

**РОЛЬ ТРАДИЦИИ  
В ЛИТЕРАТУРНОЙ  
ЖИЗНИ ЭПОХИ  
СЮЖЕТЫ И МОТИВЫ**

**НОВОСИБИРСК  
1995**

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК · СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

РОЛЬ ТРАДИЦИИ  
В ЛИТЕРАТУРНОЙ  
ЖИЗНИ ЭПОХИ  
СЮЖЕТЫ И МОТИВЫ

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Ответственные редакторы:  
член – корреспондент РАН, *Е. К. Ромодановская*,  
доктор филологических наук *Ю. В. Шатин*

НОВОСИБИРСК  
1995

**РОЛЬ ТРАДИЦИИ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ЖИЗНИ ЭПОХИ.**  
Сюжеты и мотивы. Под ред. Е. К. Ромодановской, Ю. В. Шати-  
тина. — Новосибирск: Институт филологии СО РАН. 1994. —  
190 с.

**Рецензенты**

кандидат филологических наук *Л. В. Титова*  
старший научный сотрудник  
Института филологии СО РАН *С. П. Рожнова*

Утверждено к печати  
Институтом филологии СО РАН

**РАБОТА ВЫПОЛНЕНА ПРИ ФИНАНСОВОМ СОДЕЙСТВИИ  
РОССИЙСКОГО ГУМАНИТАРНОГО НАУЧНОГО ФОНДА**

Компьютерный набор *Р. А. Земцовой*  
Компьютерная верстка: *Л. В. Дьяченко, Г. М. Жвакиной*

---

Подписано к печати 26.12.94 г. Формат бумаги 60x84/16. Объем 12 печ. л.  
Усл. печ. л. 11,2. Уч.-изд. л. 12. Тираж 500. Заказ № 512.

---

Участок оперативной полиграфии Института экономики  
и организации промышленного производства СО РАН.  
630090, г. Новосибирск, просп. Академика Лаврентьева, 17.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	3
<i>Шатин Ю. В.</i> Мотив и контекст . . . . .	5
<i>Силантьев И. В.</i> Сюжет и жанровый статус беллетристического произведения . . . . .	17
<i>Кузнецова В. С.</i> Сюжет о дуалистическом миротворении в апокрифе о Тивериадском море (текстологические наблюдения, традиции бытования) . . . . .	24
<i>Никанорова Е. К.</i> Мотив «неузнанного императора» в историко-беллетристических произведениях конца XVIII — начала XIX вв. . . . .	39
<i>Янушкевич А. С.</i> Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX в. . . . .	53
<i>Печерская Т. И.</i> Сон Онегина (сюжетная семантика балладных и сказочных мотивов) . . . . .	62
<i>Постнов О. Г.</i> Мотив смерти в стихотворении А. С. Пушкина «Череп» . . . . .	69
<i>Меднис Н. Е.</i> Мотив воды в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» . . . . .	79
<i>Климова М. Н.</i> «Трагедия о Иуде, принце Искаротском» А. М. Ремизова и ее древнерусский источник . . . . .	89
<i>Проскурина Е. Н.</i> Проблематика и основные мотивы творчества В. Зазубрина. Проблема поэтики . . . . .	101
<i>Бальбуров Э. А. М.</i> Пришвин и А. Платонов: две грани русского космизма . . . . .	111
<i>Лоцилов И. Е.</i> Об одном из источников мотива «перевернутой реальности» в футуристической традиции (к интерпретации стихотворения Хлебникова «Из мешка» . . . . .	128
<i>Юдалевич Б. М.</i> Военные мотивы в творчестве А. И. Солженицына . . . . .	136
<i>Якимова Л. П.</i> Мотив сделки человека с дьяволом в романе Л. Леонова «Пирамида» . . . . .	146
<i>Васильева Г. М.</i> Мотив «древа жизни» в «Фаусте» И. В. Гете . . . . .	159
<i>Кужлина Е. А.</i> Мотив снега в русскоязычной поэзии Якутии (на примере творчества А. К. Михайлова) . . . . .	168
<i>Мароши В. В.</i> Сюжет в сюжете (имя в тексте) . . . . .	177

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый читателю сборник объединяет доклады конференций и научного литературоведческого семинара Института филологии СО РАН. Основное внимание авторов сосредоточено на исследовании проблем традиций в русской литературе, прежде всего тех, которые связаны с развитием сюжетов и мотивов. Выбор этой тематики определяется важностью ее для современного периода общественной жизни.

В эпохи решительного слома общественного сознания всегда проявляется обостренный интерес к проблемам традиций. Отношение к ним может быть диаметрально противоположным — от резкого отрицания («сбросить с корабля современности») до твердого и подчеркнутого следования им. Для писателя выяснение традиции это всегда поиски предшественников, предтеч, на которых можно опереться в борьбе современных литературных школ и направлений. Выяснение традиций исследователем позволяет научно обосновать понимание исторического развития литературы, дает возможность объективно оценить новаторство и специфику каждого ее этапа. Наконец, для читателя понимание традиции в литературе позволяет ощущать всю ее как единый организм, где настоящее художественное открытие не может умереть, постоянно воскресая в новом облики. И в этом случае тема «Роль традиции в литературной жизни эпохи» оказывается важной для самых разных групп читателей.

Исследование сюжетов и мотивов в ракурсе литературных традиций представляется наиболее перспективным. По сути дела, именно традиционные сюжеты и мотивы являются теми элементами, которые в наибольшей мере скрепляют единое целое русской литературы, связывая между собой разновременные эпохи. Так, сюжеты о продаже души дьяволу охватывают всю русскую литературу, от Жития Василия Великого (XI в.) до Пушкинского современника В. Титова («Уединенный домик на Васильевском»), а в последнее время — до «Пирамиды» Л. Леонова. Точно так же сюжеты о юродивых, характерные для древнерусской агиографии, находят свое преломление в литературе

**ХІХ в. — у О. Сомова, Л. Толстого, Ф. Достоевского. В то же время сюжеты могут и заново рождаться, будучи связанными с новыми чертами русской жизни и быта. Так, сюжет о необычной дуэли, столь важный для А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Бестужева-Марлинского, позднее — А. Куприна, имеет исторические границы своего появления и не мог быть создан ранее ХVІІІ в.**

Относительная малочисленность сюжетов в русской литературе позволяет, как кажется, учесть их все (или почти все), для того чтобы попытаться создать общий «Словарь сюжетов и мотивов русской литературы». Эта работа представляется тем более выполнимой, что уже имеется опыт подобных словарей, созданных на фольклорном материале — прежде всего указатели сказочных сюжетов. Вместе с тем многозначность, многоплановость значений, вкладываемых исследователями в понятие «мотив», требует в будущем детальной его разработки.

Предлагаемые читателю статьи представляют первые подходы к разработке намеченной большой темы. Проблемы рассматриваются здесь как в теоретическом, так и в конкретно-историческом аспектах. Большинство работ посвящено отдельным писателям, отдельным памятникам, отдельному мотиву, но все они объединены общей целью — накопления материала для будущего «Словаря сюжетов и мотивов».

*Е. К. Ромодановская*

## МОТИВ И КОНТЕКСТ

Все жизненные события похожи друг на друга и отличаются лишь тем, что разные люди реагируют на них по-разному. Все события художественных текстов, напротив, не похожи друг на друга и имеют общим свойством лишь некоторый относительно небольшой набор мотифем, из которого производится бесчисленное множество алломотивов.

Казалось бы, сам факт бесконечно большого числа индивидуальных мотивов (алломотивов) делает невозможным их идентификацию и сколько-нибудь отчетливое понимание. В этом плане судьба любого мотива могла бы оказаться родственной судьбе слова, как ее изобразил в своем великом очерке «Мысль и язык» А. А. Потебня: «Слово только потому есть орган мысли и неперемное условие всего позднейшего развития понимания мира и себя, что первоначально есть символ, идеал и имеет все свойства художественного произведения. Но слово с течением времени должно потерять эти свойства, равно как и поэтическое произведение, если ему дана столь продолжительная жизнь, как слову, кончает тем, что перестает быть собой»<sup>1</sup>.

Но, как показывает опыт, в отношении мотива такого забвения не только не происходит, но как раз наоборот: лишь знание прошлой жизни той или иной мотифемы делает возможным понимание алломотива и интерес к его настоящему бытию. Причина такого парадокса, видимо, заключается в природе контекста, в котором живут мотивы. Именно эта природа художественного контекста должна стать, наконец, объектом научного исследования.

И здесь мы наталкиваемся на принципиальное несовпадение представления о контексте и его истинной природы. Согласно интуитивному представлению, запечатленному, кстати, в «Советском энциклопедическом словаре», контекст — «относительно законченный отрывок письменной или устной речи (текста), общий смысл которого позволяет уточнить значение отдельных входящих в него слов, выражений и т. п.»<sup>2</sup>. При таком понимании смысл контекста предшествует значению входящих

в него слов (или других единиц, например, интересующего нас мотива) и потому корректирует их в направлении от неопределенности к определенности, а сам контекст редуцируется до весьма неопределенного понятия «отрывок».

Мы склонны полагать, что контекст вообще не является единицей текста, а выступает как единица художественного языка, устанавливающая некоторые правила порождения и понимания текста. С этой точки зрения художественный контекст может описываться как воздействие на текст двух конкурирующих макростратегий. «Один тип макростратегии основывается на нашем знании о мире. Поскольку дискурс повествует о реальных или вымышленных мирах, относительно которых мы уже обладаем большим количеством знаний и убеждений, то мы знаем, что ожидать дальше.

Другой набор стратегий касается наших знаний относительно определенных типов дискурса. Мы имеем представление о том, какие действия или события описываются обычно в дискурсах разных жанров: в новостях мы ожидаем сообщений о политических событиях и действиях или еще каких-либо важных событиях, например, бедствиях, но не о банальных, неинтересных повседневных действиях или событиях. Поэтому, как представляется, большая часть типов дискурса имеет ограничение на диапазон возможных тем, который можем называть тематическим репертуаром определенного типа дискурса<sup>3</sup>.

Несколько упрощая изложение Т. ван Дейка, можно сказать, что контекст — это взаимоналожение двух языковых пространств. Свойства одного — сигнализировать об ожиданиях природного, внетекстового мира, свойства другого — сигнализировать об ожиданиях искусственно построенного мира текста. Попадая в это двойное поле, мотивема теряет присущую ей абстрактно-внеконтекстуальную свободу, обрастает строго определенным набором и последовательностью функций, результатом чего и становится уникальная неповторимость аллмотива.

Контекст, таким образом, это языковое пространство, в котором существует мотив или мотивы и благодаря которому описания превращаются в художественный текст. Вне контекста мотивы — это абстрактные единицы, смысл которых равен их лексическому значению без всякого намека на сюжетность.

Отсюда несколько важных, как нам представляется, лексикографических выводов.

1. Формируя словник, мы должны учитывать две составляющие мотивемы — формальную, отличающую одну мотивему

от другой, и содержательную, связанную с контекстными ожиданиями мотивемы, превращающими ее в сюжетологическую единицу. Именно этот двойной учет приведет нас к отбору и описанию мотивов, а не просто значимых имен существительных.

2. Исследованию значения любого мотива должно предшествовать исследование, контекста, в котором он существует. Это исследование должно учитывать одновременно два языка-кода: код жизнеподобия-нежизнеподобия, обеспечивающий переход от внетекстовой действительности к тексту, и код текстоподобия-нетекстоподобия, обеспечивающий текстовые ожидания и их нарушения как основной способ развития конкретного сюжета.

3. При описании конкретного алломотива следует учитывать не только архетипическое значение породившей его мотивемы, но и ближайшие контексты такого алломотива, поскольку тексты порождаются не только, а возможно, и не столько существующими системами художественных языков, сколько реально предсуществующими текстами. (Однажды И. Сельвинский сострил, что «революция свершилась для того, чтобы Блок написал «Двенадцать»; гораздо интереснее для нас иное: Владимир Соловьев написал «Панмонголизм» для того, чтобы Блок написал «Скифов», а Белый — «Петербург».)

Последнее следствие нуждается в более полной конкретизации, поэтому позволю себе остановиться на случае порождения и одновременно метаморфозы одного из мотивов в поэтике Андрея Белого, очень значимого для поэзии и прозы Белого мотива маскарада. Мотив маскарада и его культурологическая функция в XIX в. были довольно полно и убедительно описаны в неопубликованной, но известной нам работе Т. И. Печерской. Первое, что бросается в глаза при обращении к творчеству А. Белого, полное несовпадение мотива маскарада с функциями, известными русской классической литературе.

В русской классической литературе мотив маскарада восходит либо к обману (в простом варианте он родственен мотиву переодевания от «Повести о Фроле Скобееве» до «Домика в Коломне» или «Барышни-крестьянки»; в более сложном случае — удвоенный обман как в «Маскараде» Лермонтова: один обман — мнимый — накладывается на другой — истинный, что, как правило, ведет к драматической развязке), либо к использованию предшествующего литературного персонажа в качестве маски героя (Достоевский). Как верно замечает Т. И. Печерская: «Вторичность, искусственность социума, враждебность его живому выражалась в «Двойнике» через вторичность литера-

турную. Литературные маски как слепки неких мертвых социальных отражений человека окружали Голядкина. Его двойники — Башмачкин, Поприщин, Нос майора Ковалева — доказывали, что они более реальны, чем он. Он, живой, «не такой как все», оказывался социально не востребованным, а значит мертвым в глазах окружающих»<sup>4</sup>.

Представляется, что генезис мотива маскарада в поэтике А. Белого при внешней схожести с мотивами Гоголя и Достоевского имел иную основу, восходящую к сюжетному архетипу В. С. Соловьева, связанному с мотивом видения. Мотив видения имеет для Соловьева принципиально иное значение, нежели для предшествующей литературной традиции, поскольку в древнерусской литературе трансцендентный смысл видения сводился к сообщению воли Господа, предвещающей часто то или иное событие, в новой же литературе видение постепенно становится условным приемом, служащим сюжетологическим или характерологическим целям. Видение Соловьева, по его же выражению, «самое значительное из того, что до сих пор случилось со мной в жизни», носило, во-первых, сугубо личностный, экзистенциальный смысл, и, во-вторых, апофатический, т. е. не допускающий каких-либо конкретных представлений и вербализаций, характер.

Что есть, что было, что грядет веками, —  
Все обнял тут один недвижный взор...  
Синеют подо мной моря и реки,  
И дальний лес и выси снежных гор.

Все видел я, и все одно лишь было —  
Один лишь образ женской красоты...  
Безмерное в его размер входило, —  
Передо мной, во мне — одна лишь ты.

*«Три свидания»*

Именно это автобиографическое, или лучше сказать, трансбиографическое событие становится одним из ведущих мотивов лирики В. С. Соловьева. В то же время легко заметить, как изменение родового статуса меняет функцию видения. Если в лиро-эпической поэме «Три свидания» — мотив видения организует развитие действия: «Со стороны все было очень глупо/ Я факты рассказал, виденье скрив», то в чистой лирике он резко расширяет значение, придает ему не только трансцендентный, но и психологический смысл. Через мотив видения раскрывается весь спектр переживаний лирического субъекта от тя-

жести видений во сне, через видения отошедших — к откровению видения универсального смысла бытия. Ограничусь лишь тремя примерами:

1. Тогда наступит час — последний час творенья...  
Твой свет одним лучом  
Рассеет целый мир туманного виденья  
В тяжелом сне земном...

*«Прометею»*

2. Едва покинул я житейское волнение,  
Отшедшие друзья уж собрались толпой.  
И прошлых смутных лет далекие виденья,  
Яснее и ясней выходят предо мной.

*«Отшедшим»*

3. Один лишь сон, — и в тяжком пробужденье  
Ты будешь ждать с томительной тоской  
Вновь отблеска нездешнего виденья,  
Вновь отзвука гармонии святой.

*«Бескрылый дух, землю полоненный»*

Легко показать, как мотив видения, организующий лирическую ситуацию в целом ряде стихотворений, сочетается с генетически родственными им мотивами *сно-видения* и *привидения* (с этой точки зрения очень интересна семантическая глубина одного из последних стихотворений «Les revenants») и, притягивая к себе конструктивно значимые оппозиции свет-тьма, слово-безмолвие формирует лирическую систему В. С. Соловьева. Однако такое исследование далеко увело бы нас от исходной задачи — установить, каким путем мотив видения Соловьева трансформировался в мотив маскарада А. Белого.

Метаморфоза мотива видения в мотив маскарада совершалась, очевидно, не одномоментно, но как бы в несколько действий, частично документированных самим А. Белым. Весьма характерно, что всякий раз говоря о Владимире Соловьеве, А. Белый подчеркивает расподобление внешнего, вещественного и сущего в Соловьеве. Так, в годы детства Белого «Владимир Соловьев сидит в красной гостиной, весьма удивляя бородой и волосами; а мы напряженно стараемся хвостик ему прицепить»<sup>5</sup>.

Еще отчетливее это расподобление относится к юношеским годам Белого. В поэме «Первое свидание» (генетически несомненно родственной «Трем свиданиям» Соловьева) попеременно сосуществуют два образа Соловьева — возвышенного теоретика и маскарадного чудака. Сравним два отрывка:

1. О Логосе мы спорим с ним,  
 Не соглашаясь с Трубецким,  
 Но соглашаясь с новым словом,  
 Провозглашенным Соловьевым  
 О «*Деве Радужных Ворот*»,  
 О деве, что на нас сойдет,  
 Овеяв бирюзовым зовом,  
 Всегда таимая средь нас:  
 Взирала из любимых глаз.
  
2. Пройдет «*Володя*», вечный мистик,  
 Или — Владимир Соловьев...  
 Я не люблю характеристик,  
 Но все-таки...  
     — Сквозной фантом.  
 Как бы согнувшийся с ходулей,  
 Войдет, и — вспыхнувшим зрачком  
 В сердца ударится, как пулей;  
 Трясем рукопожатьем мы  
 Его беспомощные кисти,  
 Как ветром неживой зимы  
 Когда-то свеянные листья;  
 Над чернокосмой бородой,  
 Клокоча виснувшие космы  
 И желчно дующей губой  
 Раздувши к чаю макрокосмы,  
 С подпотолочной вышины  
 Сквозь мароморохи и сны  
 Он рухнет в эмпирию кресла, —  
 Над чайной чашкою склонен,  
 Сердит, убит и возмущен  
 Тем, что природа не воскресла,  
 Что сеют те же господа  
 Атомистические бредни,  
 Что декаденты — да, да, да, —  
 Свершают черные обеды  
 (Они пустое решето:  
 Козлят не с Музой — с сатириессой,  
 И увенчает их за то  
 Патриотическая пресса)...

Эти характеристики — менее всего воспоминания, но суть позднейшие наслоения глубокой духовной драмы А. Белого, связанной с невозможностью воспроизвести видения В. С. Соловьева. Ближайший друг Белого, племянник философа Сергей Соловьев в июне 1905 г. совершает паломничество, по всей видимости, безрезультатное, но чрезвычайно значимое для обоих. Мы располагаем двумя свидетельствами этого паломничества. Одно из них — дневник М. А. Бекетовой, запись от 27 июня: «Мистическая необходимость вела его от церкви до церкви в Боблово, а там на лай собак вышла Муся со Спотом.

Он объяснил ей, что заблудился... Все это он рассказывал с шутками, как всегда, но делал из этого нечто похожее на странствие в пустыне Вл. Соловьева, только еще важнее. Закончил тем, что иначе поступить было нельзя, даже если бы все мы умерли от беспокойства»<sup>6</sup>.

Весьма показательно, что М. Бекетова негативно оценивает роль А. Белого в этой истории, поскольку на замечание А. А. Кублицкой-Пиотух о шутковстве С. Соловьева Белый вполне серьезно заметил, что вызвал бы ее на дуэль, если бы она была мужчиной. Едва ли необходимо напоминать, что именно с июня 1905 г. возникает резкая враждебность в отношениях А. Белого с А. Блоком, которые не сводились к Любове Дмитриевне Менделеевой, но имели трансцендентно мистические аспекты.

Другое свидетельство о мистическом паломничестве принадлежит самому А. Белому и записано со слов С. М. Соловьева: «С. М. впоследствии объяснил, что спустился с террасы он в сад машинально, прошел тихо в лес; и увидел — зарю; и звезду над зарею; вдруг понял он, что для спасения «зорь», нам светивших года, должен он совершить некий жест символический, что от этого жеста зависит вся будущность наша»<sup>7</sup>.

Последнее свидетельство особенно интересно благодаря упоминанию о символическом жесте. Символический жест напрямую связывается с механизмом замещения видения. В основе такого замещения лежит переход от софиологии В. Соловьева к антропософии. Принципиальное различие софиологии и антропософии, как известно, заключается в том, что в первом случае познанию предшествует откровение, во втором случае — медитация, что несомненно отдаляет антропософию от христианства и сближает с восточным мистицизмом.

Познание, согласно антропософской схеме, включает три стадии: имагинацию, инспирацию и интуицию. Мотив маскарада несомненно связан с имагинацией, т. е. очищением мысли от всего чувственного, вещественного, кристаллизованного. Эту имагинативную функцию как основную черту поэтики А. Белого проникновенно выразил в статье «Астральный роман» Н. А. Бердяев: «У Белого есть лишь ему принадлежащее художественное ощущение космического расплывания и распыления, декристаллизации всех вещей мира, нарушения и исчезновения всех твердо установившихся границ между предметами. Сами образы людей у него декристаллизуются и распыляются, теряются твердые грани, отделяющие одного человека от другого и от предметов окружающего его мира. Твердость,

ограниченность, кристаллизованность нашего плотского мира рушится. Один человек переходит в другого человека, один предмет — в другой предмет, физический план — в астральный план, мозговой процесс — в бытийственный процесс. Происходит смещение и смешение разных плоскостей»<sup>8</sup>.

В поэтике А. Белого вообще, и это особенно заметно на примере мотива маскарада, совершается кардинальная подмена знакового средства десигнатом, а десигната — знаковым средством. При всей изощренности алломотивов маскарад в русской классической традиции всегда остается означающим, цель которого скрывать, маскировать означаемое (коннотаты того и другого могут быть как положительными, так и отрицательными). У Белого маскарад есть означаемое, некоторое целеполагание сущего, а то, что прячется под маской, оказывается не персоной, а знаком. Вот почему маски А. Белого не иконичны и не индексальны, они суть символы. И как всякие символы, они ориентированы не на прошлый жизненный план или литературный опыт, но на будущий Апокалипсис. Последнее обстоятельство придает мотивам Белого (мотиву маскарада, в частности) наджанровый и надречевой характер.

Так, очень важным мотив маскарада (превращение человека в манекен и манекена в человека) оказывается в сцене самоубийства Ольги Михайловны Соловьевой. Вот основные этапы его развития. «О. М. завела деревянную куклу, сухую и желтую, для рисования костюмов с нее; в свои темные шали закутавши куклу, ее посадила к окну, чтоб глядела из спальни: в столовую; вечером свет фонаря покрывал ее кружевом; и я, бывало, забывши про куклу, — показывал: — «Кто? — Манекен». — «А зачем это?» — «С лета сидит: летом нет никого здесь, в квартире, а с улицы скажешь — живой; просто средство от жуликов». Несколько абзацами ниже: «Раз присылает за мной; взявши за руку, ведет меня в спальню; лицо в красных пятнах; глаза — воспаленные: рвутся из век, мы узнали потом лишь: весь день ела краски, чтоб в случае смерти, себя дотравить; деревянная кукла, от кресла, глядела из шали, мешая понять деловитейший бред, набормотанный Ольгой Михайловной; говорила и дергалась точно от едких укусов тарантула».

Благодаря имажинации мы уже не можем понять, оставаясь в пределах формальной логики и нормативной грамматики, кто говорил и дергался — Ольга Михайловна или кукла. Наконец еще ниже: «...сидение трех молчаливых угрюмо сопевших и бледных, друг другу вполне посторонних людей, средь разброса,

под ламповым кругом, при двух мертвых телах, — было странно; четвертым над лужею крови сидел манекен»<sup>9</sup>.

Если на уровне имажинации происходит декристаллизация людей и предметов, подмена означаемого означающим, то на следующей стадии — инспирации — означающее наделяется новыми чертами — становления и развития. Примером такого развития становится функция мотива маскарада в романе «Петербург»<sup>\*</sup>.

Как известно, сюжетобразующим мотивом главного романа А. Белого является мотив красного домино в черной маске, мечущегося в первые дни октября 1905 г. по Петербургу, а затем оказывающегося на балу у Цукатовых. «Домино, переступая, влекло свой кровавый атлас по паркету; едва отмечалось на плитках плывущей пунцовеющей рябью отблесков; будто лужица крови бежала с паркетика на паркетик...»<sup>10</sup>.

К мотиву домино стягиваются все остальные фабульные линии — во-первых, треугольник отношений Николая Аполлоновича, Софьи Петровны Лихутиной и ее мужа Сергея Сергеевича, во-вторых, тема отцеубийства и одновременно революционного террора, и, в-третьих, сопряжением маскарада и видений Аблеухова-младшего — философская проблема панмонголизма, восходящая к работам Соловьева. Как справедливо замечает Н. В. Рязановский, «Петербург может интерпретироваться как изображение фатального конфликта между городом Петра, символом порядка, организации, рационализма и западничества в России, и бурлящими революционными азиатскими массами. Азия была тогда внутри России, а не вне ее. Но Белый идентифицируется с Азией, воплощающей скорее туманную абстрактную схему, поскольку оба протагониста этой истории Аблеуховы, отец и сын, важный бюрократ и нерешительный революционер, были ярко выраженного монгольского происхождения, а также имели общего предка, который явился Аблеухову-младшему в его безумных видениях»<sup>11</sup>.

Центральное положение мотива маскарада в пространстве романа способствует его резкой семантизации, несводимости к буквальному фабульному значению. Мотив маскарада есть по существу мотив-символ. Как отметил Н. А. Бердяев, «оригинальность А. Белого в том, что свой кубизм и футуризм он соединяет с настоящим непосредственным символизмом, в то время как

---

\* Нас не должно смущать несовпадение стадий антропософского познания с реальной хронологией произведений — время здесь не диахрония и не синхрония, но так же, как в мифологии — панхрония. Отсюда недостающие эпизоды в одних произведениях А. Белого воссоздаются эпизодами других текстов.

футуристы обычно враждебно противопоставляют себя символистам. Так, в кубоистически-футуристическом «Петербурге» повсюду являющееся красное домино есть превосходный, внутренне рожденный символ надвигающейся революции, по существу нереальной»<sup>12</sup>. Философ безусловно прав. Но такого рода истолкование символа лежит на поверхности. Здесь заложен более глубокий смысл символа, опять же восходящий к глубокому антропософскому видению писателя. На этот счет существует его собственное свидетельство. «Раз с черной тросточкой, в черном пальто, как летучая мышь, вшмыгнул черной бородкою Эллис; он, бросивши свой котелок и вампирные вытянув губы мне в ухо, довел до того, что, наткнувшись на черную маску, обшитую кружевом, к ужасу Дарьи, кухарки, ее надеваю и в ней остаюсь; я предстану пред Ш. в домино цвета пламени, в маске, с кинжалом в руке; я возможность найду появиться и в светском салоне, чтобы кинжал вонзить в спину ответственного старикашки; их много; в кого — все равно...»<sup>13</sup>.

Таким образом, круг замкнулся: манекен, принадлежавший погибшей О. М. Соловьевой, оживает в бредовом видении Белого, превращается в красное домино, а последнее, в свою очередь, организует сюжет «Петербурга». Оживление манекена сначала в образе автора, а затем основного персонажа по сути стирает семантические грани между видением, мемуарами и романом. Жанр в поэтике А. Белого становится чисто синтаксическим, формальным явлением, ибо его смысловое становление обусловлено сюжетным архетипом, восходящим к видению, правда, не социологического, но антропософского характера.

Но самая удивительная черта художественной системы А. Белого — семантическое тождество прозаической и стихотворной речи, их фактическое стремление к синтезу, к различению друг от друга. Формально обе речевые структуры — стих и проза — выступают по отношению друг к другу как парафразис, причем в отличие от традиционного движения парафразиса от прозы к стиху мы наблюдаем обратное развитие — первоначально мотив маскарада возникает в стихотворном тексте (1908 г.), затем посредством парафразиса трансформируется в сюжетообразующий мотив романа (1910—1911 гг.) и лишь позднее получает статус автобиографического признания (конец 20-х годов).

Первое, что следует отметить при анализе стихотворения «Маскарад», бедность стихотворного размера. Эта бедность создается двумя факторами: во-первых, выбором самого традиционного «детского» метра — четырехстопного хорей, во-вто-

рых, относительно слабым варьированием ритмических форм, вполне удовлетворительным для обычного поэта, но мало показательным для столь изощренного ритмиста, каким несомненно был Андрей Белый.

Своеобразным компенсатором метрико-ритмической пассивности стихотворения является его звукопись, при рассмотрении которой следует выделять глобальный и локальный уровни. На глобальном уровне в звукописи «Маскарада» отчетливо видна доминирующая роль гласного О, занимающего почти 40% всего ударного поля, который в разной степени притягивает к себе остальные гласные, вступающие с ним в отношении со-противопоставления. Эти со-противопоставления и образуют звуковой сюжет «Маскарада» с единым центром. На локальном уровне звукопись характеризуется большим разнообразием: каждый участок текста инструментуется скоплением подобных согласных.

Огневой крющон с поклоном  
Капуцину черт несет.  
Над крющоном капошоном  
Капуцин шуршит и пьет.

или

С милой гостьей: желтой костью  
Щелкнет гостья: гостья — смерть.  
Прогрозит и лязгнет злостью  
Там косы сухая жердь.

Легко заметить, что и глобальный и локальный уровни звукописи работают в конечном итоге на один принцип — создание поэтической этимологии, т. е. установление контекстуальной (окказиональной, а не узуальной) связи между звуком и значением, причем связи, направленной не на озвучание значения, а на означивание звука. Следовательно, и здесь мы наблюдаем частный случай общего принципа поэтики Белого — передачи функций значения знаковым средством.

Как и в прозе, в поэзии А. Белого обнаруживается некая сверхтекстовая целостность, связанная с приматом знака над значением и с отказом от логического развития фабулы в пользу особого соотношения повтора и контраста мотивов, определяемая как свободная игра ассоциациями. В частности, из 21 катрена «Маскарада», возникает повтор мотивов, соединяющий 3 с 6, 4 с 11, 17 с 20 четверостишиями (локальный уровень) и подчиненный стержневому повтору, связанному с мотивом домино (5, 10, 14, 21 катрены), который образует глобальный уровень, не только организующий данный стихотворный текст, но и про-

тягивающий вполне осязаемые нити к другим текстам А. Белого, а через него и к софиологической поэтике В. С. Соловьева.

Таким образом, конкретный анализ алломотивов приводит нас к выводу, что инвариантная схема (*мотифема — функция — алломотив*) осуществляется не в безвоздушном пространстве. Будучи чисто языковым, а не речевым образованием, эта схема могла бы произвести несчетное количество алломотивов, и каждый раз мы не могли бы установить границы художественности того или иного алломотива. Установить такие границы — значит ввести алломотив в определенный литературно-культурный контекст, который всякий раз порождается коллективной или индивидуальной поэтической мифологией и формирует эстетическое пространство, где живут и развиваются по определенным законам художественные системы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 196.
- <sup>2</sup> Советский энциклопедический словарь. М., 1979. С. 630.
- <sup>3</sup> *Ван Дейк Т.* Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 51—52.
- <sup>4</sup> *Печерская Т. И.* Особенности повествования в «Дядюшкином сне» Достоевского // Жанрово-стилевое единство художественного произведения. Новосибирск, 1989. С. 68.
- <sup>5</sup> *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 140.
- <sup>6</sup> *Бекетова М. А.* Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990. С. 585.
- <sup>7</sup> *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 454.
- <sup>8</sup> *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. М., 1988. С. 38—39.
- <sup>9</sup> *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 222—224.
- <sup>10</sup> *Белый А.* Сочинение в двух томах. М., 1990. Т. 2. С. 111.
- <sup>11</sup> *Riasanovsky N. B.* The emergence of Eurasiasm // California Slavic Studies. — Berkeley & Los Angeles, 1967, vol. IV, p. 68.
- <sup>12</sup> *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. С. 42.
- <sup>13</sup> *Белый А.* Между двух революций. С. 85.

## СЮЖЕТ И ЖАНРОВЫЙ СТАТУС БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В отечественном литературоведении сложились два различных подхода к изучению жанра. Это подходы типологический и историко-генетический. Первый подход наиболее последовательно представлен в теоретических работах Г. Н. Поспелова. Историко-генетический подход сформировался в трудах ученых, работающих в русле исторической поэтики, — О. М. Фрейденберг, В. Я. Проппа, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, С. С. Аверинцева и др.

Сама категория жанра осмысливается исследователями в духе названных подходов. Приведем характерные суждения Г. Н. Поспелова: «Жанры представляют собой явление исторически повторяющееся в разные эпохи, в развитии различных национальных литератур, в разных направлениях одной эпохи национально-литературного развития. Иначе говоря, жанры — явление не исторически конкретное, а типологическое»<sup>1</sup>. Принципиально иное понимание категории жанра — у Д. С. Лихачева: «Категория жанра — категория историческая. Литературные жанры появляются только на определенной стадии развития искусства слова и затем постоянно меняются и сменяются. Дело не только в том, что одни жанры приходят на смену другим и ни один жанр не является для литературы «вечным», — дело еще и в том, что меняются самые принципы выделения жанров, меняются типы и характер жанров, их функции в ту или иную эпоху»<sup>2</sup>. Глубоко проработанная концепция историчности категории жанра представлена и в работах С. С. Аверинцева<sup>3</sup>.

Попробуем показать ограниченность типологического подхода, примененного изолированно, в отрыве от историко-генетического изучения жанров. Предположим, нам дано некоторое множество литературных произведений, объединенных по каким-то общим признакам, — признакам, обобщающим те или иные стороны формы или содержания этих произведений. Условимся называть такие признаки обобщающими. В то же время это дифференциальные признаки, потому что они отделяют

данное множество произведений от всех других. Примером обобщающего признака может служить, в частности, выделяемая Г. Н. Пospelовым категория «жанрового содержания» и ее конкретные значения — характерные особенности проблематики литературных произведений<sup>4</sup>.

