ. Сер. лит. и яз.* 1995. № 5. С. 39.

⁸ *Демкова Н.С., Лихачев Д.С., Панченко А.М.* Основные направления в беллетристике XVII в. // *Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе.* Л., 1970. С. 513.

рые часто на эту схему опирались. Сходство «Преступницы» с «Повестью о Савве Грудцыне», «Повестью о Горе-Злосчастии» обуславливается прежде всего присутствием во всех трех произведениях циклического сюжета. Должное бытие присутствует везде изначально. В повестях о Савве и о Горе это гармоничная жизнь героев в лоне родительских семей, в «Преступнице» – праведное детство Настасьи. Уход ко греху также совершается всеми героями. И все герои в финале повестей возвращаются к должному бытию. Таким образом, прегрешение и раскаяние погодинской героини в контексте древнерусской словесности оказываются функциональными сюжетными узлами.

Сходство с апологами придает «Преступнице» и уже охарактеризованная двойная тематическая композиция, когда новеллистическое повествование о грешной человеческой жизни рассматривается в контексте религиозной системы ценностей, а преступление перед Богом становится причиной ряда преступлений перед людьми. Нам доводилось писать, что такая композиция придала своеобразие «Повести о Горе-Злосчастии» – рукописи, принадлежавшей к погодинскому архиву⁹. Теперь отмечаем, что и «Повести о Савве Грудцыне», и «Преступнице» такая композиция тоже свойственна. Действительно, и в «Преступнице», и в «Повести о Савве» герои совершают грехи. Правда, лишь грехи Настасьи можно назвать таковыми: сокрытие трупа, дача взяток шантажисту, воровство и т.п. Поступки же Саввы – такие, как битва с врагами родной земли, победа в поединке – не выглядят вполне подвигами лишь из-за того, что совершаются с помощью беса. Но «Повесть о Савве Грудцыне» и «Преступница» сходны тем, что мирской путь героев описывается значительно подробнее, чем, например, покаяние Саввы или жизнь Настасьи в монастыре. Срабатывает правило, сформулированное Е.В. Душечкиной для повестей, связанных происхождением с житийной основой: «То, что могло быть эпизодом, отдельным мотивом в традиционном житии, разрастается в самостоя-

⁹ Кузнецов И.В. Жанровая модель притчи и тип героя в русской литературе XVII – XVIII вв. // Молодая филология. Новосибирск, 1998. Вып. 2. С. 17 – 31.

тельное повествование... Жизнь праведника-монаха описана... не в пределах монастыря, а до того, как он попал в монастырь. То, что было повествованием (в житии), свертывается в эпилог, концовку»¹⁰.

Однако путь героев в трех названных повестях различен. Главная разница в том, самостоятельно ли они отступают от добродетели. Лишь молодец из «Повести о Горе-Злосчастии» сам уходит из дома и встречает Горе. Прегрешения Саввы Грудцына обусловлены кознями беса; Настасья-«преступница» вступает на путь порока благодаря нянинному попустительству. Няня у Погодина выполняет функцию «инициатора»-соблазнителя, спедифицированную О.Д. Журавель при структурном анализе сюжетов о договоре с дьяволом¹¹. Настасья, как и Савва, оказывается героем пассивным. Видимо, есть смысл говорить о закономерности функционирования рассматриваемой сюжетной схемы: герой, самостоятельно вступивший на путь порока, сам и возвращается к праведной жизни (молодец «Повести о Горе-Злосчастии»). А если героя приводит к греху инициатор, то и помочь ему выбраться должен «спаситель». В «Повести о Савве Грудцыне» эту функцию выполняет «женщина в белых одеждах» – Богородица, очень характерный для древнерусских повестей XVII в. образ; в «Преступнице» это императрица Екатерина II.

Элементы фольклора и литературной традиции тесно переплелись в тексте «Повести о Савве Грудцыне». И.П. Смирнов в 1970-е гг. указывал на использование повестью открытой В.Я. Проппом сюжетной схемы волшебной сказки¹². Но в «Повести о Савве Грудцыне» происходит переоценка ценностей: что в сказке было добром, то здесь зло, и наоборот. Главное – это отношение к активности героя. Как правило, герой сказки активен, он сам добивается своей цели, а Савва, как видим, пассивен. Поэтому он в итоге и получает прощ-

¹⁰ Душечкина Е.В. Стилистика русской бытовой повести XVII в. (повесть о Фроле Скобееве). Таллин, 1986. С. 10.

¹¹ См.: Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1996.

¹² Смирнов И.П. От сказки к роману // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. 27. С. 284 – 320.

ние. Эта характерная противоположность героев волшебной сказки и древнерусской повести отражается и на «Преступнице», продолжающей традицию повестей. Вероятно, смещением положительного полюса оценки в сторону пассивного поведения героя древнерусская повесть (а следом за ней и «Преступница») обязаны влиянию христианской добродетели смирения. Что же касается активного начала (языческой, «сказочной» добродетели), то оно в «Повести о Савве Грудцыне» связывается с образом беса. Няня в «Преступнице», конечно, не бес; но тяжесть ее греха подчеркнута лишением ее искомого покаяния: «Нянька ее, как узнали еще во время допросов, утонула почти пред самым Соловецким островом», — сообщает автор, завершая основной сюжет.

Образ царицы Екатерины создает дополнительную коннотацию, обнаруживаемую при сопоставлении «Преступницы» с апологами начала Нового времени. В повестях-апологах XVII в. спасение грешника осуществляется путем божественного вмешательства. Здесь же преступницу Настасью спасает императрица, чье вмешательство, таким образом, оказывается сродни помощи Высшей силы. Фигура Екатерины за счет функционального совпадения в сюжете с Богородицей (именно Она спасает Савву Грудцына в соответствующей повести) приобретает оттенок обожествления. Видимо, именно этот эффект преследовали устные и письменные повести рубежа XVIII — XIX вв. с рассматриваемым сюжетом, где в качестве действующего лица выступает императрица. В.В. Виноградов справедливо замечал, что «в русском дворянском обществе конца XVIII и первой половины XIX в. эта бытовая легенда использовалась для прославления милосердия и гуманизма императрицы Екатерины»¹³.

Сделаем выводы. Повесть М.П. Погодина «Преступница» в очень сильной степени связана с древнерусской литературной традицией. Она несет в себе бродячий сюжет о девушке, задохнувшемся любовнике и слуге-шантажисте, мотив гордости, мотив блудного сына, ценностную схему религиозной ле-

¹³ Виноградов В.В. Сюжет и стиль. С. 185.

генды и элементы житийного канона. Великолепный знаток старинной русской словесности, Погодин, по-видимому, сознательно строит свое произведение на основе использования элементов древнерусской литературы. Функциональное сближение образов Екатерины II и Богородицы свидетельствует о намеренности выбора художественных средств, при котором сближение разных семиотических систем способствует возведению монархии.

Н.Г. Николаева

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСТВА С.Т. АКСАКОВА

Аксаковедение имеет на сегодняшний день свою историю, позволяющую говорить о некоторых традициях.

Творчество С.Т. Аксакова вызывало отклик уже у его современников. Находясь в едином историческом контексте с автором, И.С. Тургенев, А.С. Хомяков, И.В. Киреевский, П.В. Анненков сосредотачивали внимание не столько на документальных фактах, во многом близких и понятных им, сколько на художественных аспектах прозы писателя. Например, И.С. Тургенев увидел в «Семейной хронике» «задатки будущего русского романа»¹. П.В. Анненков также отмечал, что «в “Семейной хронике” С.Т. Аксаков оказался, по большей части, совсем не летописцем, а полным и совершенным творцом типов и характеров как любой писатель или романист <...> Следы обработки характера и предмета по законам художественности и свободного творчества видны на каждом шагу в “Семейной хронике” и если лишают ее достоинств летописи и современной записки, то взамен сообщают ей дорогие качества превосходного литературного создания»².

Позднее хроники С.Т. Аксакова стали интересны уже как отражение ушедшей эпохи, ее духа, системы отношений между людьми, принципов семейного уклада. А.П. Платонов, М.М. Пришвин, В.А. Солоухин³ склонны были воспринимать творчество С.Т. Аксакова в данном аспекте, осмысливая содержание его произведений сквозь призму своего времени и своего творчества. Основное, на что указывают эти авторы, — это гума-

¹ Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 12. С. 200.

² Анненков П.В. С.Т. Аксаков и его «Семейная хроника» // Анненков П.В. Воспоминания и критические очерки. СПб., 1879. С. 109, 131.

³ Солоухин В. Время собирать камни. М., 1990. С. 688.

низм писателя, его внимание к проблемам семьи, человека и природы. Так, А.П. Платонов рассматривал воспоминания С.Т. Аксакова в плане реализации семейной темы, он писал: «Главный, центральный смысл “Хроники” укладывается в ее названии, в том, что она — семейная. Древнее учреждение — семья составляет сущность произведений Аксакова»⁴. Однако работы указанных авторов носят обзорный характер, составляя лишь небольшие очерки, эссе, вступительные статьи.

До семидесятых годов нашего столетия С.Т. Аксаков серьезно не исследовался. Первую попытку обобщенного изучения творчества писателя предпринял Г.А. Бялый⁵. Затем, в 1973 г. вышла монография С.И. Машинского «С.Т. Аксаков. Жизнь и творчество»⁶, которая оказалась первым и единственным фундаментальным исследованием творчества писателя. В своей книге С.И. Машинский детально осветил не только жизнь, окружение, особенности мировоззрения С.Т. Аксакова, но и дал анализ текстов его воспоминаний с позиций литературоведения тех лет. Следует отметить, что все произведения автор рассматривает в историческом аспекте, в контексте литературного процесса эпохи. Исследование творческого пути писателя С.И. Машинский выстраивает так, чтобы показать эволюцию его художественного метода. К собственно художественным произведениям он относит только «Семейную хронику» и «Детские годы Багрова-внука». «Воспоминания» С.Т. Аксакова, являющихся их логическим продолжением, он относит к мемуарной, а не художественной прозе: «Элемент поэтического обобщения здесь сильно ослаблен. Это мемуарная проза, в которой документальность преобладает над художественной типизацией. Аксаков здесь больше летописец-автобиограф, нежели мемуарист — художник»⁷. Исследователь наметил пути изучения творчества С.Т. Аксакова (проблемы жанра, творческого метода, традиций, принципов создания

⁴ Платонов А.П. Размышления читателя. Детские годы Багрова-внука // Платонов А.П. Собр. соч.: В 3 т. М., 1983. Т. 2. С. 329 — 331.

⁵ Бялый Г.А. С.Т. Аксаков // История русской литературы: В 10 т. — М.; Л., 1941 — 1956. Т. 7. 1955. С. 571 — 595.

⁶ Машинский С.И. С.Т. Аксаков. Жизнь и творчество. М., 1973.

⁷ Там же. С. 521.

художественного образа). Однако после данной монографии длительное время творчество С.Т. Аксакова не рассматривалось более в литературоведческом плане.

В характере изучения творчества С.Т. Аксакова прослеживается определенная закономерность: от общего определения места его творчества в историко-литературном процессе к сужению предмета исследования, вниманию к изучению самой прозы писателя в различных аспектах.

В большинстве работ периода 80-х гг. предметом рассмотрения оказывается не столько проза С.Т. Аксакова, сколько личность писателя, система его взглядов, его окружение, его отношение к славянофильству. Здесь следует указать работы Н.И. Цимбаева, Э.Л. Войтловской, В.И. Кулешова, А.И. Кузьмина⁸. Характер и направленность работ прослеживаются уже в самих заглавиях: творчество писателя рассматривается не само по себе, а в контексте исторических, философских, эстетических исследований, отмеченных в ряде случаев известной идеологией.

Четких хронологических границ в данном случае провести невозможно, но в период конца 80-х – начала 90-х гг. возникает новая волна интереса к имени С.Т. Аксакова. В исследованиях этого периода доминирует биографический аспект изучения. Следует отметить, что для всех работ характерно изложение материала с опорой на множество документальных источников: архивных материалов, переписки, дневников, воспоминаний современников. Такой характер носит книга М. Лобанова «С.Т. Аксаков»⁹. Автор детально воспроизводит каждый этап жизни и творчества писателя, дает анализ текстов воспоминаний.

В сравнительном биографическом аспекте рассматриваются воспоминания С.Т. Аксакова Ю.В. Манном¹⁰. В его работе

⁸ См.: *Цимбаев Н.И.* Славянофильство: Из истории русской общественно-политической мысли XIX века. М., 1986; *Войтловская Э.Л.* С.Т. Аксаков в кругу писателей-классиков. Л., 1982; *Кулешов В.И.* Славянофильство и русская литература. М., 1981; *Кузьмин А.И.* Аксаков, Шепкин и русский театр // Русская речь. 1981. № 5. С 45 – 50.

⁹ *Лобанов М.* С.Т. Аксаков. М., 1987.

¹⁰ *Манн Ю.В.* Семья Аксакова. М., 1990.

«Семья Аксакова» произведен детальный анализ текстов «Семейной хроники» и «Детских годов Багрова-внука» с выявлением биографических соответствий действующих лиц и событий их реальным прототипам.

В монографии Е.И. Анненковой «Аксаковы. Преданья русского семейства»¹¹ рассматривается в целом образ семьи Аксаковых как явления русской культуры. Значительное внимание исследовательница уделяет творчеству И.С. и К.С. Аксаковых, проблеме взаимоотношений отношений Гоголя и семьи Аксаковых. В этом же аспекте исследуется проза С.Т. Аксакова Э.Ш. Файзуллиной¹².

Исследование творчества писателя в связи с проблемами семьи и дома, темой детства, характерно также для работы М. Чванова «Если не будете как дети...»¹³. Однако в отличие от указанных выше работ монография М. Чванова носит более публицистичный характер. В целом, книга имеет этическую направленность, автор связывает проблематику аксаковских произведений с ситуацией современного общества: общим кризисом культуры, семьи, экологическими проблемами. Данное исследование, на мой взгляд, отражает особую тенденцию начала 90-х гг. В этот кризисный для общества период обостряются множество социальных вопросов, и исследования также носят заостренно публицистический характер. В это время происходит и кардинальная переоценка консервативных направлений, в частности — иначе оценивается славянофильство, соответственно меняется и взгляд на творчество С.Т. Аксакова.

В 1991 г., в связи с 200-летием со дня рождения писателя был опубликован целый ряд критических статей. Большинство из них носит обзорный и даже публицистический характер¹⁴. Например, в связи с полемикой вокруг «национально-

¹¹ Анненкова Е.И. Аксаковы (Сер. «Преданья русского семейства»). СПб., 1998.

¹² Файзуллина Э.Ш. Семья Аксаковых как явление русской дворянской культуры // Второй Аксаковский сборник. Уфа, 1998. С. 96 – 111.

¹³ Чванов М. «Если не будете как дети...». М., 1990.

¹⁴ См.: Лобанов М. Уроки Аксаковых // Слово 1991. № 10. С. 1 – 2; Он же: Сила любви к России // Молодая гвардия. 1991. № 9. С. 247 – 256; Чванов М. «Если не будете как дети...»; Кашелев В. Время Аксаковых // Литература в школе. 1993. № 4. С. 9 – 17; Пытков В. «Слово, влажное от слез...»: К 200-летию со дня рождения // Волга. 1991. № 9. С. 187; Калмановский Е. Перед третьим веком // Нева. 1991. № 10. С. 167 – 171.

го вопроса», в контексте учения славянофилов рассматривается творчество С.Т. Аксакова в работах Е. Калмановского и В.А. Кошелева. Публикации М. Лобанова и М. Чванова развивают идеи, высказанные в их монографиях. Общим подходом к тексту С.Т. Аксакова во всех указанных работах является разбиение его на многочисленные цитаты в зависимости от направленности статьи, в результате чего сам текст воспоминаний перестает быть объектом изучения, а служит неким иллюстративным биографическим материалом. Весьма примечательно следующее высказывание М. Лобанова: «В двух своих главных книгах Сергей Тимофеевич воспроизвел семейное предание, историю трех родов поколений рода Аксаковых (*фамилия Аксаков в повествовании заменена вымышленной – Багров*)». (Курсив мой. – *Н.Н.*)¹⁵. Другими словами, текст аксаковских воспоминаний автор рассматривает в качестве биографического источника. Рассуждая о проблемах семьи и детства, в своих публикациях М.Чванов также цитирует текст С.Т. Аксакова в качестве биографического источника, например: «откроем, наконец, ту же “Семейную хронику” и убедимся, что главой в семье родителей *С.Т. Аксакова* была мать...». (Курсив мой. – *Н.Н.*)¹⁶. Причем «Семейную хронику» и «Детские годы Багрова-внука» автор рассматривает как единый текст.

Такой же подход свойственен и для Е. Калмановского, в начале статьи он так определяет предмет исследования: «Я вглядываюсь в него (С.Т. Аксакова. – *Н.Н.*) как явление не столько самой по себе отечественной литературы, сколько жизни»¹⁷.

Интерес преимущественно к «околотекстовым» вопросам, а также направленность на исследование содержания материала воспоминаний объясняется изначальной установкой исследователей на восприятие произведений С.Т. Аксакова как документальной прозы. Так, В. Кошелев отмечает: «“Семейная хроника” не просто документальна и достоверна. *Уста-*

¹⁵ Лобанов М. Уроки Аксаковых. С. 1.

¹⁶ Чванов М. Быль о великом семьянине // Москва. 1991. № 9. С. 178 – 193.

¹⁷ Калмановский Е. Перед третьим веком. С. 167.

новка на достоверность – основной принцип организации художественного повествования... Аксаков просто изменил имена, вот и вся дань художественному вымыслу». (Курсив мой. – Н.Н.)¹⁸. Однако, по мнению Л.Я. Гинзбург: «Иногда лишь самая тонкая грань отделяет автобиографию от автобиографической повести или романа... Имена действующих лиц заменены другими – эта условность сразу же переключает произведение в другой ряд, обеспечивая пишущему право на вымысел». (Курсив мой. – Н.Н.)¹⁹.

Принципиальным для нашей работы является представление о доминировании художественного начала в прозе С.Т. Аксакова. Изменением имен действующих лиц и введением условной фигуры повествователя С.Т. Аксаков уже переводит документальный материал в сферу художественного. Художественная обработка проявляется в самом способе организации внутреннего мира произведений, в осмыслении хода реальных событий по логике традиционных сюжетов, в принципе типизации персонажей.

Принцип изображения характера в прозе С.Т. Аксакова исследуется М.Б. Лоскутниковой²⁰. Однако, насколько можно судить по данной публикации, автор не рассматривает принцип построения сюжета, в рамках которого, собственно, и раскрываются главные герои «Семейной хроники». Следующее замечание представляется нам спорным: «...так и Аксаков, во многом наивно и бесхитростно, устами своего рассказчика-повествователя в “Семейной хронике”, утверждал: “...но в истине нельзя сомневаться”²¹. Именно так – в приближении к исторической, бытовой, психологической правде – и выстраивал характеры своих персонажей Аксаков. Моральный фактор (Л. Толстой), человеческий фактор (Г. Грин) задал композиционную структуру “саги о Багро-

¹⁸ Кошелев В. Там же.

¹⁹ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 133.

²⁰ Лоскутникова М.Б. Эмоционально-оценочные аспекты художественного произведения в связи с проблемой литературного характера // Второй Аксаковский сборник. Уфа, 1998. С. 81 – 85.

²¹ Лоскутникова М.Б. Там же. С. 82.

вых»». Конечно, логика литературных сюжетов определенным образом отражает логику жизни. И все-таки мы позволим себе не согласиться с данным подходом к вопросу сюжетосложения в прозе С.Т. Аксакова, поскольку, на наш взгляд, композиционная структура «Семейной хроники» была задана во многом литературным стереотипом, на который был ориентирован образ каждого из героев. Кроме того, субъект речи, организующий повествование в каждом из произведений, задан также жанровой традицией, на которую ориентировался автор (жанр семейных хроник в первом случае и романа воспитания – во втором).

Некоторые аспекты творческого метода писателя в сопоставлении с зарубежной литературой XIX в. (в частности, в сравнении с творчеством Филдинга) рассматриваются Т.Л. Селитриной²². Предметом рассмотрения в данной работе также является система образов «Семейной хроники» в аспекте просветительских представлений о человеческой личности и о предназначении искусства. Насколько можно судить по содержанию статьи, автор не касается проблемы влияния романа Филдинга на принцип построения сюжета «Детских годов Багрова-внука», хотя в обоих произведениях явно проступают черты романа-воспитания.

Вопрос о художественном методе С.Т. Аксакова, о принципе организации повествования в его прозе является наиболее трудным для рассмотрения, и, как правило, исследователи только обозначают его в своих работах, не углубляясь в проблему.

Объединенные общим предметом изображения, «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» различаются по принципу организации повествования, что объясняется различием субъектов речи. В «Детских годах Багрова-внука» повествование ведется от лица главного героя, сюжет повести строится как постепенная трансформация и усложнение объективно статичной картины мира в восприятии мальчика. «Семей-

²² Селитрина Т.Л. С.Т. Аксаков – «Семейная хроника» – «Русский джентльмен» // Второй Аксаковский сборник. С. 62 – 69.

ная хроника» состоит их отдельных отрывков. Причем, хроникальность является далеко не основным принципом организации повествования. Значительную роль здесь выполняет образ повествователя, сознание которого и организует ее как художественную целостность. Кроме того, «художественным заданием» (М.М. Бахтин) С.Т. Аксакова в «Семейной хронике» было последовательное воспроизведение жизни Багровых на протяжении трех поколений, поэтому здесь изображены разные по своему мироощущению люди: патриархальные деревенские помещики Багровы, авантюрист Куролесов, городское дворянство. Каждый из героев формирует и совершенно особую логику развития сюжета в отрывках.

Для нас не представляет сомнений художественность прозы Аксакова, в то же время сам материал воспоминаний настолько неоднороден, что сложно поддается структурированию. Автор, по-видимому, не стремился строго следовать канонам определенного литературного жанра, он шел от материала, поэтому выбор определенной художественной формы происходил во многом произвольно.

Неоднородность материала, отсутствие изначальной установки на использование определенного литературного жанра, а также в целом — неоднозначность отнесения творчества С.Т. Аксакова к определенной литературной традиции делает проблематичным и выбор критериев изучения его прозы. Например, В. Кожин совершенно справедливо отмечает: «В “Семейной хронике” как бы содержатся семена или, точнее, зачатки всей будущей русской прозы. И охарактеризовать это произведение в целом, в его многообразных сторонах и гранях — слишком объемная задача»²³.

На самом деле, проблема жанровой принадлежности воспоминаний С.Т. Аксакова ставилась еще С.И. Машинским, однако решалась она в контексте рассмотрения эволюции форм реалистического романа в рамках мемуарного жанра. В своей монографии исследователь отмечает: «“Семейную хронику”

²³ Кожин В. «Семейная хроника» С.Т. Аксакова // Литература в школе. 1995. № 1. С. 22.

трудно подвести под обычную жанровую классификацию. В самом деле, что это – роман? Повесть? Мемуары?. Отчасти и то, и другое, и третье. И вместе с тем – ни то, ни другое, ни третье»²⁴. «Семейную хронику» он рассматривает в контексте становления мемуарного жанра в России, в рамках которого, по мнению исследователя, и происходило развитие жанровых форм реалистического романа в середине XIX в. «Мемуарная основа “Семейной хроники” не мешает воспринимать ее как произведение, в сущности, близкое к роману... Многослойная композиционная структура “Семейной хроники” сближала это произведение с романом. По существу “Семейная хроника” и есть мемуары в форме романа»²⁵. В рамках такого подхода было выполнено диссертационное исследование О.Н. Белокопытовой «“Семейная хроника” и “Детские годы Багрова-внука” и проблема мемуарно-автобиографического жанра в русской литературе 40-х – 50-х годов 19 века»²⁶. В работе рассматриваются «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» как произведения мемуарного и автобиографического жанра на основании сопоставления элементов художественного вымысла и документального материала. Однако данный аспект изучения прозы С.Т. Аксакова не предполагал детального изучения самой структуры повествования.

На наш взгляд, высказанная С.И. Машинским идея о связи мемуарного жанра с развитием жанров романа является очень продуктивной. Многие исследователи мемуаристики XVIII – XIX вв.²⁷ приходят к выводу о том, что жанры авто-

²⁴ Машинский С.И. С.Т. Аксаков. Жизнь и творчество. С. 398.

²⁵ Там же. С. 415.

²⁶ Белокопытова О.Н. «Семейная хроника и «Детские годы Багрова-внука» и проблема мемуарно-автобиографического жанра в русской литературе 40-х – 50-х годов XIX века: Автореф. дисс... канд. филол. наук. Воронеж, 1966.

²⁷ См.: Гинзбург Л.Я. О психологической прозе; Билингис М.Я. Русская проза 18 века: документальные жанры. Повесть. Роман. М., 1995; Губиева Г.Б. Этапы развития русской мемуарно-автобиографической литературы XVIII века: Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1996; Антохов А.В. Русская автобиографическая проза второй половины XVIII – начала XIX века: Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1996; Сутаева З.Р. Жанровые особенности автобиографической и мемуарной прозы (на материале творчества А.С. Пушкина, П.А. Вяземского, Н.Г. Чернышевского): Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1998.

биографического, а также психологического романа, романа-путешествия, романа в письмах были сформированы именно в рамках традиции мемуарной литературы. В частности, М.Я. Билинкис отмечает: «роман 18 века вырос из документальной литературы»²⁸. По мнению С.С. Аверинцева, мемуарная литература относится к типу дорефлективной литературы, которая была слабо подвержена влиянию литературного канона. Будучи свободной от заданности в использовании канонизированных жанровых форм, мемуарная литература послужила и источником «вызревания и накапливания следующей, уже неотрадиционалистской стадии»²⁹.

Насколько можно судить по указанной литературе, за последние годы проблема организации прозы С.Т. Аксакова исследовалась только М.В. Грищановой³⁰ на материале повести «Детские годы Багрова-внука». Исследовательница предлагает рассматривать воспоминания С.Т. Аксакова в контексте развития жанра «семейных хроник» (сюда же относит воспоминания А.И. Герцена, Л.Н. Толстого). Сюжет «Детских годов» она называет «сюжетом открытий», главной особенностью которого является постоянно изменяющаяся картина мира. Мы предполагаем доказать, что принцип организации сюжета здесь обнаруживает черты не просто автобиографической повести, но и романа воспитания.

Организация внутреннего мира произведений С.Т. Аксакова сложно подчиняется осмыслению с точки зрения логики какого-либо определенного жанра. Возможно, что С.Т. Аксаков при других обстоятельствах мог бы написать «Семейную хронику» в форме романа, имеющего более четкую структуру. В его мемуарно-биографической прозе мы наблюдаем незаконченность процесса жанрообразования. В ней отразился

²⁸ Билинкис М.Я. Указ. соч.

²⁹ Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 110.

³⁰ Грищанова М.В. Проблема повествования в произведениях С.Т. Аксакова для детей // Проблемы метода и жанра. Томск, 1988. Вып. 14. С. 183 – 200; Она же: Соотношение голосов рассказчиков в повести С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова – внука» // Проблемы литературных жанров. Материалы научной межвузовской конференции 15 – 18 октября 1985 г. Томск, 1987. С. 59 – 60.

процесс переработки жанровых канонов, накопления новых жанровых принципов отражения действительности, которые он заимствовал и из литературы предшествующих этапов (трансформация типично просветительского сюжета о «воспитании дикаря» в последних отрывках «Семейной хроники», также и черты романа воспитания в «Детских годах...»), и из фольклора (эпического жанра в отрывке «С.М. Багров» и сказки «М.М. Куролесов»). Можно говорить и переосмыслении летописного жанра, что отразилось в принципе организации «Семейной хроники» как целостного произведения.

В контексте указанных направлений изучения прозы С.Т. Аксакова нам представляется перспективным исследование художественных моделей, которые использовал автор в осмыслении реальных событий, характера сюжетов, определяющихся типом героя и повествователя.

Н.А. Ермакова

ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВА МЕРТВОГО ЖЕНИХА В «МЕТЕЛИ» ПУШКИНА

Нет необходимости доказывать наличие балладного фона в пушкинской «Метели». Установка на него дана уже эпиграфом из «Светланы» Жуковского. Один из ключевых образов баллады вынесен в заглавие повести.

Однако сама по себе «метель» — не единственное смысловое звено, посредством которого пушкинская повесть вступает в диалог с балладной традицией. Лирическая пронзительность «Бесов» (первоначального эпиграфа к повести) оказалась отодвинута в глубину подтекста эпиграфом из «Светланы», ставшим не только «своеобразным камертоном ее («Метели». — *Н.Е.*) ритмико-динамического строя и тональности»¹, но и ее художественным оппонентом.

Цитата из «Светланы» приведена в эпиграфе с разрывом, что нечасто случается у Пушкина, и обнаруживает известную целенаправленность отбора цитатного материала, его определенную сориентированность не только с общим смыслом, но и — конкретно — с сюжетом повести.

Кони мчатся по буграм,
Топчут снег глубокий...
Вот в сторонке божий храм
Виден одинокий.

.....
Вдруг метелица кругом;
Снег валит клоками;
Черный вран, свистя крылом,
Вьется над санями;

¹ Гей Н.К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. М., 1989. С. 54.

Вещий стон гласит печаль!
Кони торопливы
Чутко смотрят в темну даль,
Воздымая гривы...

Для того, чтобы эпиграф состоялся в качестве «ритмико-динамического камертона» повести, в принципе достаточно было второй части цитаты. Единственное, что в ней отсутствует, — это образ странного, «одинокого божьего храма», в стороне от дороги. (Что это за храм, каким образом связано с ним ночное «путешествие» героини и героя, читателю было слишком хорошо известно.)

«Метель предуказана, как фон страшных снов, — пишет В.В. Виноградов. — Но Пушкин в соответствии с законами своего стиля делает метель повторяющейся темой своей повествовательной полифонии. Одни и те же слова, фразы, символы, темы, двигаясь через разную преломляющую среду в композиции литературного произведения, образуют сложную систему взаимоотражений, намеков, соответствий и совпадений»².

В сущности того же рода указание Н.К. Гея на существование трех композиционных планов метели в повести (связанных с Марьей Гавриловной, Владимиром и Бурминым). Думается, существенно добавить к ним 4-й: уклад жизни ненародовских помещиков. То, что он оказывается по сути «вне метели» (а задет ею лишь косвенно — «через детей»), как раз очень значимо на фоне других композиционных планов, контрастно соотносено с ними. Причем, «романтический “бунт” молодых (по замечанию Н.К. Гея) только по видимости не укладывается в косность жизни ненародовских помещиков <...> Фактически же мы имеем дело лишь с разными видами зарегулированности человеческой жизни и человеческой мысли, которые в одном случае контролируются вековой традицией, в другом — модой»³.

² Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 137.

³ Гей Н.К. Проза Пушкина. С. 56.

Возникающие в тексте балладные элементы несут отпечаток этой «зарегулированности» и, таким образом, — пародийно остраннены. Таковы стилизованные в балладном ключе романтические сны («ужасные мечтания») Марьи Гавриловны накануне побега в метельную ночь. В них впервые, вполне в соответствии с балладным колоритом, возникает вариация мотива мертвого жениха: «бледный, окровавленный» Владимир, умирая, молит героиню «производительным» голосом о венчании.

Обыденное сознание, доверчивое к общепринятым схемам, даже в «ужасных мечтаниях» не в состоянии выразить свое представление о нарушении умопостигаемого порядка вещей иначе как в образах демонической фигуры «жестокого отца», окровавленного тела возлюбленного и собственного падения в «темное, бездонное подземелие». Балладная трафаретность снов Марьи Гавриловны перед побегом из родительского дома скорее расставляет ложные сюжетные ориентиры, нежели может претендовать на статус провидческих снов.

Основное событие метельной ночи (бегство Марьи Гавриловны из родительского дома и ее тайное венчание), являясь нарративной сердцевиной и основным сюжетным узлом повести, как всегда в пушкинской прозе, не только совершенно утаено до финального эпизода повести, но дано на пересечении нескольких сюжетных плоскостей, каждая из которых в композиции повести изолирована от других. Таким образом, выстраивание какой бы то ни было причинно-следственной логики развертывания событий предельно затруднено.

Подобная конструкция обеспечивает ситуацию, при которой никто из героев ничего не знает «доподлинно» о мере и характере участия друг друга в основном событии повести (Маша — о Владимире, Владимир — о Маше и Бурмине, Бурмин — о Владимире и Маше, ненарадовские помещики — ни о ком из вышеперечисленных). А читатель оказывается не в состоянии собрать совокупный смысл происшедшего.

Все эти особенности структуры текста сказываются и на развитии мотива мертвого жениха, хотя очевидность, с которой мотив проглядывает в эпиграфе и «безобразных, бес-

смысленных видениях» Марьи Гавриловны, в дальнейшем уходит под спуд, словно теряясь за контурами сюжетной постройки.

Смысловое напряжение возрастает в точках сюжетного «торможения»: два первых сюжетных отрезка (Марьи Гавриловны и Владимира) прерываются в самой острой точке их развития.

Читатель расстается с «молодой преступницей», навсегда (как она полагала) покидающей родительский дом, так и не зная, доехала героиня до жадринской церкви или нет и чем увенчалось ее бегство. Узнать этого читателю не суждено до самого конца повести. («Поручив барышню попечению судьбы и искуству Терешки-кучера, обратимся к молодому нашему любовнику», — прячет повествователь все сюжетные «концы» интриги.)

Точно так же на самой высокой ноте обрвется и сюжетная линия Владимира. В ночных блужданиях Владимира отчетливые императивы сознания героя с исключительной последовательностью «смываются» и редактируются стихией. (Исходная установка Владимира перед отъездом в Жадрино: дорога знакома, езды — 20 минут. Весь дальнейший путь героя построен на отмене первоначальных ориентиров: дорога знакома — дорогу занесло, вместо дороги — поле; вместо жадринской рощи — незнакомый лес; установка «не потерять настоящего направления» сменяется сознанием, что он едет «не в ту сторону». Эффект ситуации: «в поле бес нас водит видно». В полночь, чувствуя безнадежность своего положения, Владимир едет «наудачу» — тактика, равная отказу от тактики, но, может быть, более адекватная, когда речь идет о попытке постигнуть логику судьбы или «совпасть» с ней.

«Заблудившись в бескрайних пространствах, Владимир сталкивается не только со стихией непогоды, но и с такой необратимо всесильной стихией, как время, с катастрофическим убыванием отпущенных для героев сроков»⁴. Единоборство со временем подчеркнуто жестким «хронометражем»

⁴ Гей Н.К. Указ. соч. С. 57.

ночных блужданий Владимира: «но едва... как», «в одну минуту», «поминутно», «через полчаса», «через десять минут» и т.д.

В сцене краткого разговора Владимира с мужиком необратимый ход времени подчеркнут Пушкиным уже не часами и минутами, но самой речевой манерой героев. («Что те надо?» — «Далеко ли до Жадрино?» — «Жадрино-то далеко ли?» — «Да, да! Далеко ли?» — «Недалече; верст десяток будет» <...> «Постой, — сказал старик, опуская ставень, — я те сына вышлю, он те проводит» и т.д.) Тавтологически возвращающиеся (эффект спотыкающейся речи) детали просторечия использованы как эквивалент временной единицы. Они создают эффект пробуксовывания, топтания на месте, тем самым подчеркивая неумолимость временного ритма (прежде всего в восприятии Владимира, безнадежно опаздывающего в устроении собственной судьбы вопреки прогностической ясности намеченного им сценария).