Типологический подход как таковой, примененный изолированно, сводит изучение литературных жанров к раскрытию тех или иных рядов обобщающих признаков. Представляется, что в жанровых исследованиях этот подход должен необходимым образом сочетаться с подходом историко-генетическим. Далеко не всякое сочетание обобщающих признаков является жанром, дает «результитрующую» в виде жанра. Жанр — это не механически составленный на основе сравнения произведений набор признаков, а исторически и конкретно складывающаяся целостная форма бытия литературных произведений, лишь осмысляемая литературоведческим сознанием на уровне обобщающих и дифференциальных признаков. Типологическое изучение жанров, проводимое в отрыве от историко-генетического, зачастую оборачивается построением достаточно произвольных классификаций<sup>5</sup>.

В неявном виде типологическая трактовка жанра выражена и в известной работе Ю. В. Стенника «Системы жанров в историко-литературном процессе»<sup>6</sup>. «Одним из аспектов функционирования литературного произведения, — пишет исследователь, — является его принадлежность к какому-либо определенному жанру»<sup>7</sup>. И ниже — еще категоричнее: «Вне жанров произведения литературы не существует»<sup>8</sup>. Утверждения Ю. В. Стенника вызывают следующий вопрос: каким образом исследователь в реальности может определить обязательную жанровую «принадлежность» того или иного литературного произведения? Установка на обязательную принадлежность произведения к «какому-либо определенному жанру» обязывает литературоведа подвергнуть исследуемые им произведения процедуре последовательного сравнения с выявлением тех или иных обобщающих дифференциальных признаков (что в известной мере аналогично процедуре компонентного анализа в лингвистике). В результате такого анализа все произведения окажутся маркированными тем или иным сочетанием выявленных признаков. Иначе говоря, каждое произведение с неизбежностью попадет в ту или иную клеточку построенной исследователем классификации — но будет ли эта классификация действительно жанровой?

Наш тезис, опирающийся на историко-генетическую концепцию жанра, состоит в том, что возможно (и вполне закономерно) *безжанровое*, точнее, *дожанровое* состояние отдельных ареалов, ветвей литературы, и *внежанровое* состояние отдельных литературных произведений. В особенности такое состояние характерно для беллетристической литературы Средневековья.

Неотъемлемым началом беллетристической литературы выступает начало сюжетное. В этом положении мы разделяем точку зрения авторов монографии «Истоки русской беллетристики»<sup>9</sup>, но учитываем существенные поправки, сделанные в последнее время Е. К. Ромодановской<sup>10</sup>. В отличие от Я. С. Лурье, мы не сводим сущность беллетристики к одной и отдельно взятой «сюжетности», но говорим, что сюжет в беллетристической литературе выступает в качестве основного фактора формообразования. Собственно жанр беллетристического произведения формируется именно в точках перехода от фабулы к сюжету, в процессе сюжетного преобразования фабулы. Но в рамках этой общей закономерности формирования жанров в беллетристике конкретное произведение может не достигать *жанровой оформленности* в случае *сюжетной неопределенности* своей фабулы.

В связи с последним утверждением рассмотрим два памятника переводной литературы Древней Руси, традиционно называемые романами, — «Повесть о создании и поплении Трои» и «Троянскую историю» (перевод книги Гвидо де Колумна).

В основе первого произведения, как показывал А. Н. Веселовский, лежит «Притча о кралех» — южнославянский перевод латинской повести о Троянской войне<sup>11</sup>. Эта «притча» через посредство некоторых списков славянского перевода Хроники Манассии попала в Русский хронограф, где была дополнена извлечениями из текста собственных статей Хроники о троянских событиях. Таким образом сложилась древнерусская «Повесть»<sup>12</sup>. Второй памятник, как писали В. Н. Щепкин и позднее Н. В. Геппенер, представляет собой древнерусский перевод латинского сочинения Гвидо де Колумна «История разрушения Трои», сделанный в конце XV — начале XVI вв.<sup>13</sup>. Оба произведения в конечном счете восходят к позднеэллинистическим трактовкам гомеровского эпоса, приписываемым участникам Троянской войны Диктису и Дарету. В настоящее время памятники текстологически изучены и изданы О. В. Твороговым<sup>14</sup>.

«Повесть о создании и поплении Трои», как пишет О. В. Творогов, «вошла в состав Русского хронографа редакции 1512 г. и в восходящие к нему редакции 1599 г., 1601 г. и За-

паднорусскую»<sup>15</sup>. Исследователь также указывает, что «Повесть» «читается в отдельных списках или входит в состав рукописных сборников XVII—XVIII вв.»<sup>16</sup>. Все отдельные списки «Повести», по мнению этого автора, — «извлечения из хронографа и не представляют существенных отличий от его текста»<sup>17</sup>.

Рассмотрим «Повесть» по опубликованным О. В. Твороговым текстам Краткой редакции<sup>18</sup>. В «Повести» в основном сохраняется фабула прежнего эпико-мифологического сюжета. В рамках этой фабулы можно наблюдать два встречных процесса сюжетообразования: а) процесс окончательной демифологизации фабулы (богини превращены в «пророчиц», боги — в земных «диаволов»); б) процесс начальной романизации фабулы.

Романизация эта носит предельно поверхностный и незавершенный характер. Она сводится к приданию истории Александра (Париса) некоторых внешних, тематических черт рыцарской романтики: герой в юности «хожаше с добьрыми витези, сиречь детми боярскими, и преодолеваше их во всякой игре»<sup>19</sup>. Чертой рыцарской тематики является и своеобразное объяснение Александра в любви Елене: «Александр писаше на обруссе (полотенце — *И. С.*) червьленным вином к Елене сице: «Царица Елени, любии мя, якоже и аз тебе»<sup>20</sup>.

Однако с развитием событий противоборства греков и троянцев Александр как герой завязывающегося романного сюжета уходит из фокуса повествования. Предметом изображения становятся собственно события Троянской войны, и Александр выступает уже не как романый герой, значимый сам по себе и интересный своей личной судьбой, а как воин — вместе с Гектором, «Ахиллеем» и др.

«Повесть» слишком скована своей древней фабулой, чтобы выработать в своей повествовательной среде сюжет нового — не эпического, а романного смысла. В фокусе повествования в конечном итоге оказывается не Александр как частный человек с примечательной личной судьбой, а поток событий как таковой, война греков и троянцев. И хотя в финале «Повесть» возвращается к Парису, чтобы рассказать о его казни, целостного романного сюжета в произведении не складывается. Пространство новых художественных смыслов еще слишком разрежено, чтобы кристаллизироваться в законченный сюжет романного типа.

Троянская история, как пишет О. В. Творогов, «в первоначальном своем виде являлась буквальным переводом с латинского оригинала»<sup>21</sup>. Этот перевод исследователь называет древнейшей редакцией. Кроме нее ученый устанавливает суще-

ствование пяти последующих редакций памятника. Эти редакции представляют собой, по словам исследователя, «сокращенные пересказы» памятника. Сокращению подверглись, как указывает О. В. Творогов в другой работе, «философские, риторические и моралистические рассуждения Гвидо», а также «речи персонажей». Сюжет произведения «сохраняется почти без изменений»<sup>22</sup>.

Примерно в десять раз большая по объему, чем предыдущее произведение, Троянская история в структуре повествования принципиально ничем от него не отличается. Мы видим здесь то же преобладание древнего фабульного начала над сюжетным. Исчерпывающую характеристику памятника дает О. В. Творогов: «Троянская история — типичный эпос, здесь нет единого героя, события нанизываются одно на другое и часто скорее сосуществуют, чем вытекают друг из друга»<sup>23</sup>. Древнерусские книжники сами весьма точно охарактеризовали конструкцию памятника, назвав его «Книга глаголемая Троя». Это действительно не роман, не повесть, а именно «книга», вбирающая в себя все, что касается событий Троянской войны.

Сделанные наблюдения выводят на общую для средневековой и новой литературы проблему отношения произведения и жанра как двух основных форм литературной целостности. Эти отношения двусторонни и двунаправлены.

Первый аспект: *жанр в системе произведения*. Произведение может не только осуществлять, воплощать тот или иной сложившийся жанр как целостную структуру, так что об этом произведении можно сказать: «Это новелла», или «Это житие» и т. п. Произведение (и литература в целом) может порождать структурообразующие начала (как формо-, так и содержательно-ориентированные), которые в перспективе литературного развития сойдутся в целостность нового жанра.

Второй аспект: *произведение в системе жанра*. Произведение не только может частично выходить из сферы того или иного жанра, не только может формировать отдельные, еще разрозненные начала новой жанровой целостности. Произведение может вообще находиться вне статуса жанра.

Данные положения приводят к ряду существенных следствий.

1. Жанровая система никогда не покрывает всего реального пространства литературы. Литературное пространство шире пространства жанрового.

2. Жанрообразование — это один из вершинных, завершающих способов организации литературы как системы целостностей. Но литература (в том числе и отдельное произведение) может организовываться и на низших по отношению к жанру уровнях — элементарных уровнях темы, фабулы, предмета изображения и др. Другими словами, литературное произведение далеко не всегда развивается в своем окончательном статусе до уровня *жанрового* состояния, и такое положение, на наш взгляд, характерно не только для древних и средневековых литератур, но и для литературы Нового времени.

3. Жанрообразование не есть автоматический и равномерно проходящий во времени процесс. Образование новых жанров и существенная модификация прежних всегда сопряжены с моментами интенсивного поиска и выражения в литературе новых художественных смыслов. Жанр образуется *в потоке* — в потоке порождения и выражения новых художественных смыслов. В беллетристике этот смысловой поток реализуется именно в процессе трансформации фабулы в сюжет. Это и есть, по выражению В. И. Тюпы, «смыслопорождающие трансформации» как один из центральных объектов изучения исторической поэтики<sup>24</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 155.

<sup>2</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 55.

<sup>3</sup> Аверинцев С. С. 1) Древнегреческая поэтика и мировая литература// Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 3—14; 2) Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации// Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 104—116; 3) Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости// Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. М., 1989. С. 3—25.

<sup>4</sup> Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. С. 152—156.

<sup>5</sup> В контекст поднимаемой проблемы укладываются соображения, высказанные Л. В. Чернец: «Следует разграничивать задачи жанровых типологий, с их рабочими терминами (Г. Н. Поспелов, П. Хернади и др.), и конкретно-исторических исследований, выявляющих жанровые нормы как живые реальности сознания непосредственных участников литературного процесса (писателей, критиков, читателей)» (Функционирование литературных произведений как теоретическая проблема. Автореф. ... д-ра филол. наук. М., 1992. С. 10).

<sup>6</sup> Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. Л., 1974. С. 168—202.

<sup>7</sup> Там же. С. 186.

<sup>8</sup> Там же. С. 202.

<sup>9</sup> Я. С. Лурье: «Важнейшей особенностью памятников беллетристики (...) является их сюжетность (Истоки русской беллетристики. Л., 1970. С. 12). Д. С. Лихачев: «Развитие «беллетристичности» есть прежде всего развитие повествовательного искусства, причем повествования сюжетного» (Там же. С. 7).

<sup>10</sup> Ромодановская Е. К. Русская литература на пороге нового времени. Новосибирск, 1994. С. 7.

<sup>11</sup> Веселовский А. Н. Из истории романа и повести. Вып. 2// Сборник ОРЯС. Т. 44. № 3. СПб., 1888. С. 101 и сл.

<sup>12</sup> См. об этом: Дмитриев Л. А., Лурье Я. С., Творогов О. В. Беллетристические элементы в историческом повествовании XIV—XV вв.// Истоки русской беллетристики. С. 277—278.

<sup>13</sup> Щепкин В. Н. Лицевой сборник имп. Российского исторического музея// Известия ОРЯС, 1899. Т. 4. Кн. 4. С. 1367—1374; Генпенер Н. В. К истории перевода повести о Трое Гвидо де Колумна// Сборник статей к 40-летию деятельности А. С. Орлова. Л., 1934. С. 354—359.

<sup>14</sup> Троянские сказания. Средневековые рыцарские романы по русским рукописям XVI—XVII вв. Подг. текста и статьи О. В. Творогова. Комментарии М. Н. Ботвинника и О. В. Творогова. Л., 1972.

<sup>15</sup> Творогов О. В. Троянские сказания в рукописной традиции// Троянские сказания. С. 166.

<sup>16</sup> Там же. О. В. Творогов называет 9 рукописей XVII—XVIII вв.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Троянские сказания. С. 7—13.

<sup>19</sup> Там же. С. 7.

<sup>20</sup> Там же. С. 8.

<sup>21</sup> Творогов О. В. Троянские сказания в рукописной традиции. С. 168.

<sup>22</sup> См. об этом: Дмитриев Л. А., Лурье Я. С., Творогов О. В. Беллетристические элементы в историческом повествовании XIV—XV вв. С. 282—283.

<sup>23</sup> Там же. С. 281.

<sup>24</sup> Тюпа В. И. О научном статусе исторической поэтики// Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С. 6.

**СЮЖЕТ О ДУАЛИСТИЧЕСКОМ  
МИРОТВОРЕНИИ В АПОКРИФЕ  
О ТИВЕРИАДСКОМ МОРЕ  
(ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ,  
ТРАДИЦИИ БЫТОВАНИЯ)**

Восточнославянской фольклорной традиции известен сюжет о дуалистическом миротворении — Бог творит землю и человека из земли, поднятой со дна моря Сатаной. Он представлен в легендах и, отчасти, в колядке о двух голубях, творящих мир. Появление этого сюжета и связанных с ним мотивов в устной традиции издавна принято было объяснять книжным влиянием: справедливо указывалось на сходство устных рассказов с сочинением, которое под разными заглавиями встречается в древнерусской рукописной традиции, но более всего известно как апокриф «О Тивериадском море» или «Свиток божественных книг».

Это апокрифическое сказание о дуалистическом миротворении известно в литературе со 2-й половины XIX в. по нескольким поздним — XVIII в. — спискам, которые почти одновременно вошли в научный оборот. Первый из них — Сказание «Трудолюбивых мужей и боголюбивых, списано от божественных книг Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Дамаскина о преславных прениях неведомых вещей, о безначалне Господе Боже нашем, како бысть Господь Саваоф прежде всея видимыя и невидимыя твари» из рукописи, найденной В. И. Григоровичем в Чебоксарах (ОГНБ, собр. Григоровича, № 448 (56)). Изданный В. Н. Мочульским<sup>1</sup> в 1887 г. список этот по рукописи, охотно предоставляемой собирателем, был известен исследователям<sup>2</sup>. Другой список — «Свиток божественных книг», неоднократно, начиная с 1862 г., публиковавшийся А. Н. Пыпиным<sup>3</sup> в отрывках, частью — в пересказе по очень испорченному, как он отмечает, списку, без указания на источник.

Почти одновременно с этим А. П. Шапов привел еще три текста дуалистического апокрифа о начале мира. Первый из

них — с заглавием «Сказание о создании мира»<sup>4</sup>, без указания на источник, другой — под названием «Христов дневник»<sup>5</sup> — представляет собой пересказ подлинного текста, возможно, сокращенный; о нем сообщается только, что это космогоническое сказание из рукописи Пермской семинарии и что оно известно также среди томских старообрядцев. Оба они редко привлекались исследователями, оказавшись как бы вне поля их зрения, возможно, из-за характера издания, в котором были помещены.

Третий из приведенных списков — текст отрывка из так называемой Слепченской рукописи<sup>6</sup>, напечатанной позднее — в 1863 г. — А. П. Шаповым еще раз, с пояснением: «Из выписки В. И. Григоровича из сборника М. Слепче»<sup>7</sup>. Речь идет об единственном списке, найденном у южных славян. Он был обнаружен в 1845 г. в одной из рукописей монастыря села Слепче в Македонии русским славистом В. И. Григоровичем. Выписки, сделанные из этой рукописи В. И. Григоровичем и опубликованные А. П. Шаповым, стали известны в научной литературе под названием Слепченской рукописи, Слепченской редакции (Н. И. Коробка), болгарской версии (Й. Иванов); полный текст списка не известен.

Позднее к названным спискам присоединилось сказание «О Тивериадском море», изданное в 1886 г. Е. В. Барсовым<sup>8</sup> (рукопись ГИМ, собр. Барсова, № 1418). Собиратель относил публикуемую рукопись к XVI в., другие исследователи датируют сборник Е. В. Барсова более поздним временем — конец XVII в.<sup>9</sup>

Основные споры вокруг апокрифа касались вопроса о его происхождении: болгарское или русское. В работах, связанных с судьбой устных дуалистических легенд о миротворении, разными авторами упоминались и привлекались списки апокрифа из числа б названных, хотя примерно в это же время М. Соколовым и В. Мочульским были указаны еще два списка этого сочинения, также позднего письма: «Слово о зачатии неба и земли» в рукописи Киевской духовной Академии № 135, поступившей от Е. В. Барсова<sup>10</sup>, и «Сказание трудолюбивых мужей ...» в рукописи императорской публичной библиотеки Q-XVII-22<sup>11</sup>. Исследователи передавали содержание списков апокрифа и, останавливаясь на отдельных элементах повествования, ограничивались констатацией их сходства с устными дуалистическими рассказами; предметом специального изучения он не был, задач текстологического сравнения списков не ставилось.

Нам известно 20 списков апокрифа «О Тивериадском море», все они позднего письма: наиболее ранний список (ГИМ, Барс., № 1418) датируется концом XVII в., самый поздний (БАН, 32.16.14) — 40-ми годами XIX в.

При текстологическом сравнении выявляются две редакции апокрифа, которые мы называем Барсовской — по списку из собрания Е. В. Барсова № 1418, опубликованному им же в 1886 г. и оказавшемуся самым ранним — конец XVII в. — в этой группе текстов, и Чебоксарской — по первому ставшему известным в литературе списку апокрифа из рукописи № 56 собрания В. И. Григоровича, найденной им в Чебоксарах и вошедшей в научный оборот с этим определением — чебоксарская; рукопись, как и все известные нам списки этой редакции, датируется XVIII в.

По редакциям списки распределяются следующим образом: Барсовская редакция — 8 списков, Чебоксарская — 11. Отдельно стоит список, опубликованный А. Н. Пыпиным, — «Свиток божественных книг»: он представляет как бы смешанную редакцию, сочетая особенности двух названных. (См.: Список известных рукописных текстов апокрифа о Тивериадском море.)

Барсовская редакция старше, ее текст более ранний, что признавали обращавшиеся к опубликованному Е. В. Барсовым списку апокрифа А. Н. Веселовский и Н. И. Коробка<sup>12</sup>, Чебоксарская редакция более поздняя. Слепченская рукопись, известная по выпискам В. И. Григоровича, опубликованным А. П. Щаповым, принадлежит Чебоксарской редакции.

Обе редакции апокрифа компилятивного происхождения и различаются прежде всего набором составляющих их эпизодов, порядком следования некоторых из них, а также рядом чтений и подробностей внутри эпизодов.

Списки Барсовской редакции начинаются непосредственно рассказом о дуалистическом миротворении после очень краткого — в одну фразу — вступления: «Егда не бысть неба, ни земли, и тогда бысть одно море Тивериадское, а берегов у него не было»<sup>13</sup>. Чебоксарская редакция повествование о дуалистическом миротворении предваряет пространным введением, которое начинается описанием христианской Троицы: «Прежде земли бысть Господь Саваоф в трех комарех на воздушех ...» — и сообщает далее о творении мира Богом: сначала им было сотворено небо хрустальное «на железных столпех», потом две земли: «первая земля на воздушех сотворена и утверждена, вторая земля — на аде. А на той земли море, а у того моря Тивериадского берегу нет»<sup>14</sup>.

Чебоксарское введение завершается фразой, с которой начинается повествование о дуалистическом миротворении в Барсовской редакции, и далее следует рассказ о сотворении мира Богом и Сатаной. Таким образом, в Чебоксарской редакции оказываются объединенными две разные версии творения мира — монотеистическая и дуалистическая. При этом поздний, инородный по отношению к основному повествованию, «притянутый» характер монотеистического вступления Чебоксарской редакции вполне очевиден. Оно призвано было, по-видимому, «умерить» дуализм последующего рассказа объяснением, что прежде чем Бог и Сатана стали творить мир вместе, он был уже сотворен Богом единолично, и, наполнив рассказ образами христианской мифологии, смягчить, сгладить еретичность занимательного сюжета.

Далее в обеих редакциях следует описание встречи Бога и Сатаны на море Тивериадском, при этом в Чебоксарской редакции опущена подробность о происхождении Сатаны из пены морской:

*Барсовская редакция*

*Чебоксарская редакция*

И сниде Господь по воздуху на море Тивериадское и

виде

узре

Господь

на мори гоголя пловуща.  
А тот гоголь — Сотанаил,  
зарос в тине\* морской.

И рече Господь Сотанаилу,  
аки не ведая его:

— Кто еси?

И рече Сотанаил:

— Аз есмь Бог.

— А меня како наречеши?

И отвеща Сотанаил:

— А ты Богъ богом и Господь  
господствующим.

Аще бы Сотанаил не то слово  
рек Господу, и Господь бы  
его тут же искоренил  
на мори Тивериадском.

плавающа на том море Тивериадском  
гоголя.

И ста над ним Господь,  
и рече ему:

— Гоголе, ты кто еси?

И рече ему Сатана:

— Аз есмь Бог.

И рече ему Господь:

— А аз кто есмь?

И рече ему Сатана:

— А ты Богъ богом и царь царем.

Аще бы не то рекл, Сатана,  
ино что, противное Господу Богу,  
тогда его Господь бы сокрушил на мори  
Тивериадском.

\* Испр., в ркп. еніи

В апокрифе море носит название Тивериадского, в легендах море названия не имеет — это море вообще, водная стихия, первичные воды<sup>15</sup>.

Третий эпизод в обеих редакциях — ныряние Сатанаила на дно моря за землей и камнем.

И рече Господь:

— Сотонаиле! Поныряся в море и вынеси мне земли и кремень. Сотонаил же послуша Господа и поныряся в море, и вынеси земли и кремень.

И рече Господь Сатане:

— Поныряся в море. И вынес земли и камен[ь].

Четвертый эпизод в Барсовской редакции — творение Богом земли из принесенного Сатанаилом песка, пятый — сотворение из камня-кременя ангелов и демонов. В списках Чебоксарской редакции эти эпизоды следуют в обратном порядке: сначала о творении ангелов и демонов, потом о творении Богом земли и устройстве ее на китах; Барсовская редакция подробности об устройстве земли на китах не сообщает, способ творения в обоих случаях одинаков:

И взя Господь землю и песок, разсея по морю Тивериадскому и рече: буди на море земля тольста и пространна.

И рече Господь: будите тридесат три кита на море Тивериадском, на водах, и буди на тех китех земля. И разсея Господь землю на них: буди земля толста, широка и пространна, и прострасте дресеса, и травы, и цветы, горы, и холмы, и источники, и езера, и реки. И сотвори Господь от земли зверей, и скоты, и рыбы в водах, и птасицы, летящия по воздуху. И сотворил день, и ношь, и гады, пресмыкающяся по земли. А китом тем повеле пищу Господь ангелом от рая приносити. На них же утверждена земля и не подвизается ни в которую сторону.

В Барсовской редакции речь идет о сотворении 9-ти ангельских чинов «от искр огненных», которые высекаются Богом, 10-й чин высекается Сатаной; во второй редакции количество сотворенных ангелов не называется, вместо этого перечисляются имена некоторых воевод ангельских чинов:

И взя Господь у Сотонаила  
кремень и преломи его наполю.  
И в правой руке остави Господь  
у себя, а в левой отдал  
Господь Сотонаилу.

И взя Господь посох и  
нача бити кремень.

И рече: вылети из него кремени  
ангели и архангели по образу моему  
и по подобию и бесплотнии.

И почали от того кремени вылетати  
силы огненныя. И сотвори Господь  
ангелы и архангелы и вся девять  
чинов.

И виде Сотонаил, что сотворил Гос-  
подь, и почал тот кремень бити, что  
дал ему Господь из левыя руки. И  
почали у Сотонаилу вылетати ангелы  
его, Сотонаиловы, себе сотвори силу  
великую.

И преломи надвое. Из левыя руки  
даде Сатане половину камени

И удари Господь жезлом по  
каменю.

И рече Господь: будите ангели по  
образу моему сил[ь]ни, бесплотнии  
и бессмертнии, совершаите хотение  
мое в вышних.

И сотвори Бог от криле огненных  
Михаила архангела и Гавриила,  
Иеурия и Михаила Парафлама,  
помогая херувимы, серафимы, ан-  
гелы, архангелы. А жезл был  
стал[ь]ной укладной, чем удари Гос-  
подь наш Иисус Христос, и съ камени  
вылетели ангелы словом повеления  
господня — Михаил архангел и  
Гавриил — небеснаго царя воеводы.

Сатана же набил из камени бесовную  
безчисленную силу богов плотных.

Шестой эпизод обеих редакций — о возмущении Сатаны и свержении его с небес архангелом Михаилом. Причиной изгнания и в том и в другом случае является лукавый помысел Сатаны поставить свой престол «на облацех», «на воздусех» и стать подобным Богу. При этом Чебоксарская редакция опускает подробность о частице «иль», которую Бог отнимает от имени Сатанаила, низводя его этим в духа более слабого, и прибавляет к имени архангела Михаила — увеличивает тем его силы, посылая свергнуть с небес палящего огнем Сатану. В списках Чебоксарской редакции Сатана с самого начала последовательно именуется Сатаной, а не Сатанаилом.

И сотвори Господь (Михаила)  
началником надо всеми чиньми  
ангельскими...

Прииде Господь в девяти чин. И  
виде Сотонаил, яко от Бога помидосте  
и от всех ангелы славим и помысли  
быти равен Богу.

И помысли своєю гордостью: по-  
ставлю престол на облацех и буду  
подобен вышнему.

И ведая Господь мысль его лука-  
вую, и восхоте вергнути его на землю  
со всею его силою лукавою. И посла  
Господь Михайла к Сотонаилу.

И прииде Михайл, и попали  
Михаила от Сотонаила огонь.

И прииде Михайл ко Господу:

— Сего сотворил, еже еси мне велел,  
огнь меня попалил от Сотонаила.

И Господь Михайла постриже в  
черньцы, и нарече имя ему Михайл,  
и Сотонаила нарече Сотона

Понеже посла Господь ангела сво-  
его Михайлу, повеле Сотонаила  
ударити скипетром и вергнути его на  
землю со всею его силою лукавою.

Отнася от Сотонаила и дает Гос-  
подь иль Михайлу и отом наречеса  
Михаил архангел, а Сотонаил — Со-  
тона.

И посла Господь Михайла к Сото-  
не, и еще не допустил Сотона  
Михаила до престола своего, и бысть  
поскомлен [посхимлен].

И прииде Михайло архангел, и  
удари скипетром Сотону, и поразил  
его на землю со всею его силою.

И шли силы его три дни и три  
нощи, аки капли дождевыя.

И в трете день сотвориша ан-  
гельский собор, и постави Господь  
над всеми силами ангельскими  
Михаила архангела, и рекоша ангели,  
и затвориша на Бога [небеса].

И рече Сатана противно Господу  
Саваофу: у меня силы боль[ь]ши вы-  
шняго, подобен аз вышнему. Причте  
Сатану во архангелы и взем его на  
небеса.

Сатана же нача гордиться и  
мыслию возноситься, в себе помыш-  
ляя: сотворю себе престол над звез-  
дами, на воздушех.

Господь же проразуме мысль его  
лукавою, и посла архангела  
Михаила, повеле Сатану свергнути с  
небеси.

Михаил архангел удари Сатану  
жезлом. И попали огонь от Сатаны.

Михаил архангел прииде ко Гос-  
поду Саваофу и рече:

— Огнем мя палит от Сатаны.

И Господь Михайла постриже в  
черньцы

и положи на его схиму со кресты про-  
стыми, знамение Христа, сына божия.

Михаил архангел иде, и удари Са-  
тану жезлом, и сверже его с небес на  
землю, во адову кромешную со всеми  
его бесовскими силами.

И паде бес с небеси три дни и три  
нощи, что капли дождевыя, шло силы  
бесовския во ад кромешный.

И Господь рече: аминь, аминь, аминь.  
Небеса затворишася.

Седьмой эпизод — о превращении свергнутых вместе с Сатаной ангелов в бесов. Мотив этот в двух редакциях представлен по-разному:

Коево где огонь застал, иново в горах, иных в пропастях, по воздуху жтящих, а иных рукою или ногою блага плавает, где коево застал, тут и до сего дни пребывает.

И всящи беси, держими по воздуху повелением Божиим, падают на землю от искренней десницы вышнего божия промысла и сокрушаются на земли.

И рече Сатана: сверже мя Господь на землю и я сяду в дом Иаковля, и буду славим от человек.

В Чебоксарской редакции мы видим более поздний, христианизированный вариант мотива, в Барсовской — более близкий дохристианским народным представлениям, его источник находим в фольклорных рассказах о происхождении нечистой силы: водяных, домовых, леших.

Восьмой эпизод рассказывает о творении Богом тела человека — от 7 частей в первой редакции, от 6 — во второй (опущено «от огня — теплота») — и о порче его Сатаной: он «истыка тело Адамово персты», отчего и произошли все болезни. На вопрос, «почто тако сотворил» Сатана, тот отвечает: чтобы человек не забывал Бога — как заболит что, так он и помолится: «Господи, помилуй».

Часть эпизода о происхождении болезней во второй редакции изложена более сжато за счет редакторского устранения повторов разговорной речи Барсовской редакции. Вместе с тем, эпизод дополнен мотивом отказа Сатаны поклониться сотворенному Богом человеку, в первой редакции его нет:

И потом сотвори Господь рай на востоце. И помысли Господь сотворити первозданного человека Адама и сотвори тело его от седми частей: от земли — тело, от камени — кости, от моря — кровь, от солнца — очи, от облака — мысли, от ветра — дыхание, от огня — теплота.

И поиде Господь на небеса ко отцу своему по душу Адама.

Сотона же не ведая, что сотворити ему, истыка тело Адамово персты.

Вместо отпадших лик наполняет Господь человеки. Праведных человек созывает и вместо самого Сатаны сотвори Господь плотна человека первозданного Адама от перстныя земли, кости — от камени, кровь — от чернаго моря, мысли — от облак, очи — от солнца, дыхание — от ветра.

И поиде Господь по дух святыи свой на небеса ко отцу.

И прииде Господь къ своему созданию, к телу Адамову, и виде тело, истыкано все.

И рече Господь:  
— О, дiаволе! како еси смел над моим созданием тако сотвори?

И отвеща дiавол:  
— Господи, аще ты кой человек чыгнет, что заболит, и тот да тебя помянет.

И Господь повороти Адама внутрь ранами.

И оттоле зачатся болезнь. Сотона сотворил, аще у кого заболит, и тот да воздохнет: ох, ох, Господи, помилуй.

Ожи Господь Адама.

И дает ему область в раю, над всеми птыцами, и зверьми, и скоты.

И прииде Господь ко Адаму на землю, узре Адама, ранами обложен, от Сатаны перстом истыкана.

И рече Господь Сатане:  
— Почто, окаянне дiаволе, тако сотворил еси? Аз сотворил человека чиста и непорочна, и безболезненна.

И рече Сатана ко Господу:  
— Забудет ты. Аще кое место поболит, и он помолится: Господи, помилуй.

И Господь поворотив его внутрь, подерши кожей,

и вложи в него дух святой, и оживи Адама.

И рече Господь Сатане:  
— Поклонис[ь] ты Адаму.  
И рече Сатана:  
— Я твоему созданию не поклонюся.  
И рече Господь Сатане:  
— Окаанный дiавол, лстивый Сатана.

Далее в апокрифе следуют рассказы о грехопадении Адама и Евы и изгнании их из рая, о рукописании, данном Сатане Адамом о Каине и Авеле, смерти Адама, пришествии Христа или о крестном древе и распятии Христа. Эпизоды эти важны для установления полной истории текста двух редакций апокрифа, который оформлялся в результате присоединения к ядру повествования — рассказу о творении земли посредством ныряния — ряда канонических и апокрифических легенд, и заслуживают отдельного исследования, но, поскольку к рассматриваемому сюжету о дуалистическом миротворении они непосредственного отношения не имеют и в устных версиях соответствий не находят (за исключением темы грехопадения и рукописания Адама), мы не останавливаемся здесь на них подробнее.

Сравнение списков редакций приводит к выводу, что вторая — Чебоксарская — редакция апокрифа является более поздней по сравнению с первой — Барсовской.

На это указывает уже включение в ее состав пространного вступления, излагающего монотеистическую версию миротворения. Вступление это не имеет отношения к достаточно цельному, несмотря на компилятивное происхождение, тексту первой редакции, объединенному темой дуалистического творения мира (земли, человека, ангелов и демонов), оно нарушает эту первоначальную целостность апокрифа, диссонирует с остальным повествованием. Введение подобного вступления, как уже упоминалось, объясняется, по-видимому, стремлением смягчить дуализм последующего рассказа, приблизить его к представлениям канонической христианской мифологии, примирить его с нею, может быть, даже включить его в эту систему, найдя объяснения видимым противоречиям и сгладив еретичность занимательного сюжета, от которого жаль было отказаться и который так отвечал запросам малокнижной среды.

Это же направление в эволюции текста второй редакции — стремление изменить акценты, насытить рассказ образами канонической христианской мифологии — прослеживается и в других элементах повествования.

Происходит снижение «светскости» и занимательности рассказа, вытеснение не книжных, фольклорных начал утяжеляющими повествование элементами книжно-христианскими, религиозными, что хорошо видно в подборе и развитии эпизодов и подробностей, включаемых в рассказ. Показательно, например, опускание во второй редакции «беллетристической» подробности о частице «иль», значение которой словоохотливо объяснено в первой редакции. В результате в эпизоде свержения Сатаны с небес архангелом Михаилом происходит выразительное смещение акцентов: единственным средством, с помощью которого Бог подкрепляет силы архангела Михаила, остается пострижение его в чернецы и наложение на него схимы «со кресты простыми, знамение Христа, сына божия».

Другой пример — эпизод о происхождении бесов, нечистой силы. В Барсовской редакции он близок фольклорным версиям, тогда как во второй редакции читается вариант книжной версии, дополненный кроме того еще одной книжной подробностью, которой нет в первой редакции — И рече Сатана: «Сверже мя Господь на землю и я сяду в дом Ияковля, и буду славим от человек».

Рассказ о возникновении болезней человека, непринужденно изложенный в первой редакции, во второй подвергается, как уже отмечалось, редактированию и стяжению, а вслед за ним добавляется книжный мотив, которого нет в первой редакции, — об отказе Сатаны поклониться Адаму.

Усиление элемента религиозности, догматичности и христианской обрядности проявляется в самом языке повествования, сравнить, например:

*Барсовская редакция*

Ожи Господь Адама.

Или:

И поиде Господь на небеса ко отцу  
своему по душу Адама.

*Чебоксарская редакция*

...и вложи в него дух святой, и оживи  
Адама.

И поиде Господь по дух святой  
свой на небеса ко отцу.

Смешанная редакция апокрифа, представленная «Свитком божественных книг», опубликованным, как уже упоминалось, частью в отрывках, частью в пересказе А. Н. Пыпиным, сочетает некоторые особенности двух основных редакций, но делает это механически: она знает пространное вступление о монотеистическом миротворении Чебоксарской редакции, но во всем дальнейшем повествовании следует подробностям рассказа Барсовской редакции.

В связи с сюжетом о дуалистическом миротворении необходимо упомянуть еще о двух сочинениях, близких апокрифу о Тивериадском море и важных для уяснения его места в старой русской письменности. Это «Сказание о семи планитах» из сборника № 1138 Соловецкой библиотеки, датируемого концом XVII в., и другое сказание того же сборника, помещенное в статье «Повесть святого Андрея со Епифанием о вопросах и ответах»; оба они были опубликованы И. Я. Порфирьевым<sup>16</sup>. О самом сборнике сообщается, что он «состоит из статей разного содержания, между коими помещены: Хождение в Иерусалим и Царьград Трифона Корабейникова и Юрия Грекова; Пчела под заглавием «Сия премудрость от пчелиных очей, от многа на мало преложено»; Беседа трех святителей и др.»<sup>17</sup>.

Это небольшие по объему сочинения компилятивного, как и Тивериадский апокриф, происхождения. В обоих читается рассказ о свержении Сатаны с небес, а сказание из «Повести святого Андрея со Епифанием» сообщает также о нырянии го-голя-Сатаны за землей в эпизоде, близком начальному эпизоду Тивериадского апокрифа<sup>18</sup>.

Присутствие в северно-русской книжной традиции сочинений, близких апокрифу о Тивериадском море, создает как бы общелитературный контекст, фон, характер которого говорит в пользу северно-русского происхождения апокрифа, тем более

что сочинения на этот сюжет, известные у южных славян, создают иной литературный контекст<sup>19</sup>.

Особый интерес для нас представляет вопрос о географии и среде бытования рукописных сборников, в которых читается апокриф о Тивериадском море.

Мы располагаем свидетельствами, указывающими на область бытования шести из восьми списков апокрифа Барсковской редакции. Содержание записей, помет на рукописных сборниках, сообщения собирателей о месте приобретения ими книг говорят о том, что владельцы их были жителями Вологодской, Олонецкой, Пермской губерний.

Так, на листах одной из рукописей (БАН, 21.11.3), приобретенной в деревне Пурги Петрозаводского уезда, читаются записи, из которых видно, что писец и владелец рукописи — Андрей Федоров сын Малютин, крестьянин Вологодского уезда Дубенской трети деревни Нефедово, вотчины Григория Никифоровича Клеопина. На л. 6 об. приписана дата — 1776, та же дата на л. 7 и 7 об., на л. 81 об. на полях — дата 1777, более поздние даты — на л. 96, писанном тем же лицом, но вставленном в рукопись позднее. Любопытно также, что среди сочинений сборника, достаточно пестрого по составу, — здесь можно найти и молитву Богородице, жития Марии Египетской, Антония Печерского, Страсти Христовы, выписанную из Минеи таблицу круга миротворного, различного рода слова и поучения, в частности, о том, что «не подобает православным христианом матерным лаетися», — на л. 7 читается счет по-зырянски и перевод нескольких слов с русского языка на зырянский, сверху приписано, сколько было навозу в 1776 г., ниже — о приезде Андрея Малютина из Петербурга<sup>20</sup>.

На внутренней стороне передней доски переплета другой рукописи (БАН, 21.7.9) — дарственная запись 1903 г. священника С. Ржановского в Библиотеку Академии наук, на внутренней стороне задней доски — несколько записей XVIII в., среди которых запись 1772 г. экономического крестьянина Пудожского погоста; сама рукопись сборная, на л. 77—82 в третьей тетради, которая содержит апокриф о Тивериадском море, читается запись писца: «зачета сия тетрадь писать в лето 1748 году марта 1 дня, а совершена того ж месяца 20 дня, а писал сию тетрадь Пудожского погоста житель Иван Устинов своеручно»<sup>21</sup>.

Записи крестьян Ростовского уезда Ярославской губернии читаются в сборнике № 436 собрания А. И. Вахромеева: «Даниловской (округи), Морозов(с)кой пятой волости, деревни Большаго крестьянский сын Никита Афонасьев свою руку

приложи» (л. 148)<sup>22</sup>, на листах рукописи № 1418 собрания Барсова; «Сия книга Ростовскаго уезду Богородскаго стану вотчины Борисоглебскаго монастыря де(ре)вни Зубова крестьянина Федора Семенова... Тункина» (л. 17 об.), или: «Сия книга вотчины Борисоглебскаго монастыря деревни Зубова крестьянина Федора Семенова, а по (про)звищу Менкина» (л. 34 об.), «Сия книга диякона Ивана» (л. 13 об.)<sup>23</sup>.

Существуют свидетельства о хождении апокрифа о Тивериадском море среди Пермских старообрядцев поморской веры. Об этом, наряду с упоминавшейся уже рукописью под названием «Христов дневник», приведенной А. П. Шаповым, свидетельствует сообщение архимандрита Палладия, который, обличая частные заблуждения Пермских раскольников, пишет: «Ложные религиозные верования и мысли иногда встречаются в отдельных сочинениях, иногда в цветниках, между отеческими сочинениями, то в виде вставочных прибавлений, то в виде заметок», в частности, «в повести или сказании «О сотворении ангелов и человека» говорится, например, что а) Бог сотворил землю из песку, а песок тот достал со дна моря Сатанаил; б) ангелы сотворены из того же камня, из которого Сатанаил сотворил себе демонов; в) Сатанаила Господь сделал начальником последних и всех их поместил в десятом чине; г) когда Сатана возгордился, Господь послал архангела Миху и повелел ему низвергнуть с неба Сатану со всею его силою, но Миха не мог сего сделать, доколе не был сначала пострижен Господом, а потом поскимлен и назван Михаилом; д) тело человека сотворено из семи частей: от камня — кости, от черного моря — кровь, от солнца — очи, от облака — дыхание, теплота — от духа... Болезни в человеке от того, что дьявол «истыкал тело Адама» в то время, когда Господь ходил на небо за душою...»<sup>24</sup>. Судя по этому пересказу, апокриф о Тивериадском море был известен Пермским старообрядцам в первой редакции — Барсовской.

Из 11 известных нам списков Чебоксарской редакции «паспортизируются» только две — приобретенные в Каргопольском уезде Вологодской губернии (БАН, 45.8.190; БАН, 32.16.11)<sup>25</sup>; сама Чебоксарская рукопись, по-видимому, того же происхождения. Сведениями о месте написания или бытования других списков этой редакции мы не располагаем.

Примечательно, однако, что еще два сочинения — «Сказание о седми планитах» и «Повесть в вопросах святого Андрея со Елифанием», — близкие апокрифу о Тивериадском море, читаются также в северных списках — среди рукописей Соловецкой библиотеки и что рукопись с гадальной книжкой, в ко-

торой упоминается море Тивериадское (БАН, 45.8.198), как и основная часть списков апокрифа, была приобретена на северо-востоке России — в Каргопольском уезде<sup>26</sup>.

Книжная версия сюжета о дуалистическом миротворении оказывается локализованной, таким образом, в районе Русского Севера и Верхнего Поволжья, что косвенно подтверждает предположение о северно-русском происхождении апокрифа.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Мочульский В. Н. Историко-литературный анализ стиха о Голубиной книге. Варшава, 1887. С. 237—241.

<sup>2</sup> См.: Буслав Ф. И. Очерки устной народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. 1. С. 615—616.

<sup>3</sup> Пыпин А. Ложные и отреченные книги русской старины// Русское слово 1862. № 2. Отд. 2. С. 52—56; А. Н. Пыпин, В. Д. Спасович. История славянских литератур. СПб., 1865; 2-е изд., 1879. С. 79—81.

<sup>4</sup> Щапов А. П. Смесь христианства с язычеством и ересями в древнерусских народных сказаниях о мире// Православный собеседник. 1861. Апрель. Ч. 1. С. 263—265.

<sup>5</sup> Там же. С. 261.

<sup>6</sup> Там же. С. 262—263.

<sup>7</sup> Щапов А. П. Исторические очерки народного мирозерцания и суеверия// ЖМНП. 1863. Март. С. 91.

<sup>8</sup> Барсов Е. В. О Тивериадском море// ЧОИДР. М., 1886. Кн. II. С. 5—8.

<sup>9</sup> См.: Ромодановская Е. К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII—XIX в. Новосибирск, 1985. С. 246.

<sup>10</sup> См.: Соколов М. Материалы и заметки по старой славянской литературе. М., 1888. Вып. 1. С. 130.

<sup>11</sup> Мочульский В. Апокрифическое сказание о создании мира. Одесса, 1896. С. 1.

<sup>12</sup> Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. XI. Дуалистические поверья о мироздании// Сборник ОРЯС. 1889. Т. 46. № 6. Вып. 5. С. 41; Н. Коробка. Образ птицы, творящей мир в русской народной поэзии и письменности// Известия ОРЯС. 1909. Т. 14; Кн. 4. С. 177.

<sup>13</sup> Здесь и далее тексты цитируются по указанным публикациям списков из собраний Е. В. Барсова (ГИМ, собр. Барсова, № 1418) и В. И. Григоровича (ОГНБ, собр. Григоровича, № 448 (56)).

<sup>14</sup> В двух списках этой редакции — БАН, 45.8.190 и БАН, 32.16.11 — первая часть вступления (о Троице) отсутствует. Они начинаются сразу рассказом о творении первоначального мира со слов: «не бысть тогда неба, ни земли ...».

<sup>15</sup> О происхождении образа моря Тивериадского в апокрифе см.: В. С. Кузнецова. О море Тивериадском// Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Новосибирск, 1995. (В печати.)

<sup>16</sup> Порфирьев И. Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях// Сборник ОРЯС. 1877. Т. 17, кн. 1. С. 86—89. Ранее с некоторыми

сокращениями «Сказание о семи планитах» было опубликовано А. П. Шаповым (Православный собеседник. 1861. Ч. 1. С. 258—260)).

<sup>17</sup> Порфирьев А. П. Апокрифы ветхозаветные. С. 86.

<sup>18</sup> Текстологические отношения апокрифа о Тивериадском море, «Сказания о семи планитах», «Повести св. Андрея со Елифанием» и рассказа Палеи о свержении Сатаны описываются нами в отдельной работе, которая готовится к печати.

<sup>19</sup> Сюжет о дуалистическом миротворении в южнославянской книжности рассматривается нами в отдельной работе, готовящейся к печати.

<sup>20</sup> Срезневский В. И. Описание рукописей и книг, собранных для имп. Академии наук в Олонецком крае. СПб., 1913. С. 347.

<sup>21</sup> Там же. С. 326—327.

<sup>22</sup> Титов А. А. Рукописи славянские и русские, принадлежащие действительному члену Русского археологического общества А. П. Вахромееву. М., 1892. Вып. 2. С. 199.

<sup>23</sup> Сведения о содержании записей на листах ркп. № 1418 собр. Е. В. Барсова (ГИМ) предоставлены нам Е. К. Ромодановской.

<sup>24</sup> Обозрение Пермского раскола так называемого «старобрядчества». Составлено А. П. СПб., 1863. С. 145—146. (На последней странице инициалы раскрыты: Архимандрит Палладий, ректор Каменец-Подольской духовной семинарии — В. К.)

<sup>25</sup> См.: Срезневский В. И. Отчет Отделению русского языка и словесности Академии наук о поездке в Олонецкую, Вологодскую и Пермскую губернии (июнь 1902)// Известия ОРЯС. 1904. Т. IX. Кн. 1. С. 242; он же. Сведения о рукописях, печатных изданиях и других предметах, поступивших в рукописное отделение Библиотеки Академии наук в 1902. СПб., 1905. С. 142.

<sup>26</sup> Срезневский В. И. Отчет, 1902// Известия ОРЯС. Т. IX. Кн. 2. С. 107.

#### Список известных рукописных текстов апокрифического сказания о творении мира (апокрифа о Тивериадском море)

##### Барсовская редакция

1. ГИМ, собр. Барсова, № 1418, л. 75 об.—92 (XVII в.).
2. БАН, 21.11.3 (Сев. 704), л. 3—5 об. (1776—1780 г.).
3. БАН, 21.7.9 (Сев. 694), л. 111 об.—118 (1748 г.).
4. ГИМ, собр. Вахромеева, № 436, л. 130—135 об. (XVIII в.).
5. ГБЛ, собр. Тихонравова, N 240, л. 59-67 об. (XVIII в.).
6. БАН, 32.16.14, л. 2 об.-12 (40-е годы XIX в.).
7. «Сказание о создании мира» (XVIII в.).
8. «Христов дневник» (XIX в.).

##### Чебоксарская редакция

1. ОГНБ, собр. Григоровича, № 448 (56), л. 6 (XVIII в.).
2. ГПБ, Q-XVII-22, л. 966 об.—974 (XVIII в.).
3. ЦНБ УАН, собр. КДА, № 135 (0.8.37), л. 47—60 об. (XVIII—XIX в.).
4. БАН, 45.8.190, л. 1—12 (2п. XVIII в.).
5. БАН, 32.16.11, л. 1-8 (к. XVIII в.).

6. Слепченская рукопись
7. ГИМ, собр. Барсова, № 2486а, л. 16—24 об. (XVIII в.).
8. ГИМ, собр. Барсова, № 2486в, л. 1—7 об. (2п. XVIII в.).
9. ГИМ, собр. Забелина, № 495, л. 1—8 (XVIII в.).
10. ГИМ, собр. Музейское, № 2967, л. 176—183 (XVIII в.).
11. ГБЛ, собр. Тихонравова, № 18, л. 4—10 (к. XVII—XVIII в.).

**Смешанная редакция**

1. «Свиток божественных книг» (XVIII в.).

*Е. К. НИКАНОРОВА*

**МОТИВ «НЕУЗНАННОГО ИМПЕРАТОРА»  
В ИСТОРИКО-БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКИХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XIX ВВ.**

Мотив «неузнанного императора» (или императора, путешествующего инкогнито) относится к числу традиционных в литературе и фольклоре. Время наибольшей его популярности в русской литературе приходится на конец XVIII — начало XIX вв., когда он служит завязкой разнообразных историй, главным персонажем которых выступает лицо, наделенное высшей властью. Чаще всего мотив «неузнанного императора» представлен следующей сюжетной схемой.

Одетый в простое платье император, прогуливаясь по городу (парку, лесу), встречает своего подданного (крестьянина, солдата, вдову), нуждающегося в помощи. Будучи неузнанным, император предлагает свои услуги, обещаясь выступить в роли ходатая; через некоторое время просителя вызывают во дворец, он узнает в ходатае своего государя, который и сообщает ему о благоприятном решении дела.

В ряде вариантов император по собственной инициативе устраняет состояние подданного без какой бы то ни было просьбы с его стороны. В качестве примера можно привести анекдот о Иосифе II<sup>1</sup>. «Иосиф II, нынешний римский император, прогуливаясь некогда ввечеру, по своему обыкновению, увидел девушку, которая заливалась слезами ...». Из разговора вы-

яснилось, что отец ее убит на войне, мать давно болеет, а денег на пропитание нет. «Для чего же вы не просите помощи у императора?» — спросил Иосиф. Девушка отвечала, что они не имеют покровителя, который бы представил государю об их бедности. «Я служу при дворе, — сказал монарх, — и могу это для вас сделать. Придите только завтра во дворец и спросите там поручика Б\*». В назначенное время девушка пришла во дворец. Как скоро выговорила она имя Б\*, то отвели ее в комнату, где она увидела того офицера, который вчера говорил с нею, и узнала в нем своего государя. Она пришла вне себя от удивления и страху. Но император, взявши ее за руку, сказал ей весьма ласково: «Вот 300 червонных для твоей матери и еще 500 за твою к ней нежность и за доверенность ко мне. Сверх того определю вам 500 талеров ежегодной пенсии»<sup>2</sup>.

Благополучный исход встречи — удовлетворение просьбы, милость или награда — позволяет обозначить этот сюжет как «благodeяние неузнанного императора» (далее сокращенно БНИ).

Изучение мотива «неузнанного императора» требует его содержательного и структурного анализа<sup>3</sup>, а также выяснения его возможных источников. Для ответа на первый вопрос необходимо дать хотя бы краткую характеристику тех сюжетных схем, которые включают данный мотив в качестве исходного момента. При всем разнообразии сюжетов субъектом действия в них выступает идеальный государь, образ которого варьируется в зависимости от реального исторического прототипа и от жанра. Вопрос об источниках мотива предполагает выявление произведений, оказавших максимальное влияние на содержательное и структурное его оформление на начальном этапе бытования и в более поздний период.

Материалом для анализа служат, в основном, исторические анекдоты о просвещенных государях как переводные, так и отечественные, получившие повсеместное распространение. Идеал правителя века Просвещения нашел свое выражение во Франции — в личности Генриха IV, в Австро-Венгрии — Иосифа II, Пруссии — Фридриха II, в России — Петра I<sup>4</sup>. Используя в какой-то мере документальные источники и опираясь на достоверные свидетельства очевидцев, составители многочисленных собраний анекдотов, апофегм и деяний прославленных государей гораздо чаще обращаются к традиционным сюжетам и мотивам, в том числе и к мотиву «неузнанного императора».

Для государя, искренне озабоченного состоянием своих подданных и желающего знать правду о положении дел в стране,

путешествия инкогнито становятся просто неизбежными. Составитель сборника анекдотов о Генрихе IV объясняет это так: «В мирное время он обращался с самыми низкими людьми, удаляясь иногда от своей свиты, дабы инкогнито поговорить с мешанами, у которых чрез свои вопросы выведывал иногда такие истины, каких не отважились бы говорить королю, и чрез то узнавал бедствия, терпимые народом его»<sup>5</sup>.

В правление Екатерины II «хождения в народ» предпринимаются Л. А. Нарышкиным<sup>6</sup> и великим князем Константином Павловичем. «Вся Москва наслушана была анекдотами и слухами о великом князе Константине Павловиче (февраль 1795 г. — *Е. Н.*). Говорили, что он от часу более выкидывал о себе так называемых шуточек: везде ходил, переодевшись в простое платье; везде все расспрашивал и выведывал. И о всех беспорядках доносил государыне; и что многие бедные тем воспользовались; и что народ его отменно полюбил; и молва начинала носиться, что в нем не умирал Петр I и что он будет точный он во всем»<sup>7</sup>.

В рассказах подобного типа подчеркивается целенаправленность действий главного персонажа; встреча может иметь и характер непреднамеренности, случайности и предваряться словами: «некогда», «в один день», «некоторым утром».

Так, например, Иосиф II, прогуливаясь «некогда» в простой одежде, «нашел на поле одного священнического работника, который пахал и его не узнал». Император попросил дать ему плуг, «дабы узнать, может ли он делать ту работу», а по окончании ее спросил пахаря, сколько он ему должен. Крестьянин от денег отказался, и тогда Иосиф, не раскрывая своего имени, обещал ему помощь в любом деле. «Ах! — отвечал крестьянин. — Моей нужды и надобности не можете вы мне никак исполнить». «По многим вопросам и ответам узнал император от него, что у пастора живет в служанках одна девушка, в которую он влюблен и желал бы охотно на ней жениться, но пастор ее за него не отдает». «Положись во всем на меня, все будет по твоему», — заверяет Иосиф II крестьянина и просит передать пастору записку с повелением, «чтобы отдал девку за подателя и чтобы новобрачные явились к нему». Прочитав записку, пастор «вскричал с восхищением: «То был Иосиф, он пахал и говорил с тобою». Во дворце Иосиф «принял их милостиво, пожаловал им в собственность изрядную усадьбу, сверх того ежегодную пенсию. Молодые благодарили его со слезами, и при выходе получили от него отеческое наставление о супружеской любви и согласии»<sup>8</sup>.

Таким образом, следствием выхода императора за пределы дворцового пространства и встречи его с «простым подданным» является или устранение допущенной несправедливости, или же оказание милости. Во втором случае неправосудия допущено не было, и государь «добро лишь для добра творит», проявляя великодушие и щедрость.

Оба варианта соединяются в рассказе о Петре I из собрания А. Нартова<sup>9</sup>. По пути в Воронеж Петр I останавливается на ночлег в доме одного дворянина, отставного военного. «А как государь ездил просто, с малым числом людей, да и кроме одного крестьянина и двух дворовых старух никого из служителей тут не находилось, то и сочли его проезжим офицером». Узнав, что проезжего офицера зовут Петром Михайловым, дворянская дочь высказывает пожелание: «Ах, если бы ты был тот Петр Михайлов, который ездит в Воронеж строить корабли и который слышит нашим царем ... Я бы попросила у него милости!». На вопрос, о какой милости идет речь, она отвечает, что отец ее «был весь изранен» при взятии Орешка и отставлен капитаном, но получает жалованье поручика, которого едва хватает на пропитание. Петр, не открывая своего имени, расспрашивает, чему она училась и что умеет делать, остается доволен ее ответами и мастерством и обещает при случае царю донести, ибо он его хорошо «знает и жалует». «На возвратном из Воронежа пути его величество отправил к сей дворянской дочери денщика с таким приказанием: «Бывший недавно у тебя в гостях офицер есть самой тот Петр Михайлов, которого видеть и просить желала. Хотя по пословице: Бог высоко, а царь далеко, однако у первого молитва, а у другого служба не пропадает. За службу отца твоего указал его величество давать ему капитанское жалованье, а тебе, яко достойной дочери его, посылает приданое пятьсот рублей с тем, что жениха сыщет сам». «Что государь и исполнил, — заключает повествование Нартов, — выдав ее за зажиточного дворянина и флотского офицера в Воронеже»<sup>10</sup>.

В анекдотах о Фридрихе II и Иосифе II неоднократно встречается мотив помощи семьям отличившихся или погибших на войне офицеров, тем самым император отдает долг тем, кто служил ему верой и правдой<sup>11</sup>. Петр I, устраивая «капитанской дочке» своеобразный экзамен, обеспечивает ее приданым и выдает замуж не за службу отца, а в награду за ее собственные достоинства.

Рассмотрим другие сюжетные схемы, составляющим элементом которых является мотив «неузнанного императора».

1. «Царь-кум» (кумовство царя с бедными подданными). Этот сюжет является весьма распространенным в циклах преданий о справедливых государях, в роли которых в русском фольклоре выступают Иван Грозный и Петр I. Неузнанный государь оказывается в крестьянской семье, настолько бедной, что никто не хочет идти к ним в кумовья, и соглашается, по просьбе родителей, быть крестным отцом ребенка.

В. К. Соколова приводит два предания о Грозном, построенных по одной сюжетной схеме, одно из них было записано еще в XVII в. и напечатано в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (1798 г.), другое — экспедицией Казанского педагогического института<sup>12</sup>. Приводим более поздний вариант: «Иван III любил прогуливаться. А в то время Москва была маленькая, были и деревья, и леса. Он надел тулуп, взял палку. Охраны у него не было». Зablудившись в метель, Иван зашел в деревню и стал проситься на ночлег. Его нигде не приняли: «Нищих не пускаем». Приютил его только бедняк, у которого жена должна была родить. «У тебя есть кум?» — спросил Иван, на что крестьянин ответил: «Кто будет кумом у бедняка?». Иван сам вызвался быть кумом, а уходя, оставил деньги и велел, когда они выйдут, прийти к нему и спросить кума Ивана<sup>13</sup>.

И Петр I «не гнушался по просьбе беднейших людей, как-то, ремесленников, которые для него работали, низших придворных служителей и тому подобных, быть у них кумом<sup>14</sup>. Сюжет кумовства реализуется в многочисленных анекдотах и преданиях о Петре, но мотив «переодетого императора» при этом отсутствует<sup>15</sup>.

Очевидна связь двух сюжетов (БНИ и «царь-кум») на содержательном и структурном уровнях: неузнанный государь встречается с бедным подданным и оказывает ему благодеяние. Но в преданиях о куме Иване действием царя предшествует не менее благой поступок крестьянина, давшего ему приют. Общим является и мотив «отцовства». В сюжете БНИ государь берет на себя роль «отца семейства», заботясь о будущем достойных, но испумуших молодых людей или девиц. В преданиях о «царе-куме» Иван Грозный «оказывается в известном смысле духовным отцом новорожденного, выступая в роли его крестного»<sup>16</sup>.

2. «Царь и вор». Сказки этого типа построены на мотивах «переодетого царя»<sup>17</sup>, «испытания» (на верность царю), «узнавания» (в «дворцовых покоях») и «награды» (или функционально близком мотиве «прощения») и прикрепляются к имени Ивана Грозного и Петра I<sup>18</sup>. Второму персонажу отводится более активная

роль, чем в сюжете БНИ: в ряде вариантов, связанных с именем Петра I, вор спасает царю жизнь, сообщая ему о заговоре<sup>19</sup>.

3. «Солдат и царь». В этом сюжете, представленном жанром сказки, субъектом действия является солдат: именно он спасает царя от разбойников и выводит его из леса<sup>20</sup>. В варианте Д. Н. Садовникова «узнавание» и «награждение» происходит в царском дворце и предваряется переодеванием Петра I в «царские одежды». Мотив «награды» соединяется с мотивом «устраненной несправедливости»: полковника, замучившего новобранца побоями, Петр наказывает, переводя в рядовые, а солдата определяет на его место (напоминает сюжет «слуга и господин меняются местами», распространенный в петровское время)<sup>21</sup>.

В другом сюжете с теми же действующими лицами (царем и солдатом) инициатором встречи является Петр, который переодевается в «простое платье» и выходит в город, чтобы проверить дисциплину среди солдат<sup>22</sup>. В финале царь не только прощает солдату нарушение устава, но и награждает его за проявленную находчивость: «Раз ты меня перехитрил, — говорит Петр солдату, — то награждаю тебя долгосрочным отпуском и деньгами на всю жизнь» (И. Н. Райкова, № 51. С. 59). В состязании царя с подданным (в хитрости и смекалке) победу одерживает солдат<sup>23</sup>.

4. «Обучение мастерству» (Петр-мастер). В отечественных преданиях и анекдотах этот сюжет связывается только с Петром I<sup>24</sup>. В ряде вариантов царь благодарит мастера за науку, не обращая внимания на то, что тот его «крепко ругал»<sup>25</sup>. В записи В. Н. Добровольского есть предание о том, как Петр I поехал инкогнито в Ригу, желая научиться искусству литья пушек, и нанялся там купцу в работники. По возвращении в Москву царь встречается с рижским купцом, который, увидев его «в форме», «об землю ударился, спужался». Петр его поднимает и успокаивает: «Не бойся, я тебе все прощаю, хоть ты меня и бранил: за незнание и царя бранят. Ну вот, братец, приезжай совсем в Москву и торгуй, поместья дам»<sup>26</sup>.

К варианту данного сюжета можно отнести предание, в котором мотив «обучения мастерству» заменен мотивом «мудрого совета»: Петр ходит по Москве в «простой одежде» и встретившийся ему мастер дает совет перелить колокола на пушки<sup>27</sup>.

5. «Скрывающийся избавитель». К. В. Чистов дает следующую характеристику сюжетной схемы легенд о «скрывающихся избавителях»: «Царь или претендент на престол хотят освободить крестьян или внести какое-то существенное улучшение в их жизнь. Крепостники решают убить его или свергнуть с престола

и заточить в тюрьму. Верный ему слуга (...) подменяет его, гибнет сам и спасает «избавителя». «Избавитель вынужден скрываться; он ходит по русской земле, нищий и непризнанный, примечает все обиды народа и запоминает всех обидчиков и притеснителей. Он придет, когда чаша терпения переполнится... После этого все будет по-другому. Крестьяне будут освобождены. Помещики, чиновники и другие обидчики будут наказаны»<sup>28</sup>.

В роли «скрывающегося императора» (но не избавителя) Петр I выступает только в румынском предании, записанном А. И. Яцимирским от монахов Нямецкого монастыря на севере Молдавии<sup>29</sup>. Прототипами «избавителей» выступают цесаревич Павел и великий князь Константин Павлович, но, как отмечает К. В. Чистов, не в силу своих индивидуальных качеств, но вследствие того, что долго пребывали в положении наследников<sup>30</sup>.

При известном идейном и структурном сходстве<sup>31</sup> сюжеты БНИ и «скрывающийся избавитель» оказываются взаимоисключающими в оценке существующего порядка и правления.

Сюжет БНИ основан на убеждении в справедливости действующих законов и единичности зла, легко устранимого благодаря действиям императора. Все устраивается к лучшему «сейчас же», «немедленно», в крайнем случае, через «некоторое время». Легенды же о «скрывающемся избавителе» оценивают существующий порядок как несправедливый и бедственный для народа. Надеждам на лучшую жизнь для всех социально обездоленных суждено сбыться с приходом к власти «избавителя», но произойдет это не так скоро, как хотелось бы.

Таким образом, можно сделать вывод, что мотив «неузнанного императора», при всем разнообразии модификаций в составе разных сюжетов, обладает довольно устойчивой структурой\*. Инвариантными остаются следующие элементы: а) главное действующее лицо — государь (в сказочных сюжетах «царь и вор», «солдат и царь» роль субъекта действия отводится царю лишь в финале); б) объект действия — подданный, обделенный судьбой или обиженный властью; в) само действие — «благодетельство» императора: восстановление справедливости, оказание

\* «... Мотив составляют, как правило, следующие элементы: субъект — центральный персонаж; объект, на который направлено действие; само действие (чаще это функция героя) или состояние; обстоятельства действия, определяющие локально-временные рамки предания, а также обозначающие способ действия...». Краткая Н. А. Русская народная историческая проза. Вопросы генезиса и структуры. Л., 1987. С. 18).

милости, награда; г) обстоятельства действия — встреча происходит за пределами дворца, при этом император скрывает свое имя и остается неузнанным.

Центральный персонаж произведений, включающих мотив «неузнанного императора», наделен всеми чертами идеального правителя как исторически конкретными, так и традиционными, восходящими к устным источникам, к представлениям о справедливом государе.

Так, например, соединение мотива «неузнанного императора» с именем Иосифа II, с одной стороны, восходит к ряду чешских преданий, рассказывающих о том, как «он бродит переодетым и видит, как паны угнетают крепостных»<sup>32</sup>, а с другой — находит опору в индивидуальных особенностях его поведения и характера, в реальных фактах его биографии<sup>33</sup>.

Бытовавшее в народной среде представление о Петре I как справедливом царе обусловило появление его имени в традиционных сюжетах, включающих мотив «неузнанного императора». Однако сюжет «обучение мастерству» обязан своим появлением вполне конкретным фактам и отражает стремление Петра самому доходить до всякого дела. Утаивание своего имени необходимо Петру для выведывания секретов мастерства и для обучения всему полезному<sup>34</sup>, а не для выяснения истинного положения дел в стране и мнения народного. Тема «попранной и восстановленной справедливости» в отношении к Петру I реализуется чаще всего в других сюжетах: это подача челобитной царю на него самого<sup>35</sup> и спор-столкновение с поборником истины в лице верного царю сенатора<sup>36</sup>.

Сюжет БНИ, главным героем которого выступает Петр I, встречается только в собрании А. Нартова (А. Нартов. № 37), но именно этот сборник, как считает его издатель Л. Н. Майков, был составлен под влиянием книжных источников<sup>37</sup>.

Обращение к мотиву «неузнанного императора» в сборниках анекдотов о просвещенных государях обусловлено в большей степени литературными факторами: необычайным успехом сказок из «1001 ночи» и расцветом жанра восточной повести. Европейский читатель познакомился с «1001 ночью» в начале XVIII в. (в 1703—1713 гг. выходят 12 томов сказок в переводе Галлана), а в России первый перевод появился в 1763—1771 гг. Сказки, включающие мотив «переодетого халифа», связаны, в основном, с Харуном ар-Рашидом, и функция его в этих историях сводится к тому, чтобы «все уладить в финале: исправить несправедливость, помочь нуждающимся, помирить поссорившихся влюбленных и вообще сделать всех счаст-

ливыми»<sup>38</sup>. Так, в «Рассказе о трех яблоках» халиф Харун ар-Рашид «призвал однажды ночью своего везиря Джафара и сказал ему: «Я хочу спуститься в город и расспросить народ о поведении властвующих правителей, и всякого, на кого пожалуются, мы отставим, а кого похвалят, того наградим»<sup>39</sup>. Правда, чаще побудительным мотивом выхода халифа из дворца является скука, бессоница, жажда развлечения, а отнюдь не стремление выяснить, как живут его подданные<sup>40</sup>.

Любопытно отметить, как сходные обстоятельства (ночная прогулка с путешествующим инкогнито Иосифом II) почти автоматически вызывают в памяти графа Сегюра образы из «1001 ночи»: «... Император сказал мне: «Какое странное путешествие! (...). Это совершенно новая страница в истории! (...). — Мне скорее кажется, — отвечал я, — что это страница из «Тысячи и одной ночи», что меня зовут Джафаром и что я прогуливаюсь с халифом Гаруном аль-Рашидом, по обыкновению своему, переодетым»<sup>41</sup>.

Восточная повесть, получившая распространение в русской литературе с 50-х годов XVIII в., продемонстрировала возможность соединения увлекательной формы повествования, восходящей к сказкам «1001 ночи», и вполне серьезного содержания, связанного с проблемами философского, политического и нравственного характера. В. Н. Кубачева приводит многочисленные примеры повестей, так или иначе использующих повествовательный опыт восточной сказки для иллюстрации ведущих идей Просвещения<sup>42</sup>.

В качестве примера можно привести повесть А. В. Арно «Прогулка шаха Аббаса», переведенную и напечатанную в журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований» в 1792 г. В основе повести — традиционные положения, образы и мотивы, в том числе и мотив странствующего инкогнито правителя. Шах Аббас, «наскучив веселостями своего двора и вседневными восклицаниями, что он великий из царей, (...) вздумал однажды испытать сам собой, так ли думает об нем народ, как его придворные». На пути из города он встречает крестьянина, оставшегося, по вине сына везиря, без земли и крова, солдата, проливавшего кровь за отечество, а ныне умирающего с голоду, и вдову с малыми детьми, не имеющую средств к пропитанию. В финале повести допущенная несправедливость устраняется, добродетель вознаграждается, и обиженные получают «каждый свое»<sup>43</sup>.