«Полумистическое» Жадрино, до которого было всего «20 минут» езды по «знакомой дороге» и затерявшееся в энтропии пространства, времени, непогоды и судьбы, наконец, оказывается «недалече» (по мерке мужика) и недостижимым — для Владимира (в единственно важном для него и конкретном смысле). Реакция героя: «При сем ответе Владимир схватил себя за волосы и остался недвижим, как человек, приговоренный к смерти». Лишенная демонстративности и сама по себе как будто не дающая особых оснований для связи с мотивом мертвого жениха, эта деталь (вслед за сном Марьи Гавриловны) способствует концентрации вокруг образа Владимира элементов с семантикой смерти.

При этом стоит заметить, что выписанная вполне «реально» картина ночных блужданий героя в метели, степень неверности пространственных и временных ориентиров, сам по себе эффект форсированной интенсивности движения героя с парадоксальным результатом: движение есть, перемещения нет — уподобляет ситуацию иррациональному миру сна, вплоть до финальной черты: рассвет, пение петухов, достигнутое, теперь уже не нужное Жадрино, запертая церковь («на дворе его трой-

ки не было»), несостоявшееся венчание, опрокинутая судьба, фантастическая весть священника, смысл которой становится понятен читателю лишь задним числом; словом, — «бесовская игра», «антимир» (выражаясь на «балладном наречии»). (Ср. у Жуковского: «Вот примчались, и вмиг / Из очей пропали / Кони, сани и жених, / Словно не бывали».)

Сам по себе резкий обрыв сюжетной линии на самой драматической, но неведомой читателю в своем истинном смысле ноте — отчасти подобен воплю на грани кошмарного сна и пробуждения от него. («Какое известие ожидало его!») Но аспект «пробуждения» переведен в иной композиционный план. Утро, как и полагается в фантастических сюжетах, внешне аннулирует события ночи и сна. С точки зрения логики фантастического сюжета — бесстрастное «ничего» по поводу утренней атмосферы в доме ненародовских помещиков — совершенно закономерно («несчастье — лживый сон, счастье — пробужденье»). Однако события пушкинской повести лишены фантастической окраски. И после обрыва двух сюжетных линий («молодых заговорщиков»), отличающегося в обоих случаях не только возрастающей эмоциональной и смысловой напряженностью, но и возрастающим «дефицитом сюжетной информации», — демонстративно выделенное в отдельный абзац «ничего», открывающее линию ненародовских помещиков, рождает недоумение и недоверие читателя. («Но возвратимся к добрым ненародовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается. А *ничего*».) (Курсив наш. — *Н.Е.*)

Таким образом, намечается проблема, ключевая для осмысления характера композиционной постройки текста и его восприятия читателем: соотношение «прямого» и ретроспективного восприятия сюжета. Многочисленные сюжетные эффекты понятны лишь в результате такого двунаправленного восприятия текста. Подобный эффект построения повести — одно из многочисленных средств, обеспечивающих ее смысловой объем, многомерность, эффектность, остроту и остроумие положений.

Дискретность композиционных планов, их изолированность друг от друга, порождающая «дефицит сюжетной ин-

формации» у героев относительно поведения друг друга в одном и том же событии, обрывы сюжетных линий и резкие, смыслонапрягающие стыки их, пересечение различных точек зрения и стилевых ракурсов в изображении события, подспудный диалог автора с читателем, для которого степень необъяснимости происходящего тоже резко возрастает, — постоянно порождают в тексте двусмысленные ситуации, не объяснимые в рамках «прямого» чтения.

Эффект разночтения происходящего, говоримого и понимаемого в отношениях героев и системе повествования постоянно порождает комические ситуации, снимая или остранивая драматизм событий.

Какое известие, потрясшее Владимира до онемения, сообщил ему священник? Каким образом оказалась утром в родительском доме беглянка, — в перспективе «прямого» чтения читатель теряет надежду постигнуть. Тайна метельной ночи оказывается либо под угрозой сюжетного аннулирования, либо — в ореоле онтологической замкнутости, непостижимости. («Никто в доме не знал о предположенном побеге»; письма, написанные накануне, — сожжены; «полдюжины заговорщиков» поражают стойкостью в сохранении «тайны».)

Единственная брешь, способная пролить свет на «тайну», — горячечный бред Марьи Гавриловны, в котором она сама «высказывала свою тайну». Но «округлость» авторских замечаний, наводя на «тайну», нимало не открывает ее смысл ни родителям, ни читателю. Что именно высказывала Марья Гавриловна в бреду? В чем суть «тайны»?

Информированность родителей исчерпывается знанием о том, что их дочь влюблена во Владимира; читателю известно кроме этого лишь то, что Марья Гавриловна тайно бежала из дому под венец и что Владимир безнадежно опоздал к венчанию. Поэтому, естественно, версии прочтения «тайны» у тех и других определяются степенью информированности каждого.

Только ретроспективно можно оценить, о чем проговаривалась в бреду Марья Гавриловна и какого рода были ее слова, показавшиеся матери «столь несообразными ни с чем».

«Жестокие родители», вооружившись «нравственными поговорками» и собственной долей компетентности (равной некомпетентности), готовят счастливую развязку истории, нимало не подозревая, насколько попадают впросак, выдвигая свою версию судьбы «влюбленных». («Все единогласно решили, что видно такова была судьба Марьи Гавриловны: бедность не порок, суженого на коне не объедешь, жить не с богатством, а с человеком...» и т.д.)

Решение родителей как будто не противоречит и читательскому пониманию ситуации: читатель знает больше родителей о судьбе «молодых заговорщиков», но не настолько, чтобы решение родителей могло вызвать у него недоумение. Поэтому тем более необъяснимыми выглядят (и для читателя, и для родителей) дальнейшие поступки героев. Таковы, например, странности в поведении Владимира: он «давно» не появлялся в доме невесты, напуганный «обыкновенным приемом». «Обыкновенный прием», сам по себе не вполне понятный и герою, и читателю, потрясает Владимира больше, нежели самые крайние обвинения, которых, по-видимому, и ждал герой. Следствие: полусумасшедшее письмо, изумившее ненарадовских помещиков объявлением, что «ноги его в доме невесты не будет», просьба забыть о несчастном, надежда на смерть как единственно возможный исход, отъезд в армию.

Примечательно, что в контексте пушкинской «Метели» именно с этого момента балладный мотив «мертвого жениха» начинает интенсивно оформляться, накапливать семантическую «подпитку», но в ракурсе, резко противоположном балладному, а именно: на пересечении двух контрастных жанровых призм: балладной и комедийной.

Художественный эффект создается механизмом сюжетной постройки, при котором «тайное для героев» и «тайное для читателя» сложно соотносены, частично совпадая, но не отождествляясь. В подобном случае нарастание «температуры текста»⁵ сопровождается усиленной работой читательского сознания в установлении работающих и холостых «пружин»

⁵ Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина. М., 1998. С. 174.

сюжета, истинных и мнимых препятствий — наука, в немалой степени постигавшаяся Пушкиным на материале европейской традиции построения комедийной интриги (в частности французской комедии).

«Трогательная печаль» последующих событий в аспекте их ретроспективного видения начинает последовательно приобретать комическую подкладку, подчеркивая необходимость двойного зрения, двойного читательского восприятия ситуации.

Подмена в сюжете одного героя другим утаивается до самого финального эпизода повести. Бурмин как персонаж просто не существует в сознании читателя до его появления в связи с окончанием войны 1812 года; как участник метельной ночи он тем более не обнаружен в сюжете до самой финальной сцены.

Для Владимира смертным часом фактически стала метель, перевернувшая его жизненные планы, его «сценарий». Он идет на войну умирать. И погибает, исчезая из сюжета как персонаж-делец.

Однако в сюжете остается его «тень». (В сюжетах о «мертвом возлюбленном» это обычно вторая стадия сюжета — явление жениха-призрака.) На поверхности сюжета эта «тень» обнаруживается в стиле поведения Марьи Гавриловны, в ее жизни, внешне превращенной в обряд служения памяти погибшего жениха. Но в таком варианте «тень» остается сюжетно пассивной.

Сюжетно активный характер «призрак», «тень» Владимира начинает приобретать, материализуясь в герое, до времени скрытом, предупредительно заслоненном в сюжете «памятью» Марьи Гавриловны об умершем женихе. Два персонажа (Владимир и Бурмин) на определенном отрезке сюжета оказываются вложенными в одну сюжетную матрицу, потенциально содержащую в себе механизм реализации двух различных сюжетных функций, двух различных сюжетных ходов. Сообразно с описанной структурой сюжета каждое слово, каждый жест героини — двуплановы, двусмысленны.

Только ретроспективное видение позволяет понять, почему выздоравливающая Маша никогда не упоминает о Владимире

(зато потом эта «память» демонстративно выдвинется в ее поведении); почему, оставаясь равнодушной к полученному после смерти отца наследству, она сосредоточена на «разделении искренней горести» матери, которой клянется «никогда с нею не расставаться».

Такая трогательная преданность матери (и памяти отца), такая готовность к самопожертвованию не могут не играть на сентиментальных струнах читательской души, если не знать, какого рода истинная «забота» кроется за каждым поступком и решением героини (вплоть до обоюдного желания матери и дочери покинуть Ненарадово, «место печальных воспоминаний»; можно догадаться, насколько различны эти «воспоминания» у матери и дочери; да и так ли долго, без опасения можно было надеяться на молчание «полдюжины заговорщиков?»).

Парадоксы текста возрастают. Готовая похоронить свою молодость возле матери, пренебрегающая нескончаемыми ухаживаниями, непоколебимо верная памяти погибшего жениха, Марья Гавриловна становится по-своему легендарной фигурой во всей округе, заслужив своей печальной верностью погибшему имя «девственной Артемиды». Легенду позже подхватит Бурмин: «...знаю, что некогда вы любили, но смерть и три года сетований...».

При этом наличие второго, глубинного плана, мотивирующего поведение героини, своей постоянной пульсацией посылает сигналы читательскому сознанию. («Женихи *кружились и тут* (курсив наш. — Н.Е.) около милой и богатой невесты; но она никому не подавала и малейшей надежды»). Не сразу заметишь за логикой фрагмента тонкую игру героини и двойственный характер ее поведения. Роль «невесты», верной мертвому возлюбленному, — при всей своей моральной безупречности — полна «шарма». Так, вполне невинно, не имея возможности открыто кружить головы поклонникам (а Марья Гавриловна знает, что ее имеет такой возможности, будучи неведомо чьей женой), можно было постоянно держать при себе их сонм, что героине прекрасно удается.

И ее недемонстративные, но тонкие усилия в этом плане постоянно дают знать о себе в тексте. («Несмотря на ее холод-

ность, Марья Гавриловна все *по-прежнему* (курсив наш. — Н.Е.) окружена была искателями»). Подобная потребность прорвется в «покорении» Марьей Гавриловной Бурмина, ее обнаруживает случайно прорвавшийся вопрос героини: «Она не могла не сознаваться в том, что она ему нравилась; вероятно и он, с своим умом и опытностью, мог уже заметить, что она отличала его: каким же образом до сих пор не видела она его у своих ног и еще не слышала признания?»

Что касается «священной памяти» погибшего Владимира, то она дана в тексте явно оговорочно. «Память его казалась священной для Маши: *по крайней мере* (курсив наш. — Н.Е.), она берегла все, что могло его напомнить: книги, им некогда прочитанные, его рисунки, ноты и стихи, им переписанные для нее». Смысл этого пушкинского — «по крайней мере» хорошо понятен хотя бы из аналогичного употребления в «Евгении Онегине»: «Он был любим... по крайней мере / Так думал он, и был счастлив». Разница сущего и видимого тут несомненна.

Поведение Марьи Гавриловны в финальной части повести выдержано в комедийном ключе с соответствующей комедии как жанру тактикой маневренности и многоплановости жизненного поведения.

На поверхности сюжета — вызывающее любопытство окрестных помещиков постоянство и верность памяти погибшего жениха; подспудно, в потайном плане сюжета — искусные усилия героини скрыть двусмысленную (анекдотическую и драматическую одновременно) ситуацию своего прошлого, свое странное замужество.

Таким образом, мотив мертвого жениха в структуре сюжета организован дуплетом героев (и соответствующим ему пересечением сюжетных плоскостей) на основе чисто комедийного положения *quid pro quo*.

Какой смысл приобретает, однако, подобная «подмена» одного героя другим в сюжете пушкинской повести? Как сопряжен этот смысл с ключевой для повести — темой судьбы?

С точки зрения М. Гершензона, «...Пушкин изобразил жизнь-метель не только как властную над человеком сти-

хию, но как стихию умную, мудрейшую самого человека. Люди, как дети, заблуждаются в своих замыслах и хотениях, — метель подхватит, закружит, оглушит их, и в мутной мгле твердой рукой выведет на правильный путь, куда им, помимо их ведома, и надо было попасть. Она знает их подлинную, их скрытую волю — лучше их самих <...> Его (Бурмина. — *Н.Е.*) появление и было естественно, — больше того, их венчание, столь случайное с виду, как редко бывает, было в высшем смысле закономерно, необходимо, естественно, потому что они были “суженые”, судьбой предназначенные друг для друга, как и обнаружилось три года спустя, когда, встретившись, они искренно полюбили друг друга»⁶.

Подобное истолкование роли метели в повести вносит в сюжет определенную заданность его развития и, таким образом, — неизбежность (или сюжетную необходимость) завершающего поворота в сюжете, все расставляющего на свои места (т.е. выводящего их «на правильный путь, куда им... и надо было попасть»). Однако для героев этот финальный поворот — столь же ошеломляющий, сколько и «путаница» метельной ночи.

В чем заключается «ум» судьбы: развязать ею же завязанный узел? Но это опять внесение в алогизм событий идеи заданности, запрограммированности. Думается, финал пушкинской повести — это ошеломляющий, головокружительный эффект «падения» на головы героев еще одной «случайности» в их судьбе. Потому и ошеломляющий, что, следуя пушкинской логике, «могло быть и иначе». Отсюда привкус драматизма даже в самой счастливой развязке новеллы.

Драматизм финальной сцены точно схвачен В.Э. Вацуро: «Вряд ли найдется счастливый конец, который в такой мере был бы окрашен тревожными интонациями. (“Бурмин побледнел... и бросился к ее ногам”) <...> Эта внезапная бледность героя, жест смятения и раскаяния, прерывистая, оборванная автором ремарка, — что это, как не знак возникающей

⁶ Гершензон М. Мудрость Пушкина. Томск, 1997. С. 103 — 105.

спонтанно новой, неожиданной психологической коллизии <...> В противоположность всем канонам повесть оканчивается не мотивом любовного соединения, а мотивом вины»⁷.

Неразрешимая для обоих героев (и они понимают это) ситуация – и комическая, и драматическая в ее неразрешимости – вмещает ту парадоксальную полноту и непредсказуемость жизни, противоречащую любым идеологическим, бытовым, литературным моделям поведения, которая столь значима для Пушкина 30-х гг.

В сущности, ни одна из версий судьбы, выдвигающихся в повести ее героями, не совпадает с разворотом обстоятельств. Крушение терпит не только романтический сценарий Владимира, но и благонамеренный сценарий ненарадовских помещиков: если бы не «искусство» дочери, их жизнь могла превратиться в тот же ад, что и жизнь Самсона Вырина (взорванные традиции, основы жизни). Отпадают и финальные версии Маши и Бурмина в отношении собственной судьбы. (Бурмин: «Теперь уже поздно противиться судьбе моей; воспоминание об вас, ваш милый, несравненный образ отныне будет мучением и отрадою жизни моей; но мне еще остается исполнить тяжелую обязанность, открыть вам ужасную тайну и положить между нами непреодолимую преграду... – Она всегда существовала, – прервала с живостию Марья Гавриловна, – я никогда не могла быть вашею женою...»)

Все перечисленные версии судеб главных героев бледнеют перед изобретательностью, эксцентричностью судьбы. «Не говорите: иначе нельзя было быть. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но провидение не алгебра...»⁸.

⁷ Вацуров В.Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 39.

⁸ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 6. С. 283.

Т.И. Печерская

«УЖЕЛЬ ТА САМАЯ ТАТЬЯНА»?

(Инверсия пушкинского сюжета в романе Тургенева «Отцы и дети»)

Понятие «тургуевская героиня» вполне определено и в литературоведческом, и в житейском обиходе как «тургуевская барышня» целым комплексом черт и сюжетным рисунком, проявляющим эти черты, что неизменно поддерживает устойчивость и узнаваемость абриса героини во всех вариантах. Нам хотелось бы обратить внимание на одно из оснований, позволяющих женским образам Тургенева сохранять известную устойчивость. Это основание – пушкинская Татьяна Ларина.

Сходство, внутреннюю близость своих героинь пушкинской Татьяне Тургенев обозначает многократно. При этом цитата (прямая или косвенная), отсылая к пушкинскому тексту, всегда становится залогом самовозрастания смысла текста. Параллель обозначается в равной степени и повествовательным указанием, и характеристикой другого персонажа, и самопредъявлением героини. Приведем только некоторые примеры¹.

Повесть Тургенева «Ася»:

- ...она была дика, проворна и молчалива, как зверек (V, 169);
- ...она в состоянии занемочь, убежать, свидание вам назначить... Другая умела бы все скрыть и выждать – но не она (V, 183);
- А я хотела бы быть Татьяной... (V, 176);
- ...дочь моего отца и бывшей горничной моей матери, Татьяна... (V, 169);
- ...прочтите что-нибудь, как, помните, вы нам читали из «Онегина»... Она вдруг задумалась... «Где нынче крест и тень ветвей / Над бедной матерью моей!» – проговорила она вполголоса (V, 176).

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1980. Далее в скобках указывается номер тома и страницы.

Тургенев, как правило, пользуется не столько фабульным материалом романной линии Татьяны, сколько развивает пушкинские комментарии к Татьяне, рассуждения о ней²:

За что ж виновнее Татьяна?
За то ль, что в милой простоте
Она не ведает обмана
И верит избранной мечте?
За то ль, что любит без искусства,
Послушная влеченью чувства,
Что так доверчива она,
Что от небес одарена
Воображением мятежным,
Умом и волею живой,
И своенравной головой,
И сердцем пламенным и нежным?
Ужели не простите ей
Вы легкомыслия страстей? (3, XXIV).

«Дворянское гнездо»:

...она в куклы не любила играть... (VI, 14);
...она не боялась ее и не ласкалась ей (VI, 16).

В Лизе усилена религиозность Татьяны, выраженная у Пушкина скорее в мистичности героини:

То в вышнем суждено совете,
То воля неба: я твоя;
Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой;
Я знаю, ты мне послан Богом,
До гроба ты хранитель мой...
.....
Ты говорил со мной в тиши,

² Роман Пушкин «Евгений Онегин» цитируется с указанием в скобках главы и строфы.

Когда я бедным помогала
Или молитвой улаждала
Тоску волнуемой души (З, XXXI).

Лизе свойственно более острое экзистенциальное зрение, в ней развернуто Тургеневым то, что у Пушкина лишь обозначено как «быть может»:

Быть может, это все пустое,
Обман неопытной души!
И суждено совсем иное... (З, XXXI).

Лиза пристально вглядывается в это «совсем иное», со свойственной ей мистической чуткостью она ощущает «совсем иное» еще до того, как события успевают сложиться в видимое доказательство.

Героини Пушкина и Тургенева существуют в пространстве очень сходном внешне: они располагаются между «А счастье было так возможно» и «Ах, Лиза, как мы могли бы быть счастливы...». Обе эти фразы при видимом сходстве существенно различны в отношении модальности, не столько грамматической, сколько логической, существующей незримо, но вполне ощутимо и по последствиям (модальность необходимости-возможности-невозможности).

Можно обозначить это соотношение и с помощью еще одной аналогии. С.Г. Бочаров, рассматривая непроявленную линию все-таки состоявшейся встречи Татьяны и Онегина, называет произошедшее формально произошедшим по существу и для обозначения этой ситуации использует понятие «возможный сюжет»³.

Особенно важная точка сюжетного пересечения – решающее и последнее свидание героев. В «Евгении Онегине» ему соответствует свидание в саду. Иногда Тургенев прибегает к очевидным обозначениям сходства как состояния героини, так и обстоятельств:

³ Бочаров С.Г. О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин» Пушкина) // Динамическая поэтика: от замысла к воплощению. М., 1990.

В «Асе»:

Она дышала быстро и дрожала (V, 186).

Я глядел на нее; было что-то трогательно беспомощное в ее робкой неподвижности: точно она от усталости едва добралась до стула и так и упала на него (V, 186).

Она дрожит и жаром пышет... (3, XXXIX);

И, задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала... (3, XXXVIII – XXXIX).

Тут мы переходим к тому, что, быть может, менее очевидно в обозначенном сходстве героинь. В развитии образа тургеневской героини всегда оказывается использованной Татьяна Ларина только первых пяти глав. «Изменившаяся» Татьяна, Татьяна VIII главы, оказывается отсеченной. Своеобразная цезура приходится именно на сцену свидания. Рассуждая о трагическом дискурсе, Гельдерлин описывает композиционный закон чередования и сопоставляет напряженность промежутков с цезурой в поэтическом значении термина: «...цезура служит именно для того, чтобы встретить стремительную смену представлений в момент наивысшего напряжения таким образом, чтобы в этот момент вместо смены представлений возникло само представление»⁴. О цезуре в таком истолковании можно говорить и здесь.

Пушкинская Татьяна Ларина, безусловно, воспринимается сегодня как некий метатип, вечный образ. Можно сказать, что именно Тургенев закрепил в литературе этот тип героини, выявив его порождающие возможности.

Справедливости ради отметим, что только в одном романе Тургенев использовал облик Татьяны VIII главы. Речь

⁴ *Holderlin Friedrich. Essays and Letters on Theory / Transl. and ed. by Thomas Pfau. Albany: Suny Press, 1988. P. 102.*

идет об «Отцах и детях». Однако Одинцова не является собственно «тургеневской героиней» в указанном смысле. Автор в большей степени дорожит здесь героем, и, фигурально выражаясь, Одинцова-Татьяна нужна больше для того, чтобы поставить Базарова в онегинскую позицию, актуализировав пушкинскую семантику имени – Евгений. Сходство начинается и заканчивается в пределах одного эпизода, но оно столь существенно, что хотелось бы рассмотреть его более подробно: бал у губернатора – раут VIII главы.

Появление Одинцовой, ее поведение, реакция окружающих – все указывает нам на Татьяну-княгиню N:

Матвей Ильич приблизился к ней с величественным видом и подобострастными речами... (VII, 69);

Губернатор подошел к Одинцовой и объявил, что ужин готов и с озабоченным лицом подал ей руку... (VII, 70);

Она так непринужденно разговаривала с своим танцором, как и с сановником, тихо поводила головой и глазами, и два раза тихо засмеялась (VII, 79);

...самые складки ее платья, казалось, ложились у ней иначе, чем у других, стройнее и шире, и движения ее были особенно плавны и естественны в одно и то же время (VII, 69);

...спокойствие Одинцовой сообщилось и ему... (VII, 70);

...Одинцова слушала его с вежливым участием (VII, 70);

...спокойно и умно, именно спокойно, а не задумчиво, глядели светлые глаза... (VII, 68);

...она так холодно и строго себя держит... (VII, 71).

Спокойствие, тишина, холод – основные характеристики облика Татьяны и Одинцовой.

Она была нетороплива,
Не холодна, не говорлива,
Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех,
Без этих маленьких ужимок,

Без подражательных затей.
Все тихо, просто было в ней. (8, XIV).

У! как теперь окружена
Крещенским холодом она. (8, XXXIV).

Черты Одинцовой-княгини N поддерживаются различными замечаниями и деталями:

...выйти за богатого старика – дело ничуть не странное... (VII, 72);

Ее случайно увидел некто Одинцов <...> влюбился в нее и предложил ей руку (VII, 73).

Одинцова живет с теткой-княжной, ее мать – из обедневшего рода князей. Представляется неслучайным и фонетическое сходство имен: Татьяна – Анна. Для Евгения Базарова эта встреча становится совершенно особенной:

Сегодня 22-е июня, день моего ангела. Посмотрим, как-то он обо мне печется (VII, 96).

С этого момента Евгений Базаров до конца романа уже не выходит из онегинской позиции. Однако абрис Татьяны, проявившийся в Одинцовой при первой встрече, исчезает.

Насыщенность романа пушкинскими аллюзиями чрезвычайно высока. Тургенев будто бы реализует варианты возможностей, набросанные Пушкиным для своих героев. Николай Петрович – своего рода постаревший Ленский, чей удел мог оказаться иным:

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юношества лета:
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,

В деревне счастлив и рогат,
Носил бы стеганый халат (6, XXXVIII. XXXIX).

Стихи он напрасно читает и в хозяйстве вряд ли смыслит, но он добряк... (VII, 34).

Склонность Николая Петровича к поэзии, мечтательность также небезадресны. Базаров замечает:

...третьего дня смотрю, а он Пушкина читает <...> Ведь он не мальчик: пора бросить эту ерунду. И охота же быть романтиком в нынешнее время (VII, 98).

Постаревшему Левскому вполне соответствует и Павел Петрович – постаревший Онегин. С одной стороны, он тоже не мог соединить свою судьбу с княгиней Р.:

...человек, который всю свою жизнь поставил на карту женской любви и когда ему эту карту убили, раскис и опустился до того, что ни на что не стал способен, этакой человек -- не мужчина, не самец (VII, 34).

С другой – привычки и образ жизни юного Онегина напоминают привычки Николая Петровича, его образ жизни в деревне. Дэнди лондонский пародирован в стареющем Павле Петровиче:

Гребенки, пилочки стальные,
Прямые ножницы, кривые
И щетки тридцати родов
И для ногтей, и для зубов. (1, XXIV);

В своей одежде был педант
И то, что мы назвали, франт. (1, XXV).

О юности Павла Петровича сказано:

К тому же он был самоуверен, немного насмешлив и как-то забавно желчен – он не мог не нравиться (VII, 30);

Женщины от него с ума сходили, мужчины называли фатом и втайне завидовали ему (VII, 30).

Приехав в деревню, он:

...редко виделся с соседями <...> лишь изредка дразня и пугая помещиков старого покроя либеральными выходками <...> И те и другие считали его гордецом (VII, 32).

Разумеется, Павлу Петровичу сообщается не только пародийность, но и драматизм Онегина.

Соприсутствие в одной сюжетно временной точке дальнего и ближнего планов жизни, в частности, юности – старости, различных вариантов возможного хода жизни – характерный для Тургенева способ выражения философского осмысления бытия. Напомним здесь символичную в поэтике Тургенева рамку портрета в портрете из повести «Ася»: Гагин и господин Н. разыскивают Асю и находят ее в доме фрау Луизы:

...освещенное окошко в третьем этаже стукнуло и отворилось, и мы увидели темную головку Аси. Из-за нее выглядывало беззубое и подслеповатое лицо старой немки» (V, 161).

Пушкинские контуры тургеневских героев выявляют универсальность законов душевной жизни и жизни вообще, устойчивость ее хода. Вероятно, такая пушкинская «подсветка» в числе прочего обеспечивает впечатление эпической гармоничности мира тургеневских романов, является одним из условий равновесности, пусть это и равновесность трагического. В ней выражается приятие трагического как непреложного закона. Это устойчивое равновесие между «А счастье было так возможно» и «Моя судьба уж решена...». Здесь Тургенев выявляет и обостряет экзистенциальную перспективу жизни в ее непостижимой вариантности, в ее мистическом и таинственном истолковании.

Н.Н. Старыгина

СЮЖЕТ ГЕРОЯ-ДЕЯТЕЛЯ В АНТИНИГИЛИСТИЧЕСКОЙ РОМАНИСТИКЕ 1860 – 1870-Х ГОДОВ

Общей литературной проблемой 1860-х гг. было создание образа «практического деятеля». Ее пытались разрешить как писатели-демократы, так и антинигилисты. В нигилистических романах художественное решение этой проблемы основывалось на нигилистической антропологии с ее идеей свободной личности и признанием труда «царем» жизни человека. Деятельность «нового человека» была представлена как а) пропагандистская; б) просветительство в народе; в) саморазвитие героя. Целью практической деятельности «нового человека» было достижение личного и общественного материального благосостояния. Свой долг «новый человек» понимает как устранение любых сил и обстоятельств, тормозящих, с его точки зрения, социальный прогресс.

Освободительная идея «нового человека» мотивирована, во-первых, задачей освобождения народа; во-вторых, идеей освобождения и развития личности. Разночинец, писал Е.А. Соловьев (Андреевич), «требуется прежде всего работы и пользы; он увлекается естествознанием, а не метафизикой <...> хотение жизни, свободы, прав, развития и ненависть к препятствиям, стоящим на дороге этого хотения. Он думает о народе, но это не главная его забота. Главная забота сосредоточилась на освобождении личности из-под власти стихийного и патриархального, путем положительного знания прежде всего <...> Его оружие – отрицание».

Христианская концепция человека и евангельская этика как основание антинигилизма определили иное, чем в романах о «новых людях», решение проблемы положительного героя-деятеля в антинигилистических романах.

Противостояние «нового человека» и «трудящегося гуманиста» (М.В. Авдеев) становится способом систематизации образов в антинигилистических романах, критерием противопоставления является авторская трактовка темы и идеи дела нигилиста и «трудящегося гуманиста». Создание образа героя-деятели предполагает изображение социально-практической сферы: социальный статус (общественное положение и профессия), общественная практика (реализация героя как деятеля), социальные связи (контакты в сфере деятельности, бытовая среда). В соответствии с этим оформляется сюжетосложение в антинигилистических романах: вычленяется сюжет деятеля, который состоит из трех фрагментов: герой на пути к делу, герой в процессе деятельности, герой и итоги его дела. В этих пределах варьируется сюжетосложение в произведениях.

Выделяется группа романов, в которых сюжетный фрагмент «герой на пути к делу» становится основным («Дым» Тургенева, «Марина из Алого Рога» Маркевича, «Кровавый пуф» Крестовского). В других произведениях показана практическая деятельность героя и осмыслен его опыт («Марево» Ключникова, «На ножах» Лескова, «Поветрие» Авенариуса).

Полностью сюжет деятеля воспроизведен в романе «Меж двух огней» Авдеева. В экспозиции герой-деятель Дмитрий Камышлинцев охарактеризован человеком, тоскующим по большому реальному делу: «Моя любимая мечта <...> была такая: дело по душе, такое дело, которому бы мог весь свободно отдаться» («Меж двух огней». С. 31)¹. Основная часть сюжета посвящена изображению общественной практики героя: он активно участвует в работе губернского присутствия по крестьянским делам. Автор констатирует, что он «рос и зрел вместе с деятельностью» («Меж двух огней». С. 142). В собы-

¹ Исследуемые романы цитирую по следующим изданиям, указывая в скобках после цитаты название, том, страницу или название и страницу:

Авдеев М.В. Меж двух огней. Роман: В 3 ч. Пг., 1869;

Гончаров И.А. Обрыв // Гончаров И.А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1981. Т. 3, 4;

Ключников В.П. Марево. Роман: В 4 ч. В 2 кн. М., 1865;

Лесков Н.С. На ножах // Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 8.

тийный ряд включаются эпизоды, показывающие героя как деятеля: встречи с крестьянами, конфликт с местными дворянами, ссора с губернатором, «темрюковское дело». В эпилоге сообщается, что Камышлинцев организовал собственное дело – суконную фабрику.

Сквозным в романе Авдеева является мотив «жажда дела». в нем содержится характеристика состояния общества в шестидесятые годы: «...дух жизни веял над страной, все в ней суетилось и металось, все искало деятельности» («Меж двух огней». С. 49), «нас мучит безделье и беспдельная трата времени» («Меж двух огней». С. 85).

Мотив «жажда дела» как устойчивый смысловой элемент текста присутствует в содержании всех антинигилистических романов.

Например, герой романа «Марево» убежден, что «должен посвятить себя для высших целей» («Марево». С. 98), но, трезво относясь к жизни, приходит к мысли о необходимости включиться в обычную практическую деятельность («Марево». С. 71).

Мотив «жажда дела» и антитеза «дело – мираж дела» развиваются в романе «Обрыв» Гончарова, проецируясь на образы героев: дело Райского, дело Волохова, дело бабушки, дело Марфеньки, дело Тушина, дело Веры. Антитеза «дело – мираж дела» становится содержательной категорией в типизации российской жизни, ее социальных слоев: «мираж дела» у русских («Обрыв». 3, 342), дворянское дело («Обрыв». 343 – 344), «мираж дела» у горожан («Обрыв». 3, 348), практическое дело буржуа («Обрыв». 4, 394). Выделенная смысловая антитеза наполняется в процессе развития социальным, этическим, эстетическим смыслами. Гончаров, как и многие писатели, уловил и запечатлел тот момент, когда в истории России наступил период культа материально-практической деятельности.

В антинигилистических романах сюжет деятеля (как и в романах о «новых людях») разворачивается в настоящем времени. Мотив «жажда дела» организует (преимущественно) ретроспективные отступления – воспоминания героев (напри-

мер, глава «Наследство» в романе «Марево» Ключникова), авторский комментарий («Меж двух огней». С. 37 – 53). Содержание ретроспективных отступлений сводится к анализу предыдущего социально-нравственного опыта героя-деятели. В нем автор ищет социальные, этические, психологические мотивировки его характера и деятельности.

Временная перспектива сюжета деятеля, как правило, не продолжительна. В какой-то мере она зависит от степени реализации этого сюжета. В романе «Меж двух огней», где представлены все три фрагмента сюжета, время действия достаточно длительно: с лета 1860 по лето 1862 г., эпилог захватывает 1866 г., что увеличивает временную перспективу.

В романах, сосредоточенных на реализации мотива «жажда дела», настоящее (сюжетное) время ограничено: летние месяцы в романах «Марина из Алого Рога», «Дым». Даже в обширной хронике Крестовского действие первой части «Панургова стада» происходит с апреля 1861 по январь 1862 г.

Место действия в этой группе антинигилистических романов локализовано (например, усадьба Завалевского в «Марине из Алого Рога»). Тенденция к локализации просматривается в дилогии «Кровавый пух»: большая часть событий происходит в Славнобубенске и Варшаве. Во всех исследуемых романах временная и пространственная перспективы раздвигаются за счет ретроспекций.

Композиционно-сюжетно организация в антинигилистических романах соответствует замыслу создать образ героя-деятели: выделение сюжета деятеля, развертывание событийного ряда в настоящем времени романа; ретроспекции, углубляющие социально-нравственную и психологическую характеристику героя-деятели. Вместе с тем, как правило, за рамками сюжета деятеля остается изображение собственно дела героя (исключение – роман Авдеева «Меж двух огней»).

Герой обретает дело, но этим событием завершается событийный ряд («Кровавый пух»). В других случаях на первый план выдвигается любовно-психологический сюжет («На ножах»). В третьих – деятельность героя изображается фрагментарно («Марево»).

Примечателен тот факт, что практически все герои-деятели в антинигилистических романах испытывают неудачи, терпят крах, не получают удовлетворения от деятельности. Приведем типичный пример: изображение деятельности героя романа Лескова «На ножах» – Андрея Подозерова.

Первое упоминание о социальном положении и «профессии» героя сводится к следующему: «небогатый из местных помещиков, служащий по земству» («На ножах». 8, 117), то есть служащий в земском собрании или управе – органах местного самоуправления, образованных в период реформ 1860-х гг. В провинциальном обществе Подозеров известен как «по крестьянским делам самый влиятельный человек» («На ножах». 8, 125). Герой излагает принципы, которыми руководствуется в своей деятельности, в письме : «Ни за крупное (имеется в виду землевладение. – Н.С.), ни за дробное, а за законное» («На ножах». 8, 128). Он ни в каких ситуациях не намерен «пожертвовать драгоценною <...> свободой совести, мыслей и поступков» («На ножах». 8, 210).

Деятельность героя показана опосредованно: о ней даны сведения или в письмах самого героя (причем чаще всего это краткие упоминания), или в высказываниях других героев произведения. Поступок не становится в лесковском романе приемом создания образа героя-деятеля. Сюжет деятеля реализован в произведении фрагментарно.