Ф. Эмин в нравоучительной басне «Плотник и султан», рассказывая о «разумном и кротком» правителе, образумившем своего подданного, использует традиционный сюжет на тему

«все женщины одинаковы», а начинается повествование с мотива «неузнанного императора»: «Наконец случилось, что султан, переодевшись в солдатские платье, чтоб лучше видеть, что в народе делается, шел по той улице, на которой лежал плотник плакал и воздыхал беспрестанно»<sup>44</sup>.

И. А. Крылов в «Каибе» (1792 г.), пародируя поэтику восточной повести<sup>45</sup>, подвергает сомнению и те мировоззренческие установки, на которых она была основана: веру в частный, единичный характер зла и несправедливости и в легкость достижения благополучия благодаря действиям «просвещенного государя», всегда готового выслушать истину.

До сих пор речь шла о текстах, оказавших значительное влияние на структуру и содержание мотива в том его варианте, в каком он представлен в исторических анекдотах XVIII — начала XIX вв. Между тем начальный этап формирования данного мотива связан в большей степени с устной, фольклорной традицией. Архаическая основа его наиболее очевидна в сюжетах «царь и вор» и «царь-кум».

Мотив переодевания (появления персонажа неузнанным) возникает, по мнению Н. А. Криничной, на стадии демифологизации персонажа и функционально является тождественным мотиву перевоплощения (реинкарнации): «ведь наиболее часто переодевание происходит в момент смертельной опасности, либо вызвано этой опасностью и служит способом избавления от нее»<sup>46</sup>. В сказке о царе и воре переодевание (неузнанность) царя — отправная точка в цепи событий, которые помогают разоблачить заговор и тем самым избавляют его от смерти.

Что касается сюжетов «царь-кум» и БНИ, то своим происхождением они обязаны скорее всего христианским легендам о хождении чудесных странников между людьми<sup>47</sup>. «Давно было, — начинается одна из таких легенд о бедной вдове, — странствовал по земле Христос с двенадцатью апостолами. Шли они раз как бы простые люди, и признать нельзя было, что это Христос и апостолы»<sup>48</sup>.

В книге А. Н. Афанасьева «Народные русские легенды» приводится «Повесть о сыне крестном, како Господь крестил младенца убогого человека» (из собрания В. И. Даля), построенная на традиционном сюжете с включением мотива «встречи-узнавания» в крестном отце Бога. В исполнение молитвы «Господи царю, творец мой! даждь ми видети дом отца моего крестнаго», младенец был вознесен до девятого неба, введен в палату с двенадцатью престолами, и увидел на престоле, что

«превыше всех», «сидяща Господа нашего Иисуса Христа; на нем порфира царская, в руке держит скипетр...»<sup>49</sup>.

Чаще всего Христос является на землю, чтобы «испытывать людей и направлять их на добрые дела; средством для этого обыкновенно бывает какое-нибудь чудо»<sup>50</sup>.

Функция «чудесного странника» в легендах и функция императора в исторических анекдотах оказывается, таким образом, тождественной; они творят суд над неправедными и оказывают милость достойным (наказывают и награждают)<sup>51</sup>.

В легендах награда может следовать сразу после «испытания» и иметь характер чуда<sup>52</sup> или ожидает «человека божьего» за границей земного времени и пространства — «на том свете»<sup>53</sup>.

Помощь, оказываемая государем своим подданным сразу же, «немедленно», имеет вполне земной характер: это избавление от нужды, устройство будущего, продвижение вверх по социальной лестнице.

Философия, идеология и литература XVIII в., разрабатывавшие концепцию просвещенной власти, общего блага, народной пользы и естественных прав человека, как нельзя более способствовали актуализации мотива «неузнанного императора» и сюжета БНИ в разнообразных вариантах. Замена «чудесного странника» императором, наследующим его функции, — закономерное следствие общего процесса секуляризации культуры. Каждый добродетельный гражданин может рассчитывать на помощь и милость царя в осуществлении своих надежд и желаний, подобно тому, как каждый праведно живущий христианин мог уповать на Бога и жизнь вечную.

Условием соединения традиционного мотива с тем или иным именем является хотя бы относительное соответствие конкретного исторического лица идеальному образу «справедливого и милостивого» правителя, принимающего облик то «народного заступника» (в преданиях и легендах), то «царя-батюшки» (в преданиях и сказках), то «просвещенного государя» (в повестях и анекдотах). В любом случае очевидна компенсаторная роль произведений, варьирующих данный мотив, — они моделируют некий идеальный мир отношений, где зло и несправедливость легко устранимы благодаря личному вмешательству государя, озабоченного идеей общего блага, где справедливость торжествует и добродетель вознаграждается, где «за Богом молитва, а за царем служба не пропадают».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Детское чтение для сердца и разума*. М., 1786. Ч. VII. С. 110—111; *Любопытные сказания о Иосифе Втором императоре Римском*. Перевод с немецкого. СПб., 1790. С. 15—16.

<sup>2</sup> Н. В. Яковлев высказал предположение, что именно этот текст подсказал Пушкину ситуацию знакомства Маши Мироновой и Екатерины II. — См.: *Яковлев Н. В.* К литературной истории «Капитанской дочки» // *Временник Пушкинской комиссии*. М.; Л., 1939. № 4—5. С. 487—488.

<sup>3</sup> При выяснении содержательно-структурной характеристики мотива будем опираться на определение Н. А. Криничной: «...мотив составляют, как правило, следующие элементы: субъект — центральный персонаж; объект, на который направлено действие; само действие (чаще это функция героя) или состояние; обстоятельства действия, определяющие локально-временные рамки предания, а также обозначающие способ действия (...)». (*Криничная Н. А.* Русская народная историческая проза. Вопросы генезиса и структуры. Л., 1987. С. 18).

<sup>4</sup> Впоследствии мотив «неузнанного императора» связывается с именами Павла I (*Анекдоты* о императоре Павле Первом, самодержце всероссийском. Собранные из разных иностранных и российских писателей и изданные Е. Тыртовым. М., 1807. 53—56) и Константина Павловича (*Болотов А. Т.* Памятник протекших времен. М., 1875. Ч. 1. С. 89—90).

<sup>5</sup> *Про Луи Лоран*. Дух Генриха IV или Собрание весьма любопытных анекдотов, изящных поступков, остроумных ответов и несколько писем сего государя. М., 1789. С. 292—293.

<sup>6</sup> «Лев Александрович Нарышкин, как говорилось, был столповой вельможа двора Екатерины, посредник между ею и мнением народным. В простой одежде ходил он по площадям, протирался, никого не толкая, везде, где был народ, заводил речь, как бы неумышленно о том, что нужно было ему выведать». (*Глинка С. Н.* Записки // *Русские мемуары*. Избранные страницы. XVIII в. М., 1988. С. 378—379).

<sup>7</sup> *Болотов А. Т.* Указ. соч. С. 89.

<sup>8</sup> *Любопытные сказания о Иосифе Втором императоре Римском*. С. 154—157.

<sup>9</sup> *Рассказы Нартова о Петре Великом* / Изд. Л. Н. Майкова. СОРЯС, 1991. Т. 52. — № 37. Сюжетная схема этого рассказа была положена в основу повести А. О. Корниловича «За Богом молитва, а за царем служба не пропадают» (1825 г.).

<sup>10</sup> *Рассказы Нартова о Петре Великом*. С. 33—34. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>11</sup> См., например: *Любопытные сказания о Иосифе Втором*... С. 15—16; *Достопамятные сказания и деяния изъясняющие свойство Фридриха Второго короля прусского переведенныя с немецкого подлинника изданного в Берлине сего 1786—(1790) года, в 12-ти частях*. СПб. Ч. I, 1786. С. 81—83; Ч. IV, 1788. С. 75—76.

<sup>12</sup> *Соколова В. К.* Русские исторические предания. М., 1970. С. 58—59.

<sup>13</sup> Там же. Исследовательница считает, что прикрепление сюжета к имени Ивана III является оговоркой или опиской; есть все основания видеть в куме Ивана IV.

<sup>14</sup> Штелин Якоб фон. Подлинные анекдоты Петра Великого слышанные из уст знатных особ в Москве и Санктпетербурге. Изданные в свет Яковом фон Штелиным, а на российский язык переведенные Карлом Рембовским. М., 1787. С. 101. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>15</sup> См., например: Нартов. № 64; Голиков И. И. Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя. М., 1796. Т. 17. № 42, 61, 88; Барсов Е. В. Петр Великий в народных преданиях Северного края. М., 1872. С. 10—11.

<sup>16</sup> Криничная Н. А. Персонажи преданий: становление и эволюция образа. Л., 1988. С. 172.

<sup>17</sup> Ср. об Иване Грозном: «Иногда он переодетый приставал к шайке воров и советовал им однажды обокрасть казнохранителя...». (Русские сказки в ранних записках и публикациях (XVI—XVIII века). Л., 1971. С. 41 (№ 3).

<sup>18</sup> См.: Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л., 1979. № 951 Б, 951 В.

<sup>19</sup> Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник. СПб., 1891. Ч. 1, № 26; Симоны П. К. Сказки о Петре Великом в записках 1745—1754 годов // Живая старина, 1903. Вып. 1—2. № 1.

<sup>20</sup> См.: Сравнительный указатель сюжетов. № 952; Русская сатирическая сказка / Сост. Д. М. Молдавский. Л., 1979. № 12, 14; Петр Первый в русских народных преданиях, легендах, сказках и анекдотах / Сост. И. Н. Райкова. М., 1993. № 54—56.

<sup>21</sup> Садовников Д. Н. Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884. № 114 б.

<sup>22</sup> См.: Петр Первый в русских народных преданиях, легендах, сказках и анекдотах / Сост. И. Н. Райкова. № 50—53. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>23</sup> Ср. с преданием о состязании Петра I с новобранцем в силе и ловкости Криничная Н. А. Северные предания. Беломорско-Обонежский регион. М., 1978. № 205).

<sup>24</sup> См.: Соколова В. К. Русские исторические предания. С. 78—79.

<sup>25</sup> Тонков В. А. Фольклор Воронежской области. Воронеж, 1949. С. 63.

<sup>26</sup> Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник. № 25. С. 383.

<sup>27</sup> Там же. № 25. С. 384.

<sup>28</sup> Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. М., 1967. С. 58.

<sup>29</sup> Яцимирский А. И. Румынские рассказы и легенды о Петре Великом // Исторический вестник, 1903, май. С. 557—559. По мнению В. К. Соколовой, это предание возникло под влиянием легенды о скрывающемся Александре I. См.: Соколова В. К. Русские исторические предания. С. 33.

<sup>30</sup> Чистов К. В. Русские народные. С. 56, 183, 202.

<sup>31</sup> Мотивы «переодевания», «попранной и восстановленной справедливости», «казн и награды», надежда на царя как носителя высшей справедливости.

<sup>32</sup> См.: Соколова В. К. Русские исторические предания. С. 94.

<sup>33</sup> Ср.: «... Сами факты действительности поддерживают некогда сложившуюся модель отношений. Эти факты позволяют вновь и вновь «сраби-

тывать» архаическому мотиву...». (*Криничная Н. А.* Персонажи преданий: Становление и эволюция образа. С. 172).

<sup>34</sup> Штелин приводит анекдот «Петра Великого охота научиться всему полезному», в котором сообщается, как Петр во время своего путешествия по Европе «часто скрытно ходил в их (поселян. — Е. Н.) дома и шалаши, рассматривал их жилища, хлебопашеские орудия и все их домашние и хозяйские заведения...» (Штелин. № 16. С. 71—72).

<sup>35</sup> См.: *Голиков И. И.* Указ. соч. № 20, 21, 44, 46, 83.

<sup>36</sup> Там же. № 48—51, 55, 78.

<sup>37</sup> См.: *Майков Л. Н.* Рассказы Нартова о Петре Великом. Т. V—VII.

<sup>38</sup> *Герхардт М. И.* Искусство повествования. Литературное исследование «1001 ночи». М., 1984. С. 381.

<sup>39</sup> *Книга тысячи и одной ночи.* М., 1958. Т. 1. С. 178.

<sup>40</sup> Так, например, «Рассказ о лже-халифе» начинается следующим образом: «Рассказывают также, что халиф Харун ар-Рашид почувствовал в одну из ночей сильное беспокойство и позвал своего везира Джафара Бармакида и сказал ему: «Моя грудь стеснилась, и я хочу сегодня ночью прогуляться по улицам Багдада и посмотреть на деле рабов Аллаха, с условием, что мы перерядимся в одежду купцов, чтобы не узнал нас никто из людей» (Книга тысячи и одной ночи. М., 1959. Т. 8. С. 52).

<sup>41</sup> *Сегор Л.-Ф.* Записки о пребывании в России в царствование Екатерины II // Россия XVIII века глазами иностранцев. Л., 1989. С. 454. Подобные ассоциации могли возникнуть и под впечатлением всего путешествия Екатерины II по Новороссии и Тавриде, совершавшегося с невиданной, поистине сказочной пышностью.

<sup>42</sup> *Кубачева В. Н.* «Восточная» повесть в русской литературе XVIII — начала XIX века // XVIII век. М.; Л., 1962. Сб. 5. С. 295—315.

<sup>43</sup> *Прогулка шаха Аббаса.* Восточная повесть // Чтение для вкуса, разума и чувствований. М., 1792. Ч. V. С. 351—362.

<sup>44</sup> *Эмин Ф. А.* Нравоучительные басни // Повести разумные и замысловатые: Популярная проза XVIII века. М., 1989. С. 34—37.

<sup>45</sup> Крылов с самого начала отсылает читателей к первоисточнику: Каиб «любил учености и Тысячу одну ночь знал наизусть», он «верил сказкам более, нежели Алкорану, для того, что они обманывали несравненно приятнее» (*Крылов И. А.* Сочинения в двух томах. М., 1956. Т. 2. С. 299).

<sup>46</sup> *Криничная Н. А.* Персонажи преданий: становление и эволюция образа. С. 170.

<sup>47</sup> См.: *Сравнительный указатель сюжетов.* № 750 В.

<sup>48</sup> *Народные русские легенды* А. Н. Афанасьева. Новосибирск, 1990. С. 34—35.

<sup>49</sup> Там же. С. 156—157.

<sup>50</sup> *Пыпин А. Н.* Русские народные легенды (по поводу издания г-на Афанасьева в Москве 1860 г.) // Народные русские легенды А. Н. Афанасьева. С. 190.

<sup>51</sup> Ср.: Кто богу не грешен, царю не виноват; Кого милует Бог, жалует и царь. (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т. 1. С. 103).

<sup>52</sup> См.: *Народные русские легенды* А. Н. Афанасьева. № 1. (Чудесная мольба), № 2 (Чудо на мельнице).

<sup>53</sup> Там же. № 3 (Бедная вдова).

## МОТИВ ЛУНЫ И ЕГО РУССКАЯ ТРАДИЦИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Проблема национальной традиции — это проблема памяти в самом широком смысле этого слова. «Память жанра» и «память стиля» в контексте национальной культуры рождает феномен эстетического новаторства. Увидеть тенденции вызревания этого новаторства на молекулярном уровне позволяет обращение к конкретным мотивам, сюжетам, образам. В этом отношении природный космос таит особенно много подобных реалий, которые, входя в художественный текст на уровне элементов текста, нередко поднимаются до масштаба мирообразов, мифологем, поэтической философии. Вряд ли стоит особенно доказывать, что в этом ряду мотив луны один из самых распространенных и значимых.

Лунарные мифы, как и солярные, присущие всем народам мира, включаются в разряд астральных мифов. Различные теории в астрологии и демонологии, связанные с Луной, значимость луны как мифологического символа, используемого при гаданиях в магических обрядах, концепция лунатизма как одной из форм магнетизма, обострялись в моменты наивысшего духовного пробуждения общества, в моменты религиозно-мистического откровения<sup>1</sup>.

Если в эпоху Возрождения (достаточно вспомнить эпизод полета Астольфа на Луну в «Неистовом Роланде» Лудовико Ариосто или знаменитую утопию Сирано де Бержерака «Государство Луны») селенология была частью космогонии, то уже в предромантизме она обретает новые семиотические потенции.

Я не слышал рассказов Оссиана,  
Не пробовал старинного вина;  
Зачем же мне мерещится поляна,  
Шотландии кровавая луна?

И перекличка ворона и арфы  
Мне чудится в зловещей тишине;  
И ветром развеваемые шарфы  
Дружинников мелькают при луне!<sup>2</sup>

Знаменитые строки Осипа Манделъштама точно обозначают вхождение в сознание романтической эпохи оссианического пейзажа и его главной реалии — луны. По словам Ю. Д. Левина, в поэзии русских оссианистов «особенно часто пейзаж озаряется луной, тусклый свет которой, с трудом пробивающийся сквозь волны тумана и смутные края облаков, гармонирует со скорбными думами слепого барда, оплакивающего ушедшие дни былой славы»<sup>3</sup>. Не только в «Песни барда над гробом славян-победителей» Жуковского, где сама поэтическая установка и образ лирического героя восходят к традиции оссианического гимна, лейтмотивен образ «месяца из-за туч», «мирной» луны, которая бросает «тихий блеск на дебрь, и дол, и лес»<sup>4</sup>, но и в многочисленных поэтических портретах Оссиана, в переложениях его поэм луна становится символом, принадлежностью оссианизма как целостного мирозерцания предромантической эпохи. И не случайно полувопросом, полуответом прозвучали слова Г. Р. Державина: «Но что! не дух ли Оссиана, // Певца тумана и морей, // Мне кажется под луной Морана...»<sup>5</sup>.

И юный лицеист Пушкин в своем оссианическом триптихе последовательно воссоздает луну как часть ночного пейзажа. «Луна в воздушную обитель // Спешит на темных облаках...» («Кольна. Подражание Оссиану»); «Вечор, когда туманилась луна...» («Эвлега»); «Луна за тучами, и в море спит заря», «Бросали тусклый луч, луною озлатясь», «Вечерний свет луны, скользкий на долину...» («Осгар») — таково реальное вхождение оссианической селенологии в мир русской предромантической поэзии.

С легкой руки Оссиана романтическая философия Луны как часть общей философии Ночи рождает мысль о бренности всего живого, о тайнствах души. «... Чувства, которые испытывал я, наблюдая Луну ... это предчувствие мира духов и представления о гибели света»; «Разве не удивительно, что, когда мы видим, как тяжелые тучи проносятся рядом с Луной и то края их золотятся под ее лучами, а то они совершенно пожирают Луну, мы отчетливо и ясно ощущаем всю свою жизнь?»<sup>7</sup> — эти высказывания замечательного немецкого художника и натурфилософа эпохи романтизма Филиппа Отто Рунге включаются в общую систему романтической селенологии Новалиса, автора «Гимнов Ночи», натурфилософских откровений Шеллинга, лунных пейзажей Каспара Давида Фридриха, эстетических размышлений Вакенродера и Тика, ночных фантазий Гофмана. На смену рационалистическому восприятию природы приходит идея божественного Откровения и Мировой

души. Загадочный лунный свет — органическая часть субъективного эмоционального мира личности в минуты ночного прозрения. Именно с романтической философией Ночи и Луны связана поэтика сновидений, воспоминаний.

Носителем идей романтической селенологии в России стал прежде всего В. А. Жуковский. И дело не только и не столько в его «германофильстве». Весь склад поэтического сознания Жуковского был ориентирован на «загадочный лунный свет». Во всяком случае его панорамные элегии (от «Сельского кладбища», «Вечера» до «Славянки»), все баллады и эстетические манифесты с «Невыразимым» как своеобразной сердцевиной эстетической рефлексии — тому подтверждение.

Но, пожалуй, значение некоего «селенологического манифеста» обретает созданный в 1820 г. «Подробный отчет о луне» — поэтический смотр всех лунных пейзажей его поэзии. Каталог лунных мотивов завершается оригинальным философским эпилогом. «Но как назвать очарованье, Которым душу всю луна Объемлет так непостижимо?» — этот вопрос естественно переводит лунную натурфилософию Жуковского в сферу этико-философской рефлексии. Слово-понятие «душа» буквально заполняет пространство «лунного отчета»: «... с его душою говорит// О чем-то горестно-ужасном,// О чем-то близком и прекрасном...»; «понятное знаменовенье Души в ее земном изгнанье...»; «... не остров ли она блаженный// И не гостиница ль земли,// Где, навсегда протаясь с землею,// Душа слетается с душою...<sup>8</sup>. В семиотическом ореоле «луна — душа» естественна концентрация многочисленных этико-философских образов и понятий: надежда, вера, покой, сердце, воспоминание, провиденье, любовь и т. д. Столь же органично многообразие определений того же ряда, сопровождающих данное понятие: «сиянье трепетное», «полная луна», «лампада таинственная», «прекрасная луна», «ясная», «волшебная», «как бранный щит», «светлым лебедем» и др. Итогом этого полифункционализма образа становятся следующие слова: «Воспоминаний утешенье// Вкушают, глядя из луны// В пределы здешней стороны...». И далее:

Здесь все их прежние волненья,  
Чем жизнь прискорбна, чем сладка,  
Любви счастливой упоенья,  
Любви отверженной тоска,  
Надежды смелость, трепет страха,  
Высоких замыслов мечта,  
Великость, слава, красота<sup>9</sup>.

Луна становится у Жуковского «двойником нашей совести», «послом души, внимаемым душой». И этот системный подход, зафиксированный в столь необычном для поэзии жанре «подробного отчета», придает романтической селенологии Жуковского ярко выраженный этический смысл. Мотив расширяется до мирообраза. Вместе с тем ужасные лунные пейзажи в балладах и повестях Жуковского, впитав эту «этическую селенологию», стали символом романтической эстетики и балладно-элегической поэтики. Неслучайно в известной статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» В. К. Кюхельбекер, выявляя атрибутику современной унылой элегии, замечал иронически: «Картины везде одни и те же: луна, которая — разумеется — уныла и бледна...<sup>10</sup>. Однако луна столь органично вписалась в русский романтический пейзаж, что в известных «Думах» К. Ф. Рыльева, единомышленника Кюхельбекера, «бледный свет» луны освещает почти все исторические картины. Ср.: «Слетала быстро ночь с небес; // Луна меж туч всплывала // И изредка в дремучий лес // Иль в дол лучом сверкала» («Ольга при могиле Игоря»); «Ревела буря... вдруг луной // Иртыш кипящий осребрился...» («Смерть Ермака»); «Луна между тем совершила полкруга...» («Иван Сусанин»)<sup>11</sup> и т. д.

В романтической поэзии 1820—1830 гг. обозначаются жанровые варианты селенологии. Можно во всяком случае говорить о трех разновидностях словоупотребления: песенном, элегическом и балладном. В песнях, чаще всего стилизациях под «русскую песнь», устойчив образ светлого, ясного месяца. Эта стилистическая особенность заложена в фольклорной традиции. Достаточно вспомнить начало известной русской народной песни «Светит месяц, светит ясный...». В литературной песне эта традиция выдержана достаточно последовательно. Ср.: «Месяц на небе, без ровни, сам-большой, // Убирается своей красотой. // Светлый месяц! весели, дружок, себя!» (А. Мерзляков)<sup>12</sup>; «Ах ты, ночь ли, ноченька! (...) Отчего ты с вечера (...) Не сияешь месяцем?» (А. Дельвиг; I, 262); «Ясный месяц! ты останься за горой!» (Н. Остолопов; I, 276); «Прянул месяц из-за тучи... Месяц в облако нырнул» (П. Вяземский; I, 282); «Да один во звездочках светел месяц!», «Ах ты, ночка моя, ноченька... Осиротела ты, ноченька, // Без молодого светла месяца» (Н. Цыганов; I, 393; I, 410); «Спи, младенец мой прекрасный, // Баюшки-баю // Тихо смотрит месяц ясный // В колыбель твою» (М. Лермонтов; I, 446) и т. д.

В «унылой элегии», воспевающей утраты «скоротечной юности», задумчивость, мечту, лейтмотивен образ луны в ореоле устойчивых определений: «уединенная», пустынная, туманная, стыдливая, бледная, задумчивая, печальная, унылая и т. д. Вот лишь несколько характерных примеров: «Луны ущербный лик встает из-за холмов...// О тихое небес задумчивых светило...» (В. Жуковский)<sup>13</sup>; «... один с моей тоской, // Беседу в ночи с задумчивой луною!» (157); «Но взор ее томный отрадой сияет, // Как ночью осенней в тумане луна» (135), «Зачем из облака выходишь // Уединенная луна», «Недавно темною порою, // Когда пустынная луна...», «Как привидение, за рощею сосновой // Луна туманная взшла» (А. Пушкин; 210, 216, 233); «Над нею плавает стыдливая луна» (В. Кюхельбекер; 248); «Бледна, задумчива, по синим небесам // Луна течет над гладкою рекою» (П. Плетнев; 270); «Когда безмолвная луна // Встает печальна и бледна» (Н. Станкевич; 348) и т. д.

В «ультраромантическом жанре» баллады, прежде всего у Жуковского, луна или месяц выступают как свидетели драматических событий. «Лишь месяц их тайным свидетелем был...» («Покаяние»), «И при луне из-за древес // Являлись кровы башни» («Двенадцать спящих дев»). «Неверный свет» луны, «мерцанье луны» — отражение загадки, тайны бытия. Отсюда — разнообразие ликов луны, своеобразная их живописная палитра: «багряным щитом покатила луна», «И светит, как в дыме, луна без лучей» («Эолова арфа»); «Тускло светится луна // В сумраке тумана», «На луне туманный круг...» («Светлана»); «И громовые тучи, // Вслед за багровою луной, // С востока поднимались...», «луна померкла», «И светит сумрачным луна // Сквозь облако сияньем», «Бледнее тусклая луна; // Светлей восток багровый...» («Вадим») и т. д. Кладбищенский пейзаж, рефрены-обращения к месяцу, луне, туманный ореол — отражение балладного мирообраза, связанного с состоянием «смятения», нравственного катарсиса.

Романтическая традиция луны получает любопытное переосмысление в творчестве Пушкина и Лермонтова, выявляя свои семиотические модификации. Так, в «Евгении Онегине» четко обозначается, по точному выражению Ю. М. Лотмана, «контрастное столкновение «поэтического» и демонстративно-прозаического образа луны»<sup>14</sup>. Речь идет о знаменитой XXII-й строфе второй главы:

Он рощи полюбил густые,  
Уединенье, тишину,  
И ночь, и звезды, и луну,  
Луну, небесную лампаду,  
Которой посвящали мы  
Прогулки средь вечерней тьмы,  
И слезы, тайных мук отраду...  
Но нынче видим только в ней  
Замену тусклых фонарей...<sup>15</sup>

То, что в 1823 г. Пушкиным ощущалось как варьирование смыслов (неслучайно «луна, царица ночи» остается естественной деталью романтического пейзажа и в южных поэмах, и в романтической лирике), то в пародийной поэме «Домик в Коломне» (1830 г.) — объект иронии:

...Бледная Диана  
Глядела долго девушке в окно.  
(Без этого ни одного романа  
Не обойдется; так заведено!)  
Бывало, мать давным-давно храпела,  
А дочка — на луну еще смотрела  
И слушала мяуканье котов...<sup>16</sup>

Столь же ироничен в снижении романтического ореола селенологии и поздний Лермонтов. В «Сашке» читаем: «Луна катится в зимних облаках, // Как щит варяжский или сыр голландский...»<sup>17</sup>.

Обытовление романтического образа, его заземление — характерная черта романтической иронии, пожалуй, особенно ощутимы в наследии «русского Асмодея» — Петра Вяземского. На излете классического русского романтизма в конце 1820 г. он создает «застольную песню» — «Две луны» и «зимнюю карикатуру» — «Русская луна», где, в частности, констатирует:

И если в лавках музы русской  
Луной торгуют наподхват,  
То разве взятой напрокат  
Луной немецкой иль французской<sup>18</sup>.

Особого разговора заслуживает селенология Гоголя. Сопшемся здесь лишь на наблюдение Андрея Белого: «... у Гоголя «луну» встретил я лишь 4 раза (...); луна Гоголя всегда «месяц», и четкий, и ослепительный; слово «месяц» встретилось мне 16 раз из 27 лунных явлений»<sup>19</sup>. Сам факт разграничения в поэтической селенологии образов «луны» и «месяца», известный уже из поэзии Гете, — предмет специального разговора.

Вибрация мотивов «месяца» и «луны» отчетливо наблюдается в русской романтической прозе. В предромантической

повести («Остров Борнгольм» Н. М. Карамзина, «Марьяна роцца» В. А. Жуковского), в романтической новелле А. Погорельского, Бестужева-Марлинского, В. Одоевского образ «ясной, полной луны», картина «лунного света» достаточно устойчивы. Вот лишь несколько примеров: «свет полной луны осребрял темную зелень», «мне хотелось (...) при свете ясной луны взглянуть на картину моря и острова» (Н. Карамзин)<sup>20</sup>; «... полная луна, достигшая вершины неба», «ясная луна затуманилась» (В. Жуковский; 51—52); «при бледном свете луны Маша скорыми шагами поспешила домой» (А. Погорельский; 63); «Лунный свет, падая сквозь окна, рисовал по стенам зыбкие цветы и деревья» (А. Бестужев; 136) и т. д.

Однако уже к середине 1820-х годов, в связи с процессом обостренного внимания к проблемам национального, внутри романтической повести происходит дифференциация образов «месяца» и «луны». В произведениях, ориентированных на фольклорное сознание, с подзаголовками «сказание», «старинное предание», более устойчив образ «месяца». Достаточно обратиться к «былям и небылицам» О. Сомова. Так, в «народной сказке» «Оборотень» воссоздан целый обряд обращения к месяцу: «Старик Ермолай трижды обошел тихо вокруг пня и при каждом обходе бормотал вполголоса такой заговор: «На море-океане, на острове Буяне, на полой поляне, светит месяц на осинов пень: около того пня ходит волк мохнатый (...) Месяц, месяц, золотые рожки! расплавь пули, притупи ножи, измочаль дубины, напусти страх на зверя и на человека, чтобы они серого волка не брали и теплой бы с него шкуры не драли» (175).

Столь же последовательно этот образ проходит через рассказ А. Бестужева-Марлинского «Страшное гадание», где отчетлива ориентация на фольклорное сознание. Любопытно, что в «эстонской повести» В. Кюхельбекера «Адо» описательная часть содержит общеромантический, элегический образ луны: «Луна прорвалась сквозь осенние тучи и осветила обиталища» (144). Зато, передавая «простые напевы дев Эстонии», песню героини Май, автор использует фольклорный образ: «Государь, ты светлый месяц// Что сверкаешь в облаках?// Не блистай, отец, над нами,// Не открой пришельцу нас» (146). Подобная дифференциация образов и получит свое законченное выражение в творчестве Н. В. Гоголя.

Разумеется, семиотические потенции мотива луны обнаруживаются и в последующем развитии русской литературы. Достаточно указать на мифопоэтические основы этого мотива в

поэзии А. Блока и символистов в целом. «Душа мира» у раннего Блока вбирает разнообразные облики луны: «полно стремиться к холодной луне», «непонятная тревога Под луной царит», «Не легли еще тени вечерние, // А луна уж блестит на воде. // Все туманнее, все суевернее // На душе и на сердце — везде...»<sup>21</sup>. Но лейтмотивным в селенологии Блока становится состояние некоего лунатизма как мистической тревоги, предчувствия, миражности. Возвращение к «этической селенологии» Жуковского в контексте «Стихов о Прекрасной Даме» и «Ante lucem» было закономерно. Общность поэтической парадигмы определила общность этико-философских понятий<sup>22</sup>.

Показательно, что свои воспоминания о Блоке З. Гиппиус озаглавила «Мой лунный друг». Комментируя это название, мемуаристка замечала: «Наши отношения можно бы назвать дружбой... лунной дружбой. Кто-то сказал, впрочем (какой-то француз), что дружба всегда лунная, и только любовь солнечная»<sup>23</sup>. В поэтическом наследии самой Зинаиды Гиппиус, в частности, в таких характерных стихотворениях, как «Серенада», «Песни русалок», «Богиня», «Черный серп», «Никогда», и особенно с селенологической семантикой в названии («Луна и туман», «Стихи о луне»), устойчива символистская мифологема луны как внутреннего раскрепощения, освобождения.

«Только душа не живет обманом: // Она, как луна, проникает туман» (86); «Земля, твои оковы сняты, // Твои законы сменены. // Как немо, вольно и крылато // В высоком царствии луны» (199) — признается поэтесса, а в своих стилизациях под фольклор, романтическую балладу утверждает особую силу лунатизма, лунного очарования: «Что мне делать с тайной лунной? (...) Лунный луч язвит, как жало...» (87). В «Серенаде» же, как и в балладных вариациях Блока, ощутима переключка и поэтическая память Жуковского, его этической селенологии: «Из лунного тумана // Рождаются мечты. // Пускай, моя Светлана, // Меня не любишь ты» (49). Ср. у Блока: «Лежат холодные туманы, // Бледнея, крадется луна. // Душа задумчивой Светланы // Мечтой чудесной смущена...»<sup>24</sup>.

Итак, национальная специфика мотива луны в историко-литературном витке от романтизма к символизму обозначилась достаточно отчетливо: через мистико-религиозные и обрядово-культовые знаки, через пейзажные реалии намечалась национальная «этическая селенология».

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Подробнее см.: *Мифы народов мира*. Т. 2. М., 1982. С. 78—80.
- <sup>2</sup> *Мандельштам Осип*. Сочинения в 2-х томах. Т. 1. М., 1990. С. 98.
- <sup>3</sup> *Макферсон Джеймс*. Поэмы Оссиана. Л., 1983. С. 470.
- <sup>4</sup> *Жуковский В. А.* Собр. соч.: в 4-х томах. Т. 1. М.; Л., 1959. С. 53.
- <sup>5</sup> *Макферсон Джеймс*. Поэмы Оссиана. С. 448.
- <sup>6</sup> *Пушкин А. С.* ПСС. В 10-ти томах. Т. 1. М., 1962. С. 36, 39, 41—43.
- <sup>7</sup> *Эстетика немецких романтиков*. М., 1987. С. 450, 457.
- <sup>8</sup> *Жуковский В. А.* ПСС. В 12-ти томах. Т. 3. СПб., 1902. С. 36—37.
- <sup>9</sup> Там же. С. 37.
- <sup>10</sup> *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 456.  
Курсив автора.
- <sup>11</sup> *Рылеев К. Ф.* Думы. М., 1975. С. 13, 60, 71.
- <sup>12</sup> *Песни русских поэтов*. В 2-х томах. Т. 1. Л., 1988. С. 211. Далее тексты песен русских поэтов цит. по этому изданию, с указанием в скобках тома и страницы.
- <sup>13</sup> *Русская элегия*. Л., 1991. С. 135. Далее тексты элегий русских поэтов цит. по этому изданию, с указанием в скобках страницы.
- <sup>14</sup> *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 196.
- <sup>15</sup> *Пушкин А. С.* ПСС. В 10-ти томах. Т. 5. М., 1964. С. 46.
- <sup>16</sup> *Пушкин А. С.* ПСС. В 10-ти томах. Т. 4. М., 1963. С. 330.
- <sup>17</sup> *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч. В 4-х томах. Т. 2. Л., 1980. С. 278.
- <sup>18</sup> *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1986. С. 214.
- <sup>19</sup> *Белый А.* Мастерство Гоголя. ОГИЗ ГИХЛ, 1934. С. 132—133.
- <sup>20</sup> *Русская романтическая повесть*. Изд. Московского ун-та, 1983. С. 35. В дальнейшем тексты повестей цит. по этому изданию, с указанием в скобках страницы, непосредственно в тексте статьи.
- <sup>21</sup> *Блок А.* Собр. соч. В 6-ти томах. Т. 1. М., 1971. С. 50, 61.
- <sup>22</sup> Об этом см.: *Барбачаков А. С.* Потенциальная парадигма В. А. Жуковского и идейно-образный мир «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока // Проблемы метода и жанра. Вып. 18. Томск, 1994. С. 20—37.
- <sup>23</sup> *Гиппиус З. Н.* Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 214. Далее тексты З. Гиппиус цитируются по этому изданию, с указанием страницы в скобках, непосредственно в тексте статьи.
- <sup>24</sup> *Блок А.* Собр. соч. В 6-ти томах. Т. 1. М., 1971. С. 124.

## СОН ОНЕГИНА (СЮЖЕТНАЯ СЕМАНТИКА БАЛЛАДНЫХ И СКАЗОЧНЫХ МОТИВОВ)

Сон Татьяны разнообразно и интересно разработан в пушкинистике. Почти никто из исследователей не миновал его, занимаясь «Евгением Онегиным». Сон героини — гадание на зеркале, как инвариант авторского магического кристалла, по-прежнему множит череду интерпретаций. Нас заинтересовало сюжетное развитие мифопоэтических мотивов сна. Речь пойдет о фольклорно-балладных мотивах, позволяющих не только расширить круг сложившихся версий совмещения сновидческого и реального пространства, но и дополнить основной состав персонажей, определяющих воплощение сна в сюжете.

Мифопоэтический мотив, как известно, чреват многими сюжетными возможностями. Вероятно, именно устойчивость смыслового ядра мотива при подвижности, вариативности сюжетного развертывания создает иллюзию первосмысла, вокруг которого множатся истолкования. Сюжет в определенном смысле и есть интерпретация мотива. Соотношение мифопоэтических мотивных персонажей сна Татьяны («мертвый жених», «медведь») с их сюжетным воплощением (Онегин, муж Татьяны) будет в дальнейшем предметом наблюдений. Именно на этом пересечении возникает «сон Онегина» как важнейшая структурная рифма сюжета «Евгения Онегина». Насколько нам известно, среди многих отмеченных рифм подобного рода «сон Онегина» не был выделен.

Гадание Татьяны почти всегда рассматривается как увертюра ко сну. Из семи строф, посвященных теме гадания, только три последних отданы гаданию героини. В одиннадцати последующих описан сон как основная его часть — гадание на зеркале. Естественно, что сон, как объемная, цельная, завершенная часть, перекрывает впечатление от подчеркнуто неудачного предшествующего гадания. Татьяна гадала невпопад, она перебирает разные способы и каждый раз либо не получает внятного ей ответа, либо получает уже совершенно бессмыслен-

ный, что одно и то же («Как ваше имя? Смотрит он И отвечает: Агафон»). А между тем, невнятные героине смыслы вполне ясно выстраиваются в авторском пространстве и последовательно вычерчивают линию взаимоотношений Татьяны и Онегина в перспективе романа в целом. Ее можно проследить через выявление мифопоэтического балладного мотива «мертвого жениха», в русле которого в гадании прописан Онегин. Наиболее очевидно этот мотив заявлен минус-приемом, отказом от гадания:

Тихонько приказала в бане  
На два прибора стол накрыть;  
Но стало страшно вдруг Татьяне...<sup>1</sup>

И без того прозрачное введение балладного мотива автор усиливает, присоединяясь к отказу героини и попутно называя источник буквально:

И я — при мысли о Светлане  
Мне стало страшно — так и быть...  
С Татьяной нам не ворожить (88).

Однако и предшествующее гадание дополняет, наращивает состав того же мотива: кольцо, вынутое Татьяной «под песенку старинных дней» — песню, предвещающую смерть, что особо отмечено в авторском примечании, означает обручение с мертвым женихом. В следующем гадании на жениха тот же мотив разъединения, фатальной невстречи:

На месяц зеркало наводит;  
Но в темном зеркале одна  
Дрожит печальная луна<sup>2</sup> (88)

То же пустое отражение дано в гадании на имя жениха как будущего мужа. Татьяна, как и в предыдущих случаях, гадает на Онегина и не получает желаемый ответ — не он ей сужден. В мифопоэтическом пространстве Онегину суждено оставаться мертвым женихом. С этой точки зрения последующий сон-гадание лишь усиливает мотив — свидание с женихом строится как свидание с женихом-оборотнем, что и соответствует балладному облику мертвого жениха с характерным заблуждением на этот счет балладной героини. В этом контексте может быть рассмотрено и появление Ленского в конце сна — в реальности единственного персонажа, именовавшегося женихом в прямом значении. И соответственно смерть Ленского во сне может быть интерпретирована как предчувствие и обозначение своей, а не только чужой судьбы. Онегин же в реальном плане лишь однажды будет буквально так назван, когда явится в финале, чтобы

встроиться в сюжет, из которого он выбыл много раньше — «идет на мертвеца похожий».

С мотивом «мертвого жениха» связано раскрытие мотива судьбы в аспекте ее предопределенности высшим замыслом. С этой точки зрения интересно рассмотреть функцию другого мифопоэтического персонажа — модведа, его соотношение с Татьяной, Онегиным и мужем Татьяны — князем, который в реальном пространстве обнажает истинный замысел судьбы, судьбы не по собственному хотению, но по высшему велению. С замыслом этим Татьяна, как известно, смиряется — «я другому отдана», тем и повторяет смиренность своей няни: «Да как же ты венчалась, няня? — Так видно Бог велел...».

В мифопоэтическом пространстве сна медведь обычно рассматривается в русле волшебных сказок (как чудесный проводник героини). Но по сути, кроме того, он с самого начала обозначен как истинный хозяин Татьяны во сне с того момента, как она с его помощью переходит ручей и оказывается в лесу. В шалаше, где главенствует Евгений, жених-оборотень, мертвец в балладной проекции (что усиливается еще и сходством происходящего в шалаше с похоронами — «за дверью шум и звон стакана, как на больших похоронах»), медведь оставляет Татьяну на время, причем недолгое: «здесь мой кум, погрейся у него немножко», т. е. он вовсе не приводит ее сюда как к конечному месту.

Характерно, что на протяжении романа, в реальности, медведь появляется в наиболее важных местах, но, разумеется, не в сновидческом облики. Его можно распознать по разнообразным косвенным обозначениям, вполне, впрочем, прозрачным. Так, его сновидческое обличье проглядывает в Онегине в сцене свидания-объяснения. Сцена наполнена пространственными приметами сна, но расположены они с позиции обратной перспективы. Само место объяснения — стремительный бег, убегание к ручью:

Летит, летит, взглянуть назад  
Не смеет; мигом обежала  
Куртины, мостики, лужок,  
Аллею к озеру; лесок,  
Кусты сирен переломала,  
По цветникам летя к ручью (65)

Само появление Онегина сходно с появлением медведя во сне:

Вдруг топот!.. кровь ее застыла.  
Вот ближе! скачут... и на двор  
Евгений! «Ах!» — и легче тени  
Татьяна прыг в другие сени (65)

.....  
Но вдруг сугроб зашевелился.  
И кто ж из-под него явился?  
Большой, взъерошенный медведь;  
Татьяна ах! а он реветь (89)

Столь же очевидно появление Онегина здесь соотнесено с появлением в балладе мертвого жениха — конский топот, скачка, внезапный приезд. Продублирован и жест у ручья, отмеченный в указанной статье Ю. Н. Чумакова как жест, объединяющий Онегина и медведя:

Он подал руку ей. Печально,  
(Как говорится, машинально)  
Татьяна молча оперлась (71)

«Вывернутость» пространства обозначена композиционно: в сцене свидания — бег к ручью, во сне — от ручья. Одно и то же мелькающее пространство разворачивается в беге героини, но с меной пространственного состояния — лето/зима — застывшее, замороженное пространство, занесенное снегом, усиливающее впечатление тщетности убегания. Как кокон, оно охватывает Татьяну со всех сторон:

Дороги нет; кусты, стремнины  
Метелью все занесены,  
Глубоко в снег погружены (89)

.....  
И страшно ей; и торопливо  
Татьяна силится бежать:  
Нельзя никак; нетерпеливо  
Метаясь, хочет закричать:  
Не может... (92)

Метафорически выражаясь, «погреться немножко» Татьяне дано в летнем, цветущем пространстве возможного — «а счастье было так возможно». Свидание с мыслимым, желаемым женихом — Евгением, заканчивается, как и в гадании, пустым ответом-отповедью. Он отказывается быть избранником, мужем, именно эта тема, а не тема любви, основная в монологе Онегина.

Отсюда и непроявленность, «дрожащее», смутное отражение того, что во всей полноте реализуется в финале романа, в яви, с полной переменой знаков и обличий героев.

Рассмотрим подробнее сцену бала. Вначале не совсем ясно, но постепенно все отчетливее проступает сновидческое обличье медведя в образе мужа Татьяны. Ряд названий вполне однонаправлен — медведь, князь, генерал, словом, владетельная персона, Хозяин. Уже в пределах мифопоэтического ряда эти обозначения синонимичны. Ассоциативно сближены чисто внешние, физические черты генерала-медведя:

Вот отошел... вот боком стал... —  
«Кто? толстый этот генерал?» (139)

.....  
А глаз меж тем с нее не сводит  
Какой-то важный генерал (139)

Татьяна появляется на балу, как и в своем сне, в неотступном сопровождении:

К хозяйке дама приближалась,  
За нею важный генерал (145)  
.....  
..... и всех выше  
И нос и плечи подымал  
Вошедший с нею генерал (146)

В сцене бала происходит своего рода мена позициями, но еще важнее мена ракурса изображения. Онегин как бы занимает место Татьяны во сне. Он не узнает ее именно потому, что перед ним абсолютно другая героиня (как и он сам в другом обличии предстает перед Татьяной в ее сне). По другому поводу о немотивированном изменении Татьяны в финале высказывался Ю. Н. Чумаков, это отмечали и другие исследователи, затрудняясь в объяснении чудесной перемены. Попытка узнать для Онегина связана с постоянным, навязчивым сличением прежнего и настоящего облика:

Та девочка ... иль это сон?..  
.....  
Что с ним? в каком он странном сне?

По сути дела так оно и есть, причем недвусмысленно обозначено, в каком именно сне:

У! как теперь окружена  
крещенским холодом она! (154)

Крещенский холод, крещенские гадания, крещенский сон — все это направляет к одному ответу. Онегин видит Татьяну на балу в том очищенном, мифопоэтическом обличьи, в каком он сам был увиден Татьяной в ее сне.

В известном смысле, бал представляет сон Онегина как отраженный сон Татьяны в провидении, обнажении тайного смысла судьбы.

Мена героев местами усматривается и в том, как появляется Татьяна, неназываемая по имени автором. Здесь она «дама», «княгиня», ее царственное появление разворачивает всю композицию по отношению к ней:

К ней дамы подвигались ближе;  
Старушки улыбались ей;  
Мужчины кланялися ниже,  
Ловили взор ее очей;  
Девицы проходили тише  
Пред ней по зале ... (146)

К имени, как возможности пробуждения, возвращения, взывает Онегин:

«Так ты женат! не знал я ране!  
Давно ли?» — Около двух лет. —  
«На ком?» — На Лариной. — «Татьяне!» (147)

Но этим именем героиня не возвращается, здесь у нее другое обозначение:

..... Князь подходит  
К своей жене и ей подводит  
Родню и друга своего.  
Княгиня смотрит на него... (147)

Такое представление еще глубже втягивает Онегина в мир сна — там медведь подводит Татьяну к Онегину и тоже рекомендует родней и другом — «здесь мой кум». Вне этого контекста внезапное родство Онегина и князя никак не мотивировано. Здесь и теперь владение героиней обозначено окончательно. Сравним

— «Да кто ж она?» — Жена моя.  
— «Мое!» — сказал Евгений грозно.

Призрачное владение мертвого жениха опровергается действительным владением медведя-князя. Отчеркнутость этой линии, завершенность рамки просматривается и в финальном появлении князя:

Но шпор внезапный звон раздался,  
И муж Татьянин показался (160)

В этой фразе происходит окончательное совмещение реального и мифопоэтического, житейского и сущностного планов. Героине возвращено имя, а обозначения «князь», «генерал»

свернуты в одно — «муж Татьянин». Так же исчезают «княгиня», «бедная Таня», воскресшая было в последнем прощании, и в полноте возвращенного имени открывается облик героини, соразмерный, равный судьбе — не судьбе-хотению, но судьбе-велению.

Можно сказать, что сцена бала строится на кристаллической решетке мифопоэтических мотивов сна Татьяны. Мгновения очищенного, истинного видения судьбы и друг друга в снах не мешают сюжету путаться и замирать, обрываться и уходить в незавершенную «даль свободного романа». И то, что герои воспринимают линейно, автор выстраивает одновременно: и «судьба уж решена», и счастье «так возможно», «так близко».

«Сны» героев дают возможность подтвердить еще одно, на первый взгляд, парадоксальное свойство взаимоотношений мотива и сюжета. Мифопоэтические мотивы отдают романному сюжету смысловую устойчивость, связывают его определенными обязательствами, и, в конечном счете, высвобождают творческую энергию бесконечного смыслопорождения. Другими словами, изначально мотив неизменен и узнаваем, сюжет вариативен и подвижен. В читательском послетекстовом восприятии разворот обратный: сюжет «застывает» (Никогда не уедет с Онегиным в Италию княгиня N)<sup>3</sup>, мотивы, как течение на глубине, непрерывно возникают, движутся, поддерживают живой ток. С этой точки зрения, «сюжет как комбинация мотивов»<sup>4</sup> может рассматриваться не только в авторском, но и в читательском пространстве.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Пушкин А. С. ПСС. В 10-ти томах. Т. 4. М., 1975. Далее при ссылке на это издание в тексте указываются страницы.

<sup>2</sup> В этом моменте сходятся описания темной, дрожащей в руке зеркальной поверхности и описание ручья во сне — темный поток с дрожащим гибельным мостиком — дрожащий в отражении воды или дрожащий как шаткий. Это соединение «дрожащих» отражений мы присоединяем к строкам «... Она скрепясь Дрожащей ручкой оперлась», которые сблизил с «дрожащим гибельным мостком». Ю. Н. Чумаков в статье «Сон Татьяны» как стихотворная новелла // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. Мотивы дрожи и шаткости как онтологические параметры бытия виртуозно рассмотрены исследователем как отражение пушкинского понимания трагизма.

Указанная статья очень важна для нас и в связи с «медвежьей» темой. Ю. Н. Чумаковым отмечены отголоски «медвежьего сюжета», но они маркируются как онегинские, а текстовое сходство рассмотрено в связи с нача-

лом шестой главы. Воплощение Онегина в медведя интерпретируется в контексте двойственности героя: «Онегин сначала появляется и действует в сне Татьяны в облике медведя, а уж потом в собственном виде» (98). Мифологические потенции медведя-Онегина («дух-охранитель», «оборотень» и др.) «никогда не выйдут за пределы сна Татьяны и его собственных снов, но зато Татьяна единственный раз обретает истину об Онегине, которую потом утрачивает» (98). Ход наших наблюдений совершенно отличен от указанного, и прежде всего потому, что мы связываем с медведем не Онегина (или не только Онегина), но парадокс состоит в том, что ощущение обретенной во сне и утраченной в реальности истины сохраняется. И это, вероятно, в равной степени парадокс текста и жизни.

<sup>3</sup> *Набоков В.* Лолита. М., 1990. С. 271.

<sup>4</sup> *Шкловский В. Б.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля// О теории прозы. М., 1983. С. 62.

*О. Г. ПОСТНОВ*

## **МОТИВ СМЕРТИ В СТИХОТВОРЕНИИ А. С. ПУШКИНА «ЧЕРЕП»**

Феномен смерти, относясь к кругу демографических явлений в судьбе человечества, подлежит исследованию ряда общественных дисциплин, в первую очередь таких, как социология и психология. Однако в европейской научной традиции в последние тридцать-сорок лет прочно утвердился также исторический подход к проблеме смерти. Наряду с обычной демографией, возникшей в середине прошлого столетия и относившейся к числу статистических штудий, возникла так называемая «историческая демография», поставившая своей задачей исследование закономерностей, связанных с воспроизводством населения, а соответственно и с проблемой смерти. Работы Филиппа Арьеса<sup>1</sup>, а затем и вся методология «Школы «Анналов» привели к осознанию того факта, что историческая демография «может успешно развиваться лишь в симбиозе с социально-экономической и ментальной историей и должна быть целостным прочтением истории того или иного народа»<sup>2</sup>.

Независимо от европейских штудий к этой же мысли пришли — и тоже в послевоенные десятилетия — американские психологи, занимавшиеся танатологией, специальной дисцип-

линой, посвященной проблеме смерти. Тут можно назвать такие имена, как Арнольд Тоинби, Д. Е. Станнارد, Дж. Хорн, а также Эдвин С. Шнейдман, практиковавший в качестве врача-танатолога и наконец выступивший с обобщающим трудом, посвященном в большой своей части анализу изображения смерти в произведениях ряда американских писателей XIX в. (особый акцент он сделал на произведениях Германа Мелвилла)<sup>3</sup>.

Таким образом, и европейские историки, и американские психологи, обратившись к теме смерти, так или иначе вышли за рамки своего предмета, вторгшись в область, традиционно принадлежащую гуманитарным исследованиям. Любопытно отметить, что русская литература (особенно XIX в.) не раз привлекалась ими для иллюстрации их положений, не всегда, впрочем, адекватных по отношению к избираемым текстам<sup>4</sup>.

Что касается отечественной науки, то, само собой разумеется, и исторические штудии европейцев, и психологические исследования американцев прошли почти целиком мимо нее, и лишь в последние годы были предприняты попытки в какой-то мере восполнить этот пробел. Тут следует в первую очередь указать на ежегодный альманах «Одиссей», выпускаемый Институтом всеобщей истории с 1989 г., а также назвать вышедшую в 1991 г. работу Ю. Л. Бессмертного «Жизнь и смерть в средние века», написанную, впрочем, целиком на французском материале и методологически ориентированную на французскую «Новую Историческую Науку».

Русский исторический материал мало еще приспособлен для обобщающих исследований. Он зачастую нуждается в первичной обработке. И, однако, — это необходимо отметить — он есть. Классическая демография дореволюционной поры немало достигла в названной области — достаточно упомянуть исследования русских некрополей В. И. Черныатовым, а также многотомное издание «Московский некрополь», затем «Петербургский некрополь» и, наконец, «Русский Провинциальный некрополь», предпринятое в 1907—1914 гг. В. В. Шереметевским при поддержке Вел. кн. Николая Михайловича и Св. Синода. Археологические, этнографические и исторические материалы, собранные в разные годы XIX столетия Российским Географическим обществом, тоже, безусловно, способны сыграть важную роль в исследованиях подобного рода. Даже беглое знакомство с ними убеждает в том, что Ж. Дюпакье был прав, и русскому народу действительно присуща глубоко оригинальная, самобытная концепция смерти, не совпадающая

ни с одной из описанных западными специалистами. Однако всестороннее исследование и описание ее — дело будущего. В данной статье сам объект исследования выбран мною с расчетом на достижения именно западных историков и психологов, и я намерен лишь очень бегло коснуться собственно отечественного материала. Как будет видно из дальнейшего, к этому есть веские основания.

В самом деле, стихотворение А. С. Пушкина «Череп» по своему колориту, набору идей и культурологических ассоциаций максимально удалено от исконно-русской традиции отношения к смерти и особенно к мертвому телу. Это еще более бросается в глаза при сравнении его с одним из его претекстов — одноименным стихотворением Е. А. Баратынского. Правда, этим стихотворением тема смерти в творчестве Пушкина не исчерпывается. В рамках этой темы Пушкиным был пущен в ход весьма сложный и разноплановый ассортимент образов, положений и сюжетов, а следовательно, и силовых полей различных культур. Потому анализ «Череп» лишь первый шаг, но шаг удобный для вхождения в синтетический мир пушкинского творчества, в котором тема смерти занимает отнюдь не последнее место. И это не случайно.

Поэзию Пушкина обычно рассматривают как «ренессансное» явление в русской, в общем далекой от ренессанса, культуре. Такой точки зрения придерживались в той или иной мере Вл. С. Соловьев, В. В. Розанов и др. Наиболее отчетливо она выражена в работах Н. А. Бердяева, ей в большой мере подчинены исследования Р. Якобсона, ее можно обнаружить и в трудах исследователя якобсоновской школы Р. Г. Шульца<sup>5</sup>. Для философской публицистики русского зарубежья XX в. эта точка зрения стала в какой-то степени расхожей. И действительно, многие черты творчества Пушкина легко поддаются интерпретации в рамках заданной Возрождением культурной парадигмы. Однако, если речь заходит о более точном соответствии, вскоре выясняется, что сравнение не совсем адекватно, что мы имеем дело с текстами, легко сопрягающими две (и более) традиции, иногда совершенно противоположные, причем это ведет лишь к усилению впечатления *единства* творческого мира Пушкина. «Череп» — хороший (поскольку не очень сложный) пример такого усиленного разнообразием частей единства.

Начну с парадоксального напоминания: перед нами *русское* стихотворение начала XIX в. (точная датировка «Череп» — июль 1827 г.). Поздние издания присвоили ему иное заглавие и

подзаголовок: «Дельвигу. Послание», подчеркнув тем жанровую принадлежность произведения. Жанр посланий — один из распространеннейших в поэзии той эпохи. Однако именно в пушкинском случае нужно говорить об особой идеологической насыщенности жанра. Прежде всего, стихотворное послание смыкается — в том числе и в сознании Пушкина — с посланием вообще, с эпистолярным жанром, стало быть с *прозой* и ее законами. «... Метафизического языка у нас вовсе не существует, — пишет Пушкин в 1822 году, — проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных; и леность наша охотнее выражается на языке чужом, ко его механические формы уже давно готовы и всем известны»<sup>6</sup>. Эту ситуацию он превращает в художественный образ два года спустя (третья глава «Онегина»).

Она по-русски плохо знала (...)  
И выражалась с трудом  
На языке своем родном.  
Итак, писала по-французски ...  
Что делать! (...)  
Доныне гордый наш язык  
К почтовой прозе не привык. (V, 494).

Таким образом, послание — это поиск новых оборотов, средств, создание метафизического языка. «Почтовая» поэзия в этом смысле не менее уместна, чем проза, тем более, что именно «Череп» (заметим, забегая вперед) не целиком написан стихами. Перед автором стоит как бы двойное задание — изложение фактов и изобретение формы для них (ведь готских «механических» форм у нас, русских, нет!). Это обстоятельство и определяет художественную стихию произведения: свободу интонационных ходов, обрывы в изложении сюжета, подчеркнутую неожиданность тропов и т. п. — словом, весь тот *романтический хаос*, который сменил (или желал сменить) жесткие схемы классицизма. Формально, таким образом, строй пушкинского стихотворения восходит к эстетике романтизма. Другое дело, что именно стоит за такой формой. Но не будем спешить.

Стихотворение начинается прямым обращением к адресату: «Прими сей череп, Дельвиг: он / Принадлежит тебе по праву» (III, 27). Из первой же строки мы узнаем, что послание есть, собственно, сопроводительное письмо к другому «подарку», и подарку, прямо скажем, необыкновенному. Автор дарит своему другу (именно, кстати, из дружбы, как выясняется в дальней-

шем) некое «изденье гроба»: череп предка, «одного из тех, которым обязан я твоим существованием». Излишне упоминать, что традиции подобных подарков в России *никогда* не было. Действительно, завершая первую строфу стиха Пушкин переводит повествование на нерусский материал: «Тебе поведаю, барон /Его готическую славу». Отталкиваясь от малораспространенного на Руси титула своего друга (бароны появляются у нас лишь при Петре I<sup>7</sup>, причем этим титулом нередко жалуются крещеные евреи, либо же признается баронство прибалтийских дворян), Пушкин создает образ «готического» — в данном случае латышского — мира, культурные традиции которого как раз и допускали подобный дружеский презент и, собственно, только они делали его вообще возможным.

Характерно, что при этом не остается в стороне и «романтическая» Россия: два барона — предок-рыцарь и современник-поэт — комически противопоставлены друг другу, да еще так, что каждый из них несет на себе пародийный отпечаток той культуры, в которой жил. Пушкин маскирует это столкновение ссылкой на временную дистанцию меж ними:

Мой друг, таков был век суровый,  
И предок твой крепкоголовый  
Смутился б рыцарской душой,  
Когда бы тебя перед собой  
Увидел без одежды бранной,  
С главою, миртами венчанной,  
В очках и с лирой золотой. (III, 26).

Однако это лишь маскировка. И она удачна и даже необходима в той мере, в какой сам автор желает отстраниться *от своего* (упоминание очков явно разрушает романтическую атмосферу) и примкнуть к чужому, к чужой традиции, как бы *поиграть* в нее. Ибо и стихотворение, и подарок черепа есть именно игра, воспроизводящая на фоне родной инородную стихию.

Действительно, как показывает исторический анализ, к XVII—XVIII вв. в Западной Европе складывается то своеобразное отношение к смерти, когда останки близких родственников предпочитали оставлять в доме, а не хоронить — пусть даже в семейных склепах. «...Развитие чувствительности в это время, — пишет Ф. Арьес, — сделало более тяжелой и непереносимой для живых смерть тех, кого они любили, и вызвало настоящий, подчас маниакальный культ памяти об усопшем. Вкус к мумиям ... привел тогда и к желанию многих хранить тело дорогого умер-

шего в непосредственной близости от себя»<sup>8</sup>. Так было, например, в семье Жермен де Сталь. Иногда в семьях хранили не всю мумию, а лишь, например, волосы или сердце. «Так, сердца маршала де Тюренна, убитого в 1675 г., и капитана гренадеров Ля Тур д'Оверня, павшего в 1800 г., заботливо сохранились вплоть до наших дней в их семьях»<sup>9</sup>.

Но случай с черепом барона Дельвига не так прост. Он не укладывается целиком в приведенную схему. Схема лишь объясняет пока саму *допустимость* подарка и послания. Обстоятельства же дела столь своеобразны, что их необходимо исследовать подробнее. Итак, отметим лишь обостренно-нерусский контекст события и перейдем к дальнейшему рассмотрению стихотворения Пушкина.

Разворачивание сюжета начинается автором с поразительно точного описания всех ходовых элементов западного обряда похорон XVII—XVIII вв.:

Покойником в церковной книге  
Уж был давно записан он,  
И с предками своими в Риге  
Вкушал непробудимый сон.  
Барон в обители печальной  
Доволен, впрочем, был судьбой,  
Пастора лестью погребальной,  
Гербом гробницы феодальной  
И эпитафией плохой... (III, 26—27)

Действительно, захоронение под полом церкви к концу XVII в. стало заменяться на Западе похоронами в специальных сводчатых подвалах-склепах, причем с 1775 г. предписывалось хоронить только в них. При этом наверху возводились гробницы с барельефами, эпитафиями, гербами, которые и украшали помещение церкви<sup>10</sup>.

После такой исторически достоверной экспозиции Пушкин переходит к изложению тех событий, благодаря которым ему попал в руки череп. Отмечу мимоходом в приведенной цитате один элемент, который понадобится в дальнейшем. Это — частичное *оживление* мартвеца: «Барон... доволен был судьбой». Оно остается почти незаметным, так как подано в юмористическом ключе. Между тем этому обстоятельству предстоит, как известно, сыграть и вполне серьезную роль в поворотном пункте сюжета. Сюжет же сам по себе довольно типичен. Среднюю часть стихотворения составляет история о студенте-медице,

похитившем из костницы рижского храма скелет барона для своих опытов. Снова приводится мнимое объяснение событий ссылкой на время, на эпоху: «Но в наши беспокойны годы /Покойникам покоя нет». Мы, тем самым, возвращаемся к современности, но никак не в Россию. Контекст и весь хронотоп остаются западными. В самом деле, в России вплоть до XX в. было принято хоронить в церквях так, как это делалось в Европе лишь в эпоху средневековья. Хоронили «под спудом»: у алтаря, у стен, под полом. *Открытыми* могли быть лишь мощи святых, преимущественно нетленные. Их содержали в деревянных (иногда каменных) раках, все остальное подлежало закапыванию. Иное дело — католическая (а отчасти и протестантская) Европа. Здесь не делалось специального различия между тленным и нетленным телом. Даже более того: в ряде случаев нетленность рассматривалась как знак греховности покойного. Отсюда костницы в склепах под церквями давали возможность наблюдать все стадии процесса разложения трупа, а скелеты оставались открытыми — вначале «для назидания», а позже и в иных целях. Так, в эпоху барокко их использовали в качестве материала для потолочного и настенного орнамента и т. п.

Но именно в XVIII в. в Европе появляется новый аспект интереса к умершему — аспект медицинский, естественнонаучный. Входит в моду занятие резекцией; частные анатомические музеи можно найти у многих богатых людей Западной Европы этого времени. Похищение трупов из могил становится обычным происшествием. Шатобриан в юности жил на чердаке, окно которого выходило на кладбище. «Каждую ночь, — пишет он в «Воспоминаниях», — трещетка сторожа извещала меня о новой краже трупов». И тут важно отметить саму постановку вопроса, характерную для медицины того времени: когда именно в теле окончательно прекращается жизнь? Ответ был далеко не однозначным. Именно естественнонаучной традиции обязаны мы потоком историй об оживлении (частичном или полном) мертвого тела, а заодно и страхом перед таким оживлением. Эта тема вскоре становится излюбленной в литературе романтизма. Разумеется, героями в этой ситуации оказываются ученые: врачи, хирурги, вивисекторы и т. п. Вспомним «Франкенштейна» Мэри Шелли, рассказы Эдгара По, например, «Разговор с Мумией». Ролан Барт, анализируя один из таких рассказов («Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром»), писал между прочим: «...в те десятилетия XIX в., к которым относится творчество По, смешение странного с научным

достигло апогея; люди были страстно увлечены научным наблюдением сверхъестественных феноменов...; сверхъестественность получает научные, рационалистические оправдания; если бы только можно было научно верить в бессмертие! — вот крик души этого позитивистского века!»<sup>11</sup>. Опираясь на данные работы Ф. Арьеса, можно уточнить, что вопрос в экспериментах с мертвыми в конечном счете ставился так: до каких пор жив труп? Ответ на этот вопрос еще во времена Пушкина — но не в России! — искали научным путем. Вот почему герой, потревоживший «сон» барона Дельвига —

Косматый баловень природы,  
И математик, и поэт,  
Буян задумчивый и важный,  
Хирург, юрист, физиолог,  
Идеолог и филолог,  
Короче вам — студент присяжный... (III, 27)

Причем сам по себе образ студента с подробностями его привычек и быта, возможно, был навеян поэзией Н. М. Языкова, с которой Пушкин был хорошо знаком к моменту написания «Черепа»<sup>12</sup>. Языков к тому же воспевал студенческую жизнь в Дерпте, т. е. в той же Прибалтике. Но нам важно другое. Пушкин наделяет своего героя сплавом противоположных качеств и интересов, которых, конечно, нельзя найти у лирического героя Языкова, но о которых именно и пишут применительно к той эпохе Барт и Арьес. Его строение получить скелет оказывается вполне оправданным: «Предмет, философам любезный, / Предмет приятный и полезный / для глаз и сердца, слова нет...». Это — самочувствие эпохи (разумеется, европейское, не русское). «...Но где достанет он скелет?». Ответ уже готов: кража мертвых — норма жизни в Европе XVIII — начала XIX вв.

Пушкин как будто следует романтическому канону: спуск в склеп описывается с должной торжественностью, как бы в ожидании чего-то сверхъестественного. Чего именно? Это тоже понятно: проявления жизни в трупе. Развитие сюжета предполагает именно этот ход. Русские читатели привыкли к нему еще со времен переводных (а затем оригинальных) баллад В. А. Жуковского. Правда, для русского сознания XVIII в. оживший покойник не представлял интереса и не вызвал страха. Но западное влияние ко времени Пушкина уже изменило отношение к мертвецу (это хорошо прослеживается по надгробным эпитафиям этого периода)<sup>13</sup>. Сам Пушкин тоже не раз использовал этот мотив — как в трагическом, так и в юмористическом

ключе («Утопленник», «Гробовщик»). Однако ж в «Черепе» вместо этого происходит неожиданная трансформация: барона похищают без всяких осложнений, стих обрывается, переходя в прозаический отрывок, причем автор прямо объясняет эту вторую перемену первой: «Я бы никогда не осмелился оставить рифмы в эту поэтическую минуту, если бы твой прадед, коего гроб попался под руку студента, вздумал за себя вступиться, ухватя его за ворот, или погрозив ему костяным кулаком, или как-нибудь иначе оказав свое неудовольствие; к несчастью, похищенье совершилось благополучно» (III, 29). Канон распался, стих подошел к концу, и Пушкин завершил игру характерным предложением сделать из черепа кубок.