В обрисовке героя-деятеля выявляется определенная закономерность. Все сообщения о деятельности в письмах и высказываниях сопровождаются размышлениями о нравственных проблемах, возникших в связи с той или иной служебной ситуацией. В результате социальный аспект конфликта личность и общество «поглощается» нравственным содержанием. Собственно общественная (служебная) практика необходима в произведении, чтобы спровоцировать высказывание героя-деятеля, в котором выявляется его жизненная позиция.

Сюжет деятеля в «На ножах» – вспомогательный по отношению к развитию философско-идеологического конфликта (вечное противостояние добра и зла; нигилизм и антиниги-

лизм) и по отношению к любовно-психологическому сюжету (Подозеров – Синтянина – Висленева).

Автор воспроизводит духовно-нравственные переживания человека. Такая художественная ситуация типична для антинигилистических романов: душевное устройство героя-деятели – предмет художественного исследования и изображения. Ее неслучайность подтверждается анализом первого опыта создания образа «трудящегося гуманиста» в антинигилистической беллетристике – образа Русанова в романе «Марево» Ключникова.

В первой части романа «Первая молодость» из 18 глав лишь в четырех (7, 8, 9, 14) сообщаются сведения об общественной практике героя. Факты таковы: герой едет на службу (глава 7), нанимает квартиру и удивляет соседей: «новый жилец – чернокнижник <...> он по ночам не спит часов до двух. И все что-то пишет, пишет, а потом гасит свечку, и не видать, как он в трубу вылетает» («Марево». С. 104). В 8 главе «Отсталые» обрисованы среда чиновников и посещение героем семьи чиновника Чижикова («Марево». С. 112 – 117). В 9 главе «Передовые» описаны визиты Русанова к Конону Терентьевичу и Коле Горобцу («Марево». С. 118 – 126), посещение им семейства Горобцов, столкновение с героем-нигилистом графом Бронским («Марево». С. 119). Глава 14 «Жар крови» состоит из фрагментов: а) сообщение о том, что герой много и плодотворно трудится; б) письмо к другу; в) объяснение с Инной.

Автор постоянно переключает внимание читателя на внутренний мир героя. Психологизм – основной способ построения его образа. Формы психологического анализа достаточно разнообразны: «прямая» или «изнутри» (письмо героя, сон, высказывания) и «косвенная» или «извне» (авторская интерпретация или характеристика: «буквы скакали в какой-то чертовой сарабанде» – «Марево». С. 220, когда герой читает письмо Инны; восприятие другими героями). Можно выделить и «суммарно-обозначающую» форму: «мысли <...> шли водоворотом в голове» («Марево». С. 72), – краткой фразой автор обозначает внутреннее состояние героя («Марево». С. 54).

Нравственно-психологический облик героя наиболее полно выявляется в любовной ситуации: любовный сюжет акцентируется, сюжет деятеля отходит на второй план. Интеллектуальная и эмоциональная сфера жизни героя романа раскрывается также через а) противопоставление Русанова и графа Бронского как людей различных социальных, политических, этических ориентаций; б) оценки, которые герой дает окружающим; в) его характеристику «духовного климата эпохи»: «что нас всех опутывает, давит, дышать не дает?» («Марево». С. 269); «Итак, игра перешла в серьезную ставку; эти люди раскидывают семена смут не на словах только» («Марево». С. 273); «этот кошмар... Неужели Поляки» («Марево». С. 351) и др.

Средством раскрытия душевного мира героя становятся христианские образы и мотивы. Традиционная в христианской символике этико-эстетическая оппозиция свет – тьма, соотношенная с реальной расстановкой общественных сил, используется в письме Инны к Русанову: «Мы воздухоплаватели <...> Мы видим, что оставаться тут нельзя, а дороги не знаем <...> Кто в светлой области, протяни нам руку, а не издевайся над нищими духом» («Марево». С. 217). Она развивается дальше в слове автора-повествователя: «Сыны века пока еще не сильнее сынов света» («Марево». С. 351), в котором противопоставлены Русанов и подобные ему светлые люди и «новые люди». В высказывании есть аллюзия на Евангелие: «...ибо сыны века сего догадливее сынов света в своем роде» (Лк., 16: 8), «Ибо все вы – сыны света и сыны дня: мы – не сыны ночи, ни тьмы <...> Мы же будучи сынами дня, да трезвимся, облекшись в броню веры и любви и в шлем надежды спасения, потому что Бог определил нас не на гнев, но к получению спасения через Господа нашего Иисуса Христа» (1 Фесс., 5: 5 – 9).

В письме Инны присутствует скрытое указание, соотносящее образ героя и образ Христа. «Кто в светлой области, протяни нам руку, а не издевайся над нищими духом» – аллюзия на Нагорную проповедь Иисуса Христа: «И Он отверзши уста Свои, учил их, говоря: Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Мф., 5: 2 – 3).

В контексте романа важное смысловое значение приобретает нейтральное выражение героини: «дороги не знаем». Оно связано с вопросом: «Что нас всех опутывает, давит, дышать не дает?» («Марево». С. 269). В нем содержится намек на евангельский текст (Деян., 13: 10; Рим., 3: 12) и на народную поговорку: «бес попутал». В итоге сливаются вечное и современное, нигилизм и вера, свет и тьма. Герои романа как бы разводятся по уделам добра и зла.

Русанов – герой добра и света. В диалоге между ним и графом Бронским закрепляется это представление о герое: (Граф) «– Что, небось, жалко стало? Фарисеи всегда заботятся о мяте, руте, а леса истребляют без зазрения (речь идет о тех, кто «посидел» за распространение книг и идей Фейербаха. – Н.С.). (Русанов) – Что это, ваше сиятельство, на церковный глас запели? Нет, Христос не проповедовал резни. Он и плевел не велел дергать, чтобы пшеницы не сгубить» («Марево». С. 147). Граф намекает на евангельский текст: «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что даете десятину с мяты, аниса и тмина, и оставили важнейшее в законе: суд, милость и веру; сие надлежало делать, и того не оставлять» (Мф., 23: 23). Ср. также: Лк., 11: 42). Высказывание Бронского соотносит консерваторов, традиционалистов, государственников с фарисеями, олицетворяющими гордость, лицемерие, наружное благочестие, внутреннюю нечистоту (первая часть предложения). Вторая часть предложения, не соответствующая евангельскому тексту, проецируется на афоризм «цель оправдывает средства». Русанов, вспоминая притчу Иисуса Христа о пшенице и плевелах (Мф., 13: 25 – 30, 36 – 43), по-своему интерпретирует ее, акцентируя христианскую заповедь любви и милосердия. Для него в ней сформулировано нравственное правило, определяющее общественное и личное поведение христианина.

В романе «Марево», таким образом, складывается традиция изображения героя-деятели. Сюжет деятеля отходит на второй план. Душевный опыт героя становится предметом постоянного внимания. Основным способом построения образа героя-деятеля является психологизм. В содержании образа

подчеркивается, что герой наделен религиозным типом сознания. Выявлению этого способствует евангельский фон (мотивы, образы, реминисценции). По мировоззрению, поведению, характеру «трудящийся гуманист» противостоит нигилисту.

Закономерно, что внимание авторов антинигилистических романов было направлено на исследование и изображение духовно-нравственного опыта человека. Герой-деятель воплощал тип человека, осознающего свое земное призвание как нравственное совершенствование и видящего смысл жизни в устройении душевной и общественной жизни на христианских началах. Высшей ценностью признавался религиозно-нравственный опыт человека, направленный на освобождение образа Божиего в человеке, на приближение к идеалу святости. В этом глубинная мотивация отличия в изображении героя-нигилиста и «трудящегося гуманиста».

«Новый человек» рассматривает общественную практику и труд как реальную возможность проявления и реализации свободно развивающейся и самодостаточной личности. Цель его деятельности – социальный прогресс, накопление материальных благ, знаний и опыта. Отсюда – принцип утилитаризма в этике «новых людей» и обоснование нравственности естественной природой человека.

Деятельность «нового человека» направлена на то, чтобы изменить мир, условия и обстоятельства жизни. Подразумевалось, что, преобразовав среду обитания, человек естественным путем станет лучше. В такой ситуации человек как бы освобождался от необходимости преобразовывать свой внутренний мир.

Напротив, деятельность «трудящегося гуманиста» сосредоточена на том, чтобы усовершенствовать «внутреннего человека», сохранить в себе лик Божий, приблизиться к идеалу совершенства – Иисусу Христу, построить жизнь по его заповедям. Поэтому в антинигилистических романах герой-деятель более пассивен по отношению к обществу, чем «новый человек» в романах о «новых людях». Созидающая и преобразующая деятельность «трудящегося гуманиста» направлена в первую очередь, на себя, на свое душевное устройство.

В образе «трудящегося гуманиста» писатели-антинигилисты пытались воплотить «человеческий тип, сочетающий аскетический строй внутренней жизни, работу стяжания благодати с жизнью в миру с богатством межчеловеческих уз» (Ф.М. Достоевский). Поэтому более справедливо обозначить сюжетобразующий конфликт в антинигилистических романах следующим образом: человек – общество – религия. Он полемичен по отношению к традиционному: личность и общество. Полемично его решение в антинигилистических романах: социально-политической утопии в романах о «новых людях» русские писатели противопоставили идеальный духовно-нравственный опыт человека – своего рода этическую утопию.

Е.Н. Проскурина

МОТИВ ДОМ У ДОРОГИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX – XX ВЕКОВ

Как целостный образ *дом у дороги* возникает в нашем сознании прежде всего в связи с одноименной поэмой А. Твардовского, обозначившего его как особую хронотопическую модель. По сути дела Твардовскому, так сказать, принадлежит честь дать имя тому феномену, который уже давно существовал в русской литературе.

Особенность хронотопа *дома у дороги* состоит в том, что в нем объединены два предельно противоположных по своему смыслу и назначению элемента: *дом* и *дорога*. Дом, как обозначает его «Энциклопедия символов, знаков, эмблем», символизирует «освоенное, покоренное, “одомашненное” пространство, где человек находится в безопасности. Это место, где мы родились и куда мы возвращаемся из любых странствий»¹. Изначально, с древнейших времен *дом* мыслился как *центр мира*, прирученный космос, святилище рода. Именно поэтому обязательным атрибутом дома является *очаг*, который в архаические времена выполнял функцию *алтаря*. В христианском понимании *дом* – это также не просто «место жительства», но «малая церковь», обитель Святого Духа, место жилья и молитвы. Таким образом, богатая символика *дома* обладает внутренним единством, определяя его главную и важную для нас особенность: *защищенное и защищающее место*, наделенное качеством стабильности. *Дорога* символизирует пространство, противоположное *дому*, ее основное свойство – *изменчивость*. *Дорога* предназначена для передвижения.

Объединение двух этих различных по своему назначению символов в особую хронотопическую модель оказывается

¹ Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 2001. С. 159. (Дом).

чреватым, на наш взгляд, прежде всего для судьбы *дома* и его обитателей, т.к. стоящий у дороги *дом* вряд ли может «одомашнить» *дорогу*, при этом сам он попадает под угрозу потери своих главных свойств. В данной статье мы попытаемся проанализировать те факторы, которые влияют на изменение судьбы *дома у дороги* в русской литературе XIX – XX вв., начиная с повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель».

В «Станционном смотрителе» *домом у дороги* является жилище Самсона Вырина, которое одновременно выполняет назначение почтовой станции. Такое сложное положение дома делает особенно важной попытку сохранить его жилую часть как уютное, защищенное от ветний *дороги* пространство. Функция хранильницы дома принадлежит в повести Пушкина дочери смотрителя, четырнадцатилетней Дуне. «Смирная, но опрятная обитель» действительно держится ее усилиями. Картинки, украшающие стены, горшки с бальзаминном, пестрая занавеска у кровати – это те дорогие сердцу старого смотрителя вещи, в которых заключена душа его дома. Именно они создают ощущение живого тепла в этом скромном жилище, а их отсутствие (исключая картинки), замеченное рассказчиком во время его второго визита, после исчезновения Дуни, вызывает впечатление заброшенности и сиротства:

Вошел в комнату, я тотчас узнал картинки, изображавшие историю блудного сына; стол и кровать стояли на прежних местах; но на окнах уже не было цветов, и все кругом показывало ветхость и небрежение. Смотритель спал под тулупом...²

Знакомясь вместе с рассказчиком с историей Самсона Вырина, мы понимаем, что процесс разрушения дома смотрителя связан прежде всего с исчезновением его дочери, уехавшей вместе с дорожным постояльцем, красавцем-гусаром

² Пушкин А.С. Станционный смотритель // Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. М., 1987. Т. 3. С. 78. Далее ссылки приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках. Курсив в цитатах безде наш. – Е.П.

Минским. Поддержание «опрятной обители», забота об отце, прислуживание постояльцам — это те несложные обязанности, которые тем не менее составляют традицию дома станционного смотрителя. И передается она здесь по женской линии: «...такая разумная, такая проворная, вся в покойницу мать», — хвалится дочерью Самсон Вырин (77). Жизненные же обязательства самого хозяина дома по существу ограничены его должностью станционного смотрителя. При первом появлении рассказчика Вырин сразу берется за переписывание его подорожной, Минский при входе застаёт смотрителя за разлиновкой новой книги, в то время как Дуня хлопочет по дому, обихаживает приезжих: ставит самовар, готовит нехитрый стол, провожает отъезжающих. Забегая вперед, отметим, что жизнь смотрителя после исчезновения Дуни продолжает иметь хоть какой-то смысл до тех пор, пока существует станция, как только ее закрывают, он спивается и умирает.

Однако, будучи ослеплен³ любовью к дочери, не лишенный, надо сказать, отцовского эгоизма (рассказчику он представляет Дуню «с видом довольного *самолюбия*»), пушкинский герой не замечает того, что она давно уже прельщена *дорогой*: Дуня невинно, но умело кокетничает с постояльцами, ведет с ними разговор на равных, чем часто, не задумываясь о возможных последствиях, пользуется бедный смотритель, пытаясь усмирить недовольство своих строптивых посетителей. И он действительно не замечает, как *дорога*, со всей ее непредсказуемостью, открытостью, внезапно вторглась в жизнь его дома, разрушив весь ее уклад. После исчезновения Дуни дальнейший сценарий судьбы героя строится по схеме: убитый горем отец после бесплодных попыток вернуть в дом свою «заблудшую овечку» теряет смысл и цель жизни, опускается, а вместе с ним ветшает и его жилище. Однако здесь хотелось бы обратить внимание на одну деталь обстановки смотрителя дома, к которой уже много раз обращались ис-

³ О мотиве «слепого смотрителя» см.: Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998; Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М., 1978. С. 65 — 66; 75 — 76.

следователи данной повести Пушкина⁴. Речь идет о четырех картинках, представляющих собой евангельскую историю блудного сына.

В своих рассуждениях мы опускаем смысловую параллель *Дуня – блудный сын*, лежащую на поверхности текста и уже довольно подробно описанную исследователями. Нас будут интересовать пушкинские описания изображенного на картинках *отца*. На первой из них это «почтенный старик в колпаке и шлафроке», на четвертой (вторая и третья картинки не содержат этого образа) – «добрый старик *в том же колпаке и шлафроке*». При первой встрече с Самсоном Выриным рассказчик видит его как «человека лет пятидесяти, свежего и бодрого, и его длинный зеленый сюртук с тремя медалями на полинялых лентах» (78). При второй встрече, произошедшей «через несколько лет» (чуть ниже это время уточняется до трех или четырех лет), это был уже хилый, седой, сгорбленный старик с глубокими морщинами на давно не бритом лице. Приведенные сравнения обнажают контрапунктный принцип характеристики данных персонажей, в основе которого оказывается оппозиция *постоянство/изменчивость*. Предельно важной деталью в пушкинских описаниях евангельского отца является указание на постоянство в одежде, за которым прочитывается стабильность характера и образа жизни. Уход из дома младшего сына не подрывает душевные и жизненные силы родителя, а также не лишает само жилище присутствия хозяина: отец остается ждать сына в собственном доме, в то время как Самсон Вырин оставляет свой дом без присмотра и пускается на поиски дочери (к цели этих поисков мы вернемся несколько ниже). По возвращении блудного сына дом отца по-прежнему полон: на той же четвертой картинке «в перспективе повар убивает упитанного

⁴ См., напр.: *Тюпа В.И.* Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // *Болдинские чтения*. Горький, 1983; *Он же*. Художественное целое как предмет научной идентификации: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.» // *Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ*. М., 2001. С. 137 – 149; *Петрунина Н.Н.* «Станционный смотритель» // *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина. Л., 1987. С. 101 – 134; *Шмид В.* Указ. соч. С. 11 – 36.

теляца». Дуне же суждено посетить лишь могилу уже умершего отца. Таким образом, немногословные авторские ремарки, комментирующие изображение новозаветного сюжета, акцентируют внимание читателя на том, что центральной фигурой дома, его зиждителем и хранителем в евангельской трактовке является *отец*⁵. Тем самым через посредство Священного Писания Пушкиным вводится в текст повести представление об экзистенциальной норме, о *должных* внутрисемейных обязательствах.

Принципиально для нас и то, что евангельское повествование, как и повесть Пушкина, пронизано мотивом *дороги*, хотя само это слово ни разу не упоминается в притче (Лк. 15, 11 – 32). Однако о младшем сыне говорится, что он после получения своей части наследства «пошел в дальнюю сторону», после раскаяния «Встал и пошел к отцу своему», а отец увидел его возвращающимся, «когда он был еще далеко». То есть *дом отца* в притче находится на некоем открытом месте. Ведь и поводом к уходу из отчего дома явились для младшего сына соблазны «дальней стороны», информацию о которой могла принести в то время только *дорога*. Однако *дорога* здесь, уведя сына, не поколебала устои отцовского *дома*, так как внутренняя сила *отца* оказалась способной противостоять разрушительным тенденциям *дороги*.

Неспособность выполнять свое *отцовское* предназначение, важнейшим свойством которого является сохранение личного самостоянья в меняющемся мире, в первую очередь, и свидетельствует, на наш взгляд, о Самсоне Вырине как о «маленьком человеке». Отождествив в своем сознании роль дочери с ролью умершей к тому времени жены («...такая разумная, такая проворная, *вся в покойницу мать*»), пушкинский герой воспринимает ее как нераздельную принадлежность собственному дому и как часть своей личной судьбы. И это единство, по его интуитивным представлениям, может быть

⁵ Сходная функция отца прослеживается и в других культурах, где он является главным опекуном, гарантом благополучия для своих детей. В тюркском языке отец (*Ата*) – порядок, покровитель; в арабском – кавун (закон). См.: Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 363. (Отец).

разрушено только смертью. Неслучайно именно «могилы» желает он Дуне после ее исчезновения из дома, будто не замечая счастливого разрешения ее полудетской затеи. Можно сказать, что с отъездом дочери Самсон Вырин не просто теряет смысл жизни, он теряет самую важную часть самого себя. Этим, на наш взгляд, главным образом обусловлен его уход на поиски Дуни. Не ради нее, а ради себя, своего собственного благополучия пускается он в свое предприятие. Когда же оно заканчивается для героя ничем, начинается его стремительное падение. Утрата надежды на возвращение дочери оказывается для Самсона Вырина равнозначной ощущению личной катастрофы, краха собственной судьбы.

Такая неспособность героя к «самостоянию», потеря себя, выявляемая в тексте повести через посредство притчи, приводит его в результате и к безразличию по отношению к судьбе собственного дома, завершившейся запустением и конечной утратой, равнозначной евангельскому «расточению своего имени». Фактически в позиции блудного сына в «Станционном смотрителе» оказывается, в первую очередь, сам Самсон Вырин. Именно ему, а не Дуне, суждено закончить жизнь в состоянии потерянности и сиротства. Изначально отказавшись от роли хозяина и защитника своего дома, он в конце концов сам лишается его защиты и покровительства. И здесь поневоле задумываешься об ином варианте судьбы смотрителевой дочери. Ведь если бы ее жизнь сложилась неудачно, ей уже некуда было бы вернуться: станцию закрыли, отец умер, а полуразрушенный дом отдан в руки *чужих* людей, перестав выполнять свою важнейшую сакральную функцию – родового гнезда.

В несомненном косвенном диалоге со «Станционным смотрителем» находится рассказ И.А. Бунина «Темные аллеи». Написанный в 1938 г., он сюжетно обращен в XIX в. Сравним фабульные начала двух произведений.

«Станционный смотритель»:

День был жаркий. В трех верстах от станции*** стало накрапывать, и через минуту *проливной дождь вымочил меня до последней*

нитки. По приезде на станцию, первая забота была поскорее переодеться, вторая спросить себе чаю. «Эй, Дуня! – закричал смотритель, – поставь самовар да сходи за сливками (77).

«Темные аллеи»:

В холодное осеннее ненастье, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями, к длинной избе, в одной связи которой была почтовая станция, а в другой частная горница, где можно было отдохнуть или переночевать, пообедать или спросить самовар, подкатил закиданный грязью тарантас... В горнице никого не было, и он (постоялец – К.Ф.) неприязненно крикнул, приотворив дверь в сенцы: – Эй, кто там!.. Самовар...»⁶.

Отметим, что неприязненный тон постояльца также имеет параллель с пушкинским текстом и связан с началом повести, где говорится о трудной доле станционного смотрителя, прокливаемого проезжими (Ср. у Пушкина: «...в бурю, в крещенский мороз уходит он в сени, чтоб только на минуту отдохнуть от крика и толчков раздраженного постояльца» (70).).

Далее оказывается, что постоялый двор в рассказе Бунина содержит женщина по имени Надежда, в судьбе которой словно реализуется иной вариант судьбы пушкинской Дуни: в юности, когда Надежда жила «при господах», она была оставлена своим возлюбленным. После получения вольной и долгих жизненных неурядиц, описание которых опущено в произведении, она становится хозяйкой почтовой станции, чтобы «чем-нибудь жить». Именно этот дом у дороги и становится ее судьбой. Вид и обстановка дома-станции Надежды антонимично отличается от дома у дороги Пушкина:

В горнице было тепло, сухо и опрятно: новый золотой образ в левом углу, под ним покрытый чистой суровой скатертью стол, за сто-

⁶ Бунин И.А. Темные аллеи // Бунин И.А. Роза Иерихона. Избранные произведения. М., 1994. С. 248 – 249. Далее ссылки по этому изданию с указанием страниц в скобках.

лом чисто вымытые лавки; кухонная печь, занимавшая дальний правый угол, ново белела мелом; ближе стояло нечто вроде тахты, покрытой пегими попонами... из-за печной заслонки сладко пахло щами – разварившейся капустой, говядиной и лавровым листом (249).

Таким образом, «горница» бунинского *дома у дороги* имеет все признаки традиционного *дома*. Она светла, уютна, чиста, хлебосольна. И жизнь в ней держится благодаря сильной хозяйке, темноволосой, чернобровой, красивой не по возрасту женщине, похожей на пожилую цыганку, легкой на ходу, хотя и полной, одетой в красную кофточку и черную шерстяную юбку. Такой увидел ее заехавший на станцию постоялец – ее бывший возлюбленный. Далее мы узнаем, что, храня верность своей первой и единственной любви, Надежда так и не вышла замуж:

Сколько ни проходило времени, все одним жила. Знала, что давно вас нет прежнего, что для вас словно ничего и не было, а вот... Поздно теперь укорять, а ведь, правда, очень бессердечно вы меня бросили, сколько раз я хотела руки на себя наложить от обиды от одной, уж не говоря обо всем прочем... (250).

В своем небольшом рассказе Бунин словно разыгрывает альтернативный сюжет судьбы пушкинской героини, где она оказывается в положении «соблазненной и покинутой». Следует отметить, что такой вариант был более традиционным для литературы XIX в. по сравнению с тем, который представлен в «Станционном смотрителе». Но, отталкиваясь от данной традиции, Бунин завершает свою историю отнюдь не в русле названного сюжета, конец которого чаще всего оказывался трагичным. В бунинском же произведении судьбе не удалось перебороть героиню. По дороге от станции Николай Алексеевич, так зовут героя рассказа, из слов своего кучера узнает, что Надежда слывет человеком, у которого «ума палата», и «...все, говорят, богатеет. Деньги в рост дает». «И она, говорят, справедлива на это. Но крута! Не отдал вовремя

— пеняй на себя» (252). — Кажется, совсем не женским делом занимается героиня Бунина. Но и сила духа у нее тоже отнюдь не женская. Так, соединив в себе два природных начала: женскую верность и мужество — она преодолевает собственные невзгоды, реализует свою судьбу, чем и способствует сохранению *дома у дороги* как теплого, уютного, светлого пространства, защищенного от ветров, дождей и невзгод жизни.

Но такой вариант судьбы *дома у дороги* может быть представлен и как своеобразный урок пушкинскому герою. Как и Самсон Вырин в Дуне, Надежда в лице своего возлюбленного потеряла самое дорогое для себя. Однако эта потеря не отняла, а активизировала ее жизненные силы. Основанием ее «самостоянья» явилась возможность реализации заложенного в ее природе андрогинного начала: соединения женских (поддержание домашнего уюта) и мужских (содержание станции, дача денег в рост) черт⁷. В случае с пушкинским зрителем андрогинная полнота его персональной жизни создавалась за счет наличествующих в ней женщин: жены и дочери. После смерти первой ее обязанности, а также и значимость по отношению к собственной личности, автоматически переносятся героем на вторую. Однако утрату их обеих Самсон Вырин перенести не в состоянии. Став для него равнозначной «потере себя», она приводит героя к внутреннему опустошению, которое он интуитивно пытается замедлить «возней» с чужими ребятами, а в результате — к смерти.

Представленные два разных варианта судьбы *дома у дороги*, превосходя рамки сюжетного плана, могут служить и своеобразной характеристикой времени, а точнее, исторической эпохи, в которую они реализованы. В пушкинском и бунинском произведениях, где время действия — первая половина XIX в., дается художественная репрезентация эпохи с двух исторических позиций: синхронной (у Пушкина) и диахронно-ретроспективной (у Бунина). Но и в том, и в другом случае она предстает как время личности. Стратегия сюжета

⁷ В отсутствии в доме евангельского отца женских персон — матери, жены, дочери — можно усмотреть намек на его андрогинную природу.

обоих текстов выявляет действие некоего универсального закона, обуславливающего зависимость судьбы *дома-мира* от способности его обитателей к самоориентации, от силы их экзистенциального «самостоянья».

Данный вывод подкрепляется и произведениями А.П. Чехова, и прежде всего – его пьесой «Вишневый сад». Не вызывает сомнений мысль о том, что судьба дома Раневской, расположенного недалеко от железной дороги, находится в полной зависимости от ее неумения хозяйствовать, а также и от тяги к новым (любовным) впечатлениям. При всей любви к своему дому центр ее жизни находится где-то за его пределами, хотя она не знает где. Не знает этого и ее брат Гаев. Будучи «путешественниками» – неудачливыми экспериментаторами собственной судьбы, они теряют свой *дом*, оставаясь в полной власти непредсказуемой и коварной *дороги*. То же самое можно сказать и в отношении судьбы Симеонова-Пищика, отдавшего свой дом, находящийся по соседству с домом Раневской, на откуп хватким предпринимателям-иностранцам.

В *дом у дороги* преобразовывается и Обломовка в романе И.А. Гончарова: «...года через четыре она будет станцией дороги... мужики... пойдут работать насыпь, а потом по чугунке покатится... хлеб к пристани... А там... школы, грамота, а дальше...»⁸, – так видится Штольцу «заря нового счастья», восходящая его упорными усилиями над обломовской глушью в финале произведения. Этому персонажу Гончарова, как позднее молодым героям Чехова, функция *дороги* представляется способом реализации «юношеской мечты», в основе которой по существу лежит разрыв с традицией *дома*: «Прощай, старая Обломовка! – сказал он, оглянувшись в последний раз на окна маленького домика. – Ты отжила свой век!»⁹.

В этой реплике Штольца просматривается перспекция судьбы *дома* в будущем, XX в., практически на всем протяжении которого шло последовательное разрушение, нивели-

⁸ Гончаров И.А. Обломов. Ташкент, 1985. С. 542.

⁹ Там же.

ровка самого понятия *дом*. На смену ему приходили коммуналки и общежития, теплое пространство *дома* все более преобразалось в холодные, из стекла и металла, конструкции, мало приспособленные для жилья. Пределом же мечтаний человека «новой эпохи» стала отдельная квартира, а «квартирный вопрос» — одним из насущнейших, буквально «проклятых вопросов» времени.

В этот период бурных событий и эпохальных перемен варианты отношений между *домом* и *дорогой* можно расценить большей частью как нюансы того основного экзистенциального сюжета, в котором власть *дороги* практически безраздельно вторгается в пространство *дома*, меняя либо полностью разрушая его уклад даже вопреки желаниям, усилиям и жизненным ориентациям обитателей.

В поэме А.Т. Твардовского «Дом у дороги» отношения между *домом* и *дорогой* представлены как острый поединок. В произведении прослеживается военная судьба одной семьи, живущей в сельском «доме у столбовой дороги». Сквозной мыслью автора является здесь та, что *внешняя* судьба этого *дома у дороги* находится вне зависимости от воли его хозяев. Она подчинена некоей чужой и при этом злой силе, символизируемой *дорогой*, вторгшейся в мирную жизнь дома с ветрами Великой Отечественной войны. С *внутренней* судьбой дело обстоит по-иному.

Описание мирной жизни *дома у дороги* Твардовского в своей основе напоминает бунинское. Здесь, как и в доме Надежды, «жилье, уют, порядок»; «Помятый пол блестит в дому / Опрятностью такую, / Что просто радость по нему / Ступить босой ногою»¹⁰. Но уклад этого дома держится усилиями не одного человека, а большой дружной семьи. И тем не менее ни семейные скрепы, ни сила чувств не в состоянии сохранить его от надвинувшейся беды, ибо беда эта не личного свойства: «И та любовь была сильна / Такою доброй силой, / Что разлучить одна война / Могла. И разлучила» (263). В поэме Твардовского абсолютно не значимым оказывается по-

¹⁰ Твардовский А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. М., 1954. Т. 2. С. 256. Далее ссылки по этому изданию с указанием страниц в скобках.

нятие «частная жизнь». Здесь судьба одной семьи символизирует миллионы судеб россиян. Дом Сивцовых разделяет общую долю со всем народом, но при этом он первым должен принять незваных гостей: «Каким сгроишь ему судом, / Как встанет на пороге, / Как в дом войдет? Нет, *кабы дом / Подальше от дороги...*» (265). Естественное желание избежать беды либо оттянуть момент ее наступления оказывается нереализуемым в силу самого положения дома как *дома у дороги*.

В плане видимой реальности *дорога* в поэме одерживает победу над *домом*. Сначала из него уходит глава семьи – отец и муж Андрей Сивцов. Уходит фронтовым путем, подчиняясь логике войны: «Пришел, настал последний час / И нет уже отсрочки» (262). Затем война вторгается в дом артиллерийской пальбой, пылью чужих военных сапог, нарушая его покой, «губя» детский сон. И, наконец, дом оставляет мать, угоняемая в плен вместе с детьми: «Но твой – он *выбран не тобой* – / Лежит на Запад путь» (282). Дом сиротеет, наказ главы дома «...беречь детей, / Следить за домом строго» (264) оказывается невыполненным. Заканчивается этот процесс разграбления *дома у дороги* пожаром, который сжигает его дотла.

Но вместе с тем ни раздел семьи, ни плен, ни, наконец, разграбление врагами и сожжение дома не властны уничтожить его как символ родного крова, как центр притяжения жизни: мыслью об оставленном доме живет на фронте хозяин, и эта мысль о том, чтобы «сквозь смерть прийти туда живым», помогает ему преодолевать тяготы войны; с думами о возвращении домой как с единственной надеждой проживает горькое время в плену его жена Анна. Таким образом, в поэме Твардовского *дороге*, при самых благоприятных для нее условиях, не удается окончательно разрушить *дом* Сивцовых, ибо здесь он больше, чем жилье, состоящее из стен, окон, дверей. Даже уничтоженный видимым образом, он все-таки существует, он *есть*, поскольку слишком ощутим его зов, слишком жива и сильна память о нем. И нет ничего важнее и сильнее этой памяти: «Тот дом без крыши, без угла, / Согретый по-жилому, / Твоя хозяйка берегла / За тыщи верст от

дому» (253). В конечном итоге именно зов отчего дома дает героям поэмы силы преодолеть судьбу и вернуться под его вновь отстроенный кров. И хотя не в их власти *отказаться* от жизненного сценария, диктуемого *дорогой*, сценария агрессивного и безжалостного, они в силах внутренне *противостоять* ему, сохраняя *дом* центром своего бытия. Здесь внутренний план одерживает верх над внешним, давая возможность в конечном итоге реализовать судьбу *дома у дороги* прежде всего как *дома*, защищаемого и защищающего сакрального пространства.

В основе поэмы «Дом у дороги» лежит общий для всего военного времени сюжет защиты дома-Родины, символизируемого домом семьи Сивцовых, от врага-чужеземца. Ясностью жизненной задачи определяется и та однозначность отношения автора, героев и читателя к самим главным понятиям произведения. Именно в период войны отношение к *дому* было предельно приближено к традиционному о нем представлению, *дорога* же максимально наделена смысловыми атрибутами враждебного пространства. В мирной советской повседневности отношение как к *дому*, так и к *дороге* было намного сложнее.

Антищодом *дому*, сумевшему оказать сопротивление *дороге* и сохранить тем самым свое традиционное назначение, может быть представлен жизненный уклад обитателей «дома шоссейного надзирателя» в повести А. Платонова «Котлован». Мимо этого *дома у дороги* пролегает путь главного героя Вощева, и изображенная в тексте картина представлена его глазами:

Привыкнув к пустоте, надзиратель громко ссорился с женой, а женщина сидела у открытого окна с ребенком на коленях и отвечала мужу возгласами брани; сам же ребенок молча щипал оборку своей рубашки, понимая, но ничего не говоря.

Это терпение ребенка ободрило Вощева, он увидел, что мать и отец не чувствуют смысла жизни и раздражены, а ребенок живет без упрека, вырастая себе на мученье... «Их тело сейчас блуждает автоматически, — наблюдал родителей Вощев, — сущности они не чувст-

вуют»... Муж и жена со страхом совести, скрытой за злобностью лиц, глядели на свидетеля... Семья ждала, пока он уйдет, и держала свое зло в запасе...¹¹

Наиболее активным в данном эпизоде является сквозной для платоновских произведений мотив «жизни снаружи». *Дом* здесь – лишь фон, задний план существования семьи «шоссейного надзирателя». Именно поэтому описанию обстановки этого *дома у дороги* не уделяется автором никакого внимания. Зато Воцев на ходу, глядя в открытое окно, замечает все нюансы чувств наблюдаемого им отнюдь не «святого семейства»¹², а также поведение ребенка, его одежду, жесты, выражение лица. Таким образом, в данном фрагменте платоновской повести *дом* оказывается абсолютно подвластным *дороге*. Функцию надзирателя выполняет здесь не только глава семьи, но и его жена, жизнь которой сводится к сидению у открытого окна и наблюдению за прохожими. *Дорога* словно становится частью их жилого, но отнюдь не обжитого пространства. Будучи втянуты в ее «пустоту», они живут, не прячась от людей, но и не имея их в виду, ибо для них это не более чем прохожие.

Следует отметить несомненную параллель между данным фрагментом платоновского текста и повестью Пушкина «Станционный смотритель», отсылка к которой заключена в названии должности: «шоссейный надзиратель», представляющем собой новоязовский вариант «станционного смотрителя». При этом функциональная нейтральность пушкинского инварианта («смотритель») заменяется здесь административно-агрессивным вариантом («надзиратель»), чем автор пытается указать на существенную характеристику нового социального строя как государственной командной системы. Вместе с тем, станционный смотритель – не только блюститель поряд-

¹¹ Платонов А. Котлован // Платонов А. Государственный житель. Минск, 1990. С. 123 – 124.