Предложение это традиционно, но традиция — опять-таки европейская — уходит своими корнями, вероятно, еще глубже барочной архаики, упоминавшейся выше. Тут вступает в силу мотив так называемой *эпикурейской* смерти, которой противопоставляется смерть героическая, побеждаемая памятью потомков, и смерть орфическая, при которой бессмертие стяжается искусством («Быть может, в Лете не потонет / строка, слагаемая мной»). Можно предположить, что Дельвиг в этом смысле был как нельзя более подходящим адресатом для подобного рода послания: как и Пушкин, он еще с лицейской скамьи воспевал радости жизни в духе Анакреонта. Однако — и это важно — эпикурейский идеал никогда не простирается в его лирике до переосмысления смерти. Смерть описывается Дельвигом в традиционном жанре элегии<sup>14</sup>. К элегическому жанру близко и стихотворение Баратынского «Череп», которое Пушкин в заключительных строках как бы предлагает шутя другу для подражания. Но сам-то Пушкин, безусловно, певец именно эпикурейской смерти — и тоже еще с лицейской скамьи. Достаточно упомянуть такие его произведения, как «Князю А. М. Горчакову» (1814 г.), «К Н. Г. Ломоносову» (1914 г.), «Желание» (1816 г.) и др. Позднее творчество его дает также множество примеров такого отношения к смерти, сближающего между собой Эраста, Вакха и Хорона (ср. «Блаженство» (1814 г.) и заключительный эпизод «Египетских ночей»). И, в очередной раз, легко меняя тон повествования, Пушкин завершает свое послание формулой, как бы подводящей итог воспроизведенной и использованной им традиции: последний совет Дельвигу содержит в себе намек на знаменитый принцип католической медитации:

О жизни мертвый проповедник,  
Вином ли полный иль пустой,  
Для мудреца, как собеседник  
Он стоит головы живой. (III, 30).

Тут все закономерно: череп рыцаря-барона, не пожелавшего «за себя вступиться», т. е. выступить в героическом (или романтическом) духе, использован как символ новой жизни — вначале в светском, а затем и в религиозном аспекте.

Пушкина обвиняли не раз в атеизме. В наш век хвалили за него. Как видно из разбора приведенного текста, речь может идти лишь о сопряжении различных, иногда очень древних традиций в его творчестве, не ограничивавшемся отнюдь современными и узконациональным материалом. Сложный арсенал средств, умело и последовательно используемых поэтом, уводит читателя прочь от однозначных оценок и выводов и заставляет порой пускаться в исследования, где результаты тоже скорее являются намеками, нежели прямыми ответами, которые вряд ли были бы уместны перед лицом действительных загадок бытия.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992.

<sup>2</sup> Цит. по: *Бессмертный Ю. Л.* Жизнь и смерть в средние века. М.: Наука, 1991. С. 13.

<sup>3</sup> *Edwin S. Shneidman.* Deaths of man. N. Y., 1973.

<sup>4</sup> См., например, анализ некоторых произведений Л. Н. Толстого в названной работе Ф. Арьеса, а также ссылки на его религиозную позицию в кн.: Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 260.

<sup>5</sup> *Шульц Р.* Пушкин и Книдский миф. Wilhelm Fink Verlag. München, 1985.

<sup>6</sup> *Пушкин А. С.* ПСС. В 10-ти томах. Л.: Наука, 1978. Т. VII. С. 14. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>7</sup> *Последовательность баронских родов:* Шафирины, Строгановы, Соловьевы, Поспеловы, Черкасовы.

<sup>8</sup> *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 324.

<sup>9</sup> Там же. С. 327.

<sup>10</sup> Там же. С. 401—402.

<sup>11</sup> *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 433.

<sup>12</sup> См.: *Карпов А. А.* Судьба Николая Языкова // Н. М. Языков. Сочинения. Л., 1983. С. 3—4.

<sup>13</sup> См.: *Русский провинциальный некрополь.* Т. 1. М., 1914.

<sup>14</sup> См.: *Дельвиц А. А.* Сочинения. Л., 1986.

## МОТИВ ВОДЫ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

В данной работе речь пойдет не о воде как особом типе пространства у Достоевского, хотя такой аспект анализа тоже возможен и интересен, но о воде как мотиве. В связи с этим представляется необходимым, учитывая специфику материала, обозначить соотношения мотива и художественного пространства в общетеоретическом плане.

Мотив, при его огромной эстетической и семантической значимости в художественном тексте, не имеет, как нам кажется, собственной очерченной телесной оболочки. Он являет собой нечто вроде души, которая в конкретном тексте может обретать сюжетное, временное, пространственное или какое-то иное воплощение, не замыкая себя при этом в жестко обозначенных границах. Поэтому можно, к примеру, говорить о трактире или переулке как типах художественного пространства у Достоевского, но те же трактир или переулок часто упоминаются в его романах вне реальной пространственной развертки. Когда в «Братьях Карамазовых» Алеша, слушая чтение о Паисия над гробом старца Зосимы, думает: «Ракитин ушел в переулок. Пока Ракитин будет думать о своих обидах, он будет всегда уходить в переулок...» — он уже не имеет в виду форму или часть городского пространства. Пространство в этом случае сворачивается до словесного знака, который продолжает жить в тексте уже как чистый мотив вне четкого пространственного контура, обозначенного стенами и дверью трактира или комнаты, дома, границами площади, улицы, переулка, берегами канала или канавы. Мотив вбирает в себя эти границы, но живет вне их. Все эти трансформации наглядно представлены, к примеру, в неоднократно рассматривавшемся исследователями мотиве цветка, который вобрал в себя время, пространство, человека, его жизнь, а часто и его смерть. Примерно такова судьба всякого мотива. Отсюда и трудно решаемая проблема разграничения мотива и символа, который часто имеет общие с

мотивом корни. А поскольку прародиной большинства мотивов является та сфера, которую Юнг именуется «коллективным бессознательным», есть основания утверждать, что художественное пространство (у Достоевского — особенно) представляет собой своего рода карту подсознания с обозначением ведущих, сменяющих друг друга, взаимодействующих мотивов, т. е. это в своем роде и карта мотивов, так же как и наоборот, номинация мотивов, взятых вне их смысловой развертки, являет собой карту подсознания и автора и героя. Подход с этих позиций к рассмотрению и художественного пространства и мотивов позволяет обнаружить в художественном произведении очень важные моменты, смещающие привычные акценты, а порой существенно корректирующие интерпретацию художественного текста в целом.

Именно в таком плане рассматривается далее семантика мотива воды в романе «Преступление и наказание». Выбор данного произведения определяется тем, что и формально и по смыслу мотив воды представлен в «Преступлении и наказании», по сравнению с другими романами Достоевского, более объемно. Кроме того, явная архетипическая природа данного мотива, эстетическая вариантность которого не снимает его глубинной культурно-психологической инвариантности, позволяет и на материале одного произведения сделать наблюдения отнюдь не узко частного характера.

У Юнга в работе «Об архетипах коллективного бессознательного» есть утверждение, исключительно важное в плане рассматриваемой проблемы. Юнг, говоря о причинах и следствиях «оскудения символов», пишет: «Когда улетучивается принадлежащее нам по праву родства наследство, тогда мы можем сказать вместе с Гераклитом, что наш дух спускается со своих огненных высот. Обретая тяжесть, дух превращается в воду, а интеллект с его люциферовской гордыней овладевает престолом духа. *Patris potestas* над душой может себе позволить дух, но никак не земнорожденный интеллект, являющийся мечом или молотом в руках человека, но не творцом его духовного мира, отцом души. Это хорошо отмечено Клагесом, решительным было восстановление духа у Шелера — оба мыслителя принадлежали к той мировой эпохе, когда дух является уже не свыше, не в виде огня, а пребывает внизу в виде воды. Путь души, ищущей потерянного отца, — подобно Софии, ищущей Бюфос, — ведет к водам, к этому темному зеркалу, лежащему в основании души. Избравший себе в удел духовную бедность ... вступает на путь души, ведущий к водам»<sup>1</sup>. Чтобы предупредить заблуждения, Юнг далее замечает: «Вода — это не

прием метафорической речи, но жизненный символ пребывающей во тьме души»<sup>2</sup>.

Таким образом, апеллируя к гностической космологии, Юнг утверждает вертикаль, крайними точками которой являются вода (низ) и огонь (верх). Движение по данной вертикали — один из наиболее значимых и, в силу этого, наиболее распространенных прасюжетов, который представлен во множестве вариантов от библейского повествования о грехопадении до новейших художественных текстов. При этом движение по вертикали в прасюжете не однонаправленно: восхождение, как правило, предваряется нисхождением, которое есть падение и греховность, но вместе с тем и необходимость, ибо без него невозможен последующий подъем. У гностиков это путь Софии, пожелавшей проникнуть в божественную бездну и в падении своем породившей бесформенную материю, но одновременно определившей необходимость появления Христа-Спасителя. В каноническом христианстве это шествие Христа в ад перед восшествием на небо. В древнем Египте это смерть и оживление Озириса и т. д.

Хронологические истоки этого прасюжета определить трудно, но очевидно, что уже в добиблейские времена духовное восхождение человека (посвящение, просветление, прозрение) ритуально связывалось с водой. Примеров тому множество. Приведу лишь два.

Д. Д. Фрэзер со ссылкой на Г. Ольденберга рассказывает о ритуальной аранжировке, которая считается совершенно необходимой при заучивании брахманом одного из главных гимнов Самаведы — гимна Шаквари. Согласно преданиям, гимн этот воплощает в себе силу молнии — оружия Индры (огонь). Чтобы овладеть этой молнией, брахман должен удалиться в лес на несколько лет и, живя там, «трижды в день прикасаться к воде, носить черные одежды, есть пищу черного цвета; во время дождя не укрываться под крышу, а сидеть под дождем и повторять: «Вода есть песнь Шаквари...», ибо «...сила песни Шаквари пребывает в воде»<sup>3</sup>. В этом ритуале значимы два момента: во-первых, та же, что и в христианстве, связь воды и огня, во-вторых, связь воды и черного цвета. Последнее сопряжение не единично и не случайно. По утверждению того же Д. Д. Фрэзера, «в Новой Каледонии вызыватели дождя выкрашивают свои тела в черный цвет»<sup>4</sup>, или «когда колдун племени вамбугве (Восточная Африка) желает вызвать дождь, он выводит на яркий солнечный свет и помещает на крыше общей хижины черную овцу и черного теленка»<sup>5</sup>. Таким образом, традиционно в разнообразных сакральных текстах говорится о погружении духа в темные воды, и не-

редко при этом сама вода есть тьма. «Души ваши вы погрузили в воду тьмы, вы последовали за желаниями вашими», — говорится в апокрифическом Евангелии от Фомы.

Менее явно выражена, но все-таки представлена на уровне словообразования, связь воды и тьмы в славянской мифологии. Здесь, возможно, по причине относительной молодости дошедших до нас славянских мифов, за водой закреплена по преимуществу светлая семантика, но А. Н. Афанасьев выстраивает и такой ряд: сумерки, мрак ночной, морок — облако, туман, тьма ночная, темень — тучи и т. д.<sup>6</sup> Видимо, это отсветы глубинного, древнейшего пласта, сохранившиеся фрагментарно в более поздней системе, но с утратой собственного контекста утратившие и актуальные семантические связи между однокоренными когда-то словами. Более явно отголоски праскожета о путешествии духа сохраняются у славян в представлении о функционально-семантической двуликости воды, которая может быть живой и мертвой, и в заданной очень древним ритуалом последовательности ее воздействия: необходимо окропление сначала мертвой, потом живой водой.

Связанные с водой древние мистериальные смыслы сохранились и в Библии. Достаточно вспомнить, что Моисей — значит избавленный от воды, извлеченный из воды, что первой монограммой Христа была рыба — Ихтос и т. д.

Архетип воды, являющийся, по мнению Юнга, одним из главных архетипов, со временем развивается и усложняется, сохраняя свою значимость и ведущее место в системе бессознательного. Проследить его временное движение — задача достойная и важная, но крайне трудоемкая и обширная. Заметим лишь, что экспликация этого архетипа как в диахронии, так и в синхронии возможна только в трех формах: в ритуалах, в сновидении, где образ сохраняет свою чистую архетипическую природу в плане обнаружения бессознательного, и в художественном тексте, где архетип становится функционально двуликим, т. е. сохраняет черты архетипа на уровне авторского бессознательного и становится мотивом, отчуждаясь и объективируясь в художественном тексте в качестве одного из элементов эстетической системы.

В русской литературе, как и в славянской мифологии, и архетип, и мотив воды в большинстве случаев являются носителями поздних семантических пластов, т. е. вода чаще всего выступает как начало очищающее с утратой первоначальной диалектики падения-воскресения. Примеры такого рода можно найти и у Достоевского, но они представляются нам мало интересными в своей типичности. Это все те случаи, когда мотив

уходит от многоплановости символа и приближается к моносемантизму знака-индекса. Приведем только один пример такого звучания мотива воды у Достоевского, причем наиболее интересный, ибо в нем заметна осложненность более древней архетипической семантикой.

После убийства старухи Раскольников заглянул на кухню и увидел «ведро, наполовину полное воды; ... он догадался вымыть себе руки и топор. Руки его были в крови и липли. Топор он опустил лезвием прямо в воду, схватил лежавший на окошке, на расколоте блюдечке, кусочек мыла и стал, прямо в ведре, отмывать себе руки. Отмыв их, он вытащил и топор, вымыл железо и долго, минуты с три, отмывал дерево, где закровянилось, пробуя кровь даже мылом». Очищающая функция воды здесь очевидна, но Достоевский с его постоянной склонностью к детализации в этой сцене прорисовывает детали с максимальной полнотой и ювелирной точностью. Важно, что Раскольников здесь погружает окровавленные руки в воду вместе с орудием убийства. Таким образом, топор соединяется с ним в архетипически представленной водой стихии бессознательного, дематериализуясь, становясь элементом бессознательного, и остается таковым до перелома, происшедшего на каторге. Именно там начинается постепенное отчуждение от героя орудия убийства сначала через насмешки каторжных: «Ты барин!.. Тебе ли было с топором ходить; не барское вовсе дело», — затем через попытку убийства теперь уже Раскольниковой, через его сон, в котором люди убивали друг друга, до трансформации знака, потери прежнего значения топора как орудия убийства с намеком на присутствие его уже как орудия труда в сарае, куда в эпилоге идет Раскольников перед встречей с Соней после выздоровления и где один из арестантов «стал изготавливать дрова».

Существенна в приведенном эпизоде еще одна деталь, связанная с мотивом воды: «...топор он опустил лезвием прямо в воду», — замечает Достоевский. Таким образом, погружая топор в ведро, Раскольников держит его обухом к себе, т. е. лезвие обращено к воде так же, как оно было направлено на Лизавету. И как убийство Лизаветы было вне расчетов Раскольникова, так и бессознательное, эксплицированное через воду с погруженным в нее лезвием топора, противостоит расчетам и смешивает все прогнозы Раскольникова. В приведенном примере, где мотив воды традиционно связан с очищением, дело осложняется тем, что здесь представлено ложное очищение, знаменующее не подъем, а падение героя. Это и привело к оживлению в мотиве древнейшей архетипической семантики.

В целом же в русской литературе развертывание мотива воды на уровне глубинных семантических пластов — явление редкое. Без оговорок здесь можно, пожалуй, назвать только Тютчева и Достоевского, но Тютчев в силу родовой специфики его творчества не мог полностью развернуть прасюжет как образную экспликацию архетипа воды. И хотя в литературоведении не раз говорилось о том, что в традициях русской литературы даровать возможность духовного возрождения герою, до крайней точки опустившемуся в своем падении, это все-таки только внешнее подобие вертикали, лежащей в основе архетипического прасюжета. Полнота его воплощения предстает только у Достоевского и во многом именно через сквозной мотив воды.

В романе «Преступление и наказание» мотив воды с первого момента его появления в тексте соединяется с идеей убийства: Раскольников, идя на пробу, подходит к дому старухи-процентщицы, который одной стеной выходит на канаву. Далее движение этого мотива идет как бы по синусоиде, волна которой то сближается с идеей убийства, то удаляется от нее. Вода определенно притягивает Раскольникова. Достоевский, говоря о первом порыве героя бросить украденные вещи в воду, дважды подчеркивает, что идея эта пришла к нему «во сне, в бреду», т. е. это был толчок, идущий из подсознания. Характерно и первое, ночью, в бреду возникшее у Раскольникова словесное оформление этой идеи: «Бросить все в канаву, и концы в воду, и дело с концом». Фраза эта балансирует на границе двух смыслов — фигурального и буквального, но они, просвечивая друг через друга, сходятся в словах «вода» и «конец». Слова эти, дуэтом прозвучавшие в бреду, во сне, очевидно, связаны с психологической необходимостью защиты от реалий. «Концы в воду, и дело с концом» — значит не только, и даже не столько, уничтожить улики, но, главное, вытеснить из сознания, забыть. В этом контексте вода опять выступает в своей первичной функции, связанной с поглощением и даром забвения\*. Усилием сознания Раскольников преодолевает тягу к воде, но, обозначившись сюжетно, мотив воды продолжает существовать в виде подступающего бреда, потери сознания. Показательно в этом плане описание болезненного состояния героя с постоянным подчеркиванием, многократным повторением слов «беспмятство» и «забвение». Важно, что вода забвения смывает главное: «Но об *том*, — об *том* он совершенно забыл».

---

\* У гностиков первый Эон, вода — есть Бог, ничего не завидный о мире.

С выздоровлением героя и возвращением к нему сознания мотив воды снова эксплицируется в сюжете, причем с заметным усилением, так как «концы в воду» теперь уже относится не к вещам старухи, а к самому Раскольникову. Первоначально мысль о том, что Раскольников, если его одного пустить, чего доброго утонит, приходит Разумихину. У самого Раскольникова нет столь ясной формулировки, но при выходе из дома в его полусознании звучит все тот же связанный с водой мотив конца, который и ведет его: «Он не знал, да и не думал о том, куда идти; он знал одно: «что все *это* надо кончить сегодня же, за один раз, сейчас же, что домой он иначе не воротится, потому что *не хочет так жить*». Расставшись с Разумихиным, Раскольников машинально, бессознательно «прошел прямо на -ский мост».

Именно здесь уместно сказать о двуликости мотива воды у Достоевского. Так же как в мистериальных традициях, у Достоевского мотив воды сопрягается с мотивом огня, образуя ту самую вертикаль, о которой говорилось выше. Правда, в романе «Преступление и наказание» она находится в наклонном положении, так как верхней точкой ее являются косые лучи заходящего солнца, но это тоже показательно. Кроме того, первостепенную важность здесь приобретает сам факт сопряжения воды и лучей заходящего солнца. Сопряжение это возникает в романе не всегда, но всегда, когда оно возникает, с ним связывается возможность спасения. Именно так обстоит дело в начале романа, когда герой, увидев сон о забитой лошаденке, бессознательно идет на Т-в мост: «Проходя чрез мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца. Несмотря на слабость свою, он даже не ощущал в себе усталости. Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!».

Несколько иначе дается эта вертикаль в рассматриваемой ситуации: «Склонившись над водою, машинально смотрел он на последний розовый отблеск заката, на ряд домов, темневших в сгущавшихся сумерках, на одно отдаленное окошко, где-то в мансарде, по левой набережной, блиставшее, точно в пламени, от последнего солнечного луча, ударившего в него на мгновение, на темневшую воду канавы и, казалось, со вниманием всматривался в эту воду». Точка верха здесь предстает значительно слабее, чем в предыдущем примере, но последнего огненного мгновения оказывается достаточно для спасения. И так же, как после первого сна, на мосту, в момент соединения мотивов воды и солнца у героя возникает мысль о невозможности убийства, здесь он принимает решение пойти в контору и признаться.

Вставшая между солнцем и водой вертикаль как бы отводит смерть от Раскольникова, делая его лишь свидетелем попытки самоубийства мещанки и смерти Мармеладова. Первая ослабляет притяжение низа: «Нет, это гадко... вода... не стоит», — бормотал он про себя». Вторая усиливает значимость верха, хотя и ложно пока преломленного в болезненном сознании Раскольникова. В любом случае, это начало борьбы верха и низа, огня и воды, света и тьмы: «Довольно! — произнес он решительно и торжественно, — прочь миражи, прочь напускные страхи, прочь привидения!.. Есть жизнь! Разве я сейчас не жил? Не умерла еще моя жизнь вместе с старую старухой! Царство ей небесное и — довольно, матушка, пора на покой! Царство рассудка и света теперь и... и воли, и силы... и посмотрим теперь! Померяемся теперь! — прибавил он заносчиво, как бы обращаясь к какой-то темной силе (вода — бессознательное! — *Н. М.*) и вызывая ее. — А ведь я уже соглашался жить на аршине пространства!». При всей ложности оценки верха, Раскольников разговаривает с Полечкой о молитве и просьба помолиться когда-нибудь о «рабе Родионе». Очень значимо здесь это столкновение «раба Родиона» и утверждения силы с претензией на замещение позиции верха, стремление стать Солнцем без Христа. И все-таки возможность в будущем движения к Солнцу через Христа здесь уже просматривается.

Следует заметить, что в других романах Достоевского практически нет сопряжения мотивов воды и солнца. Так, в «Бесах» Ставрогин оказывается на мосту ночью, князь Мышкин выходит к Неве перед припадком на закате, но собирается гроза, и тучи закрывают солнце и т. д. Это дает основания утверждать, что из всех романов Достоевского именно и только в «Преступлении и наказании» представлена полнота мистериального прасюжета.

Все три связанных с Раскольниковым сцены на мосту так или иначе приближают героя к воскресению, так как вода, будучи воплощением бессознательного, не может лгать (ложь у Достоевского — прерогатива сознания). Благодаря этому перед бесстрастной правой воды герой постигает истинное соотношение вещей, себя, в конечном итоге. Не случайно в эпилоге Раскольников, вспоминая себя на мосту, пытается понять (и это очень важно для него!), что же тогда произошло в душе его: «Он страдал тоже от мысли: зачем он тогда себя не убил? Зачем он стоял тогда над рекой и предпочел явку с повинною?.. Он с мучением задавал себе этот вопрос и не мог понять, что уж и тогда, когда стоял над

рекой, может быть, предчувствовал в себе и в убеждениях своих ложь. Он не понимал, что это предчувствие могло быть предвестником будущего перелома в жизни его, будущего воскресения его, будущего нового взгляда на жизнь».

Таким образом, вода у Достоевского возвращает человека к самому себе, без чего невозможен подъем духа и воскресение, но возвращает лишь при условии, что человек не потерял, не утратил, не отверг верхнюю точку вертикали. В противном случае ему суждено утонуть в бездне бессознательного без надежды на спасение.

По этой причине мотив воды является проверочным для героев романа. С водой связана Соня: отчасти — прямо, ибо дом, в котором живет Соня, стоит на берегу канавы; отчасти — косвенно, через корреляцию задумавшей утопиться Афро-синьюшки и Сони, для которой, по мысли Раскольниковой, есть три дороги — «броситься в канаву, попасть в сумасшедший дом, или... или, наконец, броситься в разврат, одурманивающий ум и окаменяющий сердце».

Свидригайлов, заметивший, что никогда не любил он воду даже в пейзажах, испытывает к воде отвращение настолько сильное, что даже смерть под мокрым кустом для него невозможна. Невозможно, стало быть, и воскресение. Свидригайлов, который, по собственному признанию, никогда не лжет, т. е. не испытывает потребности в самозащите, в действительности беззащитен прежде всего перед самим собой. Боязнь воды в архаической семантике — это боязнь себя, своих собственных глубин, и Свидригайлову легче умереть, чем погрузиться в эти глубины.

Знаки этих темных глубин все время преследуют Свидригайлова, и связаны они именно с мотивом воды: это мокрые волосы девочки, лежащей в гробу, девочка лет пяти «в измощем, как поломоная тряпка, платьишке» и т. п. В сущности и самоубийство Свидригайлова словно подгоняется водой: вода как будто настагает, торопит его — он слышит пушечные выстрелы, сигналы подступающего наводнения, думает о прибывающей воде и тут же решает: «Самая лучшая минута, нельзя лучше и выбрать».

Важно, что большая часть этих знаков грозящей поглотить героя бездны не материализуется в фабуле — они порождены подсознанием Свидригайлова и принадлежат только ему. Даже пушечные выстрелы, предупреждающие о наводнении, даны в таком контексте, что нельзя с определенностью сказать, реальность это или галлюцинация.

Очень своеобразно через фамилию связан с водой Лужин. Фамилия здесь говорит о фактическом отсутствии духовной глубины, а стало быть, и вертикали в целом. Интересно, что в том же варианте мотив воды в «Бесах» постоянно сопровождает Ставрогина: Достоевский часто рисует его шагающим по лужам.

Что касается Раскольникова, то помимо всего сказанного, необходимо заметить, что приведенные в начале статьи слова Юнга («Когда улетучивается принадлежащее нам по праву родства наследство, тогда... наш дух спускается со своих огненных высот. Обретая тяжесть, дух превращается в воду, а интеллект с его люциферовской гордыней овладевает престолом духа») кажутся характеризующими именно путь главного героя романа «Преступление и наказание». Борьба духа и интеллекта отражена, согласно системе взглядов Достоевского, и в имени Раскольникова: Родион, Родя — от древнейшего верховного славянского бога Рода; Романович — Рома, Рим, колыбель рациональной, по Достоевскому, западной культуры. Через группу однокоренных слов имя героя оказывается связанным с мотивом воды и мистериальным прасюжетом — родник, рождение как выход из вод и восхождение к духу. Не случайно вариант последнего слова звучит в завершающих фразах романа: «Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой...».

Возвращение Раскольникова к самому себе в финале романа, движение его к Христу через единение с Соней приводят к трансформации мотива воды в эпилоге. Последний раз мотив в параллели с мотивом солнца звучит в сцене, когда выздоровевший Раскольников ясным днем сидит на берегу пустынной и широкой реки: «С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его». Здесь Раскольников смотрит уже не в воду, а поверх воды, открывая для себя связь времен в единой бесконечной цепи. Завершенность этой сцене и развитию мотива воды в романе придает присутствующий здесь мотив берега, ДРУГОГО берега, с временем Авраама и стад его, берега веры, который был прогностически задан Порфирием Петровичем: «... а вы лукаво не мудрствуйте; отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь — прямо на берег вынесет и на ноги поставит».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 108.
- <sup>2</sup> Там же. С. 108.
- <sup>3</sup> Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь. М., 1984. С. 70—71.
- <sup>4</sup> Там же. С. 74.
- <sup>5</sup> Там же. С. 75.
- <sup>6</sup> Афанасьев А. Н. Древо жизни. М., 1983. С. 50.

*М. Н. КЛИМОВА*

## «ТРАГЕДИЯ О ИУДЕ, ПРИНЦЕ ИСКАРИОТСКОМ» А. М. РЕМИЗОВА И ЕЕ ДРЕВНЕРУССКИЙ ИСТОЧНИК

Обработки древнерусских произведений, принадлежащих перу А. М. Ремизова, одного из своеобразнейших русских писателей XX в., с течением времени все больше привлекают к себе внимание исследователей. Подробному рассмотрению уже подвергнуты ремизовские «редакции» «Стефанита и Ихнилата»<sup>1</sup>, «Повести о Петре и Февронии»<sup>2</sup>, «Саввы Грудцына»<sup>3</sup>, «Бовы Королевича»<sup>4</sup> и «Соломонии Бесноватой»<sup>5</sup>. Предпринята также попытка обобщить и выделить основные принципы работы писателя с древнерусскими текстами<sup>6</sup>. Все эти обработки относятся ко второму, эмигрантскому периоду творчества А. М. Ремизова и являются, что подчеркивал и сам писатель, итоговыми для его исканий в этом направлении и во многом для его творчества в целом. К сожалению, вне внимания исследователей остаются пока древнерусские мотивы в дореволюционном творчестве Ремизова, в частности, в его драматургических «Русальных действиях»<sup>7</sup>.

Всестороннее рассмотрение пьес Ремизова, генетически связанных с «песенными легендами, религиозными процессиями и средневековыми мистериями»<sup>8</sup>, не входит в поставленные нами задачи — это возможная тема для исследователей русской литературы начала XX в.<sup>9</sup>. Задача данного сообщения много скромнее: рассмотреть лишь одну из пьес — «Трагедию о Иуде, принце Искаротском» (1909 г.) преимущественно в одном аспекте, в ее отношении к древнерусскому источнику.

Мрачная фигура Иуды Искарота — одна из самых загадочных в Библии. Роковая и многозначительная роль предателя в

драме Страстной недели, интригующий лаконизм сведений о нем, явная недостаточность тех объяснений, которые давали его личности и поступкам евангелисты, — все это не могло не волновать воображения поэтов, художников и богословов<sup>10</sup>. Оценка деяний Иуды ставится в центре многих неортодоксальных течений религиозной мысли (гностическая секта кайнитов-иудаитов, богомилы, сведенборгианец аббат Эжже, о духовных исканиях которого сочувственно поведал А. Франс в «Садах Эпикура»). Отголоски еретических воззрений и полемика с ними отразились в цикле средневековых апокрифов о Искарриоте, а в литературах нового времени образ Иуды привлек внимание целого ряда поэтов и писателей: в начале этого ряда — Данте, Мильтон, Клопшток, в конце — Михаил Булгаков, аргентинец Хорхе-Луис Борхес, грек С. Мелас, поляк Генрик Панас, японец Дадзай Осаму. Впрочем довольно долго Иуда появляется в литературе лишь как спутник-антипод Иисуса, да и сам Христос сравнительно редко становится объектом прямого изображения, чему препятствовало изначально благоговейное к нему отношение<sup>11</sup>. И лишь литература «безбожного» XX в. с ее бесстрашным проникновением в сокровеннейшие тайники человеческого духа и мысли и обостренным вниманием к парадоксам Добра и Зла помещает Иуду Искарриота в центр повествования. Показательно, что Х.-Л. Борхес переносит действие своей био-библиографической фантазии «Три версии предательства Иуды» (1944 г.) к началу XX в. и прибавляет, что в противовес его искренне религиозному герою — богослову Нильсу Рунебергу — его идеи (оригинальная апология Иуды), изложенные «где-нибудь в литературном кружке Парижа или даже Буэнос-Айреса... была бы легкомысленным, праздным занятием для равнодушных или кошунственных умов»<sup>12</sup>. Вряд ли Борхес думал при этом о России (источники рассказа названы им совсем иные), однако, любопытно отметить, что как раз в это время (точнее, в декабре 1906 г.) в Москве на квартире В. В. Розанова группа представителей русской творческой интеллигенции с большим увлечением обсуждает истинный смысл и всемирно-историческое значение предательства Иуды. М. А. Волошин в докладе на эту тему «доигрывается» до мысли, странно сходной с идеями героя Борхеса, а именно: навеки проклятый потомками Иуда Искарриот и является «избранным Агнцем», закланным во имя спасения человечества. Доклад сочувственно встречен большинством присутствующих, среди которых — Ремизов<sup>13</sup>.

Интерпретации образа Иуды в русской литературе начала XX в. могли бы стать предметом специального исследования,

ибо в годы первой русской революции и в последующее десятилетие этот образ оказался чрезвычайно популярным. За сравнительно короткий промежуток времени к нему обращаются многие писатели. Среди них, в первую очередь, Леонид Андреев (знаменитая повесть «Иуда Искариот и другие», 1907 г.), а также Н. Н. Голованов, С. С. Кондурушкин, А. С. Рославлев, И. Ф. Анненский, Леся Украинка, М. А. Волошин (образ Иуды волновал его особенно долго), наконец, А. М. Ремизов. Произведения о Иуде создаются и обсуждаются в атмосфере ожесточенной полемики, которая почти сразу получает не только литературный, но и политический оттенок. Политические аллюзии постоянны как в критических отзывах, так и в самих произведениях (проступают они и в «Трагедии» Ремизова), и это было неизбежно, ибо в России предательство становится «острой политической и нравственной проблемой (особенно поразил русское общество факт провокаторства одного из лидеров партии эсеров — Азефа)»<sup>14</sup>. Писать о Иуде в этот период менее всего означало бежать от действительности, что следует учесть некоторым интерпретатором творчества Ремизова, видящим в его апокрифах и «Русальных действиях» только уход в мир вымысла и «благостно-удушливую тьму»<sup>15</sup>. Показательно, что к концу так называемого «позорного десятилетия» политическая злободневность древней легенды сделала имя Иуды Искариота (равно как и имя Пилата) запретным в глазах цензуры. Постановка ремизовской «Трагедии» в студии Ф. Ф. Комиссаржевского в 1916 г. стала возможной лишь под заглавием «Проклятый принц»<sup>16</sup>.

Важной особенностью ремизовской интерпретации образа Иуды является то, что источник ее — не Евангелие, а одна из апокрифических легенд о Искариоте — «Сказание Иеронима о Иуде-предателе» (насколько нам известно, это единственная обработка «Сказания» в новой литературе)<sup>17</sup>. Этот древнерусский памятник не относится к популярным и даже хорошо изученным<sup>18</sup>, поэтому на нем мы остановимся подробнее.

Содержание «Сказания Иеронима» — апокрифическая биография Иуды Искариота от его зачатия до апостольства (в дальнейшем изложение следует за евангелистами). Наиболее интересная часть этой биографии — отягощение предателя грехами невольного отцеубийства и кровосмешения. Это позволяет рассматривать «Сказание» в ряду средневековых обработок одного из популярнейших «бродячих» сюжетов, со времен античности связанного с именем Эдипа. В Средние века этот сюжет лег в основу многочисленных рукописных произведений (в древнерусской

традиции к повестям о кровосмесителе, кроме «Сказания Иеронима», относятся повести о папе Григории и Андрее Критском). В большинстве из них «Эдипов сюжет» служит доказательством безграничности божьего милосердия — невольный кровосмеситель после долгого покаяния получает прощение и даже становится святым (папа Григорий, св. Альбан, Павел Кесарийский, Андрей Критский и некоторые другие). Единственное исключение — «Сказание Иеронима», так как «Эдипов сюжет» в нем призван доказать природенную порочность Искарриота. Повествование строится как цепочка все более страшных преступлений Иуды, так что предательство им Учителя оказывается лишь одним из звеньев, тягчайшим, но вполне закономерным.

Еще до рождения Иуды его мать Сибория видит сон, из которого следует, что будущий сын ее станет «всему роду ... виною погибели». Родители, однако, не решаются убить новорожденного, а отпускают его на море в «ковчеге». Волны приносят ребенка к «острову Скарриоту», где его находит бездетная царица, в семье которой на правах сына Иуда и вырастает. Узнав, что он найденный, Иуда из зависти убивает брата (рожденного царицей после усыновления) и бежит. В Иерусалиме он поступает на службу к Пилату. Повинуясь капризу хозяина, Иуда крадет яблоки в саду своего настоящего отца — Рувима-Симона. Пойманный на месте преступления, он предательски убивает отца и по приказу Пилата женится на вдове убитого — своей настоящей матери. Из сетований несчастной женщины Иуда узнает тайну своего рождения и уходит каяться к Христу, который после прощения делает его своим учеником.

Как можно заметить из пересказа, создатель «Сказания» относился к Искарриоту крайне отрицательно. Это обстоятельство, а также упоминание Иуды-Эдипа в оригеновском трактате «Против Цельса», позволило С. Соловьеву связать появление апокрифа с борьбой против секты каинитов-иудитов (II в.)<sup>19</sup>. В XIII в. этот апокриф, отнюдь не противоречащий Евангелию, а весьма удачно его дополняющий, включается в «Золотую легенду» Иакова Воррагинского и через нее проникает в устное творчество многих европейских народов. У восточных славян этот памятник был также популярен из-за своей «информативной занимательности» (известно 85 его списков).

«Сказание Иеронима» — типичная религиозная легенда с характерными для этого жанра суровым дидактизмом и жесткой заданностью повествования, заглушающей возможную занимательность. Проявления этой тенденциозной жесткости многооб-

разны. Нарочито нагнетены злодеяния главного героя, схематичны персонажи, скупы психологические комментарии. Отсутствуют попытки придать минимальное правдоподобие не слишком ладно придуманным эпизодом (каким образом, например, царица Скарриота смогла выдать найденыша за рожденного ею ребенка?). Игнорируются острые и выигрышные повороты сюжета: неважно, как Иуда узнал о своем нецарском происхождении, как он и его мать восприняли открытие инцеста.

Однако, эта «сконструированная» биография не лишена и некоторых сюжетных «шероховатостей». Так, тема рока, тяготеющего над Иудой, случайность его «Эдипова греха» придавали его образу оттенок трагизма, явно не предусмотренный создателем апокрифа, да и в самом тексте легенды тенденциозно подобранные злодеяния как бы снимаются прощением Искарриота Христом. Эти «шероховатости», а также влияние других повестей о кровосмесителе (прежде всего сюжетно близкой «Повести об Андрее Критском») привели к возникновению двух особых редакций «Сказания», в которых невольно для их создателей злодеяния Иуды совершаются при «смягчающих вину обстоятельствах», а само повествование приобретает черты легенды о раскаявшемся грешнике<sup>20</sup>.

Источники «Трагедии» указаны Ремизовым в примечаниях: «Сказания Иеронима» по двум разным спискам (П. А. Бессонова и И. А. Порфирьева), а также исследования «Эдипова сюжета» у славян Н. И. Костомарова и А. И. Яцимирского. Такая серьезная подготовка к инсценировке старинной повести была вызвана магистральной задачей ремизовских переработок: восстановлением праформы древнерусского памятника (сказки-мифа или рассказа очевидца)<sup>21</sup>. Органично вошли в текст песни «народные песни, заговоры, колядки, старины и причитания». Сказочное для Ремизова «никогда не связано с местом и временем — я беру место и время, что мне ближе по моему чувству» (Кодрянская, 113). Одновременно писатель подчеркивал свою личную «сопричастность» происходящему: «...не только пересказ, а выражение моих чувств» (там же). Отсюда неожиданный автобиографизм персонажей и резкие анахронизмы («события шестого века, а у меня двадцатого»). Ремизовские «редакции» древнерусских текстов могли совпадать или не совпадать с глубинным смыслом оригиналов, порой оборачиваясь неудачей (так, по мнению Р. П. Дмитриевой, характер «мудрой девы Февронии» писатель просто не понял)<sup>22</sup>, а иногда вызывал эффект, сравнимый с «промыванием старинной иконы»

(Я. С. Лурье о ремизовском пересказе «Стефанита и Ихнилата»<sup>23</sup>. В любом случае, независимо от жанра первоисточника, как уже отмечала А. М. Грачева, «реставрация» обнажала глубокий, подчас скрытый от окружающих трагизм человеческого существования — сквозную тему ремизовского творчества<sup>24</sup>.

В драматургических опытах Ремизова восстановление первоначального содержания древнерусского текста соединялось с экспериментом в области формы. Уже само название «Русальные действия» парадоксально сочетает мистику («действие») с языческой «русалией», выраженной для Ремизова в формах скоморошьего театра. Отсюда чередование трагических и «балаганных» сцен, яркие чувства главных героев контрастируют с балагурьем персонажей-буфонов (в «Трагедии» это старики Зиф и Ориф, Пилат и впервые появляющийся здесь и очень важный для творчества писателя обезьяний царь Асыка I). Язык «Трагедии» соединяет высокую патетику с грубым просторечьем, причем и то и другое перенасыщено диалектизмами. Эти особенности драматургии Ремизова вызвали у некоторых критиков-современников сравнения с театром К. Гоцци и даже Шекспира<sup>25</sup>.

Как уже говорилось, персонажи апокрифического «Сказания» схематичны и по сути дела едва намечены. Часть из них Ремизов переводит во внесценические (приемные родители Иуды и его настоящий отец Симон), характеристики оставшихся создает сам, что особенно показательно на примере Иудина брата, принца Стратима (о безымянном царевиче «Сказания» известно только, что он законный наследник, обижаемый присмышем). К этим персонажам писатель добавил новых: Зифа и Орифа, служанку Кадиджу, обезьянего царя и, наконец, Ункраду. Большинство из них относится к «скоморошьему слою» пьесы, им доверен быт, они по мере своего разумения свидетели и комментаторы уже происшедшего и происходящего.

С образом Ункрады в «Трагедию» с проникновенной лиричностью входит «русская тема» (родина северянки Ункрады — Биармия, — своего рода «Русь до Руси»). Введение второго основного женского персонажа создает в интриге пьесы два любовных треугольника (Ункрада — Иуда — Стратим и Ункрада — Иуда — Сибория). В плане идейном любовь Иуды к двум разным женщинам — как бы два различных нереализованных варианта его жизненного пути. В любви «смирной, как роса» Сибории смешались чувства супружеские и материнские (всю жизнь она тоскует по утраченному младенцу-сыну с таким же именем), она сама нежность, преданность и всепрощение. Ее цветовая гамма — бело-ало-золотая; сопутствующие образы —

солнце и яблоня; ее мир — уютный, но это крошечный мирок уединенного иерусалимского сада, где время течет незаметно. Любовь Ункрады безудержна и всепоглощающа, она сродни колдовству и предполагает господство над душой и волей любимого. Тревожная красота Ункрады выдержана в сумрачных тонах, сопутствующие ей символы — огонь, гроза, ночь. Мир, который она вместе с собой дарит Иуде, — это искаротский престол (именно Ункрада устраняет в «Трагедии» брата-соперника Иуды), это ее далекая «белая родина», это «весь свет» у ног. Но обоим этим путям герой Ремизова в конце пьесы предпочтет третий, лишь ему одному судьбой предназначенный.

Время и место действия «Трагедии» оговорено в авторской ремарке: фантастический «остров Искарот» и Иерусалим «в дни Ирода-царя». Однако писатель остался верен своему обыновению «приноравливания чужих сказаний к своей национальности» (Кодрянская. С. 132). Ремизовский Иерусалим менее всего исторический город в Палестине, резиденция игемона Пилата. Гораздо ближе к нему утопический «Иерусалим — пуп земной» русских духовных стихов. «Обитаемый мир» ремизовской трагедии естественно включил в себя сказочные «Мазайское», «Алыберское» и «Окаменелое» царства и «Поливянскую землю», населенные «чудами» из древнерусских космографий, а в самом Иерусалиме дружественный визит Пилату наносит обезьяний царь — дальний «родственник» «обезьянского князя» у Афанасия Никитина. (Интересно, что в одной из особых редакций «Сказания», Ремизову неизвестной, действие переносится и вовсе в «некоторое царство».) Иерусалимитка Сибория с ее пронзительно русским плачем по сыну не более иностранка, чем северянка Сибория, которой писатель доверил «стихотворение в прозе» о красоте русской природы. Обе они в равной мере воплощают ремизовские представления о женском национальном характере в двух его типах — «кротком» и «активном» (последний был писателем особенно любим — ср.: Степаниду в «Савве Грудцыне» или совсем уже неожиданную Февронию-колдунью). Русский колорит «Трагедии» хорошо почувствовал и выразил в своих эскизах к постановке Н. К. Рерих<sup>26</sup>.

В своей инсценировке «Сказания Иеронима» А. М. Ремизов старательно исправляет сюжетные несообразности и «шероховатости». Так, малоправдоподобный эпизод усыновления Иуды специально оговаривается и обставляется достоверными подробностями (царь в это время находился в далеком походе, а стареющая царица в приморском уединении «жила черничкой» в

надежде вымолить дитя «у моря»). Трагичнейшие открытия в жизни Иуды (тайна рождения и его «Эдипов грех») сообщаются в «Сказании» скороговоркой — писатель драматически объединяет их в кульминационном моменте пьесы (как в «Эдипе-царе» Софокла). Целиком придуман Ремизовым и мотив «золотых яблок»<sup>27</sup>. В «Сказании» Иуда по приказанию Пилата ворует из соседского сада просто «доброзрачные плоды»; в «Трагедии» объект вождения Пилата (его почти женской прихоти) — яблоня с золотыми плодами, таинственно связанная с самим героем: она чудесно выросла в ночь его рождения и потому бережно охраняется его осиротевшими родителями. Золотое яблоко «на забаву» положено в суденышко вместе с младенцем, по нему Сибория надеется узнать сына (показательно, что в тексте пьесы ее постоянно сравнивают с яблоней), и, наконец, его перед развязкой приносит Иуде Ункрада вместе с предсмертным признанием царицы. Подобно музыкальному лейтмотиву, эта линия сюжета подчеркивает тему рока, тяготеющего над Иудой<sup>28</sup>.

Именно эта тема для Ремизова важная в пьесе, так как по его мнению, в основе прототипа «Сказания» лежит трагический рассказ о борьбе человека с судьбой и его победе над ней путем ее мужественного осознания и принятия<sup>29</sup>. Соответственно этому замыслу в пьесе резко усилено сопротивление Иуды року. В средневековых обработках «Эдипова сюжета» предсказанию, если оно есть, сопротивляются только родители героя (в «Сказании» оно дается в самом общем виде). Ремизовский принц трижды слышит детальное описание своего будущего от вещей странниц, что приводит к его опале у искиариотского царя, отказу от престола в пользу брата и добровольному изгнанию.

В соответствии с замыслом, поставившим легендарного предателя в центр трагедии (случай в истории мировой литературы, кажется, единственный), укрупнен и образ главного героя. Иуда «Сказания Иеронима» гадок и мелок, это всеми (кроме столь же отрицательного Пилата) отверженный самозванец, вор и насильник. Ремизовский Иуда — личность незаурядная, одаренная, страстная и глубоко чувствующая несовершенство окружающего мира. Именно он, подкидыш, а не законный наследник Стратим, наделенный подчеркнuto отрицательными чертами, оказывается наиболее желанным претендентом на искиариотский престол<sup>30</sup>. Даже примитивный сластолюбец Пилат относится к Иуде с невольным уважением (хвалится им перед обезьяним царем). Смягчающими обстоятельствами обставлен и «Эдипов грех» героя. Убийство родного отца он совершает невольно и при этом в состоянии глубокого душевного

потрясения от ложного известия о замужестве Ункрады, а на вдове убитого женится, охваченный чувством раскаяния и жалости. Даже в благополучном браке с кроткой Сиборией он напряженно думает о необходимости переустройства мира: «Жизнь непонятна: живут, не зная для чего, мучаются, не зная для чего... И твоя правда, и моя правда, и везде правда, а нигде ее нет. Он (Христос — М. К.) несет оправдание жизни, он даст новый закон» (С. 45)<sup>31</sup>.

Казалось бы, перед Иудой открыты два заманчивых пути, неразрывно связанных с Ункрадой и Сиборией: искарриотский престол как первый шаг к власти над миром или любовная идиллия уединенного иерусалимского сада. Но путь на остров Искарриот навсегда отрезан кровью брата, пролитой помимо желания Иуды, но во имя его будущего воцарения, а любящая и любимая им Сибория оказывается родной матерью. Страшные открытия, подобно вспышке молнии, озаряют Иуде его страшное предназначение, давно мерещившееся ему в странных мечтах, он делает свой выбор. Интересно, что третий возможный путь — путь покаяния (тенденцию к нему обнаруживают некоторые особые редакции «Сказания») — даже не рассматривается. Для Ремизова это, видимо, принципиальный момент. Ср. его более позднее высказывание: «...да ведь раскаяние что изменит? — «Согресишь, покаешься и спасешься!» — какой это хитрец, лъстя злодеям, ляпнул? (в другом варианте еще сильнее: «Воистинну, более лживого и бессовестного не придумаешь»). Грех не искупаем. И только воля пострадавшего властна»<sup>32</sup>.

Следует сказать, наконец, о ремизовской трактовке евангельской легенды. В русских произведениях о Иуде начала XX в. часто видели аморальную апологию самой идеи предательства — тягчайшего смертного греха. Такое представление явно несправедливо, например, для повести Л. Н. Андреева; едва ли приложимо оно и к «Трагедии» А. М. Ремизова. Предательство для «принца искарриотского» — «последняя, самая страшная вина», переполняющая меру человеческих злодеяний. Взять ее на себя он должен, чтобы открыть путь к спасению мира Христом. Именно сюда вели его трагические лабиринты судьбы, разрывая его связи с остальным человечеством. Жертва Иуды тем более велика, что он остро ощущает заранее свою грядущую и уже вечную отверженность: «...может ли сердце вынести тяжесть последней вины?... Последний грех, последняя вина... она охватит всю душу, она заполнит все сердце, она обнимет тебя с ног до головы. Люди в ужасе отшатнутся от тебя, силы небесные с воплем отлетят прочь, выскользнет земля из-

под твоих ног, и ты останешься один, — повиснешь в воздухе и будешь висеть один между небом и землей» (С. 46). Отвергает он и любовь Ункрады, охваченной гибельным восторгом перед его грядущим деянием. Жертва Иуды странно симметрична жертве Иисуса, отсюда моменты их неожиданного двойничества. В одном из монологов Иуда описывает свои душевные страдания как некую Голгофу: «...Ноги мои гвоздями пробиты, руки мои гвоздями пробиты, прободено сердце, а я еще жив!». Сон, который видит в ночь зачатия Иуды Сибория, построен как своего рода «Антиблаговещение»: «Ко мне явился крылатый юноша и опалил меня, ровно бы огнем, сказал мне, что родится у меня сын, который погубит весь наш род...» (С. 50), а в момент встречи ее с Иудой обезьяний царь сравнивает ее с рождественской звездой» (С. 38).

Жертвенная трактовка Иуды восходит еще к воззрениям еретических сект каинитов-иудайтов (в литературе о Ремизове неоднократно отмечались гностические корни его образов и воззрений). Одновременно такая трактовка очень созвучна нравственным исканиям литературы нашего века («симметрию жертв» Иисуса и Иуды отмечал и безумный богослов у Борхеса).

Именно гармоничное слияние очень древних (в том числе древнерусских) традиций и новаторства хотелось бы подчеркнуть в конце анализа «Трагедии о Иуде, принце искаротском», самого совершенного драматургического творения А. М. Ремизова.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Лурье Я. С.* А. М. Ремизов и древнерусский «Стефанит и Ихнилат»// РЛ. 1966. № 4. С. 176—1179.

<sup>2</sup> *Дмитриева Р. П.* «Повесть о Петре и Февронии» в пересказе А. М. Ремизова// ТОДРЛ. Л., 1977. Т. 26. С. 155—176.

<sup>3</sup> *Истоки русской беллетристики.* М.; Л., 1970. С. 536. Примеч. 84 (Раздел написан Д. С. Лихачевым); *Грачева А. М.* Повесть А. М. Ремизова «Савва Грудцын» и ее древнерусский прототип// ТОДРЛ. Л., 1977. Т. 33. С. 388—400. Текст повести Ремизова см.: РЛ. 1988. № 3. С. 118—134.

<sup>4</sup> *Грачева А. М.* «Повесть о Бове Королевиче» в обработке А. М. Ремизова// ТОДРЛ. Л., 1981. Т. 36. С. 216—222.

<sup>5</sup> *Пигин А. В.* Повесть А. М. Ремизова «Соломония Бесноватая» и ее древнерусский источник// РЛ. 1989. № 2. С. 114—130.

<sup>6</sup> *Грачева А. М.* Древнерусские повести в пересказе А. М. Ремизова// РЛ. 1988. № 3. С. 110—117.

<sup>7</sup> Немногие исключения — недавние публикации Г. П. Гунна («Русский лад» Алексея Ремизова// *Очарованная Русь.* М., 1990. С. 229—282) и А. Е. Нямцу (Новый Завет и мировая литература. Черновцы, 1993. С. 60—61), в которых

пьесы Ремизова являются лишь частным случаем в ряду других литературных явлений. Обе работы не лишены фактических неточностей и упрощений. Драматические опыты Ремизова не подвергались пока специальному изучению и у специалистов по русской литературе XX в., немногочисленные суждения о них отрывочны, противоречивы, односторонни, подчас просто несправедливы.

<sup>8</sup> Григорьянц С., Михайлов О. Ремизов// КЛЭ. М., 1971. Т. 6. С. 253.

<sup>9</sup> Думается, что драматургия Ремизова представляет интерес и как одна из страниц многотрудных исканий русского театра начала века. При своем рождении они были тесно связаны с деятельностью В. Ф. и Ф. Ф. Комиссаржевских, многими современниками были восприняты как новое слово драматургической формы (см.: Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 375). Первую из пьес — «Бесовское действо» восторженно встретил А. А. Блок, а Н. К. Рерих написал эскизы к постановке «Трагедии о Иуде...».

<sup>10</sup> См.: Аверинцев С. С. Иуда Искариот// Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 580—581; Нямец А. Е. Новый Завет и мировая литература. Черновцы, 1993. С. 28—80 (гл. 2 «Трагическая загадка Иуды...»).

<sup>11</sup> См.: Семенова С. «Всю ночь читал я Твой завет...». Образ Христа в современном романе// Новый мир. 1988. № 11. С. 230.

<sup>12</sup> Борхес Х.-Л. Проза разных лет. М., 1989. С. 117.

<sup>13</sup> См.: Купченко В. Подвиг высшего смирения// Наука и религия. 1992. № 2. С. 16.

<sup>14</sup> История русской литературы. В 4-х томах. Л., 1983. Т. 4. С. 599.

<sup>15</sup> См.: Андреев Ю. О писателе Алексее Ремизове// Ремизов А. М. Избранное. М., 1978. С. 27—28.

<sup>16</sup> Ремизов А. М. Трагедия о Иуде, принце Искариотском. Пг., 1919. С. 57. Цитаты — по этому изданию.

<sup>17</sup> «Сказание» использовано также в подготовительных материалах к незавершенному эссе М. Волошина «Евангелие от Иуды»// Наука и религия. 1992. № 2. С. 18—19.

<sup>18</sup> См.: Климова М. Н. Сказание Иеронима о Иуде-предателе// Словарь книжности и книжников Древней Руси. Л., 1989. Ч. 2. Кн. 2. С. 346—348.

<sup>19</sup> Соловьев С. К легендам об Иуде-предателе. Историко-литературные этюды. Харьков, 1895. Вып. 1. С. 18. В. Купченко почему-то называет «богомильским» апокриф о рождении Иуды (Подвиг высшего смирения. С. 17).

<sup>20</sup> См.: Климова М. Н. Сказание Иеронима о Иуде-предателе. С. 346—347; Особая редакция «Сказания Иеронима о Иуде-предателе»// Общественная мысль, книжность, литература периода феодализма. Новосибирск, 1990. С. 123—128.

<sup>21</sup> Эта задача, а также принципы обработки древнерусских текстов были сформулированы Ремизовым много позднее — в эмиграции (см.: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж. 1959), но высказывания писателя справедливы и для более ранних его опытов в этом направлении.

<sup>22</sup> Дмитриева Р. П. «Повесть о Петре и Февронии» в пересказе А. М. Ремизова. С. 163.

<sup>23</sup> Лурье Я. С. А. М. Ремизов и древнерусский «Стефанит и Ихнилат». С. 177.

<sup>24</sup> Грачева А. М. Древнерусская повесть в пересказе А. М. Ремизова. С. 111.

<sup>25</sup> Кузмин М. Условности: Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 111.

Шекспировские аналогии Кузмина можно было продолжить: название пьесы Ремизова явно ориентировано на полное заглавие «Гамлета»; в монологах «принца искарлотского» отчетливо звучат «гамлетовские ноты»; вещи странницы — Судицы, трижды предсказывающие судьбу героя (мотив, отсутствующий в «Сказании»), находятся в явном родстве с макбетовскими ведьмами. Одновременно смысловая цепочка, соединяющая Гамлета с Эдипом, странно предвосхищает некоторые психоаналитические трактовки шекспировской трагедии.

<sup>26</sup> См.: Золотое Руно. 1909. № 11—12; Аполлон. 1910. № 7.

<sup>27</sup> А. Е. Нямцу возводит его к «золотым яблокам Гесперид» (Новый Завет и мировая литература. С. 60), однако естественнее предположить более близкий источник — золотые яблоки русского фольклора.

<sup>28</sup> Вероятно, то же значение имеет и другой лейтмотив пьесы, звучащий в начале каждого действия, — загадочно-тревожный образ «черного кудлатого в лаптях», ловящего женщину в темной комнате.

<sup>29</sup> Интересно, что сходный конфликт писатель несколько неожиданно обнаружил и в истории Бовы-королевича.

<sup>30</sup> Этот же необычный конфликт («подменный царевич оказывается, несмотря на это, законным наследником престола») лежит в основе драматической поэмы Н. С. Гумилева «Гондла» (1917 г.). Примечательно, что и гумилевский, и ремизовский герои отказываются от престола во имя торжества христианства, хотя утверждают его деяниями, с христианскими этическими нормами не совпадающими — предательством Иуды и самоубийством Гондлы. Любви Иуды к диаметрально противоположным женщинам находят странное соответствие в двойственной природе возлюбленной Гондлы (ср.: колебания ее самосознания между «дневной Лерой» и «ночной Лаик»); в обоих случаях любовные линии сопряжены с тоской по далекой родине и темой инцеста. Думается, что эти наблюдения небезынтересны для выяснения генезиса поэмы Н. С. Гумилева.

<sup>31</sup> В свете этих высказываний Иуды только недоразумением можно счесть трактовку его предательства, предложенную А. Е. Нямцу: «...готовность Иуды предать Христа и тем самым сохранить существующий в мире порядок» (Новый Завет и мировая литература. С. 60).

<sup>32</sup> Дмитриева Р. П. «Повесть о Петре и Февронии» в пересказе А. М. Ремизова. С. 172.

## ПРОБЛЕМАТИКА И ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ ТВОРЧЕСТВА В. ЗАЗУБРИНА. ПРОБЛЕМА ПОЭТИКИ

Все художественное творчество В. Зазубрина умещается в два тома средней величины и исчисляется несколькими названиями. «Не плодовит», — сказал он о себе в письме к Ф. Березовскому в 1923 г.<sup>1</sup>, в самом начале творческого пути. Но время предназначило ему стать автором первого советского романа<sup>2</sup>, что определило его роль и значение в литературе, глубокой печатью легло на все дальнейшее творчество.

В творчестве же своем, и не только литературном, но и литературно-критическом<sup>3</sup>, В. Зазубрин предстает как писатель бескомпромиссный и откровенный, с открытой душой и доверием к жизни. А главным в его жизни, как и жизни всей России его времени, была революция, служению которой он отдает себя и веру в которую сохраняет до самого трагического своего конца. В конечном же итоге вера эта определяет и выбор его творческого пути, и основу мировоззрения. Из дальнейших рассуждений будет видно, что и все сомнения, не раз одолевавшие писателя, тем не менее укладывались в русло этого мировоззрения, а во имя утверждения своего идеала, торопясь высказать, заострить ту главную идею, ради которой создавал он свое произведение, автор готов был пожертвовать и часто жертвовал его художественной стороной.

Наиболее явно демонстрирует это роман-хроника «Два мира» (1921 г.), написанный в соответствии с тем идейно-тематическим трафаретом, который был задан эпохой революции и гражданской войны. В предисловии ко второму изданию автор писал: «Начиная работать над книгой и работая над ней, я ставил себе определенные задачи — дать красноармейской массе просто и понятно написанную вещь о борьбе двух миров и использовать агитационную мощь художественного слова»<sup>4</sup>. И цели своей он достигает в полной мере: вся художественная ткань романа представляет собой, по сути, развернутую агитку

с буквально бьющей в лоб художественной и публицистической аргументацией. И хотя произведение получилось, по признанию самого автора и с чем нельзя не согласиться, «до известной степени сырое», именно пафос полного и безоговорочного приятия происходящих в стране революционных преобразований обеспечил ему многоразовое переиздание уже в первые послереволюционные годы<sup>5</sup>.

«Шершавый язык плаката», которым написан практически весь роман, вполне соответствовал эстетическим установкам времени. В статье «Агитация и искусство» (1908 г.) А. В. Луначарский писал: «Пролетариат и его передовая партия — коммунисты ни в чем не нуждаются в такой огромной мере, как в заражении душ масс своими настроениями. Рядом с этой потребностью взволновать чувства масс, то есть агитировать, стоит только стремление осветить сознание их идеями научного социализма, то есть пропагандировать»<sup>6</sup>. В «Двух мирах» этот агитационно-пропагандистский пафос доведен до того последнего предела, за которым произведение уже перестает быть художественным.

И дело здесь не просто в публицистической перегруженности. Вся художественная система романа выстроена так, что, несмотря на кинематографически быструю смену событий и нагромождение ужасов и натуралистических деталей и подробностей, сквозь них все-таки явно проступает та прямолинейная тенденциозность, которой руководствовался автор и в отсортировке фактов, и в группировке часто безмерных натуралистических описаний. Лишенное полутонов и пластики повествование, несмотря на его густонаселенность, не позволяет всерьез ставить вопрос об образной системе романа, художественной структуре его образов и пр. И когда сибирская критика в лице таких видных ее представителей, как, например, Н. Яновский, начинает тщательно и скрупулезно, на многих десятках страниц решать эту задачу «со всеми известными», то с очевидностью убеждаешься в том, что цели перед ней стояли скорее политико-идеологические, чем литературные<sup>7</sup>.

Если роман «Два мира» в первые годы советской власти получает всеобщее признание, включая таких его ценителей, как Ленин, Горький, Луначарский, сразу после написания, то судьба повести и рассказов В. Зазубрина сложилась иначе. «Общежитие» и «Бледная правда» издавались лишь единожды, причем последняя — в сокращении<sup>8</sup>; повесть же «Щепка» впервые увидела свет только в 1989 г.<sup>9</sup> и сразу же получила признание среди сибирских критиков, увидевших в ней произведение разоблачительного характера.

Но есть все основания утверждать, что автор не ставил перед собой разоблачительных целей, а правда, сказанная в повести, звучит вопреки замыслу писателя, о чем убедительно свидетельствуют его письма и заметки. В письме к Ф. Березовскому, например, Зазубрин не раз возвращается к «Щепке», пытаясь убедить адресата в том, что «искренне хотел написать вещь революционную, полезную революции. Если не вышло, так не от злого умысла. Буду еще работать... буду переделывать непременно, если бы даже ее и напечатала Москва»<sup>10</sup>. Эта последняя фраза наводит на мысль о том, что автор, видимо, сам не предполагал, сколь взрывоопасным окажется содержание «Щепки». И он действительно взялся за ее переделку, раздвинув рамки повествования до уровня романских. Но текст рукописи романа, к сожалению, утерян, как утверждают исследователи, безвозвратно, и мы сегодня не в силах узнать, что было изменено в нем в сравнении с повестью<sup>11</sup>.

Что же до самой «Щепки», то несмотря на цель «написать вещь... полезную революции», т. е. ту же, что преследовал он в «Двух мирах», Зазубрин меняет здесь угол зрения, пытаясь осмыслить проблему изнутри, а точнее — с изнанки, заглянуть за фасад происходящих событий. Но именно этот анатомирующий взгляд, когда автор буквально со скальпелем входит в «святая святых» революции — подвалы ЧК, куда не рисковали заглядывать даже самые «верные ея», оказывается недозволенным, недопустимым. Не спасла ситуацию даже заклинаящая интонация подзаголовка: «Повесть о Ней и о Ней» (о революции и еще раз о ней), а также краткая исповедь в «Заметках о ремесле», представляющая собой нечто среднее между «Двойником» Достоевского и оправдательной запиской:

«Идея нового романа у него (автор говорит здесь о себе в третьем лице — *Е. П.*) возникла в результате знакомства с *любезным товарищем* (одним из ответственных работников ЧК — *Е. П.*). Он рассказал мне об этом человеке с чувством какой-то *нежной признательности*.

— *Ведь любезный товарищ* — один из немногих людей, говоривших со мной с подлинной товарищеской откровенностью. Когда он мне рассказал о своей *тягчайшей работе*, я понял, что напал на нетронутые золотые россыпи материала»<sup>12</sup> (курсив мой — *Е. П.*).

Но несмотря на эти объяснения и оправдания, дело было уже сделано, повесть написана так, как написана, и критика в лице, в первую очередь, редакторов журналов сразу же распо-

знала в ней «другой», «не тот» взгляд на события: революция продолжалась, и время не допускало даже мысли о возможности препарировать ее.

Взявшись за разработку темы после случайной встречи с «любезным товарищем» и видя в ней поначалу только «золотые россыпи» неисследованного материала, Зазубрин посещает его кабинет, где знакомится с «личными делами» обреченных. И чем внимательнее всматривался он в материалы, тем сложнее, многограннее и многомернее представляла затронутая из любопытства тема. Предел же любопытству наступил тогда, когда «любезный товарищ» предложил писателю самому спуститься в подвал и посмотреть на расстрелы. «Нет, не приду, я и так себе все ясно представляю»<sup>13</sup>, — отказался Зазубрин и ушел.

На этом его прямое прикосновение к этой больной теме закончилось, но тема переросла в проблему, не давала покоя, а потому работа над ней продолжалась; но это была уже внутренняя, творческая работа. И здесь писателю открылась возможность для размышлений, раздумий, догадок, сомнений. Взгляд «из себя» дорисовывал картину в соответствии с собственной душевной структурой. И взгляд этот оказался более человеческим, а осмысление проблемы — более глубоким, чем требовала от писателя эпоха.

Этот факт, казалось бы, действительно дает достаточно оснований современным критикам, чтобы поставить повесть Зазубрина в один ряд с «Окаянными днями», «Несвоевременными мыслями», письмами В. Короленко А. Луначарскому, как делает это А. Горшенин в предисловии к сборнику «Общежитие»<sup>14</sup>, — ставя мучительный вопрос: можно ли построить счастье на крови. Но есть в повести одна маленькая, но ключевая деталь, указывающая на принципиальную разность позиции Зазубрина, с одной стороны, и Бунина, Горького периода 18-го года, Короленко, — с другой. Если у названных авторов однозначным и бесповоротным, за исключением Горького, был пафос полного неприятия революции и ее методов, то для Зазубрина дело революции оставалось делом святым, о чем очевиднее всего свидетельствует подзаголовок «Щепки»: «Повесть о Ней и о Ней», а точнее, повторенное в нем дважды и написанное с прописной буквы местоимение. В христианской духовной традиции есть одно лишь женское имя, которое в любом варианте его написания, включая и местоименный, пишется с прописной буквы. Это имя Богородицы. И допуская в названии повести эту кощественную аналогию, писатель со всей определенностью выявляет существо своих идейных позиций и духовных приоритетов. Автор обраща-

ется к этому известному в литературе так называемому «богородичному мотиву» с чисто полемическими целями: это его способ ведения спора с прежней традицией, способ ниспровержения «старого», по его мнению, отжившего и умершего, и утверждения нового, революционного. Но поскольку ментальная парадигма наступающей эпохи еще только вырабатывалась, а в массовой среде была представлена в виде лозунгов, писателю удобнее было донести новый идеал средствами уже устоявшейся духовной традиции.

В отношении же раздумий и сомнений героя представляется более логичным согласиться с мнением Н. Яновского, увидевшего в них не принципиальное неприятие методов революционного террора, как считает А. Гаршенин, а «трудный переход» «от романтического восприятия революции... к суровому, реальному, требующему и силы, и мужества, и убежденности»<sup>15</sup>. За описанием же страшных кровавых будней ГубЧК, даже за сумасшествием главного героя стоит цель не осудить, но, скорее, понять, объяснить и оправдать революционный террор. Повествование выстраивается таким образом, что автор не дает себе быть затянутым в омут естественной логики событий. В момент, когда захлестывает его волна сомнений, он начинает размышлять о наступлении врагов и необходимости жертвы. В конечном же итоге многочисленные монологи героя и автора сливаются в патетический гимн революции во всем многообразии ее контрастов:

«А Ее с битого стекла заговоров, со стрихнина саботажей рвало кровью, и пухло Ее брюхо (по-библейски — чрево) от материнства, от голода. И израненная, окровавленная своей и вражьей кровью..., оборванная, в серо-красных лохмотьях, во вшивой грубой рубахе, крепко стояла Она босыми ногами на великой равнине, смотрела на мир зоркими гневными глазами»<sup>16</sup>.

Но сам факт этого оправдания, осознание того, что революция нуждается в оправдании, и есть то принципиально новое, что отличает позицию автора в «Щепке» по сравнению с «Двумя мирами», где не было и намека на сомнения в правоте карающего революционного меча. Здесь же автору важно убедить не только читателя, но и себя самого в том, что кроваво-серый цвет будней революции так же закономерен и естествен, как и героико-романтическая ее палитра. Таким образом, какой бы критической ни представлялась нам позиция автора «Щепки», сомнения его все же не достигают того уровня, который с неизбежностью повлек бы за собой переворот в сознании

и мировоззрении, обнаружив явную кажимость святости революционного дела.

Если же обратиться к собственно поэтике произведений Зазубрина, то с очевидностью убеждаешься в том, сколь притягательной оказывается для писателя художественная поэтизация картин революционного разрушения. Автор не сводит к необходимому минимуму свои жуткие кровавые описания, но, выстраивая собственную художественную систему доказательств, множит смерть на страницах собственных книг, становясь садистски беспощадным к героям, особенно женщинам и детям, с явным упоением увлекаясь описаниями сцен изнасилований, убийств, бессмысленных смертей:

«Граната с воем лопнула в самой середине обоза. Задние колеса телеги Жарковых прыгнули вверх. Мать и сын, молча, не вскрикнув, свалились, обнявшись, на дорогу. Рядом тяжело рухнула большая туша лошади с оторванной головой. Пыль вокруг убитых сразу стала красной.

...с вырванными животами, оторванными ногами и руками, с разбитыми черепами валялись люди... Головки убитых детей среди груды разломанных телег, дохлых лошадей, мертвых и раненых людей пестрели нежными цветками голубеньких, черных, синих глазок»<sup>17</sup>.