¹² О мотиве антихриста в связи с данным эпизодом см.: Проскурина Е.Н. Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х – 30-х годов: На материале повести «Котлован». Новосибирск, 2001. С. 78 – 79.

ка на дорожных перегонах, пекущийся о своевременной поставке лошадей, но также и об удобствах путешествующих. В его обязанности входит предоставление им стола, места для отдыха. В «Котловане» уже нет и намек на традиционное отношение содержателей постоянного двора к проезжим людям. Да и сам дом надзирателя не предназначен здесь для приюта постояльцев, он пригоден лишь для «надзирания» за дорогой. Тем самым в текст повести вводится мысль о тотальности *пути-дороги* в новую жизнь, не предполагающей остановки, отдыха, передышки. Поэтому появление Воцева у «дома шоссейного надзирателя» и его вопросы обитателям вызывают у них не участие, а злобу:

– А тебе чего тут надо? – со злостной тонкостью в голосе спросил надзиратель дороги. – Ты идешь и иди, для таких и дорогу замостили...

Воцев стоял среди пути не решаясь. Семья ждала, пока он уйдет, и держала свое зло в запасе.

– Я бы ушел, но мне некуда. Далеко здесь до другого какого-нибудь города?

– Близко, – ответил надзиратель, – если не будешь стоять, то дорога доведет (124).

В силу его специфической «надзирательной» функции, у этого *дома у дороги* нет внутреннего пространства, не говоря уж о самоваре, герани на окне и прочих атрибутах домашнего быта. По сути это уже не *дом*, а сторожевая будка. Однако такая выветренность атмосферы дома не является нейтральной для судьбы платоновского персонажа. В этом следует искать основную причину исчезновения смысла жизни в семье надзирателя, что в результате приводит ее взрослых членов к душевной черствости и озлобленности. Интуитивное же ощущение недостаточности, усеченности своих человеческих обязанностей выражается в «страхе совести», который обитатели дома скрывают за злобой и раздражением. Таким образом, наблюдающееся в повести Платонова отсутствие сопротивления *дороге* со стороны обитателей *дома* оказывает негативное

воздействие на их внутренний мир, оборачиваясь душевной инверсией, и, по существу, превращает их в биоавтоматы («их тело сейчас блуждает автоматически... сущности они не чувствуют»), а сам *дом* делает не более чем придатком к *дороге*.

Подчиненное положение *дома* по отношению к *дороге* является основным во всем творчестве Платонова. Художественное пространство его книг буквально перенаселено странствующими бродягами, в которых превратился простой российский люд, выметенный из домов ветрами революции. Вся «взвихренная Русь» оказалась на дорогах в поисках нового счастья — «даровой жизни»¹³. Оставление дома, нацеленность на долгое, если не вечное, скитание становится одним из главных принципов нового жизнестроения для героев «Чевенгура», «Ювенильного моря» и других произведений писателя:

Чевенгурский пешеход Луй... столько раз говорил Чепурному, чтобы... тот снял Чевенгур с вечной оседлости... «Надо, чтобы человека ветром поливало... Иначе он тебе опять угнетением слабосильного займется, либо само собой все усохнет, затоскует... На оседлости коммунизм никак не состоится: нет ему ни врага, ни радости» (218 – 219).

Тоска по домашнему очагу, уюту становится в глазах новых хозяев жизни признаком узко-мещанского мировоззрения и предметом критики:

Многие полубуржуи плакали на полу, прощаясь со своими предметами и останками. Подушки лежали на постелях теплыми горами, емкие сундуки стояли неразлучными родственниками рыдающих капиталистов, и, выходя наружу, каждый полубуржуй уносил на себе многолетний запах своего домоводства, давно проникший через легкие в кровь и превратившийся в часть тела (252).

¹³ Платонов А. Чевенгур. М., 1991. С. 306. Далее ссылки приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Так под воздействием *дороги* мотив *дома* постепенно превращается в мотив *бездомья*, который становится господствующим не только в творчестве Платонова, но и М. Булгакова, М. Зощенко, Б. Пастернака, П. Романова, В. Зазубрина и других авторов, составивших так называемую «маргинальную линию» в литературе советского периода.

Мысль о всевластности *дороги* является основным организатором «внутреннего» сюжета и в повести Ю. Трифонова «Дом на набережной». Топографический центр произведения — знаменитый дом на набережной реки в центре Москвы, построенный для «выдающихся деятелей» новой жизни. Здесь образ *дороги* усиливается, расширяется пространством реки, чем, казалось бы, создается ощущение праздника, апофеоза социалистической эры, утверждается правота избранного пути. То есть хронотоп «дома на набережной» — «громдного, наподобие целого города или даже целой страны»¹⁴ — это своего рода центр земного рая, где «в поднебесных этажах» шла особая жизнь. Это дом-мечта, восхитительный тайный магнит — с лифтом, летящими сверху голосами радио, музыки патефона, «необычными запахами: шашлыков, чего-то рыбного, томатного, иногда дорожных папирос или собак» (49).

Однако иллюзия райской жизни в доме и вокруг него расценивается в повести практически с самого начала. Сам серый цвет здания менее всего ассоциируется с представлениями о рае, но оказывается также, что громада дома «застит солнце», а вода в реке «под мостом черная и дымилась паром» (21). Кроме того, пространство *дома* является насквозь пронизываемым, незащищенным, подчиненным *дороге*, которая сложна представлена в повести образами реки и набережной:

...во дворах всегда был сырой воздух, пахло рекой, и запах реки был в комнатах, особенно в большой отцовской, и, когда шел трамвай по мосту, металлическое бречание и ляг колес были слышны далеко» (34).

¹⁴ Трифонов Ю. Дом на набережной // Трифонов Ю. Время и место. М., 1988. С. 16. Далее ссылки приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

При этом наиболее активное время года в произведении — зима, что определяет и его цветовую гамму: серо-черную, снежно-ледяную.

По мере движения повествования хронотоп повести все меньше соотносится с ее названием. Линейное пространство набережной все больше изгибается, изламывается, сворачиваясь в некую замкнутую петляющую модель, являющуюся символом конвульсий жизни. При этом петляет не только пространство, но и время: семидесятые, сороковые (довоенные), тридцатые, вновь сороковые (военные и послевоенные), вновь тридцатые, двадцатые, вновь семидесятые — таков хроникальный рисунок в повести Трифонова.

Мотив мнимой, иллюзорной, «несуществующей» райской жизни «дома на набережной» сопряжен с многими лейтмотивами, которые соединяются в образе лабиринта, становящегося одним из главных символов трифоновского текста. И чем дальше, тем все в большей степени «дом на набережной» оказывается жертвой этого лабиринта.

Топографически идея жизни-лабиринта реализуется через пространство, окружающее «дом на набережной», задворками которого оказывается Дерюгинский переулок со «слипшимися, как грибы на пне, каменными развалюхами», крашенными «по столетней традиции желтой краской» (16):

Это было гнуснейшее местечко на острове и, пожалуй, в целом Замоскворечье. Там гнездилась подозрительная публика. Разбойники, для которых не было ничего святого, клятвопреступники и разорители мирных купеческих караванов, флибустьеры и авантюристы, пиратская шайка, вроде той, которую возглавлял одноногий Сильвер. Всякого пацана, забегавшего в переулок, они бессовестно грабили... Родители запрещали туда ходить (36).

Другими словами обратной стороной «дома на набережной», его «тенью» является страшный переулок, при этом в поединке между домом и переулком победа часто оставалась за последним. Подвластность обитателей «дома на набережной» жителям Дерюгинского переулка наиболее ярко пред-

ставлена в эпизоде «похода в переулоч», разворачивающемся по сценарию одного из жителей переулочка, Батона-Глебова:

Он... хотел быть членом нашего общества и одновременно не быть им. Вдруг обнаружилась необыкновенная выгода такой позиции: он владел нашей тайной, не будучи полностью с нами. *Когда мы сообразили это, было уже поздно. Мы оказались у него в руках.* Помню, задумали новый поход в Дерюгинский переулоч и назначили день, но Батон сказал, что день не годится, надо перенести на неделю. Потом еще на неделю, еще на три дня... *и мы соглашались...* Чего мы хотели? Просто пройти вверх и вниз Дерюгинским переулочком, где увечили и обирали ребят нашего дома. И, если нападут, дать отпор... Наконец Батон сказал: такой-то день... Мы прошли весь переулоч, на нас никто не напал... Все были разочарованы... Ходили туда еще раза два, но так же безрезультатно. Что случилось? <...> В памяти нет ничего, кроме ощущения досады и странного чувства: будто все это – для нашего неудовольствия и собственного покоя – подстроил Вадька Батон... (78 – 79).

Мотив незащищенности *дома*, являясь сквозным во всей повести, реализуется прежде всего через активизацию еще одного ведущего мотива произведения: мотива *исчезновения*. По существу история «дома на набережной» – это история постепенного, но непрерывающегося исчезновения его обитателей. Одни исчезли в тридцатые годы, как отчим Левки Шулепникова, «большой человек», другие погибли во время войны, как Антон:

Испытания обрушились очень скоро, их не надо было придумывать. Они повалились на нас густым, тяжелым дождем, одних прибили к земле, других вымочили и выморили до костей, а некоторые задохнулись в этом потоке (83).

В результате «Большой дом... после конца войны, отпал в тень. Не к кому стало туда ходить» (47). Таким образом, *дом* у Трифонова, являясь оптическим фокусом повествования, по мере развертывания текста все больше теряет четкость своих

очертаний, из него выветривается важнейшее характерологическое качество жилища: приватность – как самого пространства, так и текущей в нем жизни. При всей своей внушительной амбициозности он оказывается не в состоянии выполнить свою главную защитную функцию.

История исчезновений жильцов «дома на набережной» не прекратилась и после войны. В этот период она оказалась связана с семьей профессора Николая Васильевича Ганчука. Судьба этой семьи представляет один из фабульных центров трифоновской повести; идея жизни-лабиринта реализуется здесь как цепь непредсказуемых взлетов и падений. Мотивы *путаницы, западни, разрыва, распутья* наиболее активны в этой части, повествующей о взлете, травле и падении профессора одного из московских институтов: «с этого дня началась морока, та, что *запутала, заморочила* и истерзала его вконец (90); «Если бы знать, куда дело *загнется!*» (90); «Сложные *ходы*, которые потом обнаружались, были для него тайной за семью печатями» (90 – 91), «Лучше всего оттянуть, *замотать* эту историю» (91), «Тут *западня*» (92), «Это было, как на сказочном *распутье*: прямо пойдешь – голову сложишь, налево пойдешь – коня потеряешь, направо – тоже какая-то гибель. – Теперь, когда прошло столько лет и видны все дорожки и тропки как на ладони, *ветвишиеся* с того затуманенного далью, забытого *перекрестья*, проступает какой-то странный и полувянутый рисунок» (97). Это рисунок переразложения естественного течения жизни, в котором, с точки зрения как рассказчика, так и главного героя Глебова, все большее место начинает занимать страх:

...совершенно ничтожный, слепой, бесформенный, как *существо, рожденное в темном подполье*, – страх неизвестно чего, поступить вопреки, встать наперекор. И было это так глубоко, *за столькими перегородками...* (98).

Аллюзия на Достоевского, возникающая в данном фрагменте через введение мотива *подполья* и почти неуловимый в трифоновском тексте (как наиболее явный пример вспоминается

эпизод побега из кинотеатра Глебова и Дины: «Они проходили мимо старого четырехэтажного дома... Дина открыла тяжелую дверь подъезда... Она побежала по лестнице наверх... С площадки четвертого этажа вела еще выше узкая лесенка... Там было низкое, темное, дурно пахнущее помещение перед входом на чердак» (22)), вдруг отчетливо проступает в финале произведения: в речи поверженного Ганчука, переданной через восприятие Глебова, ставшего пассивным, но не невольным участником свержения с пьедестала своего учителя:

Он говорил что-то в таком духе: мучившее Достоевского – все дозволено, если ничего нет, кроме темной комнаты с пауками – существует донныне в ничтожном, житейском оформлении. Все проблемы *переворотились* до жалчайшего облика, но до сих пор существуют. Нынешние Раскольниковы не убивают старух процентщиц топором, но терзаются перед той же чертой: переступить? И ведь, по существу, какая разница, топором или как-то иначе? Убивать или тюкнуть слегка, лишь бы освободилось место?.. (134. Выделено автором. – Е.П.).

В этой последней беседе бывшего учителя с бывшим учеником вдруг выявляется прототекстовая хронотопическая модель всей повести Трифонова: свидригайловский рай в образе комнаты с пауками. Объединив в себе два основных тезиса – карамазовский («Если Бога нет, то все позволено») – и свидригайловский («Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное!.. И вдруг, вместо всего этого... одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, вот и вся вечность...»¹⁵), трифоновский текст представляет собой их своеобразный синтез, высвечивающий духовную природу новосозданного мира. При этом топография лабиринта как захватывающей, запутывающей паутины дополняется здесь картиной «паучьей» битвы:

¹⁵ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1989. Т. 5. С. 272.

Ганчук объяснял (Глебову. — *Е.П.*) — теперь уже как своему человеку, — отчего разразилась вся эта кампания против него... Он знает, что такое рубать врагов. Рука не дрожала, когда революция приказывала — бей! В Чернигове, до того как пойти на учебу, работал в отряде особого назначения Губчека. Ганчук — это звучало страшно для врагов. Потому что ни колебаний, ни жалости... А тут? Кого собрался уничтожать товарищ Дороднов?.. В двадцатых годах Дороднову попало крепко, он был попутчик, разумеется, беспартийный, сочинял какую-то труху в духе смены веков... и вот тогда мы его не добились!.. Анекдот: он меня учит марксизму!.. Да пусть молится богу, что не попалась мне в руки в двадцатом году, я бы его разменял, как контрика!.. (105 — 106. Выделено автором. — *Е.П.*).

В конце концов в сотканной собственными руками паутине запутываются и сами ее создатели:

Друзяев, так смело и хитроумно затеявший этот дальний подкоп под крепость, огороженную мощной стеной, не догадывался, что ровно через два года он, вышибленный ото всюду и сраженный инсультом, будет сидеть в кресле у окна во двор и, *тряся скрюченными руками*, мыком объяснять жене, что хотел бы закурить сигарету (91).

Так хозяева-палачи незаметно оказываются у Трифонова в положении жертв. И здесь возникает новое пересечение с творчеством Достоевского, в котором мотив *преступник-жертва* является одним из ведущих. Однако даже поверженные в схватке со своим творением, герои «Дома на набережной» все же цепляются за него, выявляя сущность собственных отношений с ним как *плоти от плоти, нераздельной слиянности* (Ганчук: «Какой нелепый, неосмысленный мир! Соня лежит в земле, ее одноклассник не пускает нас сюда, а мне восемьдесят шесть... А? Зачем? Кто объяснит? — *Он стискивал мою руку цепкой клешней.* — *И как не хочется этот мир покидать...*» (139); Левка Шулепников: «Спустя несколько минут он проезжал мостом через реку, смотрел на приземистый, бесформенно длинный дом на набережной, горящий тысячью

окон, находил по привычке окно старой квартиры, где промелькнула счастливейшая пора, и грезил: а вдруг чудо, еще одна перемена в его жизни?...» (139)). Такая позиция героя Трифонова, в свою очередь, разнится с позицией героя Достоевского, у которого практически всегда можно обнаружить дистанцию в отношениях с реальным миром.

Как мы пытались показать, в повести Трифонова просматривается достаточно сложный рисунок отношений между *домом* и *дорогой*. Однако, несмотря на все особенности, здесь также можно увидеть общую для XX в. тенденцию поглощения *дома* все возрастающей, набирающей силу властью *дороги*. При всей притягательности жизни «дома на набережной» его обитатели оказываются *жертвами дороги*.

Что же касается проблемы в целом, то проделанный анализ дает основания говорить о принципиальной разнице в отношениях между *домом* и *дорогой* в XIX и XX вв. И она определяется разностью экзистенциальных личностных позиций в тот или иной период истории. Будучи временем личности, XIX в. утверждает право человека на частную жизнь, то есть является эпохой *дома*. Возможность же реализации идеи частной жизни в постоянно меняющемся мире, символизируемом образом *дороги*, зависит главным образом от силы личностного самостояния.

XX в. как эпоха масс, общественных движений, тотальных социальных перемен отводит *дому* второстепенную роль, выдвигая на первый план идею *пути-дороги*. Тем самым под угрозу ставится как идея частной жизни, так и идея *дома*, задвигаемые логикой времени в разряд пережитков, окончательно ушедших в прошлое. Однако, как показывают судьбы героев Платонова и Трифонова (позиция Твардовского здесь ближе XIX в.), такая нивелировка *дома* оказывается уязвимой, в первую очередь, для самой человеческой личности: как ее аксиологических качеств, так и онтологического статуса. Становясь придатком социальной идеи и теряя тем самым энергию самостояния, человек подвергает опасности деформации собственную природу. И в этом процессе духовной инверсии уже стирается разница между «шоссейным надзирате-

лем», землекопом, студентом, профессором, образующими в данном случае единый ряд *рабов мира сего*.

Но при всей суровости приговора, он адресован авторами XX в. сколько герою, столько и времени, в отличие от предыдущего столетия, когда ответственность за происходящее главным образом возлагалась авторами на героя.

А.А. Асоян

ДОСТОЕВСКИЙ И ВЛ. ХОДАСЕВИЧ: ИДЕОЛОГЕМЫ «ЕВРОПЕЙСКОЙ НОЧИ»

Существует давно сложившееся мнение: Достоевский – предтеча религиозного Ренессанса в России. Действительно, в эпоху Серебряного века интерес к творчеству Достоевского среди символистов становится культовым и глубинным. Причины такого явления коренятся в особенностях творческой индивидуальности писателя: предметом художественной рефлексии Достоевского была не «польза», а «тайна человека», иначе говоря, его предстояние перед Богом. У Достоевского человек никогда не тождествен самому себе, и здесь уместно привести давнее высказывание Г. Гессе, что, «пожалуй, никогда и нигде не был показан так ясно и наглядно разговор человека с тем неосознанным, что в нем есть»¹. Наконец, еще одна важнейшая особенность – идея соборности в творчестве писателя. «Люди, – писал Достоевский, – успокаиваются не прогрессом ума и необходимости, а нравственным признанием высшей красоты, служащей идеалом для всех», и этот идеал, некогда указанный человечеству Христом, не может воплотиться иначе, как через нравственное приобщение к нему каждой личности².

Но какое отношение все это имеет к Вл. Ходасевичу? Ответ на этот вопрос есть у самого Ходасевича. Будучи в эмиграции, он вспомнил, что в молодости успел вдохнуть воздух символизма, когда такой воздух еще не рассеялся и еще не стал «планетой без атмосферы»³. В силу своей близости к

¹ Казак В. Достоевский глазами немецких писателей. К вопросу об истоках европейской культуры. Вопросы литературы. 1991. Сент. – окт. С. 132.

² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972 – 1990. Т. 24. С. 159. Дальнейшие ссылки на это издание в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

³ Ходасевич Владислав. Колеблемый треножник. Избранное. И., 1991. С. 154.

символизму поэт скептически относился к так называемой «гражданской» лирике, ибо она «морализующая», «психологизирующая», но не «онтологизирующая»⁴. В унисон этому скептицизму М. Вишняк мог указать на неизменную склонность Ходасевича высмеивать всякую общественность⁵, так как поэт, подобно Достоевскому, был ориентирован на «последние» вопросы бытия, и его идеи, как и идеи Достоевского, были изначально онтологичны. В этом смысле глубоко символически стихи Ходасевича о своей душе: «Глядит бесстрашными очами / В тысячелетия свои...»⁶.

Приведенные стихи невольно проецируются на мнение Н. Бердяева о «безграничности духовного опыта» Достоевского⁷, который, исповедуясь, писал: «Стало быть не как мальчик я верую во Христа. Через большое горнило сомнений моя Осанна прошла» (27, 86). И философ был совершенно прав, когда отмечал, что путь Достоевского есть «путь духовной имманентности, а не трансцендентности»⁸: по его мнению, Достоевский был убежден, что «В человеке и через человека постигается Бог»⁹. Вероятно, только таким и может стать движение художника к религиозной истине. Ходасевич, чрезвычайно чувствительный к своеобразию различных модусов духовности, утверждал: «Природа искусства религиозная, ибо она, подобно молитве, есть выраженное отношение к Богу. Оно однако же не есть религия. В молитве форма и содержание могут быть разобщены, в поэзии — нет»¹⁰.

«Путь имманентной духовности» привел к тому, что, как замечает Р. Пирс, Достоевский предвосхитил позднейшее мироощущение человека XX века, сознающего нелепость своих при-

⁴ Ходасевич Владислав. Указ. соч. С. 196.

⁵ [Вишняк М.] Дальние берега. Портреты писателей эмиграции / Сост. В. Крейд. М., 1994. С. 152.

⁶ Ходасевич Вл. Стихотворения. Л., 1989. (Б-ка поэта. Большая сер.) С. 146. Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках литеры X и страницы.

⁷ Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского / Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 25.

⁸ Там же. С. 33.

⁹ Там же. С. 25.

¹⁰ Ходасевич Владислав. Колблемый треножник. С. 593.

тязаний на королевское величие перед лицом вечной трагедии бытия¹¹. И в этом отношении Ходасевич, как никто другой, по крайней мере, среди символистов и их окружения, оказывается, несомненно, близок Ф. Достоевскому. «Вместо традиционной антиномии души и тела, — фиксирует исследователь, — у Ходасевича возникает нетрадиционное противопоставление души и человеческого “я”. На первый план выдвигается не столько символистское двоемирие, сколько экзистенциальная ситуация богооставленности человека во враждебном материальном мире, где божеством становится его собственная, но отчужденная душа»¹². Безусловная справедливость этого замечания подтверждается последними книгами Ходасевича, — «Тяжелой лирой», «Европейской ночью», — и, в частности, «Элегией» о *псюхе*:

Летит широкими крылами
В огнекрылатые рои.
.....
И не понять мне бедным слухом
И косным не понять умом,
Каким она там будет духом,
В каком раю, в аду каком (X, 146).

Вл. Вейдле, указывая на экзистенциальный характер лирики Ходасевича, свидетельствовал, что литература была для поэта «испытанием совести»¹³. О нем, как в свое время о Достоевском, можно было бы сказать «жестоким талантом», поскольку даже тем, кто называл себя поклонниками Ходасевича, трудно было читать его беспощадные, смущающие своей отчаянностью стихи:

Тяжек Твой подлунный мир,
Да и Ты не милосерд.

¹¹ Pears R. Stages of the clown: Perspectives on modern fiction from Dostoevsky to Beckett / With a pref. by Moore H.T. L., 1971. P. 7.

¹² Магомедова Д. Символ «души» в «Тяжелой лире» В. Ходасевича // Филологические науки. 1990. № 6. С. 21.

¹³ [Вейдле Вл.] Дальние берега. С. 168.

И к чему такая ширь,
Если есть на свете смерть? (X, 145)

Актуализация мотива смерти и отказ принять ее как непреложную норму бытия, может быть, более, чем все другое, роднит Ходасевича с Достоевским. «Идея о бессмертии, – рассуждал Достоевский, – <...> это сама жизнь, окончательная формула и главный источник истины» (24, 49 – 50). По его мнению, смерть не что иное, как предельное зло, которое должно сгореть «в адском огне совести», и именно «самоочищение страданием» (21, 19), совесть есть выражение бессмертной природы человеческой души. Такая точка зрения приоткрывает завесу над болезненной тягой Ходасевича к страданиям. О его сложной внутренней жизни писали многие, в частности, Н. Берберова и Вл. Вейдле. Сам же Ходасевич считал:

Пока вся кровь не выступит из пор,
Пока не выплачешь земные очи –
Не станешь духом. Жди, смотря в упор,
Как брызжет свет, не застилая ночи (X, 139).

Поэт, как и автор «Бесов», распускавший слухи о своих «ставрогинских грехах», был убежден, что в страдании «зло сгорает». Между тем, «ставрогинский грех» Достоевского, о котором он поведал И. Тургеневу, скорей всего, следствие его убеждения, что «каждый за все и за всех виноват»¹⁴ и что только поведение, манифестированное в начале новозаветной истории Христом, может спасти от разрушительного демонизма, тяжко отягощавшего порой Ходасевича:

Прервутся сны, что душу душат,
Начнется все, чего хочю,
И солнце ангелы потушат,
Как утром – лишнюю свечу (X, 139).

¹⁴ См. об этом: *Свинцов В.* Достоевский и ставрогинский грех // Вопросы литературы. 1995. Вып. II. С. 111 – 142.

Этот апокалиптический вызов сродни трагическому исходу мысли Ивана Карамазова, убеждавшего себя и других, что если нет Бога, то все позволено. Но и сам Достоевский, хорошо знавший, каким искушениям подвергается человеческая душа, своими устами и устами Шатова, бывало, вопрошал оппонентов: «Не вы ли говорили мне, что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться с Христом, нежели истиной» (28, I, 176). С Христом у Достоевского ассоциировался идеал Красоты. Она была для него внешним выражением именно той Истины, которая явлена Христом, вот почему он утверждал, что Красота спасет мир: «...не мораль Христова, не учение Христа спасет мир, а именно вера в то, что Слово плоть бысть» (11, 187 – 188). В отчуждении от христианского идеала Красоты Достоевский видел проклятие современной ему европейской цивилизации. В «Зимних заметках о летних впечатлениях», посвященных заграничной поездке 1862 г., и особенно в разделе «Опыт о буржуа» он подверг европейскую жизнь уничтожающему саркастическому анализу. При этом Достоевский был убежден, что филистерский дух Европы и омертвление западной церкви, соблазненной могуществом земной власти и тем самым уподобившей католическую мечту о рае французскому социализму, были следствием буржуазных революций. Недаром даже либеральный «хранитель идеи» Степан Петрович Верховенский «объявляет», что «Шекспир и Рафаэль – выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма <...> выше химии» (10, 372). Утилитаризм и бездуховность до конца омерзительнейшей, как виделось Достоевскому, обезличенной Европы вызывал у писателя глубочайшее презрение. «Мне кажется, – писал в связи с этим Г. Гессе, – в произведениях Достоевского, а особенно в “Братьях Карамазовых”, то, что я называю “Закат Европы”, представлено и выявлено с большой отчетливостью»¹⁵.

Велика вероятность, что стихотворный цикл Ходасевича «Европейская ночь», мысль о котором у поэта возникла уже

¹⁵ Казак В. Указ. соч. С. 131.

в первые месяцы его пребывания за границей, был назван и создан не без влияния Достоевского, чью творчество Ходасевич прекрасно знал: частным доказательством служит его статья «Поэзия Игната Лебядкина». Упоминание о ней вновь возвращает нас к проповедуемому Достоевским идеалу Красоты. «Нравственно только то, — говорил он, — что совпадает с чувством красоты» (27, 85). Здесь очевидна аналогия с остроумным замечанием Ходасевича. «Таргикомизм Лебядкина, — писал он, — в том, что у него высокое содержание невольно облекается в низкую форму... в трагически-пародийной поэзии Лебядкина Достоевский выказал тончайшее понимание поэтического мастерства...»¹⁶. Заметим, что мастерство предполагает, как само собой разумеющееся, тождество истины и красоты, которое было несомненным для создателя капитана Лебядкина, творца «Таракана» и других подобных шедевров.

Искушенные читатели «Европейской ночи», такие, как Вл. Вейдле, М. Алданов, Вл. Набоков, единодушно отмечали неприятие ее автором той Европы, в которую Ходасевич вместе с Н. Берберовой попал после Советской России. В этой книге (более позднее определение цикла) видели то «кратчайшую формулу предельного отчаяния»¹⁷, то «предельное выражение гнева и горечи»¹⁸. Н. Берберова, находившаяся в годы создания «Европейской ночи» рядом с Ходасевичем, признавалась, что не могла оставить его больше, чем на час: он мог выбраться в окно, открыть газ¹⁹. Эти слова неожиданно находят отражение в стихах, которые М. Алданов назвал исключительными по блеску, сжатости, насыщенности и необыкновенной силе²⁰:

Было на улице полутемно.
Стукнуло где-то под крышей окно.

¹⁶ Ходасевич Владислав. Колеблемый треножник. С. 248.

¹⁷ Дальние берега. С. 163.

¹⁸ Набоков Вл. О Ходасевиче // Русское литературное зарубежье. М., 1991. Вып. I. С. 234.

¹⁹ Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. М., 1996. С. 263.

²⁰ [Берберова Н.] Дальние берега. С. 175.

Свет промелькнул, занавеска взвилась,
Быстрая тень со стены сорвалась —

Счастлив, кто падает вниз головой:
Мир для него хоть на миг — а иной (X, 164).

Эти стихи, написанные в декабре 1922 г., сюжетно восходят к давним текстам XIX столетия. Один из них — фрагмент статьи А. Фета «О стихотворениях Ф. Тютчева» (1859), где, рассуждая о лирической дерзости, поэт вдруг категорически заявляет: «Кто не в состоянии броситься с седьмого этажа вниз головой, с непоколебимой верой в то, что он воспарит по воздуху, тот не лирик»²¹. Через два после этой статьи Достоевский, цитируя ставшее сакраментальным фетовское стихотворение «Шепот, робкое дыханье...», иронично добавляет, что «в виде послесловия к поэмке, приложено в прозе всем известное поэтическое правило, что тот не поэт, кто не в состоянии выскочить вниз головой из четвертого этажа...» (18, 76).

Поскольку приоритет формулы лирической отваги принадлежит Фету, создается впечатление, что стихи Ходасевича зависимы от его текста. Но вся атмосфера «Европейской ночи» насыщена мотивами, чрезвычайно характерными для прозы Достоевского, точнее, для его «петербургского текста», где над всем доминирует *natura morte*, макабрический пейзаж со сквозными ветрами, оттепелью, луной, предельным одиночеством героя и его полубезумными галлюцинациями. И вдвойне замечательно, что цикл Ходасевича, посвященный послевоенной, полуинвалидной Европе, начинается со стихотворения «Петербург», то есть с города, который, с одной стороны, неотвратимо ассоциируется с петербургской прозой Достоевского, а с другой — являет собой единственно европейский *locus* на карте России. В составе книги «Петербург» оказывается окном в Европу, «Европейскую ночь» как стихотворный цикл и как определенное социо-духовное пространство цивили-

²¹ Фет А. Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 156.

лизации, где все, по словам поэта, разит «скотством и тленьем» (X, 186). Такая дефиниция предполагает восприятие Европы как некоего социального организма, и это в высшей степени подобно изображению Петербурга у Достоевского, который предстает как «город униженных и оскорбленных», как «город полусумасшедших» (6, 464). Словно памятуя об этом, в стихотворении, открывающем цикл, поэт заявлял:

И я безумел от видений,
Когда чрез ледяной канал,
Скользя с обломанных ступеней,
Треску зловонную таскал... (X, 155)

Столь очевидные параллели с Достоевским в «Европейской ночи» встречаются нередко. Иногда они поражают чуть ли не буквальным сходством. Вот, например, отрывок из повести «Белые ночи», в котором автор рисует портрет «чахлой, хворой» девушки, своего рода символ петербургской весны, звездо-анемичной и проклятой для обитателей доходных домов (2, 105). В «Европейской ночи» образ подобной девушки, — она «нездорова и бледна» (X, 163), — регенерирован в стихотворении «An Marielchen», естественно, уже со своим собственным содержанием, но парадигматически идентичным пассажу Достоевского, где антропоморфная зарисовка петербургской весны обретает двойственный смысл — психологический и псевдофенологический, потому что сострадание, пронизывающее портрет «бедной девушки», может родиться лишь в остром ощущении межчеловеческой связи, а не в стремлении запечатлеть переменчивость петербургской погоды. «И жаль нам, — пишет Достоевский, заканчивая свой прекрасный пассаж, — что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота, что так обманчиво и напрасно блеснула она перед нами, — жаль оттого, что даже полюбить ее вам не было времени» (2, 105).

Ходасевич, словно начиная с того, чем закончил повествователь, и как будто продолжая ламентации Достоевского, резко меняет регистр, усугубляя и форсируя трагическую интонацию:

Уж лучше бы – я еле смею
Подумать про себя о том –
Попастся бы тебе злодею
В пустынной роще, вечерком.

Уж лучше в несколько мгновений
И стыд узнать, и смерть принять,
И двух ислений, двух растлений
Не разделять, не разлучать (X, 163).

У И. Бродского есть стихотворения с названиями в форме деепричастных оборотов: «Развивая Платона», «Развивая Ламарка»... «An Magieschen» следовало бы назвать «Развивая Достоевского». Во внесценических стаффажных персонажах этого берлинского стихотворения угадывается и Свидригайлов, и Ставрогин, но то, что у писателя XIX в. овеяно состраданием и скорбью, у Ходасевича проникнуто трагедийным сарказмом человека, который в лице Пантократора увидел каменное равнодушие идола. И он, как его немецкие современники, поэты-экспрессионисты Готфрид Бенн, Георг Тракл, склонен изобличать гротескные несообразности жизни как уродство, санкционированное чуть ли не свыше, а значит, требующее не протеста, а издевки. Однако в этой рефлексии больше отчаяния, больше боли, чем в самом очевидном участии и сострадании. Здесь налицо часто встречающееся у Ходасевича и характерное для поэтики Достоевского явление, которое он обозначал словом *переход*. «Ты понимаешь, что такое *переход* в музыке? Точно так и тут» (28, II, 85), – писал Достоевский брату по поводу второй части «Записок из подполья», имея в виду обратимость крайностей в свою противоположность²².

²² См., например:

И в этой жизни мне дороже
Всех гармонических красот –
Дрожь, побежавшая по коже,
Иль ужаса холодный пот... (X, 157)

В «An Mariëchen» этот переход, этот пароксизм лирического переживания особенно откровенен в последней, подлинно экспрессионистской, картине — заключительной строфе стихотворения:

Лежать бы в платье измятом
Одной, в березняке густом,
И нож под левым, лиловатым,
Еще девическим соском (X, 164).

Богооставленность героев «Европейской ночи» сказывается и в их экзистенциальной бездомности. Они — обитатели улиц, казино, метро, или пивных баров, а если и предстают перед нами в пространстве собственного жилья, то оно пронзено и пронизано колчими лучами радио, «всесветными» разговорами бирж, когда чужие имена, цифры вонзаются в разъятый внешними мирами мозг. И глубоко символично, что стихотворение, наиболее заряженное ночью и сквозняком, оказывается в композиционном отношении срединным, центральным в составе цикла²³. Оно аккумулирует в себе безлюдность и холод городских камней и становится знаковым для его художественного пространства:

Все каменное. В каменный пролет
Уходит ночь. В подъездах, у ворот —

Как изваянья — слипшиеся пары.
И тяжкий вздох. И тяжкий дух сигары.

Бренчит о камень ключ, гремит засов.
Ходи по камню до пяти часов,

Жди: резкий ветер дунет в окарино
По скважинам громоздкого Берлина —

²³ В «Европейской ночи» стихотворению «Все каменное...» предшествует 13 стихотворений и последуют 12.

И грубый день взойдет из-за домов
Над мачехой российских городов (X, 166 – 167).

В «Европейской ночи», как в петербургских повестях или петербургских романах Достоевского, человек не знает тепла домашнего очага; он «фланер», неизменный скиталец, как Ордынцов, как Мечтатель, как господин Голядкин или Раскольников, наконец – князь Мышкин, который порой с большим любопытством «начинал всматриваться в прохожих, но чаще всего не замечал ни прохожих, ни где он идет. Он был в мучительном напряжении и беспокойстве и в то же самое время чувствовал необыкновенную потребность уединения» (8, 186).

Герои Ходасевича словно списаны с беспокойных, мятущихся персонажей Достоевского, томительные блуждания которых воспринимаются как недуг или кажутся поиском утраченного существования. «Встречались ему, – повествует Достоевский о Раскольникове, – <...> пышные коляски, наездники и наездницы; он провожал их с любопытством глазами и забывал о них прежде, чем они скрывались из глаз» (6, 55). Как будто в унисон этому повествованию, Ходасевич воспроизводит потерянность и смятение своего героя:

За кружкой пива созерцает,
Как пляшут барышни фокстрот, --
И разом вдруг ослабевает,
Как сердце в нем захолонет.

О чем? Забыл. Непостижимо,
Как можно жить в тоске такой!
Он вскакивает. Мимо, мимо,
Под ветер, на берег морской! (X, 159)

Эта корреляция и типология художественных миров Достоевского и Ходасевича завершается в «Европейской ночи» мотивом двойничества. Мы имеем в виду стихотворение «Перед зеркалом», где авторский персонаж, подобно господину

Голядкину, узнает себя в незнакомом отражении. Субстанциальный смысл этой встречи обнажает четвертая строфа стихотворения:

Впрочем – так и всегда на середине
Рокового земного пути:
От ничтожной причины – к причине,
А глядишь – заплутался в пустыне,
И своих же следов не найти (X, 175).

На фоне Достоевского стихи кажутся бриколажем его прозы, в которой мотив двойничества связан с бесконечным, лабиринтным движением героя к самому себе. Все эти наблюдения позволяют утверждать, что «петербургский текст» Достоевского стал субстратом «европейского текста» Ходасевича.

В.В. Мароши

СКИФЫ И ГУННЫ В СЮЖЕТЕ ВАРВАРСКОГО НАШЕСТВИЯ

В дореволюционной русской поэзии сюжеты «скифского» и «гуннского» нашествия конкурировали между собой в рамках единого «варварского» метасюжета.

В годы первой русской революции на первый план выдвигается именно нашествие гуннов (Вяч. Иванов, В. Брюсов), скифство же становится символом «варварского возрождения», немецкой и славянской специфики символистского мышления.

Символика скифства персонифицируется в Анахарсисе и Фаусте: «...вечно варвар Фауст влюблен в Прекрасную, и Хаос ищет строя и лика, и скиф Анахарсис путешествует в Элладу за мудростью формы и меры»¹; «...но таланты варваров, будь они гениально-необузданными личностями или искушенными в совопросничестве Афин Анахарсисами, вернувшимися в Скифию учить юношество хитростям эллинским, — не будут знать сами, кто они и откуда и зачем пришли»². Скифский сюжет креативен: это плодотворное взаимодействие содержания (варварская стихия) и формы (культуры), рождающего хаоса и формального строя, оргийной, мистической Эллады и Эллады гармонического равновесия, Диониса и Аполлона, народа и культурной элиты, наконец, славянской и англо-германской души с романской, структурирующей.

Параллельно Вяч. Иванов, явно отождествляя себя со скифским Анахарсисом, находит другой именной вариант варварского сюжета: «Топчи их рай, Атилла, — / И новью пустоты / Взойдут твои светила, / Твоих степей цветы»³. «Ко-

¹ *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 66.

² Там же. С. 68.

³ *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. С. 189.

чевники Красоты» — новые гунны — связаны с движением и открытым пространством («вольные кочевья», «дали», «широта», «раздолье», «степь»). Они реализуют в своем творчестве единство восхождения («взойдут») и нисхождения («низриньтесь»), обновляют, разрушая. *Культура творчества* («чудо», «греза», «сказка») и множеств («вихрь орд», «табуны», «светила», «цветы») противопоставляется культуре индивидуализма, подчинения («подневолье», «раб упрягом горд») и замкнутости («безвыходный плен», «кладбищ теснота»).

Символическое нашествие гуннов — это радикальное обновление культуры модернизмом (сочетающего в себе смыслы «современного» и «нового»). Скифский вариант варварского сюжета не предполагает столь экспрессивной фазы разрушения, столь отчетливой и направленной динамики абсолютной деструкции. Если в «Кочевниках Красоты» (1904 г.) лирический субъект еще не вовлечен в роковую антитезу вы/они, то В. Брюсов в «Грядущих гуннах» (1904 — 1905) сделал решающий шаг к «священной жертве», самоуничтожению творца: «Бесследно все сгибнет, быть может, / Что ведомо было одним нам, / Но вас, кто меня уничтожит, / Встречаю приветственным гимном»⁴.

Используя эпиграф из «Кочевников Красоты», Брюсов развивает логику ивановского манифеста — аллегорической оды. Двойная датировка стихотворения («Осень, 1904, 30 июля — 10 августа 1905») недвусмысленно указывает на «современные» события. Брюсов и включил «Грядущих гуннов» в раздел «Современность, выстроенный на единой метафорической и перифрастической системе («грядущий мир», «смертный шквал», «дети пламенного дня» и т.п.).

Брюсов риторически расширяет, амплифицирует всю ту же фазу всеобщего разрушения, лишая сюжет исторической конкретности. «Нисхождение» оборачивается сошествием коллективного медного всадника: «Где вы, грядущие гунны, / Что тучей нависли над миром! / Слышу ваш топот чугунный

⁴ Брюсов В. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 279.

/ По еще не открытым Памирам» (Ср.: «...с тяжелым топотом скакал»)⁵. Именно эту символику падения огромной тяжести использовал в своей повести «Бич Божий» и Е. Замятин: «Оторвавшись от Балтийских берегов, от Дуная, от Днепра, от своих степей, они катились вниз – на юг, на запад, – все быстрее, как огромный камень с горы. От каменного топота тысяч лошадей земля глухо выла, как во время землетрясения»⁶. Чугун превращается в железо, символ новой России: «Утверждают, что имя одного из них – Аттила – происходит из слова, означающего на их языке “железо”... <...> Но что будет, если теперь власть перейдет к Аттиле и если это железо направится острием на Европу?»⁷; «...сделал свою шею железной»⁸; «...но его (Аттилы. – В.М.) глаза прошли сквозь Адолба как железо»⁹; «Аттила схватил его глазами, чуть заметно пригнулся и сделал ноги стальными для прыжка»¹⁰.

Дионисийская природа гуннов – «На нас ордой опьянелой / Рухните с темных становий – / Оживить одряхлевшее тело / Волной пылающей крови <...> Сложите книги кострами, / Пляшите в их радостном свете»¹¹ – проявляется в облике «темного» Аттилы («...все были светловолосые, только один был темный»¹² и в наркотическом видении Приска («...пьяный бородатый монах, пляшущий на бочке, грохот рушащейся в огонь крыши, сквозь огонь – черные человеческие волны, несущиеся с Востока...» (290).

Эсхатологическая символика пламени, бури, грозы, потопа в варварском сюжете имела еще один смысл: она обозначала одновременно и движение масс людей, динамику «живого творчества» истории. Обновление через разрушение в движении, где индивидуум неотделим от толпы – сюжетное ядро не только «гуннского», но и скифского варианта «варварского

⁵ Брюсов В. Указ. соч. С. 278.

⁶ Замятин Е.И. Сочинения. М., 1988. С. 251.

⁷ Васильев П. Весны возвращаются. М., 1991. С. 305 – 306.

⁸ Там же. С. 269.

⁹ Там же. С. 290.

¹⁰ Там же. С. 298.

¹¹ Брюсов В. Стихотворения и поэмы. С. 278.

¹² Замятин Е.И. Сочинения. С. 255. Далее указываются в скобках страницы.

возрождения». Разумеется, использует эту глубинную революционную символику и Замятин: «Все ждали новой волны — и скоро она пришла. Как и в первый раз, она поднялась на Востоке и покатила на Запад, сметая все на своем пути. Но теперь это было уже не море, а люди» (251); «Никто не знал, чем кончится завтрашний день, когда город будет наводнен полчищами хуннов Улдоа и буйной чернью столицы» (252); «Люди текли, они заливали все, как лава» (252); «В огромном окне плясало зарево, Аттила смотрел. Ему было тесно, сердце билось в ребра, как в прутья клетки. Оно вырвалось и полетело над завтрашним днем. Зарево стояло уже над всем Римом. Улд ехал по улицам, красный от огня...» (294); «Под ногами качался и исчезал утопающий Рим» (291); «Такую книгу, великую и страшную, мог бы написать Ной в дни потопа — если бы он умел писать» (291); «Снаружи, за стенами тихой комнаты Приска, время бушевало наводнением, потоком...» (305).

Имена гунов у Замятина — персонификации «стихий», природных сил: «Они прошли к реке, которой имя было Атил, ее называли также Ра и еще позже — Волга <...> По имени реки отец назвал его Атилла» (256); «Это имя упало на толпу как ветер: “Ульд! Ульд!” <...> Ветер бросил им пыль прямо в глаза, толпа навстречу им бросила варварское имя: “Ульд! Ульд!”» (253). Герой-вождь сливается с массой и природой как ницшевский Дионис: «...там всюду были люди, это было так же, как в реке, когда Атилла, купаясь, входил в нее и вода обнимала его со всех сторон» (258); «Атилла смотрел на них, собирая в себя их лица, потом засмеялся» (299); «...под ногами был уже не камень, а земля, степь. Она лежала под солнцем, теплая, влажная. Сверху, будто из солнца, ручьями лились жаворонки. Тугой ветер летел, пел во рту. Атилла глотал его ртом, ноздрями, всем телом» (300).

Символика человека-волка, столь значимая в орнаментике «Бича Божьего», не «гуннского», а «скифского» происхождения: «Гей вы! слушайте, вольные волки, / Повинуйтесь жадному кличу!» («Скифы» В. Брюсова). Как мы уже заметили, для Замятина, несмотря на всю конкретность «гуннского»

сюжета, гунны и скифы представлялись единой силой: «...и новая, буйная, дикая сила, идущая с Востока, через наши, скифские, степи. Вот тема, которая сейчас меня занимает, тема наша, сегодняшняя...» (549).

В послереволюционные годы растущая агрессивность славянского и германского мира, представленных Советской Россией и Германией, дала возможность Замятину предвидеть новое столкновение варваров и римлян. Отсюда предполагаемое название романной трилогии Е. Замятина («Скифы») и отождествление гуннов и скифов в повести «Бич Божий»: «Но золото в Риме еще было, золотом была куплена помощь Улда, князя хунов, которых многие называли также скифами» (251).

В 1918 г. в блоковских «Скифах» скифы (революционная Россия) занимали позицию пассивного наблюдателя нашествия гуннов на Европу:

Но сами мы — отныне вам не щит,
Отныне в бой вступаем сами,
Мы поглядим, как смертный бой кипит,
Своими узкими глазами.

Не сдвинемся, когда свирепый гунн
В карманах трупов будет шарить,
Жечь города, и в церковь гнать табун,
И мясо белых братьев жарить!...¹³

Нашествие гуннов Блок интерпретирует как поход «панмонгольских» сил (китайцы, японцы, монголы) на одряхлевшую европейскую цивилизацию. Скифы из защитников Запада превращаются в союзников Востока («азиаты», «азиатской рожей»).

К концу 30-х гг. гунны и скифы вновь интегрируются вместе в рамках азиатской орды, «...безмерного течения на Запад азийских толп...» в поэме Д. Кедрина «Свадьба». Примеча-

¹³ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 362.

Мне чудится (и это не обман),
Мой предок был татарин косоглазый,
Свирепый гунн... Я веяньем заразы,
Через века дошедшей, обуян.

Молчу, томлюсь, и отступают стены:
Вот океан весь в клочьях белой пены,
Закатным солнцем залитый гранит,

И город с голубыми куполами,
С цветущими жасминными садами,
Мы дрались там... Ах, да! я был убит.¹⁶

Из сюжета изъяты метакультурная, социальная и футурологическая составляющие, он развернут в сторону типично гумилевской метампсихозы и «упоения в бою». Маяковский использует образ героя-гунна в сюжетике конфликта с толпой, на которую переносятся «гуннские» мотивы («грязные», «озвереет»). Поведение гунна – одна из составляющих «антиповедения» нового варвара-футуриста:

- А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется – и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я – бесценных слов транжир и мот.¹⁷

Итак, сюжет о нашествии гуннов редуцируется до мотива и включается в персональные или групповые поэтические мифологии на правах их элемента. В фазе ремифологизации («Бич Божий» Е. Замятина) гунны сливаются со скифами, а фигура их вождя – Атиллы – вбирает в себя черты всех варваров. Сюжет персонализируется и аллегоризируется, а миф разрушается («Свадьба» Д. Кедрина).

¹⁶ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 166.

¹⁷ Маяковский В.В. Избранные сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 61.

Варварский сюжет не умирает, а смещается в квазиисторический дискурс, вторгается в исторический нарратив (работы Л.Н. Гумилева). Вновь образуется то единство истории и мифа, которое и послужило отправной точкой символического сюжета. Теперь уже ученые грезят о новом натиске на Запад или поэтически осмысливают логику великого переселения народов.

М.А. Бологова

ТРАМВАЙ: ЛИТЕРАТУРА, ЛИТЕРАТУРНЫЙ БЫТ

(Заметки о некоторых «трамвайных» мотивах)

Каждому читателю памятли трагическая фантазмагория «Заблудившегося трамвая» Н. Гумилева с отрубленной головой и путешествием в прошлое, «я трамвайная вишенка страшной поры» О. Мандельштама, безумие, царящее в трамваях у И. Ильфа и Е. Петрова, М. Булгакова.

В трамваях происходят встречи с различными чудовищами и явлениями inferнального мира. Кот лезет в трамвай и честно пытается за себя заплатить, вызывая злобу кондукторши, из чего делает он вывод, что «хуже этой работы (кондуктора. — М.Б.) нет ничего на свете» («Мастер и Маргарита», гл. 4, 23). Дьявол, вочеловечившись, признается:

Скажу правду, Мне было грустно уезжать, но вскоре другие впечатления «охватили и рассеяли Меня: начинался Рим. Через какой-то пролом в толстой стене мы въехали на освещенные людные улицы, и первое, что Я увидел в Вечном городе, был вагон трамвая, со скрипом и стоном пролезавший в ту же стену. Топпи, уже знакомый с Римом, блаженно внюхивался в каждую темную громаду церкви и своим длинным пальцем показывал Мне *остатки* старого Рима, влипшие в огромные и гладкие стены новых домов: как будто настоящие бомбардировали снарядами прошлого и они застряли в кирпиче¹.

Трамвай маркирует соседство параллельной реальности.

Они сидели после кинематографа в угловом кафе; у себя наверху Александр Александрович работал над срочным чертежом. В кафе было почти пусто, они заняли столик в самом

¹ Андреев Л. Дневник Сатаны // Андреев Л. Избранное. Л., 1984. С. 357.

далеком углу; и, смешиваясь с трамвайным звоном, до них доходила музыка – скрипка и рояль. Андрэ была очень чувствительна к музыке, она иногда почти заболела от назойливого мотива...

Александр Александрович – восставший из мертвых (тяжелое ранение в гражданскую войну) художник.

Андрэ разделяла – одна только Андрэ – с Александром Александровичем его неправдоподобное существование, похожее на фантастический роман. Он излагал ей свои идеи, идущие так далеко от обычных предметов разговора, говорил беспорядочно и сбиваясь о музыке линий, о библии, о русских поэтах, которых он не знала... <...> Он жил в ином воздухе – особенного, хрупкого искусства, где сплетались в неправдоподобных соединениях законы физики или химии с отдельными строчками стихов или полузабытыми музыкальными мелодиями...²

Трамвай меняет природу времени и накладывает друг на друга различные временные срезы. Д. Кедрин развивает тему М. Голодного в стихотворении «Остановка у Арбата» (1939)³:

Я стоял у поворота
Рельс, бегущих от Арбата,
Из трамвая глянул кто-то
Красногубый и чубатый.
Как лицо его похоже
На мое – сухое ныне!..
Только чуточку моложе,
Веселее и невинней.
А трамвай – как сдует ветром,
Он качнулся, уплывая.
Профиль юности бессмертной
Промелькнул в окне трамвая.

² Газданов Г. История одного путешествия (1934 – 1935, 1938) // Газданов Г. Вечер у Клэр. Романы и рассказы. М., 1990. С. 187, 188, 192.

³ Кедрин Д. Избранное. Стихотворения и поэмы. М., 1991. С. 61 – 63.

Минут годы. Подойдет он –
Мой двойник – к углу Арбата.
Из трамвая глянет кто-то
Красногубый и чубатый,
Как и он, в костюме синем,
С полевой сумкой тоже,
Только чуточку невинней,
Веселее и моложе.
А трамвай – как сдует ветром,
Он промчится, завывая...
Профиль юности бессмертной
Промелькнет в окне трамвая.

На висках у нас, как искры,
Блещут первые седины,
Старость нам готовит выстрел
На последнем поединке.
Даже маленькие дети
Станут седые и горбаты,
Но останется на свете
Остановка у Арбата,
Где, ни разу не померкнув,
Непрестанно оживая,
Профиль юности бессмертной
Промелькнет в окне трамвая!⁴

Даже если путешествие в прошлое совершается на другом виде транспорта, трамвай как маркер появляется непременно (Д. Самойлов «Выезд» (1966), курсив мой – М.Б.)⁵:

Помню – папа еще молодой.
Помню выезд, какие-то сборы.

⁴ У К. Вагинова в «Гарпаговьяне»: «Но постепенно из-под этого сна выплывал другой сон. Локонов понял, что он едет в трамвае на свидание с собой и видит, что вон там, на павели, у Публичной библиотеки стоит он, Локонов, и вот из-под этого сна вырастает еще сон...» (Вагинов К. Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С. 380.).

⁵ Самойлов Д. Стихотворения. М., 1985. С. 91.

И извозчик – лихой, завитой.
Конь, пролетка, и кнут, и рессоры.

А в Москве – допотопный *трамвай*,
Где прицепом старинная конка.
А над Екатерининским – *грай*.
Все впечаталось в память ребенка.

Помню – мама еще молода,
Улыбается нашим соседям.
И куда-то мы едем. Куда?
Ах, куда-то, зачем-то мы едем!

.....

Папа молод и мать молода.
Конь горяч. И пролетка крылата.
И мы едем, незнамо куда, –
Все мы едем и едем куда-то.

У Гумилева (курсив мой – М.Б.):

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний *грай*,
И звоны лютни, и дальние громы,
Передо мною летел *трамвай*.

У Саши Черного в стихотворении «Бегство» (1909)⁶ трамвай спасает персонажа от видений столицы времен Ивана Грозного. Трамвайные звонки звенят в видениях утраченного мира («Невский» (1922) из раздела «Русская Помпея» книги стихов «Жажда»⁷).

Смерть под трамваем и в трамвае обычна, но неестественна и связана опять же с вмешательством потусторонних сил и психическими расстройстами. Трамваем, как и предсказал

⁶ Саша Черный. Стихотворения. М., 1991. С. 147 – 148.

⁷ Там же. С. 327.

дьявол, отрезало голову Берлиозу. В трамвае задохнулся доктор Живаго, увидев необычную старуху (встречался с ней во время революции — она получила визу на выезд из СССР):

Ю.А. не повезло. Он попал в неисправный вагон, на который все время сыпались несчастья. То застрявшая колесами в желобах рельсов телега задерживала его, преграждая ему дорогу. То под полом вагона или на его крыше портилась изоляция, происходило короткое замыкание, и с треском что-то перегорало <...> Злополучный вагон преграждал движение по всей линии. Улицу запружали уже остановленные им трамваи и новые, прибывающие и постепенно накапливающиеся. Их хвост достигал уже Манежа и растягивался дальше. Пассажиры из задних вагонов переходили в передний, по неисправности которого все это происходило, думая этим переходом что-то выгадать. В это жаркое утро в набитом битком трамвае было тесно и душно. Над толпой перебегающих по мостовой пассажиров от Никитских ворот ползла, все выше к небу подымавшаяся, черно-лиловая туча. Надвигалась гроза.

Ю.А. сидел на левой одиночной лавке вагона, совершенно притиснутый к окну <...> Волей-неволей, с притупленным вниманием думающего о другом человека, он глазел на идущих и едущих по этой стороне и никого не пропускал.

Старая седая дама в шляпе из светлой соломки с полотняными ромашками и васильками, и сиреневом, туго стягивавшем ее, старомодном платье, отдуваясь и обмахиваясь плоским свертком, который она несла в руке, плелась по этой стороне. Она затянута была в корсет, изнемогала от жары и, обливаясь потом, утирала кружевным платочком мокрые брови и губы.

Ее путь лежал параллельно маршруту трамвая. Ю.А. уже несколько раз терял ее из виду, когда починенный трамвай трогался с места и обгонял ее. И она несколько раз возвращалась в поле его зрения, когда новая поломка останавливала трамвай и дама нагоняла его <...>

Он подумал о нескольких развивающихся рядом существованиях, движущихся с разной скоростью одно возле другого, и о том, когда чья-нибудь судьба обгоняет в жизни судьбу другого, и кто кого переживает. Нечто вроде принципа относительности на житейском

ристаллище представилось ему, но, окончательно запутавшись, он бросил и эти сближения⁸.

Почувствовав дурноту, он пытается выбраться из трамвая, вызывая новую ругань, пинки и озлобление. Не обращая внимания на окрики, он прорвался сквозь толчею, ступил со ступеньки стоящего трамвая на мостовую, сделал шаг, другой, третий, рухнул на камни и больше не вставал. Поднялся шум, говор, споры, советы <...> К кучке вокруг тела подходили с тротуаров, одни успокаиваемые, другие разочаровываемые тем, что это не задавленный и что его смерть не имеет никакого отношения к вагону. Толпа росла. Подошла к группе и дама в лиловом, постояла, посмотрела на мертвого, послушала разговоры и пошла дальше. Она была иностранка, но поняла, что одни советуют внести тело в трамвай и везти дальше в больницу, а другие говорят, что надо кликнуть милицию. Она пошла дальше, не дождавшись, к какому придут решению⁹.

Сплошные травмы связаны с трамваем у Л. Леонова в «Воре».

Заварихин выманивает у Тани деньги:

Верить ли, с утра высуня язык мотаюсь по городу, никто в долг не верит, обеспеченья нет... <...> А вдруг, дескать, сдохнет Заварихин, сбежит, под трамвай попадет? Плохи твои дела, Россия, пропал умный делец...¹⁰ <...> Только вот... чего в руки не возьму, во всем сомневаться начинаю, и тогда уж роздыху мне нет. Бывает, бежишь за трамваем иной раз на остатке дыханья, вроде и рукой схватился, а никак не дается на подножку вскочить¹¹.

Когда Векшин убежал из ювелирного магазина, ему ранили палец:

⁸ Пастернак Б. Доктор Живаго. М., 2002. С. 563.

⁹ Там же. С. 563 – 564.

¹⁰ Леонов Л. Вор. М., 1961. С. 272.

¹¹ Там же. С. 370.

Не пугайтесь обе, это мне дверь в трамвае защемили... до свадьбы заживет! – жалко пошутил Векшин, напряженно слушая улицу в открытом окне¹².

О безнадежных попытках положить чахоточную в больницу:

Кабы еще на улице подобрали, из-под трамвая вынули, тогда другое дело. Убирай куда знаешь, чтоб загромождающий беспорядок не получился!»¹³ <...> «И хотя до общей свалки с кровопролитием было еще далеко, сидевшая недалеко по случаю полочки компания из трамвайного парка стала заблаговременно пробираться поближе к выходу¹⁴.

В «Бамбочаде» К. Вагинова герой видит в трамвае существо:

«Против него сидел большеголовый, с редкими волосами, толстоносый, с огромными ноздрями и величайшим ртом человек. Шляпа на нем была черная фетровая с порывевшей лентой. Воротничок отложной, крахмальный; пальто пожелтевшее, с зеленоватым меховым воротничком. Василий Васильевич прыснул, увидев такую смешную фигуру. Из вежливости отвернулся и стал глядеть в окно. »Несомненно, это гробовщик!»¹⁵.

Поскольку герой «великолепный рассказчик», он вспоминает целую серию историй про гробовщиков, которые рассказывает гостям, а спустя несколько дней он умирает на улице.

...в полосу света попадает Василий Васильевич и падает. Вокруг собирается толпа, под аккомпанемент трамвайных звонков – шутки и смешки и остроты над мнимопьяным <...> Вскрытие. Мертвецкая. Колесница. Верная галерка позади. Бедный Василий Васильевич! Знакомые и галерка расходятся, разъезжаются на трамваях¹⁶.

¹² *Леонов Л.* Указ. соч. С. 421.

¹³ Там же. С. 531.

¹⁴ *Леонов Л.* Вор. С. 531.

¹⁵ *Вагинов К.* Козлиная песнь. Романы. С. 313.

¹⁶ Там же. С. 329.

У В. Набокова в «Даре» «трамвай летел» и нес троих самоубийц к назначенному месту. Любя игру слов, повествователь делает замечание об «одинаковости маршрута», когда Яша уходит, не попрощавшись с друзьями; Оля «все наступала нечаянно на рычажок нежного звоночка в полу (предназначенного каменной ножице вагоновожатого, когда зад вагона становится передом)»¹⁷.

У Ремизова («Крестовые сестры» (1910, 1922)):

А тут как-то бежал отец с лотком через Владимирский от городского, у Пяти углов на повороте попал под трамвай, – раздавило. И об эту же пору Вере от места отказали <...> И вот какая-то старушонка, рваная, сморщенная, слезящаяся вся, уцепилась ему за руку перевести ее через улицу. И хотя была такая маленькая – кости одни, вцепившись костлявыми пальцами и повиснув, как безногая, показалась ему такой тяжестью, едва до рельсов дошел. А когда переступил рельсы, тяжесть старушонки еще увеличилась, и уж как под трамвай не попал он, одному Богу известно: мчавшийся, без умолку звонивший трамвай пролетел так близко, что жарко стало. Бросив старушонку, пустился Маракулин бежать¹⁸.

До этого в поезде ему снилось, что ему отрезали голову, после он выбрасывается из окна.

Трамвай возникает и в обратном ассоциативном ряду.

Неужели вы не понимаете, что эфиромания и все другие уродства наших дней только продукт времени, что мой друг – его жертва, требующая прежде всего личной помощи, такой же, как раздавленный трамваем или упавший с крыши человек?¹⁹

У Саши Черного несчастный случай: «При мне какой-то мальчишка / На мосту под трамвай угодил. / Сбежались. Я тоже сбежался. / Кричали. Я тоже кричал. / Махал рукой,

¹⁷ Набоков В. Дар. М., 1990. С. 43.

¹⁸ Ремизов А.М. Повести и рассказы. М., 1990. С. 250; 305

¹⁹ Городецкий С. Исцеление // Новелла серебряного века. М., 1993. С. 356.

возмущался / И карточку приставу дал», — дается в обрамлении рутинных дел («Культурная работа» (1910)²⁰):

Утро. Мутные стекла как бельма,
Самовар на столе замолчал.
Прочел о визитах Вильгельма
И сразу смертельно устал.

.....
Свистал. Рассматривал тупо
Комод, «Остров мертвых», кровать.
Это было и скучно, и глупо —
И опять начинал я шагать.

.....
Утро... Мутные стекла как бельма...

О нежеланной гостье: «Зачем... Ко мне направляясь, сначала / Она под трамвай не попала?» («Всероссийское горе (Все́м добрым знакомым с отчаянием посвящаю)» (1910)²¹). У В. Ходасевича в пародии на Брюсова: «А я, исцелованный, бледный, / Сидел у тебя на балконе. / ...Внизу запоздалым напевом / Гудел громахающий трам... / <...> Потом я ушел. По асфальту <...> / И ты мне кричала с балкона: / “Мне хочется броситься вниз”» («На седьмом этаже» (1915)²²).

Трамвай часто служит символом унижения для героини. У В. Набокова в «Даре» о секретарше:

...и бывало, она с гордостью сообщала Зине, что его шофер ее отвез (правда, только до трамвайной остановки)²³.

У Л. Леонова для Тани:

Он осадил лошадь у подбитых бухвостовских ворот. — Эх, забыл совсем... может, домой тебя завести?

²⁰ Саша Черный. Стихотворения. С. 36 – 37.

²¹ Там же. С. 51.

²² Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 239 – 240.

²³ Набоков В. Дар. М., 1990. С. 173.

Она заколебалась.

– Да нет, спасибо... ведь мне две остановки всего, и на трамвае доберусь. – И постаралась убедить себя, что так лучше, – чтобы среди соседей не пошла о ней преждевременные слухи, которые, как она по опыту знала, могли завершиться всеобщим, горше насмешки, сочувствием²⁴ <...> ...но от Баташихи до цирка было около часа езды трамваями, и Векшину очевидно хотелось наглядно показать сестре заварихинскую натуру, способную даже в такой день изменить невесте ради коммерции²⁵.

Вообще, трамвай связан с процессами текстопорождения и сам воспринимается как матрица для текста: «Литературный трамвай» И. Ильфа и Е. Петрова, «“Трамвай поэзии” заехал к Евтушенко тоже из Слуцкого, из “Тридцатых годов”»²⁶ и т.п.

Кроме того, все эти сюжеты реализовались не только в текстах, но и в жизни их авторов, отражаясь, соответственно, в записных книжках, мемуарах, эссе. Например, у А. Блока в дневнике при окончании драмы «Роза и крест» записано:

Вечером – «Кабачок *смерти*» в кинематографе и такая красавица *в трамвае*, что у меня долго болела голова. Похожа на *Изору*²⁷. (Курсив мой. – М.Б.)

У Саши Черного, автора стихотворения «Пуца-водица» (1911) – «заблудившегося трамвая» в светлом и радостном варианте: «Наш трамвай летел, как кот, / Напоенный жидкой лавой. / Голова рвалась вперед, / Грудь назад, а ноги вправо»²⁸, – в статье «Новейший самоучитель рекламы. Для г. начинающих и “молодых”» (1913) читаем:

Так как благодаря приложенному к книге портрету автора начнут узнавать в трамваях, в театрах, в парикмахерских и прочих общественных местах, то ему следует для облегчения читателя приду-

²⁴ Леонов Л. Вор. С. 262.

²⁵ Там же. С. 569.

²⁶ Фаликов И. Красноречие по-случки // Вопросы литературы. 2000. № 2. С. 104.

²⁷ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 7. С. 205.

²⁸ Саша Черный. Стихотворения. М., 1991. С. 258.

мать себе какую-нибудь гениальную внешность <...> В наши пестромигающие, ярмарочные, оружие дни надо прибегать к более смелым средствам: можно, например, сбрить брови и отрастить волосы в ко-су, можно носить красные очки, со своим именем на каждом стекле, или шить из собственных обложек сюртуков, а подкладку сделать из своих портретов. Можно вытатуировать на своем теле все заглавия своих рассказов или стихотворений, адрес и фамилию издателя и условия подписки...²⁹

В одном из рассказов («Друг» (1914)) говорится:

Он не мог отрешиться от странного ощущения: ему казалось все время, что рядом с ним сидит не Петухов, тот самый Петухов, с которым он когда-то играл на гимназическом дворе в чехарду, – *а какой-то средний пассажир русского трамвая, самое загадочное и постороннее существо на свете* (Курсив мой. – М.Б.), и, торопясь, раскрывает перед ним свои самодовольные идиотские недра. Резал глаза нелепый большой университетский знак на сером пиджаке, удивляли давно забытые словесные фиоритуры. Мало-помалу становилось скучно³⁰.

Навязчивый гость оказывается бездарным поэтом.

Точно средняя овца, кое-как прожевавшая полфунта страниц из Апухтина, Надсона и Лохвицкой, обрела вдруг дар тусклого обесцвеченного плоского слова и заблелая на одной ноте...³¹

В стихотворении («Зеркало» (1908)³²): «Кто в трамвае, как акула, / Отвратительно зевает? / То зевает друг-читатель / Над скучнейшей газетой», он же «Кто-то хмурый и безликий? / <...> бык испанский, / Обреченный на закланье»; отвратительный обжора («Европеец»³³) возникает изначально «в трамвае, набитом битком / Среди двух гимназисток».

²⁹ Саша Черный. Избранная проза. М., 1991. С. 345.

³⁰ Там же. С. 41.

³¹ Там же. С. 42.

³² Саша Черный. Стихотворения. М., 1991. С. 38.

³³ Там же. С. 65.

В «Даре» Федор Константинович «прямо из оранжерейного рая прошлого ... пересел в берлинский трамвай»:

...как всегда, в нем росла смутная, скверная, тяжелая ненависть и к неуклюжей медлительности этого бездарнейшего из всех способов передвижения... а главное — к ногам, бокам, затылкам туземных пассажиров... почему-то ему сдавалось, что все эти скользящие холодные зрачки, посматривающие на него так, словно он провозил незаконное сокровище... принадлежат лишь гнусным кумушкам и гнилым торгашам <...> На второй остановке перед Ф.К. сел сухощавый, в полупальто с лисьим воротником, в зеленой шляпе и потрепанных гетрах, мужчина, — севши, толкнул его коленом да углом толстого, с кожаной хваткой, портфеля — и тем самым обратил его раздражение в какое-то ясное бешенство, так что, взглянув пристально на сидящего, читая его черты, он мгновенно сосредоточил на нем всю свою грешную ненависть (к жалкой, бедной, вымирающей нации) и отчетливо знал, за что ненавидит его: за этот низкий лоб, за эти бледные глаза; за фольмильх и экстраштарк, — подразумевающие законное существование разбавленного и поддельного; за полишенелевый строй движений, — угрозу пальцем детям... символ колеблющейся палки... за любовь к частоколу, ряду, заурядности... за дубовый юмор и пипифаксовый смех; за толщину задов у обоего пола... за отсутствие брезгливости... за склонность к мелким гадостям, за аккуратность в гадостях, за мерзкий предмет, аккуратно нацепленный на решетку сквера; за чужую живую кошку, насквозь проткнутую в отместку соседу проволокой, к тому же ловко закрученной с конца; за жестокость во всем... за... Так он нанизывал пункты пристрастного обвинения, глядя на сидящего против него...³⁴

Попутчик оказался русским, а Ф.К. решил прогулять урок, за который мог бы получить деньги ради «вне-житийской заботы», он забыл обмануть городские пути сообщения, намереваясь сэкономить на трамвайной пересадке, и с остановки попал в мир своего детства.

³⁴ Набоков В. Дар. М., 1990. С. 73 — 74.

У Л. Леонова из трамвая вышел в мир, который он поместит в свою книгу, писатель Фирсов:

Гражданин в клетчатом демисезоне сошел с опустелого трамвая, закурил папиросу и неторопливо огляделся, куда занесли его четырнадцатый номер и беспокойнейшее ремесло на свете... Москва тишала тут, смиренно пригибаясь у двух каменных столбов Семеновской заставы, облитых... зеленой плесенью времен...постовой милиционер стал проявлять в отношении его положенную бдительность. И верно, было в облике гражданина что-то отвлеченно-бездельное, не менее настораживали и его круглые очки, огромные – как бы затем, чтобы проникать в нечто не подлежащее постороннему рассмотрению... наводила на опасные мысли расцветка его явно заграничного пальто. Впрочем, щеки незнакомца были должным образом подзапущены, а ботинки давно не чищены...³⁵

Встреча в трамвае резко улучшает жизнь другого героя – брак, повышение по службе и увеличение жилплощади за счет смерти соседа:

Молча, чтоб не сглазить, Петр Горбидоныч стал замечать с некоторого времени как бы раскаяние судьбы в допущенных к нему несправедливостях... самое ласкающее впечатление произвела на него одна трамвайная встреча с бывшим сослуживцем. Сам чикилевского склада, человек этот, не упускавший случая задеть сослуживца коготком критики, целых три остановки, хотя давно ему следовало вылезать, расспрашивал Петра Горбидоныча о делах, здоровье, предстоящей женитьбе, в чем нельзя было не видеть благоприятного отголоска из соответственных сфер³⁶.

При отсутствии трамваев в разрухе военного коммунизма житель столицы испытывает истинное облегчение.

Именно в ту пору сам Петербург стал так необыкновенно прекрасен, как не был уже давно, а может быть, и никогда <...> по ули-

³⁵ Леонов Л. Вор. М., 1961. С. 5.

³⁶ Там же. С. 472.

цам перестали ходить трамваи, лишь изредка цокали копыта, либо гудел автомобиль, — и оказалось, что неподвижность более пристала ему, чем движение³⁷.

И это поэт, говоривший: «В заботах каждого дня / Живу, — а душа под спудом / Каким-то пламенным чудом / Живет помимо меня. / И часто, спеша к трамваю / Иль над книгой лицо склоня, / Вдруг слышу ропот огня — / И глаза закрываю» (1917)³⁸. Поэт, которому «многоочитые трамваи»³⁹ смогли увидеть «отрубленную, неживую, ночную голову мою» («Берлинское» (1922)⁴⁰), за которым, после того, как «трамвай зашипел и бросил звезду», «увязался маленький призрак девочки» («По бульварам» (1918)).

У И. Ильфа эстетика в другом ключе:

В трамвай вошел человек, вымазанный калом неизвестного мне животного. По этому поводу граждане затеяли мелкий склочный разговор. Одни говорили, что таким каловикам надо ездить в прицепных вагонах, другие вообще жаловались на беспорядки в стране, и в частности на бюрократизм. Внезапно стало тихо. Бывает в трамваях такая мертвая минута, когда граждане обдумывают, какую сказать гадость. И тут одуревший совершенно кондуктор заговорил стихами:

Двиньтесь, граждане, вперед,
Станьте между лавочек!⁴¹

³⁷ Ходасевич В. Литературные статьи и воспоминания. Цит по: Богомолов Н.А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 30.

³⁸ Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 100.

³⁹ «Многоочитые трамваи / Плывут между подводных лип, / Как электрические стаи / Светящихся ленивых рыб». У современной писательницы «Трамваи ходят всегда по одиночке, как рыбы, — в отличие от Москвы». (См. Вишневецкая М. «Проза — это когда...» // Вопросы литературы. 2000. № 5. С. 286.). Трамвай превращает современный мир в затонувший мифологический, напоминает об истоках жизни и каре за грехи/уход от нее (потоп, Атлантида, Китеж-град).

⁴⁰ Ходасевич В. Стихотворения С. 161 — 162.

⁴¹ Трамвай просто рождает «поэтов». У Л. Леонова: «Скорей, скорей его ловите, / Скорей молотника давите, / Вот этот самый рыжий бес / К нам только что в карман залез!» — беспризорник залез в трамвай, едва герой подумал о Векшине. (Леонов Л. Вор. С. 517.)

Но не сочинив следующих двух строчек, закричал ужасным голосом:

– Получите билеты!

И склочный разговор возобновился с новой силой⁴².

Или случай Ю. Олеша:

Катаев рассказывает об Олеше, как тот жаловался, что трамваи избегают его. Раз приходят на остановку, а трамвай тут как тут – приближается.

– Ну? – говорит Катаев, посмеиваясь.

Но Олеша загадочно поглядел – трамвай споткнулся в своем движении и внезапно попятился, медленно уползая <...>

...Вижу на той остановке Набокова и Булгакова, Зощенко и Платонова, Багрицкого и Заболоцкого, Вагинова и Шварца, Ильфа и Тынянова, Хармса и Паустовского.

Дети серебряного века, они стоят в страхе и обалдении, провожая назначенный им трамвай, который уходит от них задним ходом. Куда бежать?⁴³

Надо полагать, что, став литературной реальностью, трамвай оказался не столько семантическим замещением «колесницы» (символизирующей стремительное движение государства/мира/человека в вариантах: от победы к победе, к гибели, свободе и спасению и их сочетаниях), сколько «заколдованного места», со всеми вытекающими отсюда последствиями. Трамвай, подчиняющийся таинственной силе электричества (которой, как известно, долгое время пытались ожив-

⁴² Ильф И. «Из записных книжек 1925 – 1937» // Вопросы литературы. 2000. № 2. С. 352 – 353. У К. Вагинова в «Гарпагонияне», романе, выполненном материалами записных книжек («Семечки»), куда Вагинов заносил уличные песни, подслушанные разговоры и т.п., есть бытовой эпизод в том же ключе: «Еду я в трамвае, и вдруг незнакомый господин мне говорит: “Гражданка, у вас на шляпе плевки!” “Как мог попасть на мою шляпу плевки?” – подумала я. Но все же я сняла шляпу. И что же вы думаете, действительно, плевки. Пришлось вытереть носовым платком. Стала я делать разные предположения, как мог попасть на шляпу плевки. Должно быть, кто-нибудь рассердился на то, что я сижу, а ему приходится стоять. Взял и плюнул.» (Вагинов К. Козлиная песнь. Романы. С. 382.)

⁴³ Шулман Э. Коротышки // Вопросы литературы. 2000. № 2. С. 360 – 361.

лять человека — результат — детище Франкенштейна, и которая в неуправляемой форме связана с грозой, т.е. проявлениями божества, а бог-громовержец — глава пантеона: Зевс, Перун), гремящий и рассыпающий цветные искры, закрывает в себе человека и несется по замкнутым рельсам, совершая скрытое насилие над личностью, волей человека, доверившегося этому существу-пространству. Отсюда и неизбежный протест — желание и страх, чтобы трамвай «заблудился» (ср. в одной из рецензий А. Немзера в «Коммерсанте»: «... дабы поднять настроение у народа, печатает прозу семьдесят шестого года. Про то, как в России пьют и гуляют, блох подковывают и *трамваи угоняют* (Курсив мой. — М.Б.). Устраивают цирковые представления и распевают хором стихотворения»⁴⁴, в основе, надо полагать, угнанный троллейбус из фильма «Берегись автомобиля», но показательно, что Деточкин стал героем для русского менталитета как Левша), и вообще пошел куда-нибудь в запредельное (ср. название знаменитого некогда стихотворения В. Инбер «Трамвай идет на фронт»)⁴⁵, чтобы было интересно за счет необычных явлений но и жутко, потому что потусторонность грозит смертью. Кроме того, трамвай все-таки и «лошадь», но иноразумная, т.е. живое и непредсказуемое существо (у Б. Окуджавы: «трамваи красные стороны — как лошади, когда гроза» (Курсив мой — М.Б.)).

Любопытно, что с развитием технических средств передвижения, трамвай, отойдя на периферию, все же не утратил травмирующего воздействия на психику человека. Напротив, мифы, связанные с ним, обрели новую жизнь в газетных очерках, т.е. спустились «вниз» и прочно укоренились в сознании обычных людей, формируя их картину мира. Пример тому — недавняя публикация в газете «Аргументы и фак-

⁴⁴ Немзер А. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. М., 1998. С. 185. *Он же*. Рождение, трудная жизнь и легкая смерть Обрезкина // Волга. 1994. № 2; *Он же*. Теория катастроф. Абсурд-фантазия. // Знамя. 1994. № 5.

⁴⁵ Кстати, к вопросу о замыкании трамваем географических пространств. У М.А. Булгакова в «Собачьем сердце»: «Нельзя одновременно подметать трамвайные пути и устраивать судьбу каких-то испанских оборванцев», — трамвай, однако, провоцирует именно на «Испанию».

ты»⁴⁶ очерка «Опасный трамвай», где рассказывается о двух любопытных случаях, произошедших на неделе с новосибирским трамваем. В первом из них трамвай загорелся и выбраться из него было сложно, во втором перед нами заблудившийся трамвай: самостоятельно пошел по рельсам, когда водитель отлучился, пассажиры сравнительно долго не могли понять, что происходит.

У К. Вагинова в «Гарпагопиане» действительно случившаяся трамвайная катастрофа сразу же становится темой душевизирующей фольклорной песни, которая «имела огромный успех и была раскуплена моментально»⁴⁷. Можно вспомнить и рассказы людей, которым случалось гостить в доме у трамвайной линии, например, о том, что с непривычки и со сна трамвай в шестом часу утра воспринимается как провозвестник Апокалипсиса.

Любопытно, что в зарубежном «литературном быту» ничего похожего с трамваем не происходит, он сугубо земное и житейское явление, хотя и с тонкой аурой абсурда. Пример тому эссе Людвиг Вацулика (Чехия) «Летний трамвай» (1998)⁴⁸:

Охотнее всего я езжу на семнадцатом номере трамвая, с вагонами модели ЕЗ. У меня бывают с собой газеты, но сама поездка, люди, город интересуют меня больше <...> Меня раздражает, когда трамвая долго нет, а потом он приходит битком набитый: в наказание я поворачиваюсь к нему спиной и жду трамвай получше, который придет вовремя <...> Наблюдаю за происходящим, иногда вмешиваюсь по мелочам. Года четыре назад какой-то очевидный иностранец подошел к сиденью, на котором сидела молодая женщина, и стал поглаживать ее по волосам. «Оставьте ее!» – инстинктивно выкрикнул я и встал между ним и женщиной. Он тут же вышел, и с тех пор никто больше не отваживался на что-нибудь такое в трамвае, когда в нем был я. Иногда войдет человек с собакой, собака ляжет у его ног, вытянет лапы перед собой, глядит спокойно. Когда

⁴⁶ Аргументы и факты. (Новосибирск). 2001. 15 сентября. С. 16.

⁴⁷ Вагинов К. Козлиная песнь. Романы. С. 476 – 477.

⁴⁸ Иностранная литература. 2001. № 5. С. 245 – 247.

рядом с ней оказывается какая-нибудь суетливая старушенция, у меня сердце замирает, как бы старуха не наступила ей на лапу <...> Недавно в трамвай вошла молодая беременная женщина, держа на ладони большую круглую пиццу, села и начала от нее откусывать. В трамвае не едят, но этой женщине беременность была очень к лицу, так что... Потом за моей спиной раздалось мычание: это какой-то мужчина заиграл на саксофоне, играл неважно, то форсировал звук, то пережимал клапаны. Чтобы воодушевить его к совершенствованию, я дал ему двадцать крон, а больше ему никто ничего не дал. Я считаю, что нужно поддержать человека, который, прежде чем начать красть, пытается найти лучшее решение.

Своеобразно реализуется и мотив изменения времени:

Под Сталинской лестницей я смотрю, раскачивается ли над ней маятник огромного метронома. Иногда он стоит, потому что закончились деньги, и это производит на меня тягостное впечатление: если механизм, предназначенный отмерять историю человеческими секундами, останавливается, он теряет авторитет и не оправдывает свое существование.

Но уже в стихотворном (то есть более вольном и «литературном») переложении текста С.Я. Маршака итальянский трамвай вносит в жизнь иррациональность именно подчеркнутой упорядоченностью реальности («Городской трамвай» из книги Дж. Родари «Здравствуйте, дети!» (1952)⁴⁹).

Не будит меня на рассвете петух:
Синкопы трамвая тревожат мой слух.

Одеты в спецовки свои темно-синие,
Рабочие первыми едут по линии.

За ними в вагоне второго трамвая
Чиновники едут, газеты читая.

⁴⁹ Маршак С.Я. Собр. соч.: В 8 т. М., 1969. Т. 4. С. 379.

А в третьем трамвае возня, суета:
Ватаги ребят занимают места.

Они повторяют во время движенья
Сложенъе, деленъе, склоненъе, спряженъе!

Поистине «детки в клетке», не свободные от зубрежки даже в дороге, едут отбывать рабочую повинность.

Ради справедливости следует сказать, что с трамваем могут быть связаны и идиллические мотивы, и возникают они как раз тогда, когда персонажи – дети. Трамвай не только убивает, но и рождает. У К. Вагинова в «Гарпагониаде», где трамвай привозит в мир всяких вкусностей в гости к обожающему кулинарию инженеру, напоминает «цветочные экипажи в балете» и о «детском празднике», герой думает:

Вот девушка видит сон, ей кажется, что она трамвай, она едет и звенит, ей очень весело, она чувствует, что наполнена людьми. Хороший сон... может быть, она, милая, была беременна и страдала, а вот во сне получила облегчение⁵⁰.

У Д. Самойлова трамвай привозит детей и отцов в сказочное прекрасное место («Цирк» (1956)⁵¹):

Отцы поднимают младенцев,
Сажает в моторный вагон,
Везут на передних сиденьях
Куда-нибудь в цирк иль в кино.
И дети солидно и важно
В трамвайное смотрят окно.

А в цирке широкие двери,
Арена, огни, галуны
И прыгают люди, как звери,
А звери, как люди, умны.

⁵⁰ Вагинов К. Козлиная песнь. Романы. С. 392.

⁵¹ Самойлов Д. Стихотворения. С. 18 – 19.

Там слон понимает по-русски,
Дворягa поет по-людски.
И клоун без всякой закуски
Глокает чужие платки.

.....
А детям не кажется странным
Явление этих чудес.
Они не смеются над пьяным,
Который под купол полез.

Не могут они оторваться
От этой высокой красы.
И только отцы веселятся
В серьезные эти часы.

«Хорошо» (с долей иронии) также в западном трамвае (Са-ша Черный «Улица в южногерманском городке» (1910)⁵²): «Звонки бирюзовых веселых трамваев, / Фланеры-туристы, поток горожан... /<...> Прекрасные люди! Ни брани, ни дав-ки» — начало и финал — «Довольно! В трамвай — и к подъе-му на горы.../ ...О, сила пространства! О, сны облаков!...», в трамвае, вырвавшемся из города («Пуца-водица», «Солнце» (1928)), но столичный трамвай неприятен везде («Санкт-Пе-тербург» (1910)⁵³, «В Берлине (2)» (1907)⁵⁴).

Завершая разговор о трамвае, нужно отметить своеобразие его мифологии и сюжетики и принципиальное отличие их от его близкого родственника — поезда. Перемещение на поезде связано с важными событиями в жизни людей и, соответст-венно, сильнейшими личными переживаниями и проблема-ми. Поэтому инфернальность обычно уходит на задний план, практически полностью вытесняясь психологией⁵⁵ (встречи и

⁵² Саша Черный. Стихотворения. С. 156 — 157.

⁵³ Там же. С. 162 — 163.

⁵⁴ Там же. С. 239.

⁵⁵ Возможно совмещение со значительным перевесом этики и психологии. Так, у Г.И. Чулкова в рассказе «Омут» (1916) герой оказывается виновником (опоздал пере-дать деньги на побег) смерти брата, поддавшись вожделению к попутчице и тем самым потеряв «честь».

разлуки с любимыми всегда волнуют больше смутной мистики) и даже теряя потусторонность, поскольку часто все объясняется вневличной государственной силой. Попутчикам в поезде рассказывают историю своей жизни (или они рассказывают), поэтому они всегда остаются людьми, а в роли слушателей и достаточно безликими. Трамвай же связан с повседневностью, с мелочной суетой будней, из которой бывает потребность выключиться. Трамвайный попутчик возникает на считанные минуты и вызывает сиюминутное любопытство и (или) воспринимается как чужой, лишшающий и без того скудного пространства и удобств существования. Поэтому, в силу парадокса, потрясения основ жизни, связанные с поездом, укореняют человека в человеческой реальности, а плотная ткань повседневности может мгновенно разорваться в трамвае. Трамвай – знак, напоминающий, что повседневность чревата катастрофой. Показательно размышление Юрия Живаго об Октябрьской революции:

А тут, нате пожалуйста. Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обывденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, *в самый разгар курсирующих по городу трамваев* (Курсив мой. – М.Б.). Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое⁵⁶.

То же в сниженном варианте у Л. Леонова:

Успех предприятия (сватовства. – М.Б.) мог бы даже примирить его с человечеством... с тем большей горечью отметил Петр Горбидонич, что даже в святейшую минуту его сватовства человечество не догадалось хоть ненадолго приостановить низменный гул происходящей жизни – дребезг трамвая, стук кухонного ножа, вопли оставленных без надзора шалунов на дворе⁵⁷.

⁵⁶ Пастернак В. Доктор Живаго. М., 2002. С. 229.

⁵⁷ Леонов Л. Вор. С. 215.

Знаком полной ненормальности повседневности становится у М. Булгакова дом в трамвае («Площадь на колесах. *Дневник гениального гражданина Полосухина*») — из-за дефицита жилплощади в Москве семья Полосухиных стала выкупать у кондуктора все билеты и сделала квартиру в трамвае, идущем по маршруту. У них появились многочисленные последователи, однако, в конце концов, до всех добрались власти и (пуант) забрали площадь под учреждения — вся советская действительность существует как многосоставный безумный трамвай (широкое распространение в этом аспекте получила и метафора поезда, несущегося навстречу гибели — но здесь уже серьезность и глобальность замысла; поезд — государственность, трамвай — дьявольщина мелких бесов).

В этой статье мы рассмотрели на примерах произвольно выбранных авторов, чаще не связанных цитацией, некоторые мотивы, соединившиеся с такой техвической реальией — некогда новшеством, столетие — бытом, а ныне почти архаикой, — как трамвай. Этот вид транспорта не только органично вошел в художественную литературу, но, по сути, породил (и присвоил) целую мифологию, став не только художественным символом, но, в сущности, организуя, выстраивая целые тексты и тексты внутри текстов. Так что в дальнейшем, видимо, имело бы смысл говорить не только о «трамвайных мотивах», но и о «трамвайном тексте» русской литературы, как стали привычными «тексты» петербургский и московский.

Л.П. Якимова

ОЛЬФАКТОРНЫЙ МОТИВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА

Проблема «социологии чувств» в художественной литературе — не частый гость на страницах филологических трудов, хотя многие ее аспекты предоставляют немало новых возможностей в расширении круга исследовательских подходов к изучению как литературного процесса в целом, так и творчества отдельного писателя. В этом отношении не может не обратить внимание литературоведов цикл статей из области «социологии чувств», напечатанных недавно в журнале «Новое литературное обозрение» и специально посвященных ольфакторному мотиву¹, где рассматриваются разнообразные функции запаха и в сфере социальной жизни как средство массового воздействия, и в художественной практике писателей.

Журнальная подборка открывается фрагментом из книги немецкого социолога и психолога Георга Зиммеля «Экскурс о социологии чувств», ставшей классической в освещении такого рода проблем и вышедшей еще в 1923 г. сразу двумя изданиями в Мюнхене и Лейпциге. В ней прослеживаются социальные аспекты человеческих способов чувственного восприятия действительности, социальная специфика проявления и восприятия зрительных, слуховых и т.д. реакций, а относительно социальной роли обоняния говорится следующее: «Обонятельные ощущения не сравнятся с восприятием других чувств по описуемости словами, их невозможно спроецировать на уровень абстракции. Тем меньше сопротивления со стороны сознания и воли встречают инстинктивные симпатии и антипатии, которые связаны с окружающей человека сферой запаха и которые наверняка имеют зачастую большие по-

¹ Ольфактус (olfactus) — обоняние.

следствия для социологических отношений, например, между двумя расами, живущими на общей... территории <...>

Личный контакт между образованными людьми и рабочими, который часто так активно пропагандируется в качестве важного фактора современного социального прогресса... оказывается невозможным в силу непреодолимости обонятельных впечатлений <...> отдавать и жертвовать они согласились бы в тысячу раз охотнее, чем физически соприкоснуться с народом, покрытым "благородным трудовым потом". Социальный вопрос, — заключает автор, — есть не только вопрос этики, но и вопрос носа»².

Переходя от социологической значимости обонятельных ощущений к их художественному воспроизведению, следует иметь в виду, что в литературоведении речь должна идти прежде всего о разных путях и формах включения этого способа чувственного восприятия в эстетический дискурс, в результате чего мировая и отечественная «носология»³ может обогатиться еще одной гранью, в плоскости которой «нос» выявит свою суть не внешним образом, как физиологическая деталь, неотъемлемый атрибут человеческого лица, а в исконной своей функции улавливания запахов. При этом обнаружится немалое разнообразие семантико-эстетических проявлений ольфакторного мотива в творчестве писателей разных эпох, стран, литературных направлений.

Если у Чехова в пьесе «Чайка» встречаем «...серой пахнет. Это так нужно?», а в пьесе «Вишневый сад» — «Отойти, любезный, от тебя пачулями пахнет», то общность словесных конструкций при общей обращенности к ольфакторному началу уже позволяет утверждать мотивный характер дискурса, хотя между этими двумя ольфакторными формулами чеховских пьес лежит немалая смысловая и эстетическая дистанция. В изолированном пространстве «Вишневого сада» это «пачулями пахнет» служит, конечно, эстетическим целям ха-

² Зиммель Г. Из «Экскурса о социологии чувств» // Новое литературное обозрение. 2000. № 3 (13). С. 11.

³ См.: Виноградов В.В. Натуралистический гротеск // Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.

рактеристики отдельного персонажа, как Гаева, так и Яши, а также их «взаимодействия в диаде»⁴, тогда как в контексте «Чайки» ольфакторная конструкция «серой пахнет» дает возможность ощутить ее библейский масштаб, безусловную мифопоэтическую интертекстуальность. В связи с этим в сфере исследования ольфакторных реалий и их отражения в литературе закономерно должно было возникнуть различие «больших» и «малых» запахов⁵, разделение их на те, что циркулируют в ближней зоне человеческого взаимодействия, и те, что касаются природных и социальных пространств, т.е. оказываются перенесенными «авторской волей на уровень коллективный, а далее социетальный»⁶.

Творчество Л. Леонова, захватывающее многообразием эстетических реакций на слуховые и зрительные реалии действительности, богатством музыкальных и живописных образов, никогда не было предметом исследования в специальном аспекте художественного воспроизведения «социологии чувств». Тем более это относится к ольфакторному началу его произведений, хотя они дают весьма колоритный и показательный, исключительный по своей значимости материал для выявления общих критериев классификации идейно-эстетических функций ольфакторного мотива. Можно сказать, что творческий опыт Л. Леонова в использовании ольфакторного мотива определяет важную грань своеобразия его художественного мира в целом, характеризует глубину его поэтического новаторства.

Разумеется, в обширных просторах творчества Л. Леонова можно найти немало примеров привлечения ольфакторного материала с целью характеристики личностных отношений героев, в ограниченном пространстве их бытовых, семейных, интимных отношений; достаточно вспомнить раннюю повесть «Провинциальная история», где «перемена обонятельная: в комнате пахло духами»⁷ предстает как знак перемены в отно-

⁴ Левинсон А. Пять писем о запахе. Новое литературное обозрение. 2000. № 3 (43). С. 22.

⁵ Там же. С. 16.

⁶ Там же. С. 22.

⁷ Леонов Л. Провинциальная история // Леонов Л.: Собр. соч.: В 10 т. М., 1981. Т. 1. С. 414.

шениях между отцом и дочерью. Однако в соответствии с мотивно-интертекстуальной доминантой поэтики Л. Леонова, акцентированной ориентированностью на мифопоэтическую образность, отчетливо выраженную склонность к логарифмированию в изображении действительности⁸, «малые» запахи в его произведениях заметно уступали «большим», связанным с состоянием общества и природы. Важно отметить, что писатель отчетливо осознавал мотивно-семиотическую природу запаха в художественной литературе, возможность посредством ольфакторной детали решать эстетические задачи большого масштаба. В последнем романе 30-х гг. о социалистическом строительстве «Дорога на Океан» он позволил себе прямое авторское высказывание на этот счет: «Можно было бы обобщить наблюденье и показать, как меняется выраженье мира в зависимости от того, освещен ли он ущербной луной, или вспышкой прапнели, или тленом угасающего костра. С равным правом запах мог лечь в основу описанья (курсив мой. — Л.Я.), и тогда краской служили бы даже едкий смрад горелой пакли, или ядовитый дымов паровозов, стоящих под заправкой, или щекотная смесь пара и перегретого мазута»⁹.

Разумеется, как действенное средство распознавания эпохи все перечисленные писателем запахи, будучи объективным отражением видимых и неизбежных реалий технического прогресса, в его произведениях о социалистическом строительстве оказались весьма употребимы, но не эти ольфакторные краски стали определяющими в леоновском понимании господствующего духа времени. Показателем уже первый роман о социалистическом преобразовании страны — «Соть», который до недавнего еще времени прочитывался как образцовое произведение производственного жанра в советской литературе и, исходя из внешнего плана его сюжетного развития, воспринимался как апофеоз технической мощи молодой социалистической державы, всепобеждающей силы коллек-

⁸ См. Якимова Л.П. Интертекстуальный фактор как индикатор цельности художественного мира Л. Леонова // Интерпретация текста: сюжет и мотив. Новосибирск, 2001.

⁹ Леонов Л. Дорога на Океан // Леонов Л.: Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 308.

тивного труда. При этом не учитывалось мощное подводное течение романа, его глубинный подтекст, восприняв который нельзя было не услышать предостерегающего голоса автора относительно опасности безоглядного упоения видимыми и сиюминутными результатами научно-технического прогресса, внешним величием преобразовательного натиска на природу, и предупредительным сигналом непредсказуемого исхода человеческой беспечности в отношении будущего всей планеты была именно агрессивно-подавляющая сила запаха. Вот случайно оказавшись в клубе и вращая верньеры приемника, Увадьев улавливает напряженный пульс мировой жизни: «В атмосфере было неладно, новые бури собирались над миром. Мембраны до отказа насытились их взрывчатой силой и грозили лопнуть. Склеившись в пары, мир плясал, в мире происходило чрезвычайное веселье, и даже мелкие державы, задрав подолы, приплясывали в своих захоlustях. Увадьев слушал... Временами слуховое поле загромождал грохот военного марша или как бы артиллерийской пальбы и непонятный вкрадчивый шелест... *может быть, где-то уже напоязал иприт?*»¹⁰ (курсив мой. — Л.Я.).

Примечательно, что будучи первым романом Л.Леонова о социалистическом преобразовании России, «Соть», как никакое другое произведение 30-х гг. на эту тему, отличалась приметной действенностью ольфакторного мотива в разных его идейно-эстетических функциях. И здесь особо значимым оказывается образ бывшего белогвардейского офицера Буланина, скрывающегося в скиту около Сотьстроя под именем Виссариона. Он предстает не только как враг нового строя, но и как противник всей современной цивилизации с ее слепым сциентизмом, позитивистскими иллюзиями, бесконтрольным увлечением физико-химическими экспериментами. Функционально обозначенный как «отрицательный герой» в силу неприятия наступившего времени, он тем не менее заставляет обратить внимание на прогностическую убедительность своих ин-

¹⁰ Леонов Л. Соть // Леонов Л.: Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 1982. С. 151. Далее ссылки на это издание в тексте.

вектив в адрес бездумной науки, и тут уж неважно, какому сюжетно функциональному герою принадлежит высказывание, важно, что оно воспринимается читателем в общем контексте романного содержания. С течением времени способность текста как такового превышать смысловую и эстетическую значимость сюжета вообще предстанет как доминантная особенность леоновского нарратива, в «Пирамиде» эта особенность обретет предельную очевидность.

В рассказе Виссариона страшен образ того «приятного малого» «в пенсне» – Бимбаева, который как ученый специализируется в области использования газов для уничтожения людей: «У него была задумана великолепная машина, – в ней не пушки, а только колбы, сгустители, много труб, лопастей и вращающихся дисков... Здесь-то химия побратается с физикой и механикой... Сама унюхивая запах человека, равно – бегущего через огромное поле или кричащего в столбняке, она двинется на города, чтоб кусать, жечь, стричь, прокалывать, жевать, давить и отравлять людские мяса...» (185). Окажется, эскизы тех развернутых картин человеческого междуубоища в патмосском жанре, которые входят в состав апокалиптических видений героев «Пирамиды», сделаны уже в «Соти», – ноты горькой иронии над «апофеозом науки», оказавшейся во власти бездумного общества, звучат уже здесь, задолго до того, как явственно обнаружилось кошмарные последствия его бурной техногенной деятельности, в том числе и последствия перепроизводства ядовитых и отравляющих веществ на Земле. Правда, чтобы несколько приглушить обличительную силу высказываний Виссариона, автор доводит его рекомендации по спасению человечества до полного абсурда: «отступить до пастушества – и точка» (187).

В задачу данной статьи не входит классификация функций ольфакторного мотива, хотя литература XX в. предоставляет интереснейший материал для такого рода филологической работы. Стоит вспомнить нашумевший в свое время и на западе, и у нас роман немецкого писателя Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы», ставший в некотором роде классическим примером использования ольфакторного

материала, где запах фигурирует уже не как агрессивно-устрашающая сила, а как символ манипулирования поведением толпы, воздействия на массовое сознание, словом, как символ деспотической, абсолютной, тоталитарной власти.

Если продолжить эту линию классификации семантико-эстетических функций ольфакторного мотива, то важно иметь в виду то, что у Л. Леонова запах доминирует в функции, которую можно определить как индикаторную, диагностическую, провидческую. Если мотивно-интертекстуальным, мифопоэтическим характером поэтики продиктована склонность писателя к «большим запахам», связанным с состоянием общества и природы, то в соответствии с этим определяется библейско-апокалиптическая тональность этих общественно-природных запахов, их знаковая, семиотическая фактура.

Уже в романе «Соть» обнаруживается мотивный характер запаха серы. Ядовитым запахом сернистого газа пугает мужиков враждебный к Сотьстрою Виссарион Буланин: «Как построят, так и потечет на нас вонь... сернистый газ, неременный и неуловимый отход производства... и пойдет газ, и все им пропитается, реки и сушь...» (180). Встреча Варвары, матери Увадьева, с предполагаемой невесткой происходит в удушливой атмосфере химической лаборатории, где Сузанна исследует процент содержания серы в железном колчедане (271). Выразителен архитектурный проект Сотьстрою, «нарисованный как бы с облаков... на макарихинском берегу вдоволь наворочено было корпусов и даже подобие башен, а из башен вился как бы серный дымок. Чертеж, разумеется, не пахнул, а запах происходил от спички, который закурил случившийся гидротехник, но в память... он успел пророчески впитаться» (103 – 104). Как видим, высокая частотность такой детали, как запах серы, в романе «Соть» несомненна, и в определенном смысле «общность и повторяемость» (Веселовский) создает внутритекстовый характер ее мотивности. В этом мотивном контексте значимым оказывается любой художественный нюанс, например, и то, что «спичка брызнула серой» (152) в руках Увадьева при встрече с бывшим монашком Геласием, оказавшимся в числе «выбракovaných» Сотьстрою.

Сам Увадьев, как хищное животное, воспринимает мир через запахи, он сразу ощутил, когда «запахло свадьбой», зато музыкальный мир Грига для него — как «долина... без запаха».

Однако глубинный смысл этой ольфакторной детали в том, что ее мотивность носит не только внутритекстовый характер: она интертекстуальна в изначально архетипическом смысле, метатекстуальна по определению, по своей внутренней сути. Переведенная на язык обонятельных образов ситуация 30-х гг., отмеченная небывалым размахом социалистических преобразований, своего рода строительной гигантоманией, благодаря использованию ольфакторного знака лишается однозначного восприятия. С библейских времен знаковый запах серы настораживает как запах ада, бездны, преисподней, которые грозят разверзнуться в наказание за отступление от веры в Бога, от вековечно заповеданных им ценностей.

Порождающее начало этой метатекстуальной метафоры — «Апокалипсис» Иоанна Богослова, где содержатся опалюющие душу пророчества о конце света, божьей каре за грехи, неправедность и где всадники вражьего войска «имели на себе брони огненные, гиацинтовые и серные; головы у коней — как головы у львов, а изо рта их выходили огонь, дым и сера. От этих трех язв, от огня, дыма и серы, выходящих изо рта их, умерла третья часть людей...» (Откр. 8, 17 — 18). Со времени появления этого евангельского текста знаковую силу обретает, по сути дела, каждый образ, каждая деталь, чуть ли не каждое слово Патмосского пророка¹¹. Сакрализуется и художественная деталь запаха серы, воспринимаясь отныне как вечный знак сатанизма, как символическое обозначение торжества бесовских сил и власти дьявола, как грозное предостережение человечества о неминуемости возмездия за отступничество от веры и священных заповедей.

Уже в «Соти» запах серы как мотивная константа сигнализировал о внутреннем неблагополучии общества, охвачен-

¹¹ Основная часть Апокалипсиса написана Иоанном Богословом на острове Патмос между сер. 68 и пач. 69 гг.

ного миростроительным наваждением (о чем красноречиво говорила сама фамилия главного героя — Увадьев!), служил предостережением от хищнически-потребительского пренебрежения законами природы. Впрочем, читатель 30-х да и более поздних годов вряд ли догадывался об этом. Его рецептивная способность была наглухо заблокирована несмолкаемостью агитационно-пропагандистского шума и строгим запретом на веру в Бога. Почему-то веры в Бога, скажет Л. Леонов в «Пирамиде», новая власть боялась больше всего. Без Бога в душе живет Увадьев, многие из человеческих чувств которого просто атрофировались; не чувствует потребности в Боге и Сузанна, душевную черствость которой и к отцу, и к матери писатель подчеркнул неоднократно. Судя по тому, с каким страхом восприняли родители Сузанны ее детский вопрос: «Мама, что такое бог?», Бог давно был вычеркнут из людской памяти, знание библейских текстов осталось в отринутом прошлом. Запах серы для большинства читателей тех лет значил не больше, чем другие техногенные запахи — паровозного дыма, перегретого мазута и т.д. Метатекстовый, апокалиптически окрашенный запах серы уходил в романнный подтекст, отчего семантико-эстетическая глубина леоновских книг и не исчезала, и не уменьшалась, лишь заложенный в эту глубину смысл ждал своего времени возрождения. Для Л. Леонова ольфакторная деталь библейского масштаба — это лишь один из способов потенцированного, интегрального изображения эпохи, одно из проявлений его художественной манеры мыслить логарифмами, синкопами, иероглифами.

При этом интертекстуальная деталь запаха серы, связывая в единый текст содержание разных романов, равно хронологически близких друг другу, как «Соть» и «Дорога на Океан», или отдаленных друг от друга, как «Соть» и «Пирамида», предстает как неопровержимое доказательство единой логики творческого развития писателя, цельности его поэтического мира и художественного сознания. Так, «сернистый привкус угольной гари на языке» с давно утраченной остротой ощутил Глеб Протоклитов — герой «Дороги на Океан», одного из тех произведений, где Л. Леоновым отдана определенная дань ро-

мантическим иллюзиям об эпохе строящегося социализма, но где запах серы наряду с другими знаковыми деталями все-таки не утрачивает своей индикаторно-предостерегающей функции. Запах серы наряду с другими знаками апокалиптического состояния мира до чрезвычайности усиливается в «последней книге», как назвал сам писатель «роман-наваждение в трех частях» – «Пирамиду»: «сернистой паровозной гарью», «чего не бывает в самых бредовых снах», несет из «адской дыры» котлована, подготовленного под возведение гигантского мемориала Вождю, символизирующего величественное здание социализма. Сатанинский запах исходит от «главного атеиста» страны, «по слухам являющегося нынешним резидентом нечистой силы на святой Руси» – Шатаницкого, который во время богословского поединка с о. Матвеем, «понадвинувшись на батюшку, так и опанхнул его духовитым жаром серы с камфарой» (1, 610).

Разумеется, функционирование ольфакторного мотива в произведениях Л. Леонова ни в смысловом, ни в эстетическом плане не локализовано, что предпринято в данной статье лишь в исследовательских целях, а теснейшим образом связано со всем комплексом мифопоэтических мотивов, включенных в структуру его художественного текста и составляющих единую мотивную сетку, или, лучше сказать, мотивный клубок, узел, туго сплетенный из восходящих к архетипам мотивов борьбы Добра и Зла, сделки с дьяволом, Апокалипсиса и Антихриста, блудного сына, бездны, Чуда, наваждения и т.д. Но прежде всего его функционирование неотъемлемо от того башенно-пирамидного мотивного комплекса, который, актуализируясь в разных художественных формах, создает в произведениях Л. Леонова – от ранних, как повесть «Конец мелкого человека», до «последней книги», какой явилась «Пирамида», – единый «строительный текст», обнаруживающий свой онтологический и метафизический смысл как фактор поисков лучших форм жизнестроения на земле¹². В этой

¹² См. Якимова Л.П. «...Отвечающие времени формулы мифа»: Башенно-пирамидный текст в произведениях Леонида Леонова // *Slavia orientalis. Krakov. T.LI, NR I. ROK. 2002.*

связи слиянность «строительного текста» – мотивов башни, пирамиды, котлована, барака и храма – с ольфакторной реальностью изображаемого времени оказывается предельно значимой, определяя глубину подтекстового содержания произведений Л. Леонова. Если символом национального жизнестроения становится башня, неизменно рождающая коннотации с Вавилонским зиккуратом, представляющим в общечеловеческом сознании как знак безграничной самонадежности людей, а из башен к тому же, как на архитектурном проекте Сотьстрога, вьется «серный дымок», то общее «выражение мира» теряет свой благостный вид, в облике воспроизведенного времени проступают черты, заставляющие усомниться в беспорности избранных путей к лучшей жизни.

Аллюзивные намеки на участие темных, нечистых, бесовских сил в строительстве нового мира в заметном избытке содержатся уже в «Соти»; в «Пирамиде» же, когда подтекст предшествующих книг о социалистических преобразованиях был выведен на поверхность, мотив сделки с дьяволом – наряду с другими библейскими мотивами – приобрел сюжетный характер. Зримой и открытой становится символика отождествления «циклопической стройки» памятника Вождю с возведением здания социализма. При этом писатель считает необходимым особо отметить одно пикантное обстоятельство. Оказывается, когда строительная идея Монумента стала предметом жарких споров в Академии Передовых Наук, последнее слово осталось за анонимным оратором «в кителе железного цвета, неопределенных лет и наружности»: «Тут даже несусеверные затихли, потому что враз опознали его: вдруг псинкой в воздухе повеяло...» (2, 178).

По бесовскому обычаю речь безликого оратора отличала особая мета куражливости, оснащенность всякого рода логическими и психологическими вывертами, безоглядная провокационность, что и помимо специфического запаха выдавало присутствие нечистой силы. Характеризуя общую человеческую реакцию на бесовщину, П. Флоренский семиотически

отмечал: «Бесы вонючи»¹³, и посредством такого рода адских сигналов то «духовитого жара серы с камфарой», то «псинки в воздухе», то «сернистой паровозной гари» бесовская суть изображенного времени обретает в произведениях Л. Леонова еще и ольфакторную определенность.

Единая логика связи библейских мотивов через ольфакторное начало прослеживается в творчестве Л. Леонова с неотступной последовательностью. Как уже отмечалось, и в самом щедро окрашенном романтической мечтой о будущем романе 30-х гг. — «Дороге на Океан» есть герой, которому свойственны апокалиптические видения, которого не оставляет мысль о конце людей. По мнению Георгия Гермогеновича Похвиснева, это произойдет в результате падения Луны на Землю. При этом проступают общие, типологические симптомы приближения «последних времен»: «Никто не сидит в домах, не варит обеда, не ласкает детей. Человек скидывает с себя все, во что наряжался в предшествующие века. Разум намеренно прячется в дикарство»¹⁴. Важен и момент ольфакторной знаковости: появляются некие «дилантиоры, растерзатели», и «они пахнут псиной». Справедливо замечено, что «на таком естественно-катастрофическом фоне иначе смотрятся утопические мечтания героев, прекраснородушные хилястические их надежды»¹⁵.

Вне всякого сомнения для Л. Леонова важен именно знаковый, семиотический аспект запаха как способ «обобщить наблюденья», стать, как он говорит, «основой описанья», средством диагностирования большого Времени, целой Эпохи. И это общее свойство интертекстуальной детали библейского масштаба, в данном случае ольфакторного содержания, такой, как запах серы, интегрирующей образ эпохи, свидетельствует о способности литературы жить своей внутренней, самодостаточной жизнью, не отрываясь от социума, но и не подчиняясь ему полностью.

¹³ Флоренский П. Столп и утверждение истины. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 705.

¹⁴ Леонов Л. Дорога на Океан. С. 151.

¹⁵ Семенова С. Парадокс человека в романах Леонида Леонова 20 – 30-х годов // Вопросы литературы. 1999. Сент. – окт. С. 66.

Симптоматично, что апокалиптический пафос литературы, диагностируемый возросшим запахом серы, предельно актуализировался к концу века. Следом за «Пирамидой», исполненной прогностически-провидческим содержанием, появились в той или иной степени помеченные запахом серы произведения А. Наймана («Славный конец бесславных поколений»), Ю. Буйды («Ермо»), Дм. Липскерова («Сорок лет Чанчжоз») и др.¹⁶ Было бы упрощением свести это явление к профанному влиянию, заимствованию, личностному взаимодействию писателей друг с другом. Суть его глубже. Корни его в таинственном самостоянии, самодейственности литературы, которая постоянно обращается к вечным текстам, каждый раз наполняя их новым содержанием, но сохраняя при этом их знаковый смысл. Как говорил О. Манделштам: «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна». Что же касается конкретной проблемы очевидной переклички такого рода произведений, как роман Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоз» с «последней книгой» Л. Леонова, то хотя и просвечивает здесь момент прочитанности «Пирамиды» молодым писателем, как показывает опыт творческой связи самого Леонова с Достоевским, нет нужды и такого рода связь обязательно возводить в степень влияния, заимствования, подражания, достаточно просто удивиться таинственной силе непредусмотренных встреч писателей разных поколений в одной исторической точке общих земных интересов, когда каждый из писателей в меру своего таланта имеет право сказать: «Здесь со своей болью был я».

¹⁶ См.: Якимова Л.П. Интертекстуальный фактор как индикатор цельности художественного мира Л. Леонова // Интерпретация текста: сюжет и мотив. Новосибирск, 2001. Вып. 4.

Т.А. Рытова

МИФОЛОГЕМА ЗАГРОБНОГО ПУТЕШЕСТВИЯ В «НОВОЙ ПРОЗЕ» В.П. КАТАЕВА

Позднее творчество В.П. Катаева 1960-х – 1980-х гг., называемое его «новой прозой», воплощает изменение типа художественности. Модернистская эстетика позднего Катаева проявляется, во-первых, в изображении абсурдных следствий поступков и бессилия человека в бытии; во-вторых, в разрушении феномена человеческой жизни. На уровне поэтики это проявляется в том, что подвергается сомнению возможность автора-творца воплотить «объективные» смыслы бытия, дать эстетическое, цельное суждение о мире. Поэтому устойчивым принципом поэтики «новой катаевской прозы» является то, что автор не только «внезаходимый» творец, но и присутствует во внутреннем мире художественного произведения. Здесь он фигурирует 1) частично как субъект поступка («человек жизни»); 2) как субъект сознания. Как субъект сознания катаевский автор имеет две ипостаси: а) субъект переживаний (лирический герой); б) субъект речи (повествователь).

Поэтика «новой прозы» Катаева в разных аспектах воплощает глубинный интерес писателя к теме смерти. Например, даны следующие повторяющиеся из повести в повесте устойчивые характеристики образа героя-повествователя:

1) это человек старый, что, в трактовке Катаева, обязательно предполагает ощущение им близости смерти, конца;

2) это человек больной, что усугубляет кризисность и обостренность его мироощущения;

3) он – писатель, воплощающий свое мироощущение в текст (тем самым и погружаясь в ситуацию смерти и отстраняясь от нее в акте творчества).

Однако можно говорить о том, что в прозе позднего Катаева формируется некоторый комплекс представлений о современном человеке вообще:

1) современный человек, по Катаеву, независимо от его социальной активности и ориентации, обречен на трагическое существование в реальности;

2) главное переживание, которое постоянно испытывает человек сегодня – ужас и страх смерти;

3) источник этого страдания – в самой реальности XX века, которая почти не оставляет человеку права на личный выбор, и личное переживание события смерти сопровождается диктатом события жизни.

Герои катаевской поздней прозы воплощают в своей судьбе общую судьбу человека XX в. как обреченность на массовый тип смерти и утрату идеалов. Фабула всех персонажей (и вымышленных: Месье, Девочка, Пчелкин, Дима, Инга; и реально существовавших: Ленин, Бунин, Маяковский, предки Катаева, поэты 1920-х гг.) сводится к ситуации их смерти. Весь жизненный опыт катаевского героя-повествователя показывает ему, что в XX в. человек неизбежно разделяет общую судьбу человечества, т.е. выброшен из личной судьбы. В аспекте этой проблемы «новую прозу» можно рассматривать как поиск индивидуального представления о человеческом пути, как восстановление личного индивидуального отношения к смерти, так как это обозначает восстановление индивидуального образа жизни.

Поэтому неслучайно, что во всех поздних произведениях Катаева есть ситуация, которую можно интерпретировать как загробное путешествие. Подчеркнем, что Катаев опирается не на литературную традицию, а скорее на самую мифологему загробного путешествия. Эти ситуации всегда подаются с большой долей условности (в качестве «мертвого мира» в катаевских повестях всегда выступает метафизическое пространство снов, воспоминаний или самосознания героя) и воскрешают семантику мифологического загробного путешествия, не только самого по себе чреватого опасностями и препятствиями, но и приобщающего к пространству смерти.

Однако в случае катаевского героя можно говорить о том, что целью его путешествия является не завершение пути, не достижение смерти как сакрального центра индивидуального пространства, целью является, во-первых, либо «...сам путь, вступление на него, приведение своего “Я”, своей жизни в соответствие с путем, его внутренней структурой, логикой, ритмом» (Ю. Лотман). Например, в «Святом колодце» передано такое восприятие путешествий повествователя: «“Ты опять улетаешь?”» — спросила жена покорно, т.к. понимала, что ничего другого мне не остается»¹. Либо, во-вторых, для героя-повествователя важна попытка символически преодолеть пространство смерти, выйти из него, для чего необходимо побывать там.

Вообще мифологема загробного путешествия в конечном счете давала человеку возможность осмыслить жизнь после смерти и тем самым познать, возможен ли в какой-нибудь форме выход с того света, возможно ли воскрешение, реинкарнация².

В аспекте этих вопросов нас и интересует динамика, трансформация мифологема загробного путешествия в «новой прозе» В. Катаева.

Повести 1960-х годов «Маленькая железная дверь в стене» (1960 — 1964) и «Святой колодец» (1962 — 1965) воскрешают мифологический инвариант мотива загробного путешествия: жизнь — смерть — воскрешение. Герой-повествователь как бы верит, что смерть это только форма продолжения жизни. Неслучайно, в качестве пространства загробного мира в этих повестях выступают топорсы метафизического пространства, которые аналогичны реальным: в первой повести — это музей «мертвых» летательных аппаратов прошлого во французском городке Медон-Вальфлери; во второй — это загробное, «райское», пространство Европы и Америки, по которым путешествует герой в наркотических снах (сравни: в мифах, воплощаю-

¹ Катаев В.П. Избр. прозв.: В 3 т. М., 1977. Т. 1. С. 170. Далее ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы в скобках.

² См. об этом: Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1980. Т. 1. (Загробный мир).

псих представление о загробном мире как «необходимой фазе в круговороте возрождений»³, «картины загробного мира могли целиком копировать реальный мир с селениями... ландшафтами и т. д.»⁴).

Герой-повествователь в повестях Катаева 1960-х гг. не боится попасть в пространство смерти (тождественное реальному), жаждет приобщиться к нему, чтобы познать, как оно влияет на живое, поэтому развитие ситуации «загробного путешествия» в этих произведениях достаточно развернутое и детальное.

Например, посещение музея летательных аппаратов в Медон-Вальфлери становится кульминацией сюжета повести о Ленине «Маленькая железная дверь в стене». Движение к этому музею, поиски его местонахождения изображаются Катаевым подробно и воспроизводят путешествие в мертвый мир (в описание пути к музею вводится антитеза низа/верха — сначала надо ехать в метро, а потом идти все время в гору; у героя появляется проводник в иной мир — старик-сторож; на пути встречается чистилище-проходная с неподкупными стражами-ангелами — охранниками в летной форме и т.д.). Коллизия состоит в том, что старый человек хочет увидеть летательные аппараты детства в подлиннике и увериться, что вещь сохраняется во времени. Поиски музея также сопоставляются со сном, что переводит в метафизический план всю ситуацию.

Эта коллизия путешествия в мертвый мир музея летательных аппаратов обретает оптимистическое решение только в метафизической реальности: герой-повествователь открывает гармонизирующую силу собственного сознания (он осознаёт, что летательные аппараты оживляют его память, создают в его сознании прошлое, в реальности исчезнувшее). Вывод автора: если материя жизни (вещь) не исчезнет, то у человека появляется возможность в своем сознании восстановить ушедшую жизнь. Жизнь не исчезает — вот итог «загробного путешествия» в этой повести.

³ Мифы народов мира. С. 454.

⁴ Там же. С. 452.

Но на уровне реальной действительности коллизия решения не получает: подчеркнуто, что объективно аппараты воплощали самые разрушительные идеи XX в.: «Здесь мы видели “баллоны” Парижской коммуны, макет русского самолета времен первой мировой войны с громадными бомбами и обожженный, продырявленный ястребок времен Великой Отечественной» (1, 107).

Тем не менее «воскрешение» героя (возвращение в реальность жизни) в этой повести состоялось. Так же, как и в повести «Святой колодец». Фабула этой повести – временный наркотизный сон героя во время операции – своеобразный эквивалент смерти (как удаление и пребывание в неизвестности инобытия). Эта фабула, во-первых, рождает в данной повести Катаева ситуацию самоанализа (герой задаётся вопросами: каков «Я» подлинный; какими ценностными системами я владею); во-вторых, эта фабула погружает героя в стихию, хаос, ирреальность собственной души, сознания. Герой открывает многослойность и хаос собственного сознания. В частности, «колодец» сознания героя не исчерпывается своим памятью, восстанавливающей образы прошлого, и слоем воображения, фиксирующим фантазмагорические образы его переживаний. Как писатель и человек культуры, он обладает слоем культурной памяти и обращается к ней в поисках ценностной опоры. Феномен развития мотива «загробного путешествия» в этой повести состоит в том, что он дан в двойной кодировке: 1) герой пребывает в состоянии сна-смерти; 2) в своих снах он путешествует то по европейскому комфортному раю, то по потусторонней заокеанской Америке, то по окрестностям буддийского Куньминя, города вечной весны. Таким образом, герой-повествователь проверяет в своих загробных путешествиях важные для него культурные модели и отказывается от всех, ибо они (готовые схемы) не отвечают его индивидуальному чувству.

Неслучайно даже пушкинский «Пророк», который как метасюжет проецируется героем-повествователем на его «загробное» путешествие (сюжет его снов), существенно редактируется: Катаев не использует ключевые строчки «угль, пылаю-

щий огнем, / Во грудь отверстую водвинул». Дело в том, что в «Святом колоде» «уголь» (как и «огонь») — это не символ внутреннего горения, духовности, а знак сгоревшего реально бытия и знак пустоты, ада бытия ирреального. И ужас перед этим бытием не преодолевают никакие традиционные концепции и готовые культурные схемы. Поэтому в финале повести духовный путь героя и его загробное путешествие завершаются возвращением в профанную реальность, что есть не акт воскрешения, а простого освобождения от жуткой фантасмагории ирреальных наркотических видений.

Повести 1970-х гг. «Кладбище в Скулянах» (1973 – 1975) и «Алмазный мой венец» (1975 – 1977) дают образ загробного путешествия как «пути в одну сторону» (туда). Интенция героя-повествователя направлена только на приобщение к миру мертвых: родовое кладбище в Скуляны (где покоятся его героические предки), мифический, выдуманный им, парк памяти Монсо (где стоят памятники его друзьям, легендарным поэтам 1920-х гг.). Ситуации выхода из этого иномира не даются.

Подобное развитие мотивемы «загробное путешествие» воплощает, скорее, не какой-либо мифологический инвариант, а индивидуальную систему представлений автора-повествователя. В основе этой системы представлений, во-первых, скептическое признание (констатация) того, что современный человек в своем сознании смирился с ужасом, смертоносностью реального бытия, живет с этим. Во-вторых, представление о том, что загробный мир — это не столько мир смерти, сколько мир вечности (мир вечной истории и вечной культуры). Таким образом, в повестях Катаева семидесятых годов «загробный мир» — не аналогичный реальному, а целиком противоположный ему — ощущается как мир универсальных духовных ценностей. Об этом свидетельствует то, что, например, коллизия «Кладбища в Скулянах» строится на стремлении повествователя слить, соединить свое сознание с сознанием умерших предков через приобщение к текстам их записей.

Так же в повести «Алмазный мой венец»: герой жаждет окончательно преодолеть собственную маргинальность, отвер-

женность от круга умерших, но легендарных поэтов 1920-х гг., друзей его молодости. Он жаждет стать таким же памятником в мифическом парке-мемориале Монсо, как и они.

В целом, повести В. Катаева 1970-х гг. редуцируют мотив «загробного путешествия» и дают его как интенцию героя, попытку войти в вечный мир, в метатекст культуры («Алмазный мой венец») и истории («Кладбище в Скулянах»). Войти затем, чтобы из него уже не выйти.

С другой стороны, разбирая записи предков и анализируя посмертную судьбу знаменитых поэтов, автор-повествователь открывает, что смыслы текстов «в памяти культуры не хранятся, а растут» (Ю. Лотман), утрачивая изначальную семантику, отчуждаясь от первичного жизненного содержания, и таким образом превращаясь в симулякры. Например, дневники дедов Катаева в повести «Кладбище в Скулянах» открывают автору не интимную информацию об их жизни, а лишь самые общие, типические черты их сознания.

Таким образом, Катаев показывает, что мир культуры и истории дает ложные ориентиры. «Загробное путешествие», осуществляемое катаевским героем в повестях 1970-х гг. как движение в мир культуры и истории, имеет ложную цель, ибо это уже мертвый мир.

В повестях Катаева 1980-х гг. «загробное путешествие» совершает уже не автобиографический, а вымышленный герой. Например, в повести «Уже написан Вертер» (1979), сближаемой нами с повестью 1960-х годов «Трава забвенья». Здесь представлен как бы творческий проект повествователя, моделирующего свою судьбу в образе судьбы «другого». Тем самым это попытка: а) воспроизвести завершенный образ мира; б) отстранить от себя свой экзистенциальный страх перед смертью, воплотив его в переживание отчужденного героя.

Фабульное развитие вымышленного образа в этих повестях связано с ситуацией, типичной для XX века: «маленький» человек становится жертвой больших исторических изменений (революция, гражданская война, террор) и бездейственным винтиком скрытого от него механизма жизни: Дима («Уже написан Вертер») и Рюрик Пчелкин («Трава забвенья») по во-

ле случая вовлечены в этих повестях в волну революционно-го террора, поставлены на грань жизни и смерти и так же (по воле случая) спасаются. В этих повестях «загробное путешествие» – вне воли субъекта, как и выход из него.

Но сюжет, найденный здесь Катаевым, шире: человеку только кажется, что он вышел из мира смерти, что он спасся, что он жив. Физически он действительно уцелел, но духовно он мертв: он живет с непреходящим ощущением вины за смерть матери/отца, произошедшую в результате получения ими через газету (роль Слова) ложной вести о гибели сына. По Катаеву, смерть души, в которую человека ввергает Слово и его собственное сознание, самая страшная и абсолютно безысходная. Выхода из пространства такой смерти нет. Собственное сознание становится для человека подлинным местом погребения. Эта мысль закреплена в катаевском «Вертере» дважды: 1) Дима после смерти матери мучается виной и до старости существует как живой мертвец; 2) сюжет Димы помещен в хронотоп сновидений автора-повествователя, которым нет конца (сравни: в «Святом колодце» выход из потустороннего мира сновидений в реальность действительную еще был).

Таким образом, в повестях В. Катаева 1980-х гг. воплощается понимание того, что смерть индивидуальна, несмотря на все объективные факторы, ее вызывающие, и констатируется, что смерть возможна и при жизни человека.

МОТИВ КОСТРА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

Костер — повторяющийся образ, несущий устойчивую семантику в художественных картинах мира разных современных русских прозаиков, т. е. этот образ можно назвать мотивом в широком (композиционном) смысле этого понятия, а именно, единицей художественной семантики (не образом-деталью, несущим конкретную изобразительную семантику). Устойчивость семантике мотива костра придает опора на архетипическую семантику огня как фундаментальной стихии мироздания, как активного (мужского) духовного начала бытия¹. Будучи формой огня, костер обладает амбивалентностью значений, связывается как с жизнетворящими силами, так и силами смерти, очищения; самый источник огня может принадлежать как высшему (небесному) миру, так и низшему (подземному). Костер — это укрощенный человеком огонь, свидетельство богоравности человека, и это отличает костер от пожара — огненной стихии, а с другой стороны, от очага — домашнего огня, «оформленного», помещенного в микромир человека. Костер связывает человека не с малым пространством дома, а с космосом, хотя Дж. Фрэзер считал более обоснованной не солярную теорию костров, выводящую магическую функцию костра из обряда овладения солнцем на земле, а теорию очистительных ритуальных костров, уничтожающих силы зла, смерти².

Космотворящая, солярная, богоборческая семантика костра в современной прозе не реализуется в конкретной семантике образа, что объясняется переоценкой возможностей человека овладеть стихиями мира. Так, в прозе В. Шаламова сня-

¹ Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1982. Т.2. С. 239.

² Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 1998. С. 679.

та символика костра как солнца на земле, сотворенного человеком: в мертвенном холоде Колымы огонь едва ли способен согреть, накормить, спасти, т. е. закрепить человека в мире, поэтому костер у Шаламова чисто функционален. Нет не только солярной, но и очистительной семантики костра в прозе В. Распутина, а рукотворный огонь, если он не в очаге, не в границах дома, традиционной крестьянской культуры, разрушителен, превращается в пожар (см. символический образ пожара в одноименной повести и цепь пожаров в «Прощании с Матерой» (1975)). Костер, посягающий на овладение жизнью, древом жизни, не разгорается: пожогщики из лиственницы сооружают костер, обложив дерево жердями, облив бензином, но огонь «начал отделяться от дерева, точно пылал вокруг воздух, а лиственник под какой-то надвечной защитной броней оставался невредим»³. Удел человека – быть хозяином земного дома, организуя его по законам природы, но укротить стихии как воды, так и огня невозможно, поскольку это неотъемлемые онтологические основы жизни.

Пожар окаймляет историческое время в романе «Старик» Ю. Трифонова (1978), сменив «отблески костра», которые писатель отыскивал в середине 1960-х гг.: «пылает земля... в огне крестьянских бунтов...» 1919 г., «вулканической лавой течет, затопляя, погребая огнем, свирепое время»⁴. «И в этом огненном лоне рождается новое, небывалое», но в 1972 году рожденная в той лаве огня жизнь напоминает пекло: «Леса горели, Москва гибла в удушье, задыхаясь от... мглы, заполнявшей улицы и дома... спастись было нельзя, обмелели озера, река обнажила камни, едва сочилась вода из кранов, птицы не пели; жизнь подошла к концу на этой планете, убиваемой солнцем»⁵; «Жара нечеловеческая, нездешняя, жара того света»⁶. О трагических последствиях мнимого овладения огнем думает и лирический герой «Царь-рыбы» В. Астафьева (1975), для которого слово «огонь» с времен войны начинает означать

³ Распутин В. Прощание с Матерой. Повести. Красноярск, 1983. С. 147.

⁴ Трифонов Ю. Старик // Трифонов Ю. Собр. соч.: В 5 т. М., 1986. Т. 3. С. 473.

⁵ Там же. С. 530.

⁶ Там же. С. 568.

страшные, убийственные последствия овладения «страшной силой — огнем, в древности им (человеком. — Т.Р.) обожествленным, затем обращенным в погибельный смерч. Когда-то с четверенек взявшее человека до самого разумного из разумных существ, слово это сделалось его карающей десницей»⁷.

Обращение к образу костра, а не домашнего очага в современной литературе свидетельствует о расширении мироощущения современного человека, об утрате чувства защищенности домом, цивилизацией и общем чувстве бесприютности, одиночества в космическом масштабе. Ситуации разжигания костра, сидения у костра означают сознательный выход из цивилизации, из дома, возвращение в стихию естественного бытия, которая пугает человека. Писатели XX в. выразили экзистенциальное ощущение «заброшенности» человека в Бытии. Герой романа Ю. Бондарева «Берег» (1975) «ощутил, какой ничтожно маленькой, слабой каплей огонька мелькнул... и затерялся в непроглядном океане ночи одинокий костерок... песчинка тепла посреди неохватной черноты пространства»⁸, с каплей бытия сравнивается человеческая жизнь и В. Астафьевым в «Царь-рыбе».

Бондаревский Никитин у костра вспомнил о спасительной цивилизации, о Москве, горящей электрическими огнями тепла и света, но в Риме, «вечном городе», ставшем современным Вавилоном, «невероятном городе», «бездумном муравейнике», подобном аду своей духотой, смрадным воздухом, хаотическим движением людей, Никитин испытывает то же чувство одиночества, незащитности, отчаяния, что и в космическом равнодушии тайги и неба, и жизнь предстает «живым страданием, не свойственным неистребимой спокойной красоте вечности», подобно движению стаи гусей, которые «тянулись из последних сил» среди арктической пустынности ночи. Человек завидует «их необоримому инстинкту, преодолевающему ужас мрака и бесконечности»⁹, лишь крик гусей

⁷ Астафьев В. Царь-рыба. Повествование в рассказах // Астафьев В. Собр. соч.: В 15 т. Красноярск, 1997. Т. 6. С. 56.

⁸ Бондарев Ю. Берег // Бондарев Ю. Собр. соч.: В 6 т. М., 1985. Т. 4. С. 383.

⁹ Там же. С. 386.

выдает силу страданий существования. Цивилизация не гармонизирует, не укореняет, не дает «берега», она предстает временным костром света, тепла, приюта, постепенно становясь адом искусственного огня, войной, убийством. Не случайно сцена у костра завершается убийством двух белок — «муж и жена», целостность — не в следовании природной необходимости поддержания жизни (тушки белок после снятия шкурок брошены собакам, которые лениво, хрустя, поедают их), а в следовании бездумным преимуществам, даваемым человеку цивилизацией. Языческий обряд трапезы у костра, сотворение пищи и поедание ее исчезает в изображенной Бондаревым ситуации.

В современной литературе наиболее часто костер воскрешает семантику очистительной силы огня, личностный ритуальный акт преобразования внешней реальности во внутренний акт сознания, акт самоопределения индивида, выявления ориентиров существования. Костер овнешняет внутренний процесс определения границ существования в безграничном бытии. В художественном мире произведения костер становится, во-первых, хронотопическим образом, устойчивым моментом единства пространства/времени, образом, организующим художественное пространство, во-вторых, сюжетным центром (кульминацией или финалом), выводящим конкретный смысл фабулы к универсальному архетипическому смыслу.

Хронотопическая семантика вызвана тем, что костер — это момент остановки человека в открытом пространстве для ценностной ориентации: точка света в безмерной вселенной становится центром, который устанавливает сам человек, определяя круг освоенного бытия при открытии масштаба неосвоенного. В современной литературе иначе, чем в традиционной культуре, определяется оппозиция свое/чужое: центробежная ценностная ориентация, устроенное общее пространство не представляются идеальными; отталкивание от общепринятых ценностей ведет к поиску их на периферии, вдали от цивилизации, однако костер должен ценностно организовать природно-космическую периферию, установить новый центр, а не сменить организованное пространство на неорганизованное.

Костер выступает центром разных природных пространств: леса (неорганизованного живого пространства), степи (неориентированное пространство пустоты), гор (поиск горизонтальных ориентиров в наличной вертикальной ориентации), реки (ориентация в потоке времени), но всегда костер организует ночное пространство, внося индивидуальный свет (смыслы) в тьму бытия, в мир, утративший солнце. Еще раз повторим, что солярная семантика редуцируется тем, что человек, сопротивляясь тьме разжиганием своего огня, осознает себя не богоравным, не победившим тьму, смерть, хаос, хотя и обретшим ориентиры.

В «Царь-рыбе» В. Астафьева в главе «Капля» соединяется и архаическая семантика костра (приобщения человека к космопорению) и современная семантика индивидуального самоопределения человека, открытие трагических противоречий бытия. Лирический герой этой новеллы, писатель, носитель личностного сознания, возвращается в родные места, от центра на периферию, в тайгу, сохранившую первозданность, чтобы «поврачеваться ею». Процесс духовного врачевания противоречив: вначале тайга отделяет человека от мира, самим же человеком придуманного, построенного, от противоречий цивилизации, и костер создает круг малого света, малого понимания, в котором ищется укрытие для человека. Подчеркнем, что и у Астафьева костер не объединяет, а отделяет, сын и спутник лирического героя оказываются вне ритуала сотворения костра, создается ситуация одиночества человека в космосе, а именно космическое пространственное величие открывает костер, выводя человека за границы малого света; в космической бездне тьмы даже звезды воспринимаются как «лампадный свет», свет другого мира, недоступного и подавляющего: «Звезды всегда вызывают во мне чувство сосущего, тоскливого успокоения своим лампадным светом, неотгаданностью, недоступностью»¹⁰. Герой готовил себя к празднику (подобием ритуального приготовления становится умывание): омовение, смазывание средством от комаром — на-

¹⁰ Астафьев В. Царь-рыба. С. 58.

ложение «маски», процесс разжигания костра, жесты у костра, подобные ритуальным: «Придвинувшись к костру, я вытянул руки, сжимая и разжимая пальцы, будто срывая лепестки с громадного сибирского жарка»¹¹. Но праздник оборачивается тревогой, печалью и даже отчаянием, хотя приобщение к тайне бытия произошло.

Оставшись один на один с природой, герой прикоснулся к таинству рождения жизни, преодоления смерти и сам соучаствовал в процессе преобразования. Выведенный за границы малого круга света, герой ощущает тождество своего костра и окружающей подвижной материи бытия: туман, окруживший костер, окутывал, обволакивал костер, но в этом угрожающем движении рождалась живительная влага росы, дыхание земли и неба будто соединились в первотворении, освобождаясь от давящей духоты «парного дня». И речка Опариха предстала как космическая квашня, где замешивается тесто будущей жизни, а костер сравнивается с «мечущейся в темноте лесов» кометой, становящейся тоже одним из котлов материи: тучи гноса, похожие на тесто, сбиваются над костром, «осыпаются в огонь», как желтые отруби. Котел Опарихи рождает жизнь, отделяет свет от тьмы: «...разрезало... речку от берега до берега, точно лист оцинкованного железа, и туманы, расстриженные надвое, тоже разделились — одна полоса, подхваченная речкой, потекла вниз, другая сбилась в облачко, которое притулилось к берегу, осело на кусты подле нашего костра»¹².

И онтологическую, и экзистенциальную тайну открывает современный человек: не вечность бытия, а вечность рождения бытия («младенчески пульсирующее темечко нарождающегося дня»; не вечность праздника, а вечность преодоления смерти, тьмы, отчаяния: «Радость кратка, проходяща, часто обманчива, печаль вечна, благотворна, неизменяна <...> Мудра, выросла печаль — ей миллионы лет, радость же всегда в детском возрасте»¹³. На периферии цивилизации, в одиноче-

¹¹ Астафьев В. Указ. соч. С. 55.

¹² Там же. С. 55.

¹³ Там же. С. 58.

стве человек осознаёт истинные масштабы своих возможностей, не соизмеримых с масштабами природного бытия, и учится у природы мужественному сопротивлению отчаянию, смерти.

Костер в современной прозе утрачивает порой функции обретения индивидуальной истины, хотя прикосновение к ней, безусловно, знаменует момент просветления. В финале романа Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей» (1975) образом костра отмечен выход к экзистенциальным ценностям служителя системы, человека без абсолютов Неймана (нового человека). Возможность обретения ориентиров существования снимается существенными подробностями: не он сам разжигает костер, а приходит на свет костра у тела утопленницы на берегу реки, кроме того, свет костра не освещает очевидные истины, а лишь толкает к самоопределению, ставит перед выбором ценностей в ситуацию обсуждения истины.

Сцена у костра создает ситуацию философского диспута о смысле смерти, о возможности искупления греха смертью, в спор вовлекается и Нейман, но он не становится равным участником агона, хотя свет костра привлёк внимание Неймана в состоянии отчаяния, мысли о самоубийстве в связи с политическими событиями в стране и городе. Домбровский наделяет конкретную сцену явным символическим подтекстом, показывая, как свет костра, а затем поднесенной к телу свечи «оживляет», открывает «смертную красоту преодолённой жизни», то есть наделяет смыслом выбор покончившей с собой женщины, заставляет искать критерии жизни и смерти: «...все это заставило его вздрогнуть как-то по-особому. И не от страха и даже не от щемящей мерзкой тайны, которая всегда окружает гроб, могилу, умершего, а от чего-то иного — возвышенного и непознаваемого»¹⁴. Отменяется поэтизация смерти как таковой: будто шевелящиеся пальцы свидетельствовали, как «цеплялась» за жизнь утопленница, а красное платье, ожерелье утверждали женское стремление к красоте даже в гибельный момент.

¹⁴ Домбровский Ю. Факультет ненужных вещей // Домбровский Ю. Собр. соч.: В 6 т. М., 1993. Т. 5. С. 600.

Но есть и другое отношение к жизни как к временному и неистинному существованию: читавший молитву Богу Яша оценивает жизнь как «...суету человеческую, елико не пребывает по смерти... Не пребывает богатство, не существует слава. Всё персть, все пепел, все сень»¹⁵; «...все земное, как тряпку, сбросила и в вечное облачилась», — говорит он об утопленнице. Возникший между двумя персонажами спор о смерти становится спором о смысле жизни, о том, что не тлен, и об ответственности человека за собственное существование. Смерть — спасение от жизни, расплата за грехи или искупление ложно прожитой жизни? Старик говорит о страхе перед смертью тех, кто «не был овцой, а был волком», так как «только сейчас мои мучения и начинаются, а конца им не видится»¹⁶, т. е. он утверждает персональную неотменимую ответственность человека за собственную жизнь. Яша утверждает метафизическую силу, призванную оценить и простить человека: «От людей тебе прощенья нету. На то они и люди, чтобы не прощать, а взыскивать». А спаситель дает отпущение греха при условии, что в пограничной ситуации человек переосмысливает всю жизнь: «Там смысл нужен. Вот до чего ты и должен дойти. Хоть в самый свой остатний час, а должец! Он не с земли, он с неба нам даден!»¹⁷; «Ему твой смысл важен, чтоб хоть в последнюю секунду уразумел все»¹⁸.

По Домбровскому, смерть имеет значение не как утрата воли к жизни, не как спасение от кары, а как утверждение обретенного смысла жизни, отказаться от которого человек не имеет права перед самим собой. Смерть может стать утверждением личных ценностей жизни в обстоятельствах, когда невозможно им следовать в реальном поступке. Но Нейман оказывается неспособен определить смысл своего личного существования. Он принял логику времени, где индивидуальные ценности объявлены факультативными, ненужными, и

¹⁵ Домбровский Ю. Указ. соч. С. 603.

¹⁶ Там же. С. 605.

¹⁷ Там же. С. 605.

¹⁸ Там же. С. 606.

поэтому смерть лишается смысла, а смерть как страх перед наказанием власти он отбрасывает: «Конец мне пришел, а с чем я остался? Ведь даже “господи, господи” крикнуть и то некому»¹⁹. Потому он отходит от мыслей о жизни и смерти, от костра к искусственным ориентирам, но в степи он зажигает свое подобие костра – сухой куст травы: «Земля лежала седая, растрескавшаяся, и из нее росла тонкая и длинная, похожая на конский волос трава. Он увидел большой белый куст и бросил на него зажженную спичку. Куст сразу же занялся весь прозрачным водородным пламенем, пока огонь не упал и судорожно не задохнулся на твердой, как глиняный песок, почве»²⁰. Неожиданным кажется сближение с Христом, сжигающим бесплодную смоковницу, но сближение это важно для выявления концепции человека у Домбровского.

Неману, как всякому человеку, дано верно оценить бесплодность собственной жизни, принять справедливость наказания (не служебного, а нравственного), и символическое сжигание бесплодной травы можно трактовать как акт внутреннего суда (что подкрепляется постоянным желанием Неймана бежать в горы из безумной жизни, которой он живет). Однако очевидна и перевернутость библейской ситуации: Христос карает и имеет право на кару, Нейман сжигает бесплодную траву, как бы вымещая гнев за бесплодность на окружающей его бесплодной, степной жизни, что делает акт сожжения не возводящим к истине, не очищающим.

Роман Домбровского дает еще одно подтверждение, что в современной прозе костер утрачивает семантику собирающего центра, персонажи не сходятся в своих принципах жизни и не могут принять доводы другого. Даже в народном мире, представленном Ф. Абрамовым в романе «Дом» (1978), ритуальный костер в честь Калины Дунаева, выразителя народной утопической веры в разумное общество, разжигается Михаилом после официальной коллективной трапезы, в противовес ей. Ритуальный огонь, призванный сопроводить тело героя на

¹⁹ Домбровский Ю. Указ. соч. С. 607.

²⁰ Там же. С. 607 – 608.

небо, в мир бессмертного духа, утрачивает коллективную значимость: идеи Калины не прижились в народной жизни, и восприняты лишь персонально, Прясливыми, но не всеми пекашинцами.

Сюжетная функция мотива костра, занимая узловое положение в структуре сюжета, восходит к архаической семантике, актуализируя ситуацию жизнетворения, соединения, перехода в высший мир духа (смерти/воскрешения), однако в конкретном сюжете архетипические ситуации, безусловно, трансформируются, при этом новая семантика обретает более важное значение для выхода к общему смыслу произведения.

В повести В. Белова «Привычное дело» (1965) костер становится кульминационным центром сюжета, хотя фабульно ситуация с разжиганием костра может быть отнесена к эпилогу, к изображению событий, последовавших за событием: прерыванием обычного течения жизни («привычного дела»), попыткой Ивана Африкановича вырваться из обстоятельств, повлекших смерть жены. Фабульно случай блуждания в лесу не вписывается в ход событий, например, готовящуюся ради детей женитьбу Ивана Африкановича. Сюжетно же костер в лесу становится кульминационным моментом преодоления смерти, возвращения персонажа в поток жизни, т. е. самоопределение, хотя личностные смыслы жизни не формулируются «естественным человеком».

Мысль о смерти после смерти жены приходит к Ивану Африкановичу со словами молитвы бабки Евстоли перед сороковинами, последней границей земного пребывания души умершего: «Возоплю в скорби моей к господу богу моему, и услышит голос мой... и да уйдет от тления жизнь моя к тебе, господи, боже мой»²¹. Мольба о смерти поразила Ивана Африкановича, и возникшая мысль о «запримеченной еще в прошлом году осине» для новой лодки может быть истолкована как инстинктивное сопротивление желанию смерти, однако лодка — это не только символ жизни в потоке времени, но и символ перехода от жизни к смерти. Путь в лес, в про-

²¹ Белов В. Привычное дело // Белов В. Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 1. С. 245.

странство неориентированной жизни, к осине — дереву греховной смерти — сопровождается знаками смерти: на ивовом кусте в лесу остался платок Катерины, сохранивший ее запах, и платок указывает путь к ней, в мир смерти («... и ничего нет без нее... Кажись, и некуда больше идти, все пройдено, все прожито. И некуда ему без нее идти»²²).

Последующее блуждание по лесу дается в атрибутах путешествия в мир смерти: он теряет ориентиры («место было чужое»); оказывается у Черной речки, вода которой черна, как деготь, и «где-то невдалке отсюда она ныряла под землю и километра два текла под землей, потом опять появлялась наверху и текла по-людски...»²³; попадает на старые гари, где «гнили упавшие деревья, скользкие, обросшие мхом»; «остро пахло дурман-травой, от которой... кружило голову... Такое мертвое, гиблое раскинулось вокруг место»²⁴; «вверху была сплошная мокрая темень». К ночи Иван Африканович устал идти, испугался, будто исполнилась молитва бабки Евстолии о смерти («бездна обьет меня последняя»), но в объявшей его тьме он разжигает костер из ели, вечнозеленого дерева, и возникает «светлая капля костра с маленькой фигурой человека»²⁵ посреди бесконечного леса, шум которого передает ритм чередования жизни и смерти: «Шум нарастает, ширится... и топит все на свете темным потопом... сейчас он поглотит весь мир... Время то останавливалось, то и совсем шло взапятки». После буквального блуждания по лесу возникает блуждание сознания в иных мирах, сны во сне, но костер «мешает утопить в кошмаре бестолковых видений и образов» «острую холодную звездочку», открывшуюся вверху, когда костер прогорел.

Возникшая вертикаль выстроила прежде всего сознание; на второй день от сна сознания Иван Африканович приходит к мысли о себе, о смысле всякой жизни (о Боге-творце): «А кто, для чего все это выдумал», о смерти, но не как о желан-

²² Белов В. Указ. соч. С. 347.

²³ Там же. С. 249.

²⁴ Там же. С. 250.

²⁵ Там же. С. 251.

ной, а со страхом перед ней: «Раньше никогда не боялся смерти. Думал: не может быть так, что ничего не останется от человека. Душа ли там какая, либо еще что, но должно ведь остаться, не может случиться, что исчезнет все, до капельки. Бог ли там или не бог, а должно же что-то быть на той стороне... Теперь же он ощутил страх перед смертью. Нет, ничего, наверно, там нету. Ничего. Все уйдет, все кончится. И тебя не будет, дело привычное...». Ритуальный костер вернул к мысли о единственно данной человеку жизни, потерять которую добровольно нельзя. Вечности смерти противопоставляется вечность жизни, ибо она останется, как другие люди останутся после смерти одного из них: «Да, ну а другие-то, живые-то люди? <...> Ведь они-то будут, они-то останутся? И озеро, и этот проклятый лес останется, и косить опять побегут. Тут-то как? Выходит, жись-то все равно не остановится и пойдет как раньше, пусть без него, без Ивана Африкановича. Выходит, все-таки, что лучше было родиться, чем не родиться»²⁶. Иван Африканович окончательно утрачивает желание смерти, на третий день он обретает ориентиры, узнает место: «Земля под ногами Ивана Африкановича будто развернулась и встала на свое место... Теперь он знал, куда надо идти... Он брел на солнышко»²⁷. Костер сопровождает духовные поиски человека, обретение ориентиров в окружающей жизни, возвращение в этот мир как самоценный.

Наиболее полное восстановление архаической (и архетипической) семантики костра обнаруживается в «Царь-рыбе» В. Астафьева, при этом «сюжет» костра, выстраиваемый в разных новеллах, создает движение функций костра от родовой, животворящей, собирающей род, через обрядовую к функции рождения индивидуального самоопределения в человеке, отпавшем от рода, но восстанавливающим значение родовых связей перед лицом сурового мироздания. В новелле «Уха на Боганиде», воссоздающей мифопоэтическую картину из исчезнувшего прошлого, артельный костер, на огне которого варится уха для коллективной трапезы, предстает как котел

²⁶ Белов В. Указ. соч. С. 254.

²⁷ Там же. С. 255.

первотворения жизни, превращения адского смертельного огня в оживляющую пищу: «Быстро, бездымно брались огнем натесанные щепки. Лизнув желтым языком сахарно-белую щепу, пламя отемняло торцы поленьев и начинало с треском их разгрызать... Забулькало, заворковало в котле, аж в костер сплеснуло. Огонь поутих, зашипел и тут же воспрянул, треснул, приподнялся, достал выпуклое дно котла, уперся в него гибким всходом и раскрылся ярким цветком... Какое-то время смешанно, кучей покоится в котле рыба, чуть только пошевеливает ее из-под низу... и пошел рыбий хоровод! Куски рыбы, белые, красноватые, с прожельтью, с плавниками и без плавников метались по котлу, переворачивались, выпрыгивали пробками и оседали на дно... Вареву подбрасывало нагоревшим огнем, вертело, гоняло бурунами, и сам котел и крюк над ним содрогались, будто вскачь неслись, позвякивали железом, и бодрое клокотанье возбуждало, веселило и подгоняло артельный люд, занятый колотухой. Кипит работа на берегу!»²⁸. Возрождающаяся с уходом зимы жизнь включает в свое движение людей, соединяя их для совместной деятельности (архаическое занятие рыбной ловлей), и костер знаменует овладение жизнью, соучастие людей в рождении жизни, поэтому костер заканчивается коллективной трапезой, но выделен и символический акт, подобный жертвоприношению: дети, получившие от артели первую пищу (род обеспечивает будущее), приносят Касьянке, матери-прародительнице, котелок с ухой, так наследуется главный закон существования — поддержание жизни. «Кушай, кушай! Ребенка кормить надо», — «чуть слышно одобрял» мать Аким, и мать «с откровенным детским причмоком обсасывая косточки и пальцы... ворковала: — Якимка настоясый сын!», а затем начинала кормить очередного народившегося ребенка: «...почувствовав ребристое горячее небо младенца, распускалась всеми ветвями и кореньями своего тела, гнала по ним капли живительного молока, и по раскрытой почке сосца оно переливалось в такой гибкий, живой, родной росточек»²⁹. В движении сю-

²⁸ Астафьев В. Царь-рыба. С. 231 — 234.

²⁹ Там же. С. 244 — 245.

жетного мотива выражена астафьевская концепция жизни как прорастания, отпочкования от общего древа; от связи с родом зависит сохранение и продолжение жизни, поэтому огонь, костер собирает людей, выполняет миссию ритуала, обеспечивающего собрание и продолжение рода.

В новелле «Поминки» почти буквально воспроизведены элементы архаического обряда ритуальной трапезы – поедание царя тайги, медведя. Медведь побежден человеком в неравном поединке (Аким убивает зверя, обезглавившего человека, Петруху, в момент, когда человек посягал на другого зверя, пришедшего к реке лося), и параллельно наказанию человеческим судом (следствие выясняет причины смерти Петрухи, не вникая в метафизический смысл расправы паря леса над человеком, посягнувшим на природу) возникает обряд поминовения погибшего от природной стихийной силы человека, то есть признание высшего права человека защищать свою жизнь, равно как и природа имеет право на защиту жизни, но в поединке хищников право на стороне более сильного. Поэтому Аким, хранящий естественное отношение к природе, вовлекает людей в архаический обряд поминок с поеданием тела жертвенного, побежденного животного, закрепляя право человеческого рода существовать в природном мире, право на разумное сопротивление стихии: разжигается костер, готовится пища из медвежатины, и трапеза сопровождается возлиянием, что свидетельствует о погружении участников трапезы в коллективное сознание, языческую, родовую этику.

Подобный смысл возникает и в сцене у костра рыбаков-браконьеров в новелле «Рыбак Грохотало», где десакрализуется архаический обряд объединения людей, связанных только коллективной этикой. Современная личностная этика автора не позволяет эстетизировать временное соединение людей, в котором не кровные связи, а конкретная цель личной наживы позволяет презреть как раз родовую этику ответственности за будущую жизнь. Костер, в котором варится уха, не соединяет рыбаков, как в ситуации артельной жизни, и собирает их у костра водка; питье разрушает рациональные до-

воды, разделяющие браконьеров, и создает состояние сознания, способствующее хотя бы временному соединению не в преступном промысле, а бескорыстно, в пляске. После этого возвращается архаическое ощущение костра как центра человеческого круга, как света, возводящего к ценностям, к небу: «Смех, говор, полное взаимопонимание, почти братство на енисейском берегу. Костер поднят до небес, комаров никто не слышит. Клокочет в ведре уха, скрюченные стерляжки хвосты летят куда-то ввысь, в пламени, в искрах»³⁰. Проснувшийся в людях дух напомнил о чем-то важном, ставшем ненужным в их жизни, и вызвал слезы (плачет Аким, выплакивает свою песню Грохотало: «Маты, маты... Ждэ своего солдата...»).

Новелла «Сон о белых горах» создает ситуацию выхода естественного природного человека к личностному осознанию своего одиночества в мире и к восстановлению связей с людьми, не составляющими уже целостный род. Трагическая неотменимость связей сопровождается пониманием их негармоничности. Оказавшиеся в тайге, далеко от цивилизации, персонажи этой новеллы («естественный» человек, Аким, и «окультуренная» женщина, Эля) вынуждены для спасения идти к людям, перейти через горы. Семантика пути, безусловно, символична: неориентированное пространство леса должно быть преодолено, горы становятся границей, вертикально, ценностно ориентирующей человека. Если в тайге героев спасал островок человеческой культуры — избушка с очагом, то в горах они оказались в белом безмолвии гор, в равнодушной вечности природы, напоминающей царство смерти.

Остановленное движение реки, торосы льда вместо живой воды; безжизненные каменные стены гор, уходящих в небо; каменная, застывшая белая стужа, переходящая в небо, «и эта пустота непроглядного, нигде не начинающегося и нигде не кончающегося неба... давила на сердце ощущением безнадежности, охватывало сонным безволием»³¹. Укрытие невозможно, из холода палатки герои выбирают в открытое не-

³⁰ Астафьев В. Указ. соч. С. 167.

³¹ Там же. С. 394.

бу пространство, разжигают костер, огонь которого «слабенько шевелился, прожигая себе дырку в зимней мгле», то есть не защищая, не ограждая от космоса, а выводя в космос: звезды «ледяным крошечком пересыпались в небе, над жарко нагоревшим огнем, который палил лицо, пек до боли, почти выдавливал глаза, но от мороза совсем не спасал»³². От ощущения ничтожной малости человека, его огня, возникало желание смерти: «прилечь возле живого, красного огня и перестать сопротивляться».

Ночной костер не сблизил людей, соединенных бедой, а не душевным влечением, разделенных и разностью культур, поэтому Астафьев выводит персонажей к ситуации одинокого самопознания; два дневных костра разжигает Аким, для себя и для Эли. Костер Акима на вершине горы не открывает звезд, но зато возвращает в мир земли, заставляет пройти через разные ступени отношения к жизни и смерти. Прежде всего, в одиночестве Аким оживляет в себе родовое архаическое сознание вечности, смерти как перехода в другой мир: «Эвенки не верили в смерть и тлен, переступая из одного мира в другой, они просто делали перекочевку из местности в местность... Хорошо бы почувствовать свой предел, отправиться на Боганиду и лечь среди тундры на мох, под свитые корни стлаников, рядом с теми людьми, которые любили тебя в детстве и которых любил ты»³³. Но мифологическое ощущение смерти как перехода в иную жизнь разрушено: «Разучились люди в суете думать о смерти, готовиться заранее к вечному кочевью, нет его — вызнали шибко умные люди; каждый со школы знает: смерть — темень, прах, тлен; умирать — значит пропасть насовсем, сгнить, червям себя скормить. Легче ли вот стало людям от этого знания? <...> Потеряв веру в бессмертие, не потеряли ль они вместе с нею и себя?»³⁴.

Вернув себя в новую культуру отношения к смерти, Аким остро ощущает одиночество в мироздании, экзистенциальное

³² Астафьев В. Указ. соч. С. 399.

³³ Там же. С. 395.

³⁴ Там же. С. 395.

чувство потерянности в бытии. И горы, впадина реки кажутся ему местом безвозвратного исчезновения, на которое он в отчаянии согласен: «Один – сам себе господин! Потеряешься, сорвешься с обмерзлых камней, попадешь в обвал, уйдешь под лед – сам, один! Жалко, конечно, себя будет, всем себя жалко, да жалость потухнет, как этот вот костерок, и никому от того ни жарко, ни холодно»³⁵. Однако мысль об Эле возвращает Акиму чувство необходимости восстановить естественное архаическое родство с людьми, пройдя через осознанное чувство границ существования, привело к пониманию ответственности человека, а не высших сил, за собственное и чужое существование, к внутреннему долгу перед другой жизнью. Видимо, и Эля проходит такой же путь к осознанию ценности другого человека, потому что встречает Акима у своего одинокого костерка с мольбой и обещанием все вытерпеть.

Следующая стадия в духовном развитии персонажей – восстановление связей с людьми, ориентация по горизонтали земной, человеческой жизни. Не сумев перевалить в одиночестве через горы, через границу земли и неба, жизни и смерти, Аким и Эля разжигают большой, «постоянный» костер для людей, для самолетов, как знак беды, просьбы о спасении, поэтому не огонь, а дым, знак угасающей жизни, извлекают из костра. Важна в семантике общего костра и такая подробность, как то, что костер разжигается на мысе берега Курейки, где царил старый кедр, природой дарованный ориентир, и где ранее похоронил Аким «теперь уж воистину свободного человека» Гогу Герцева, возмнившего себя независимым в природе и среди людей человека и погибшего в одиночестве. Смерти в одиночестве противопоставлена просьба к людям о спасении жизни.

Целенаправленно использует символику костра В. Маканин, актуализируя как архаическую семантику огня, так и семантику собирающего ориентира. Особенно большая нагрузка образу костра придана в повестях «Отставший» (1987)

³⁵ Астафьев В. Указ. соч. С. 396.

и «Долог наш путь» (1991). В многослойной сюжетной структуре повести «Отставший» ключевую роль играет сюжет о золотоискателях и Леше-маленьком, наделенном особым даром чувствовать золото и указывать место, где заложено золото, костром, который он вынужден разжечь ночью, отстав от артельщиков и в одиночестве спасаясь от холода и темноты. Одиноким костер в горах у Маканина становится не столько знаком скрытых богатств, недоступных всем вместе и открываемых одиночками, сколько метафорой проявления особых внутренних возможностей в «отставании», в ситуации отделения от социума, коллектива. Для самого индивида его дар не имеет ценности (не случайно вещественным воплощением ценностей предстает золото – эквивалент богатства, а не безусловная, не онтологическая ценность, как пища и тепло). Разжигая костер, Леша-маленький не осознает последствий, знаковости его: «Разводит костер, не увязывая никак свой почлег с тем, что на обратном пути имсипо одесь они... найдут... золото»³⁶. Тем не менее «его редкий... дар пробуждался именно в одиночестве, в засыпающем, зябком теле», когда он не был защищен общим костром и общей пищей артели, поэтому выше собственного дара Леша ценит общий костер, дарующую артелью пищу. И, отстав от людей, он бежит на свет общего костра, разожженного где-то вдаль в горах как недостижимый ориентир: «Взбежав на гору, он видел наконец их костер. Он подбегал к ним ближе – артельщики спали... Подойдя к спящим, Леша остывал от страха и соображал наконец, что он уже не мальчик, а подросток, юноша и что в котомке у него еда, и чего ж было ночью так бежать и нагонять, задыхаясь»³⁷.

Прозвище Леша – маленький – указывает на архетип ребенка, на существующее в коллективном бессознательном стремление воссоединиться с родом, растворить себя в окружающей бытии. Ценности же открываются только при выделении индивида из рода, более того, выделившийся индивид

³⁶ Маканин В. Отставший // Маканин В. Утрата. Повести и рассказы. М., 1989. С. 14.

³⁷ Там же. С. 33.

обогащает не себя, а род, родом определяется смысл и ценность индивидуального существования, хотя самому человеку родовые ценности (золото) не нужны. Так в притчеобразной истории Маканин открывает трагически противоречивую связь индивида и коллектива, общества. Смысл индивидуального существования недоступен самому индивиду, хотя он и должен выходить за круг общеизвестных ценностей, «отставать», разжигать собственный костер, но только человеческое сообщество наделит смыслом его открытие, и потому оно обретает власть над индивидом, манипулирует его даром: с поражающей жестокостью артельщики побивают его палками и пинками, прогоняя от костра, их конкуренты ломают руки Леше, чтобы боль рубцов повышала чувствительность, заставляют его испытать ужас одиночества, страстное желание вернуться под сень общей жизни, исполнять любые требования (делать зарубки на кусте, вбивать колышки возле костра, чтобы легче было артельщикам найти место временного одинокого костра Леша).

Маканин создает парадоксальную модель прогресса в человеческой истории, основанной на парадоксальной этике, когда ценности, открытые индивидом, используются обществом и обрекают индивида быть вечно эксплуатируемым обществом: «Шли дальше и дальше, и в тяготах пути не очень-то помнили или думали они о его удачливости... Ближе к закату, к концу дня чертыхались они <...> вспоминали о его даре только на обратном пути, когда уже у всей артели ломило спину. Когда болели сбитые ноги, руки, когда хотелось домой, к семье. И вдруг верилось в чистое нетронутое золото, что лежит у ручья и ждет»³⁸.

В Леше воплощается еще один архетип – культурного героя, дарителя сакральных ценностей, дающих людям богоравную силу, – вариант античного Прометея при отсутствии богоборчества, личной инициативы. В этой связи важна семантика артельного золотоискательства: общество уже не пользуется природным благом, а отыскивает собственное. В

³⁸ Маканин В. Указ. соч. С. 34.

погоне за артельным костром Леша иногда прибежал к костру пастухов, пространство жизни которых ограничено пользования очевидными, онтологическими ценностями. Но Леша пробегал мимо этого костра, обозначавшего удовлетворение найденным. С другой стороны, он невольно становится воплощением кары для грабителей, преследуя их костер, ошибочно вызывая к ним как к артельщикам: «Подождите меня!»: «Мистический ужас одолел их, оба сошли с ума. Днем и ночью они слышали зовущий голос. А ночами то там, то здесь появлялся небольшой костер обогревающегося Лешу-маленького: стерегущий их огонь»³⁹.

Так высвечивается семантика трудного поиска ценностей людьми, добывание их, но одновременно внутри сообщества людей возникает неуравновешенный баланс между ценностями общими и индивидуальными. Эта семантика поддерживается художественным пространством: горы представляют вертикаль, наличие бытийных ценностей, но их необходимо обнаружить, выкопать, устремляясь не ввысь, а по горизонтали, даже вглубь. И самый образ гор дается как множество вершин, и люди блуждают среди этого множества ориентиров, но и как разрушающиеся вершины (Обман-гора), превращающиеся в холмы, подобные, если смотреть сверху, могильным холмам и стиральной доске (снижение семантики вертикали объясняется ее неединственностью).

Маканин переворачивает солярную семантику костра: не костер уподобляется солнцу, а звезды уподобляются искрам костра, и поэтому вид звезд пугает Лешу, напоминая ему множество земных костров, между которыми он вынужден вечно искать артельный костер, поэтому даже мысль о смерти не успокаивает: «Конец всему. Никогда уже не надо просыпаться и вскакивать... бежать. Он хочет хотя бы один раз уснуть и проснуться без страха». Но «...вдруг и на том свете, на небе, где для всех рай и тишина, ему будут мешать эти звезды и сбивать с толку. Потому что звезды так похожи издали на огни. Ему не будет покоя. Он будет бегать и бегать от

³⁹ Маканин В. Указ. соч. С. 58.

одной к другой, и от другой к третьей, принимая их за костры. Господи, господи! Как страшно!.. Он воочию видел себя, видел, как худой, голодный подросток бежит по звездному полю в страхе, что отстал. Станут ли там на него кричать или не станут? “Господи, неужели же и умереть не выход и не отдых...”»⁴⁰. Ни горы, ни костер не выводят человека в метафизическое пространство, ибо в художественном мире Маканина нет метафизики, человек вписан в границы горизонтального существования, обречен на вечный бег с временным отдыхом то у своего одинокого, то у общего костра.

Подобная жесткость «последних», неутешительных, «нулевых» истин присуща и повести «Долог наш путь», где фантастический утопический сюжет реализует разрушение гуманного утопизма. Маканин показывает мир, якобы построенный на чистом добре, этически, а не онтологически обусловленный, преодолевший онтологическую детерминированность, создавший собственную онтологию (синтезировавший материю — белок). Герой фантастического сюжета, молодой командированный, выведенный за границы круга («узла») знаний, предложенных ему обществом, открывает правду «нулевого цикла», лежащего в основе любой цивилизации. Разумная и нравственная цивилизация строится на природной основе, ибо вначале было не слово, а материя; человеку не дано сотворить материальную основу жизни, и он обречен нести грех неэтичной природы, где жизнь рождается из разрушения предшествовавшей жизни.

Зло не отменено, оно «оказалось загнанным на отгороженный кусок степи, и убивали там, в степях, только животных», культура загоняет зло за ограду, ограничивает его, но все же питается тем, в чем присутствует зло. Познавание причастности каждого к злу создает понимание того, что из этого круга существования нельзя выбраться (нельзя убежать с комбината, где изготавливается пища для отделенной от зла цивилизации, степь — природное пространство — невозможно преодолеть). Подлинная этика не в бегстве в иллюзии, а в

⁴⁰ Маканин В. Указ. соч. С. 76.

принятии вины за вынужденное соучастие в процессе жизни, значит, в смерти, в зле: «Отныне и навсегда жить здесь... и нет выхода? (Узнавший зло обречен?)»⁴¹. Знание зла не парализует героя Маканина, он остается демиургом, работает на комбинате, совершенствуя свой узел, т. е. продолжая ограничивать зло, хотя и понимая несбыточность своей цели. Однако нравственные мучения делаются столь сильными, что требуют временного бегства за круг жизни, в надежду на спасение. Герой, как и все, работающие на комбинате, порой убеждает от цивилизации в степь, разжигает костры.

Первый смысл, бывшим итоговим в «Царь-рыбе» Астафьева, отменяется Маканиным. Казалось бы, костры разжигают как знак надежды на спасение из того мира, что за степью; вертолет может заметить огонь и унести из пространства зла, однако людям дано понимание несбыточности надежды, они отказываются разжигать общий большой костер, который легче было бы заметить с вертолета. Следовательно, первичная функция костра лишь прикрывает глубинную. Каждый разжигает свой одинокий костер, собирая сухую траву, поддерживая ночью огонь, сжиганием как бы соучаствуя в процессе уничтожения, смерти, но и в процессе превращения материи в дух; следуя природным законам, но и рождая собственное отношение к ним, несовпадающего с незтичной материей. Свобода человека лишь в интерпретации бытия, и если нравственные законы его существования не совпадают с бытийными законами, то он обречен на страдания, но должен разжигать костер, освещать мир своими ценностями без надежды на их реализацию. Писатель XX в. дополняет просветительскую максиму — каждый должен возделывать свой сад — неутешительной: «Каждый должен развести свой огонь, и поддерживать, и надеяться без иллюзий, что надежды сбудутся: умереть у костра, как один из персонажей повести.

Итак, и у Маканина в образе костра воплощается семантика духовной самоориентации человека, не совпадающей в внешними ориентирами, как природными, так и бытийными,

⁴¹ Маканин В. Долог ваш путь // Звьяма. 1991. № 4. С. 23.

и огонь костра не столько выводит человека к внешним, вышшим ориентирам, сколько демонстрирует ограниченность (круг) пространства индивидуального существования, с которым не считается бытие, но который должен выстроить человек.

Постмодернистская проза в лице В. Пелевина («Чапаев и Пустота», 1996), воспроизводя образ костра, отталкивается не только от архаической семантики космотворения, организации малого космоса на земле, но и от современной семантики костра как индивидуального самоопределения. В романе воспроизведено последовательное бегство центрального персонажа, Петра Пустоты, в мир субъективного сознания из пошлой современности в прошлое, в безумие коллективной революционной утопии; из кошмара реальной революции вслед за гуру Чапаевым на восток, на Урал, Условную Реку Абсолютной Любви; от коллективного мифа к свободному, т. е. пустому сознанию. в пустоту небытия, во Внутреннюю Монголию, в долину смерти, где властен Юнгern, преодолевший коллективные архетипы Юнга, карающий тех, кто недостойн пустоты, небытия, кто не может отказаться субъективных желаний.

Пелевиным отвергается не только реальность, но и субъективные мифы сознания, ибо они либо отражают узорность, примитивность субъективного сознания (например, мир иллюзий обитателей психбольницы — «просто Марии», Володина, Сердюка), либо впускают в себя реальность, желания, вызванные реальностью. Определяя место человека в бытии, Юнгern, один из главных идеологов пустоты, отказа реальности и от сознания, использует образ замкнутого пространства — «...непродветренной комнаты, в которой набилось ужасно много народу, и все они сидят на разных уродливых табуретах, на распатанных стульях, каких-то узлах и вообще на чем попало. А те, кто попроворней, норовят сесть на два стула сразу или согнать кого-нибудь с места, чтобы занять его самому... И одновременно у каждого из этих людей есть свой собственный трон, огромный, сверкающий, возвышающийся над всем этим миром... Но взойти на него почти

невозможно. Потому что он стоит в месте, которого нет... Он находится нигде»⁴².

Прорваться в пустоту — это не просто «сойти с поезда», т. е. выйти из реальности, это прорваться через формы сознания, создающие ложное, с точки зрения персонажей Пелевина, представление о ценности мимолетной формы. Как учит Пустоту еще один учитель и соперник — Котовский, мгновенно существующая капля стремится сохранить себя, тогда как только отказавшись от собственной формы, от собственного эго, капля обретет свойства бесформенного целого, океана, где ее существование может быть описано словами «нигде» и «никогда». Об истинной незакрепленности сознания говорит в романе и Чапаев: «Все, что мы видим, находится в нашем сознании... Поэтому сказать, что наше сознание находится где-то, нельзя. Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся. Вот почему мы нигде»⁴³. В трактовке героев-идеологов пелевинского романа пустота есть невидимый подлинный свет: «Вся эта пустота и темнота вокруг нас на самом деле самый яркий свет, который только бывает»⁴⁴, но человек видит только освещенный чужим или своим сознанием круг — костер во тьме.

Эта концепция получает образное и сюжетное воплощение в седьмой главе романа о посещении Петром Пустотой долины смерти, Валгаллы (к долине смерти его подвозит Чапаев, а водителем, новым Вергилием, становится Юнггерн). Долина смерти «похожа на тот мир, который вы знаете», но «...во все не следует, что это он и есть»⁴⁵. Это обиталище героев, погибших на поле брани, т. е. не боявшихся смерти, но и им Буддой дарован огонь милосердия — костры, а не небесный, фаворский огонь. Во-первых, есть большой костер — ориентир, ведущий к этой долине тех, кто хоть на секунду задумался о крайних вопросах, вышел из мифов сознания; это

⁴¹ Пелевин В. Чапаев и Пустота // Знамя. 1996. № 5. С. 52, 53.

⁴³ Там же. С. 32.

⁴⁴ Там же. С. 54.

⁴⁵ Там же. С. 52.

нижний, подземный огонь: «...на самом деле его нельзя было назвать костром. В огне не было ни дров, ни веток — он возникал из оплавленного отверстия в земле, по форме похожего на ровную пятиконечную звезду с узкими лучами»⁴⁶. Во-вторых, в долине смерти в густой тьме (так воспринимает ее Пустота), «насколько хватало глаз, горели яркие пятна костров. Они располагались в неестественной последовательности, как бы в узлах невидимой решетки, разделившей мир на бесконечное число квадратов... так что от одного уже не было видно тех, кто сидел у другого...»⁴⁷. Множество маленьких костров, которые замыкают людей в границах света, но делают недоступным не только свет за пределами индивидуального костра, но и свет других костров. Люди сидят у дарованного света, боясь пройти пространство темноты (его невозможно преодолеть и Петру Пустоте, только Юнгерн свободно перемещается от костра к костру, следя, чтобы сюда не попала «всякая шелупонь»). Подчеркнем, что малые костры — не одинокие костры, они собирают группы, объединенные одним мифом, принесенным из прошлого, в чем тоже, по мнению Юнгерна, проявляется несвобода человека, боязнь абсолютно последней правды: «Когда множество верующих начинает молиться какому-нибудь богу, он действительно возникает, причем именно в той форме, в которой его представили. Когда достаточное количество людей видит эту стень, траву и летний вечер, у нас появляется возможность видеть все это вместе с ними.

Но какие бы формы ни были нам предписаны прошлым, на самом деле каждый из нас все равно видит в жизни только отражение своего собственного духа. И если вы обнаруживаете вокруг себя непроглядную темноту, то это значит только, что ваше собственное внутреннее пространство подобно ночи... А разве это не обычное состояние человека — сидеть в темноте возле огня, зажженного чьим-то милосердием, и ждать, что придет помощь?»⁴⁸.

⁴⁶ Пелевин В. Там же. С. 49.

⁴⁷ Там же. С. 47.

⁴⁸ Там же. С. 59.

Не бояться тьмы вокруг малого знания, выходить к неутихожительным истинам (спокойно передвигаться по темной степи, не останавливаясь ни у одного костра) позволяет философия *Нигде и Никогда*, философия отречения не только от иллюзий, но и от всяких желаний – такой прочитывается идея постмодернистского текста в одном из его мотивов – мотиве костра. Автор более снисходителен, нежели его персонаж, Юнгерн, к тем, кто разжигает костры иллюзий, они более эстетичны, чем страсти и желания реальности. Так, если Юнгерн разрушает костер новых русских, попавших в ивореальность с помощью наркотиков, возжелавших «кайфа» не от богатства, не от материальных благ, то Петру Пустоте автор дает более сочувственно вообразить попытку «нищих духом», но обретшим материальное богатство зажечь костер самоопределения, задуматься о иных ценностях жизни. В 8-й главе в галлюцинациях Петра Пустоты возникает сцена у костра, разожженного «новым русским», Володиным, оказавшимся в психушке рядом с людьми, отстраняющимися от сегодняшних ценностей (интеллигентом, маргиналом). В воображенной сцене у костра Володину дано на один момент преодолеть прагматическое сознание, задуматься о смысле человеческих желаний (желании «кайфа»), о цене достижения счастья; разрушается целостность, самодостаточная форма человека, человек в себе начинает ощущать столкновение разных ценностей, что обрекает его на вечную недостижимость «кайфа», гармонии: «Представь, что твой внутренний прокурор тебя арестовал, все твои внутренние адвокаты облажались, и сел ты в свою внутреннюю мусорню. Так вот, вообрази, что при этом есть кто-то четвертый, которого никто никуда не тащит, которого нельзя назвать ни прокурором, ни тем, кому он шьет дело, ни адвокатом. Этот четвертый и есть тот, кто от вечно-го кайфа гнется»⁴⁹. В ином дискурсе Володиным излагается та же философия пустоты, отречения от желаний, что и в речах учителей Петра. Однако временно разожженный ко-

⁴⁹ Пелевин В. Там же. С. 74.

стер сознания не приводит к истине, и новые русские, поговорив о смысле жизни, взрывом гасят костер и идут на разборку.

Так костер самоопределения в трактовке Пелевина лишается смысла, и признается уход в пустоту как в отказ от желаний, коллективных мифов, от смысла реальности, признается пустота реальности. Предложенная трактовка пелевинского романа отрицает буддийский смысл: буддизм использован Пелевиным столь же провокационно, как и другие религиозно-философские мифы (но этот тезис требует особого доказательства).

Проследив некоторые трактовки традиционного для культурного сознания образа -- огонь в форме костра, -- мы могли установить некую общую тенденцию современной прозы: спор об источнике духовных ориентиров человека (реальность или метафизический мир, личность или коллективное сознание, спасительный утопический миф или мужество «последней» правды), спор о возможности их обретения (в ответе на этот вопрос проявляется вера или неверие в человека, в абсолюты), спор о возможностях найденных ориентиров (могут ли они определять если не бытие, то личное существование). Общее для писателей разной эстетической и этической ориентации -- неутопическое, трагедийное представление о существовании человека.