«Лирический нерв», — писал Г. Шенгели, — обладает своей «специфической энергией»: реагирует только на то, что ему сродно»<sup>18</sup>. В этом смысле «Два мира», как и «Щепка», представляют собой художественную констатацию болезненного, дьявольского пристрастия эстетики первых послереволюционных лет к вещам противоестественным, бесчеловечным, антиприродным, выражая «дух от духа» ее.

Один из членов группы «Настоящее» А. Курс назвал свою рецензию на роман «Два мира» «Кровавая колбаса»<sup>19</sup>. И надо отдать здесь должное рецензенту, несмотря на негативное отношение к тому направлению в критике, которое он представлял, ибо нельзя дать характеристику более точную. Кровавая поэтика, стилистика рубленых фраз, шипяще-скрежещущая лексика — вот основные элементы «художественности» в произведениях Зазубрина, призванных утвердить идею будущего земного рая, рождаемого в страшных революционных муках. Даже в рассказах «Бледная правда» и «Общежитие», посвященных проблемам мирной жизни, поэтика строится на заземленной, низменной символике:

«В городе, в уезде шевелились, не затихали черные черви слухов... воруют... воруют... воруют.

Раньше не обращал внимания, старался не замечать, теперь  
заползли в грудь, в голову черные черви. Шумело, шумело в  
ушах, в голове, ныло в груди... шшш... воруют... шшш  
воруют... воруют... шшш  
Так вот и завертело всего.  
Нет сна. нет покоя»<sup>20</sup>.

Обращаясь в своей новой, заземленной трактовке Рождества к мотивам и символике мира горного, автор достигает, однако, неожиданного и не почувствованного им эффекта. В силу того, что символика эта перевернута, опрокинута в мир дольний, искажена им и имеет целью единственно быть поставленной на службу этому миру, сам текст начинает звучать кошунственно:

«А Она не идея. Она живой организм. Она — великая беременная баба. Она баба, которая вынашивает своего ребенка, которая должна родить.

Да... Да... Да...

Но для воспитанных на римских тогах и православных яresaх Она, конечно, бесплотная, бесплодная богиня...

Но для меня Она — баба беременная, русская, широкозадая, в рваной заплатанной, грязной, вшивой холщовой рубашке. И я люблю Ее такую, как Она есть, подлинную, живую, не выдуманную... И вот Она трясет свою рубашку, соскребает с нее и с тела вшей, червей и других паразитов — много их присосалось — в подвалы, в подвалы. И вот мы должны, и вот я должен, должен, должен их давить, давить, давить»<sup>21</sup>. И далее: «У Срубова мысль о Ней. Она уничтожает врагов. Но и они Ее ранят. Ведь Ее кровь, кровь из Ее раны этот Боже (имя героя-расстрельщика — *Е. П.*). А кровь, вышедшая из раны, неизбежно чернеет, загнивает, гибнет... И нет у Срубова жалости к Боже, нет сочувствия»<sup>22</sup>.

Этот последний пример, игра на именах, их кричаще неслучайная подборка уже явно свидетельствуют о том, как овладевает авторским пером, врывается в поэтику, глумится и святотатствует темный inferнальный мир. Не почувствовать этого кошунственного звучания ни автору, ни читателям можно было лишь потому, что вся послереволюционная жизнь в стране строилась по законам этого перевернутого мира<sup>23</sup>.

Религиозные мотивы довольно часто встречаются и на страницах «Двух миров». Они как бы пронизывают весь роман, являясь несущим элементом сюжетной конструкции, двигате-

лем романного действия; по существу же своему — однотипным, навязчивым приемом, с помощью которого автор пытается убедить читателя в несправедливости прежнего миро- и жизнеустройства. Помня об агитационно-пропагандистских задачах своего произведения, писатель выводит прямую закономерность между зверствами гражданской войны, исчисляя их со стороны Белого движения, и прежними духовными ценностями, системой воспитания, образования, образом жизни и пр.

Но есть в романе сцена, наполненная таким глубинным, экзистенциальным смыслом, что способна не только поколебать читательскую убежденность в правоте писательского взгляда на события, но и взорвать всю авторскую концепцию. Это сцена отпевания усопших в разрушаемой и разграбляемой церкви, наполненной стонами раненых и воплями беснующихся в алтаре пьяных офицеров. И как ни пытался автор доказать абсурдность этой ситуации, как ни иронизировал над ней, церковный дьячок, на которого излил он столько безудержного сарказма, оказался чуть ли не единственным во всем романе *живым* образом, а не героем-функцией, как практически все другие его действующие лица, независимо от того, красные они или белые, мужчины или женщины. И герой этот, тоже, пожалуй, единственный здесь, занят своим прямым человеческим делом, делом созидания и мира, совершаемым, правда, в неестественной для него обстановке — молитвой о Любви и Прощении в охваченном безумием и ненавистью мире. Конечно же, мотив этот вычитывается из произведения независимо от воли автора, так сказать, объективно. Не почувствовал писатель и того, что, так подробно описывая атмосферу, в которой совершалось это молитвенное служение, он вместо предполагаемой пародии нарисовал образ героя-подвижника.

Здесь надо, однако, отметить, что факт столь частого обращения к религиозным мотивам в романе «Два мира» и повести «Щепка» означает, что автор еще и сам захвачен этой духовной проблемой, она еще живет в нем, требует внимания к себе, и не просто в качестве художественного средства. Еще слишком жива сама традиция — и в авторском, и в народном сознании. Споря с ней, он спорит и с собой, воспитанным на ней, постоянно что-то для себя уясняя, в чем-то убеждая, добывая все новые факты для убеждения себя и других.

Своеобразным художественным итогом отношений Заzubрина с христианской духовностью служит роман «Горы», последнее неоконченное произведение, писавшееся в 30-е годы. На протяжении всего текста автор ни разу не прибег к привы-

чной для него системе доказательств — через христианскую символику. Лишь единожды в романе авторский взор обращен к православной святыне. Но горящие свечи куполов Храма Христа Спасителя видятся ему не иначе, как «оголенными грудями толстой купчихи»<sup>24</sup>. Откровенный цинизм этой метафоры со всей определенностью свидетельствует об окончательном освобождении писателя от духовных рефлексий и полном разрыве, более того — противостоянии всей традиции русской классической литературы с ее сущностной ориентацией на Крест Христов как воплощение абсолютного смысла человеческой жизни.

На основании сказанного приходим к парадоксальному выводу о том, что на уровне художественного текста, в частности, через средства поэтики, писатель, сам того не осознавая, изобличает, развенчивает ту идею, которой служит с полной самоотдачи силой. И художественный текст, таким образом, совершенно неожиданно начинает выступать не только судьей, но и защитником своему создателю.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 В. Я. Зазубрин — Ф. А. Березовскому // Литературное наследство Сибири. Т. 2. Новосибирск, 1972. С. 357—360.

<sup>2</sup> Речь идет о романе «Два мира». См.: Литературное наследство Сибири. С. 9.

<sup>3</sup> См., например, статью «Литературная пушнина» // Литературное наследство Сибири. Т. 2. С. 203—222.

<sup>4</sup> Зазубрин Владимир. Два мира. Новосибирск, 1988. С. 5.

<sup>5</sup> При жизни В. Зазубрина вышло 12 изданий романа «Два мира».

<sup>6</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. В 8-ми томах. Т. 7. М., 1967. С. 216.

<sup>7</sup> В данном случае не подвергается сомнению та неизмеримая заслуга, которая принадлежит Н. Яновскому в деле собирания творческого наследия В. Зазубрина, публикации его неизданных произведений. Речь идет лишь о том общепринятом в советском литературоведении и критике идеологическом подходе к художественному творчеству как таковому как «части общепартийного дела», которому не изменяет и наш видный сибирский критик в своих трудах о В. Зазубрине. См., например: Яновский Н. Жизнь и творчество В. Зазубрина // Яновский Н. История и современность. Новосибирск, 1974; Яновский Н. Писатели Сибири. М., 1988.

<sup>8</sup> Сибирские огни, 1923. № 4—6.

<sup>9</sup> Сибирские огни, 1989. № 2.

<sup>10</sup> В. Я. Зазубрин — Ф. А. Березовскому // Литературное наследство Сибири. Т. 2. С. 358.

<sup>11</sup> См.: Яновский Н. Писатели Сибири. С. 184.

<sup>12</sup> Заметки о ремесле // Зазубрин Владимир. Общежитие. Новосибирск, 1990. С. 373.

<sup>13</sup> Там же. С. 372.

<sup>14</sup> Горшенин Алексей. Неезженными дорогами// Зазубрин Владимир. Общежитие. С. 13.

<sup>15</sup> Яновский Н. Жизнь и творчество В. Зазубрина. С. 133—134.

<sup>16</sup> Зазубрин Владимир. Щепка// Зазубрин Владимир. Общежитие. С. 91.

<sup>17</sup> Зазубрин Владимир. Два мира. С. 9—10.

<sup>18</sup> Шенгели Георгий. Маяковский во весь рост// Вопр. литературы. М., 1990. Ноябрь—декабрь. С. 40.

<sup>19</sup> Курс А. Кровяная колбаса// Сов. Сибирь, 1928, 22 апр.

<sup>20</sup> Зазубрин Владимир. Общежитие. С. 105.

Конечно же, Зазубрин не одинок в своих эстетических исканиях. Мотив взвихренной Руси становится традиционным для русской литературы этого периода, начиная с Блока (поэма «Двенадцать»). Распавшаяся связь времен наиболее ощутима в русском авангарде:

Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде».

Сегодня пересматривается миров основа.

.....

Скрип содрогает устои и скрепы, —

читаем у Маяковского, — а также в прозе так называемых «орнаменталистов» с ее расчлененностью сюжета, фрагментарностью повествования, экспрессивностью, несвязанностью речи. «Новый язык — из метели, — пишет И. Шайтанов в предисловии к книге романов Б. Пильняка. — Метель — символ революции. Революция рождает новое сознание, ищущее выражения, требующее языка» (Шайтанов И. Когда ломается течение// Пильняк Борис. Романы. М., 1990. С. 8). В этом отношении «Гвиуу», «гауу», «гла-вбум!», «гоооя» из «Голого года» Б. Пильняка явно перекликаются с подобными звукообразованиями из «Собачьего сердца» М. Булгакова («забыралг» — «главрыба»). Еще один пример подобного рода наблюдаем в «Бледной правде» В. Зазубрина. Тот же И. Шайтанов видит в формирующемся революционном новоязе своеобразный сплав из звуков новой жизни со звуками древних темных языческих сил: «то ли крик лешего, то ли наиновейшие словечки, рожденные новой действительностью» слышатся ему в «голошении метели» революции.

<sup>21</sup> Зазубрин Владимир. Щепка// Зазубрин Владимир. Общежитие. С. 51—52.

В плане переклички мотивов здесь уместно вспомнить тот эпизод из «Собачьего сердца» М. Булгакова, где профессор Преображенский спрашивает Шарикова, почему от него «так отвратительно пахнет». — «Ну что ж, пахнет ... известно: по специальности. Вчера котов душили, душили...», — был ответ «заведующего отделом очистки» (Булгаков Михаил. Собажье сердце// Булгаков Михаил. Багровый остров. Ранняя сатирическая проза. М., 1990. С. 402).

<sup>22</sup> Зазубрин Владимир. Щепка. С. 55.

<sup>23</sup> Несколько позднее, уже в 30-е годы до предела обнажит понимание демонической природы революционных преобразований О. Мандельштам своей фразой «Все, Александр Герцевич, заверчено давно» (курсив мой — Е. П.) — понимание того, что в годы 20-е прорывается у Зазубрина на уровне творческой интуиции: «Так вот и завертело всего. Нет сна. Нет покоя» (курсив мой — Е. П. Зазубрин Владимир. Общежитие. С. 105). А еще ранее, на заре века, игра тех же темных сил обнаружит себя в творчестве Горького, но будет воспринята не более чем красивая метафора: «Между тучами и морем гордо реет Буревестник, черной молнии подобный» (курсив мой — Е. П.).

<sup>24</sup> Зазубрин Владимир. Горы// Зазубрин Владимир. Общежитие. С. 263.

## А. ПЛАТОНОВ И М. ПРИШВИН: ДВЕ ГРАНИ РУССКОГО КОСМИЗМА

Русский космизм — понятие, которое принадлежит двум наукам: философии и литературоведению. Для философов — это идейное течение, сформировавшееся в России в XIX в. как реакция на западно-европейский рационализм. Его истоки прослеживаются в трудах старших славянофилов И. Киреевского и А. Хомякова, в утверждавшейся ими идее целостного миропорядка, которая впоследствии в работах русских философов разовьется в метафизику всеединства. «То направление к рациональному саммышлению, — писал И. Киреевский, — которое началось на Западе около времен Реформации и которого первыми представителями были Бэкон и Декарт, достигло, наконец, последнего вывода, далее которого ум европейского человека уже не может стремиться, не изменив совершенно своего основного направления»<sup>1</sup>. Наиболее сильный импульс течение космизма получило в «Учении общего дела» Н. Федорова, в философии всеединства В. Соловьева и его последователей, а также в трудах естественно-научного направления В. Вернадского, К. Циолковского, А. Чижевского, Н. Умова, А. Горского, Н. Сетницкого и др. Из антиномии живого религиозного знания «наружному разуму силлогизма» (И. Киреевский), «чистому бездеятельному знанию книжной науки» (Н. Федоров) космизм вырос до новой картины мира, нового мировоззрения. Синтетичный по своему содержанию и духу космизм соединял в себе и разные сферы духовной деятельности: философию, науку, художественное творчество. Идеи космической философии овладевают умами писателей. Космизм становится фактом литературно-художественного творчества, а следовательно, и категорией литературоведения.

Влияние идей Вл. Соловьева и Н. Федорова на литературу общезвестно<sup>2</sup>. Книга Н. Федорова «Философия общего дела» стояла на полках А. Белого и В. Брюсова, В. Хлебникова и В. Маяковского, Н. Клюева и Н. Заболоцкого, М. Пришвина и А. Платонова. «Соловьевцами» называли себя все поэты второй

волны русского символизма — А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов, Инн. Анненский, С. Соловьев, М. Волошин. Менее очевидным, по причине своей неисследованности, представляется влияние обратное — литературы на космическую философию. Как когда-то «От Платона греки узнали философскую формулу того идеального космоса, который уже был им известен как живая действительность в Олимпе Гомера и Фидия»<sup>3</sup>, так космическая философия от Н. Федорова до П. Флоренского приняла в себя идеи и интуиции золотого века русской литературы, космос Жуковского и Пушкина, Гоголя и Гончарова, Толстого и Достоевского.

В чем заключалась новизна космизма как картины мира, мировоззрения? Космизм учит видеть мир как единый живой организм, в котором, говоря словами А. Чижевского, «кровь общая течет по жилам всей Вселенной». Космизм — мировоззренческий синтез, он стремится объединить духовное и материальное, живое и неживое, природу и культуру, объект и субъект. «Ищу примирения, а не противопоставления земного с небесным, — пишет П. Флоренский, — ну, значит, и оправдания и природы, и красоты, и любви, и чувства»<sup>4</sup>.

Космизм — это возделывание поля понимания между религией и наукой, физикой и метафизикой, науками о природе и науками о духе, это преодоление дуализма — «одной из самых неизлечимых болезней человечества» (В. В. Розанов). Богослов протягивает руку натуралисту, вступая с ним в переписку. В письме В. Вернадскому о П. Флоренский делится своими мыслями об «электрохозяйстве и биохозяйстве», создает теории биосферы и ноосферы сообщает о своей идее «пневматосферы — особой части вещества, вовлеченного в круговорот культуры и проработанного духом». В ответном письме Павлу Флоренскому В. Вернадский высказывает уверенность в том, что человеческое знание стоит на пороге «ослабления того противоречия, которое наблюдается между научным представлением о космосе и его философским или религиозным постижением»<sup>5</sup>.

Космизм не мыслит сознания отдельно от материи, духа — от вещества. Он объединяет их в своем ключевом понятии — «творчество жизни». Волна созидания протекает по всей природе. Космизм не проводит границы между живым и неживым. «Человек должен расколдовать природу от оков атомизма, оживить, — пишет Н. Бердяев. — Вернуть камню его душу, чтобы освободиться от каменной давящей власти. Омертвевший камень тяжелым пластом лежит в человеке»<sup>6</sup>. Пред-

восхищая сенсационные открытия синергетики, космизм связывает будущее с далеким прошлым, напоминает нам о живых телах — понятиях античности. Живой мыслящий воздух — тезис Диогена Аполлонийского, божественная первовлага — вода Фалеса, воздушная душа — пневма Анаксимена — вот категориальный ряд, в котором бердяевская мысль раскрывается до конца. Вездесущий импульс творчества жизни пронизывает бытие («все полно богов», — говорил Фалес) и всюду он равен себе как бы мы его ни называли — бифуркацией или мыслью.

Становится понятной теургическая одержимость космизма, его озабоченность жизненным делом. Человек — соавтор природы, именно ему природа доверила исключительные созидательно-творческие возможности. «Мир дан человеку не на погляденье» — таков лейтмотив книги Н. Федорова, в самом заглавии которой — «Философия общего дела» — заявлена жизнестроительная идея. Особенно сильна она в эстетике космизма, которая видит задачу художника в практическом пресуществлении мира. Художественное дело человечества, по убеждению В. Соловьева, «состоит не в повторении, а в продолжении художественного дела, начатого природой»<sup>7</sup>: шаг за шагом вводит мир в порядок красоты и нравственности.

Практическая действенность искусства в эстетике космизма связана с особым онтологическим статусом произведений духовной деятельности, с новой онтологией. Космизм видит в них проявления творческой силы природы, переданной человеку. Создания духа — те же создания природы, рожденные, а не сотворенные, не уступающие в своих бытийных качествах предметной действительности. Художественные и научные прозрения и открытия — это не просто удачи ума, а его встречи с истиной как награда за напряженный труд и поиск. «Познать научную истину нельзя логикой, — считает В. Вернадский, — можно лишь жизнью»<sup>8</sup>. Почти буквально вторит ему А. Платонов устами героя рассказа «Эфирный тракт» Кирпичникова: «Вся суть в том, что догадаться об истине нельзя. До нее можно доработаться: вот когда весь мир протечет сквозь пальцы работающего человека, преобразаясь в полезное тело, тогда можно будет говорить о полном завосвании истины»<sup>9</sup>. Но духовная реальность в отличие от предметной — это реальность становящаяся. «Предмет искусства, — пишет П. Флоренский, — хотя и называется вещью, однако не есть вещь, не есть неподвижная, стоячая, мертвая мумия художественной деятельности, но должна быть понимаема как никогда не иссякающая, вечно бьющая струя самого творчества, как живая пульсирующая деятельность творца,

хотя и отодвинутая от него временем и пространством, но все еще неотделимая от него, все еще переливающая и играющая всеми цветами жизни, всегда волнуемая энергия духа»<sup>10</sup>.

Таким образом, русский космизм осуществлял великий синтез «земного и небесного», возвращал картине мира, поврежденной телесным нигилизмом христианства и гипотазированными понятиями рационализма, мифологическую целостность античного космоса. При этом бережно сохранялось все ценное, что было добыто и научным, и религиозным опытом. Реконструкция античного ощущения и понимания мира осуществлялась с высоты ума современной эпохи, на уровне культуры XX в. По большому счету русский космизм восходит к античному космизму, а его философские истоки лежат в платонизме и версиях, продолжающих традицию: неоплатонизм, средневековая мистика, Шеллинг и учения немецких романтиков, Шопенгауэр. Много точек пересечения у космизма с экзистенциализмом.

Современная логика типологически определяет античное сознание как эйдетическое, в отличие от средневекового — причащающего и нововременного — познающего. Эйдос — внутренняя форма, живой лик и узренная суть вещи — базовая категория античной культуры, от которой выстраивается ряд других ее фундаментальных понятий: символ, миф, личность, софия, логос, космос. Все эти слова приложимы и к русскому космизму. Как и античность, он чужд умозрительным абстракциям, символичен и ставит в центр своей системы не голую субстанцию, а личность. «Не дух или плоть должны быть утверждены, — писал Н. Бердяев, — а личность в полноте и своеобразии своего бытия»<sup>11</sup>.

Личностная онтология русского космизма объясняет и широкое использование в его трудах категорий христианского неоплатонизма Софии и Логоса как персонифицированных божественных начал.

Установка на конкретно-зримый, воплощенный и персонифицированный смысл сближала космическую философию с эстетикой, открывала прямые пути художественного постижения ее истин. Эстетизм является душой античного эйдетического сознания. Вся античная философия, по мнению А. Лосева, не могла не быть одновременно и эстетикой. В той же мере это относится и к русскому космизму. Канонический труд «Философия общего дела» Н. Федорова возник не как теория, а как глубоко личное переживание, связанное со смертью его дяди (К. И. Гагарина, опекуна, воспитателя, самого близкого и

любимого человека) и видением в 1861 г. Он увидел воскресение всех умерших, новую пасху, которую воспринял как восстановление справедливости. Смерть, как он считал, есть атрибут природного существования. Нормальная в природе, она абсурдна и жестока среди сверхприродных разумных существ. Люди смертны только потому, что, отягощенные злом отдельности, небратства и розни, они остаются «модусом природы физической». Но настанет день, когда через человека «природа придет в сознание и воссоздаст все разрушенное и разрушаемое по ее еще слепоте»<sup>12</sup>. Приблизить этот день — таково общее дело человечества. Важнейшую роль в этом Н. Федоров отводил искусству, но для такой миссии оно должно стать не творчеством иллюзий, а творчеством самой жизни; точно так же и религия должна вынести свое тайнодействие из храма в мир, чтобы претворить в нем гармонию церковного обряда, духовность молитвы.

Выросшая как из семени, из личного переживания, книга Н. Федорова окрашена и пронизана им, в ее слове слышны биения сердца, пульс живой, «осердеченной» мысли.

Личная окрашенность — характернейшая черта и философии В. Соловьева. Ключевая категория его метафизики всеединства — София, душа мира, воплощенная Премудрость Божия — это одновременно и основной мотив, центральный образ его поэзии. София — «вечно женственная тень», «подруга вечная», как и новая пасха Н. Федорова имеет визионерское происхождение. Первое «свидание» с Софией произошло в 1862 г., когда В. Соловьеву было 9 лет, второе — 13 лет спустя в Британском музее, третье — в том же 1875 г. в Египте. Все они описаны в поэме «Три свидания»:

Пронизана лазурью золотистой,  
В руке держа цветок неведших стран,  
Стояла ты с улыбкою лучистой,  
Кивнула мне и скрылась в туман.

Поэтические образы В. Соловьева — не только образы; А. Ф. Лосев находит в них общее с «Божественной комедией» Данте. По своей обращенности к первоосновам бытия, к плану творения, к последним вопросам существования, по своей бытийной силе эта поэзия близка мифу. Для В. Соловьева она есть продолжение дела «мирового художника» по преодолению косности, тяжести и разобщенности мира, по просветлению и одухотворению, обожению материи. Таков метаэстетический и онтологический смысл космизма, сопрягающего в себе философию, религию и искусство в единую мифо-поэтическую

реальность. В концентрированной форме в нем проявилась родовая особенность всей русской художественно-философской мысли, ее неистребимый теургический дух.

«Вслед за Хомяковым и Киреевским, — писал Н. А. Бердяев, — самобытная, творческая философская мысль всегда ставила у нас себе задачу раскрытия не отвлеченной, интеллектуальной истины, а истины как пути в жизни... И никакая гносеология, никакая методология не в силах, по-видимому, поколебать того дорационального убеждения русских, что постижение сущего дается лишь цельной жизни духа, лишь полноте жизни»<sup>13</sup>. Особый статус литературы в России, где «поэт больше, чем поэт», пресловутые «русские споры» свидетельствуют о том, что грань между литературой, философией, публицистикой, политологией и социологией в России всегда была хрупка и подвижна, и творчество В. Соловьева тому яркий пример. Дело тут не в «загадочной русской душе», не в «неизмеримости общим аршином» — любимых мотивах национал-мессианизма — многие загадки раскрывает история культуры. Н. Бердяев, В. Эрн и А. Лосев справедливо указывали на воспринятые русской философией «греко-православные представления, в свою очередь во многом заимствованные у античности»<sup>14</sup>. Преемственность этих традиций в русской литературе — проблема, ждущая своих исследователей. Один из ее аспектов — русская космическая философия в своем литературно-художественном воплощении.

Эстетический и теургический дух космизма, его античный символизм и онтологизм нашли свое исчерпывающее, на наш взгляд, выражение в творчестве М. Пришвина и А. Платонова — писателей столь же разных, сколько и родственных. Их близость в дерзкой попытке проникнуть за вещественную оболочку мира, уловить его более тонкую плоть, избежав при этом авангардных крайностей кризиса пластических искусств. И эта родственность становится более очевидной, если взглянуть на их творчество именно в контексте космизма, в котором каждый из них избрал свой самобытный путь.

В одном из самых поэтичных и законченных по форме произведений М. Пришвина повести «Женьшень», герой, прожив три месяца наедине с девственной природой Приморья, говорит: «Мало-помалу выученное в книгах о жизни природы, что все отдельно, люди — это люди, животные — только животные, и растения, и мертвые камни, — все это, взятое из книг, не свое, как бы расплавилось, и все мне стало как свое, и все

на свете стало как люди, камни, водоросли, прибои и бакланы, просушивающие свои крылья на камнях совершенно так же, как после лова рыбаки сети просушивают»<sup>15</sup>.

Здесь видна основная особенность писательской оптики М. Пришвина: его глаз не останавливается на поверхности форм, он смотрит вглубь, в сущность и связи вещей. Его видение неотделимо от мысли, а мысль — от видения, находится, как он сам не раз подчеркивал, «под контролем виденного». Засилье абстрактных смыслов, «засмысленность» прозы — постоянная проблема и забота раннего Пришвина, решая которую он вырабатывал свою поэтику. Так складывался его главный творческий принцип: «искать в жизни видимой отражения или соответствия непонятной и невидимой жизни собственной души». Для этого поиска «легконогий странник с глазами вместо сердца», как однажды назвала Пришвина Зинаида Гиппиус, отправлялся в свои путешествия. О путевой прозе М. Пришвина А. Блок сказал, что это, конечно, поэзия, но и еще что-то. Позднее сам Пришвин пояснит сложный состав своих образов: он открывал в поэзии дверь знанию, овладевал творчеством науки и искусства для творчества жизни. Его жанр необычен, это поэтика мысли, лирика интеллекта. Традиции такой литературы закладывались в античности поэмами Гесиода и Лукреция. В новое время это — лирико-философская, афористическая и путевая проза Монтеня, Ларошфуко, Лабрюйера, Стерна и др. В русской литературе можно вспомнить «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, отрывок из которого взят Пришвиным эпиграфом к повести «За волшебным колобком», «Записки русского путешественника» Н. М. Карамзина, прозу Герцена, которая, по выражению Белинского, «как-то чудно доведена до поэзии»<sup>16</sup>, лирико-философские миниатюры И. С. Тургенева, В. М. Гаршина, В. Г. Короленко, И. А. Бунина.

М. Пришвин достигает в жанре лирической прозы абсолютной органичности и естественности, что подчеркнуло особую адекватность этой жанровой формы идеям космизма. Образное выражение находят у него самые сложные философемы. Так, глядя на Воицкие водопады, М. Пришвин размышляет о непостижимом и непредсказуемом мгновении становящегося бытия, отливая мысль в точную пластику:

«...Гул, хаос! Трудно сосредоточиться, немислимо отдать себе отчет, что же я вижу? Но тянет и тянет смотреть, словно эта масса сцепленных частиц хочет захватить и увлечь с собой в бездну, испытать вместе все, что там случится. Но, внима-

тельно всматриваясь, замечаешь, что прыгающие брызги у темной скалы не всегда взлетают на одну и ту же высоту: в прошедшую секунду выше или ниже, в следующую не знаешь, как высоко они подпрыгнут. Смотришь на столбики пены. Они вечно отходят в тихое местечко, под навес черной каменной глыбы, танцуют там на чуть колеблющейся воде. Но каждый из этих столбиков не такой как другой. А дальше и все различно, все не то в настоящую секунду, что в прошедшую, и ждешь неизвестной будущей секунды. Очевидно, какие-то таинственные силы влияют на падение воды, и в каждый момент все частички иные: водопад живет какою-то бесконечно сложной собственной жизнью...»<sup>17</sup>.

Образы природы у М. Пришвина — это, скорее, образы-понятия, напоминающие субстанции древней натурфилософии — воду Фалеса, воздух Анаксимена и т. п. Так, лесной ручей в «Фацелии» становится темой целой поэмы, вернее, «чудно доведенного до поэзии» философского трактата о препятствиях, рождающих время-длительность и самое жизнь. Не будь их — и вода бы ушла в океан, как жизнь уходит из безжизненно неподвижного тела. В «Осударевой дороге» образ воды — символ связи между людьми: все мы «в суровой борьбе за единство свое, как капли воды, когда-нибудь придем в океан». Ветер, туго упирающийся в крылья мельницы и остающийся свободным, герой романа старик Волков сравнивает со свободной мыслью, и это больше, чем аллегория и метафора. Связь тут не поэтическая, а философская, ибо все, что называют природой — «огонь, вода, ветер, камни, растения, животные — все это» для М. Пришвина «части единого разбитого существа»<sup>18</sup>, которые, накопив силу, соберет в одно целое человеческий разум.

Та же мысль о «всепроникающей связи всего живого на свете» формирует и образную систему А. Платонова. Взятые в кавычки слова принадлежат индейцу Вэша Куоннезину (в переводе — Серая Сова), канадскому писателю, на книге которого скрестились творческие судьбы М. Пришвина и А. Платонова. Первому принадлежит русский пересказ книги Куоннезина «Исчезающая граница» (у М. Пришвина — повесть «Серая Сова»), второму — статья об этом писателе и его книге в пришвинском пересказе — «Новый Руссо». С большой симпатией А. Платонов комментирует удивительную историю превращения Серой Совы из охотника в натуралиста-практика и писателя. Промысловая охота была «тюремной стеной, отделявшей его от истинного ощущения и понимания природы». Разрушив эту стену, Серая Сова и его подруга Анархарео приблизились к

природе, и это было не движение «назад», как у Руссо, а вперед, к истинной культуре — к созданию бобрового питомника, к литературному творчеству. Вслед за М. Пришвиным А. Платонов приводит созвучную им обоим мысль из книги Серой Со-вы: «Ритм бега индейца на лыжах, качающаяся, свободная походка медведя, волнообразное движение быстрого каноэ, жуткое стремительное падение водопада, тихое колыхание верхушек деревьев — все это слова из одной рукописи... отражение неизменного ритма, убаюкивающего Вселенную. Это не преувеличенное благоговение перед языческой мифологией, не учение о почитании животных и природы, а отчетливое понимание всепроникающей связи всего живого на свете, того, что заставило одного путешественника в экстазе воскликнуть: «Индеец, животные, горы движутся в одном музыкальном ритме» ...Эти писания перестали быть моими, и я теперь смотрю на них, как на отражение эха. Не как на горделивое творчество, а как на подхваченное при моем убожестве эхо тех сущностей, которые раньше меня обходили»<sup>19</sup>.

Космическое мироощущение проявилось у А. Платонова уже в ранних рассказах, которые печатались в воронежских газетах начала 20-х годов, когда А. Платонов активно работал в публицистике, высказывая идеи, шокирующие своей радикальностью, классовой нетерпимостью, революционным прагматизмом. Но все эти клокочущие страсти утихали, как только он обращался к художественной прозе. Политически возбужденная мысль остывала, резкость выводов уступала место глубине тайны, полноте жизни. Рядом со статьей «Душа человека — неприличное животное» (фельетон о стервецах), где А. Платонов предает анафеме «идеал, дух и прочие юбки старых дев», мог появиться пронзительно лиричный рассказ о собаке по кличке «Волчек»: «Я наклонился и притих. Волчек, должно быть, не знал, что он собака. Он жил и думал, как и все люди... Он как и я ничего не мог понять и не мог отдохнуть от думы и жизни... Волчек, Волчек, Волчек... — Я прошептал это и погладил его. Он прижмурился и заблестел глазами. На миг он ожил и понял, что я жалею и люблю его, как меня жалеет отец. Может, он и глазами заблестел оттого, что понял мою жалость и любовь... Волчек вертанул шей, и я увидел, какая у него не собачья, почти человеческая круглая задумчивая голова»<sup>20</sup>.

Как и у М. Пришвина, наделение природы человеческими свойствами имеет у А. Платонова не метафорический, а философский смысл, который в другом раннем рассказе высказан прямым текстом: «Придет время, — говорит герой «Рассказа о

многих интересных вещах» Иван Копчиков, — заговорят и звери, остепенятся и образумятся... Это дело человека. Он должен сделать людьми все, что дышит и движется».

Конец рассказа «Волчек» может показаться странным: «На дворе я лег в траву и стал глядеть в землю — пыль, песчинки, дохлая мошка и муравьиные дорожки»<sup>21</sup>. Это не обычное поэтическое созерцание: герой вглядывается в земляное тело космоса, пытаясь рассмотреть, постичь его тайну. Таких описаний много в прозе А. Платонова: «Лежа внизу, персиянка прислушивалась, как движется понемногу песок сам по себе: у него тоже была небольшая разнообразная жизнь... В низкой былинке травы, сухой и жесткой, как жестяная стружка, заключалось все, чем питались верблюды и овцы... И пища ее... была создана светом солнца, весенним ветром, водой дождя и росы, теплотою песков, и поэтому тело Джумаль было нежно, а глаза горели привлекательностью, как будто внутри ее постоянно горел свет» («Такыр»). Назар Фомин «выходил из блиндажа в поле, останавливался перед синим наивным полевым цветком, долго смотрел на него и спрашивал, наконец: «Ну? Тебе там видней, ты со всей землей соединен, а я отдельно хожу — жива или нет Афродита?.. Он верил, что в природе есть общее хозяйство и по нему можно заметить грусть утраты или довольство от сохранности своего добра» («Афродита»).

Чувство всепроникающей связи распространяется у Платонова не просто на природу, а на весь вещественный, «еле зеленющий» мир, который «от руки и мысли человека» должен превратиться в «чудо и свободу». В повести «Джан» у него поют «пески, мучимые ветром, когда одна песчинка истиралась о другую», умирает «кол от кибитки, забытый всеми, изъеденный жарой и ветром». А. Платонов убежден, что «между лопухом, побирушкой, полевою песней и электричеством, паровозом и гудком, содрогающим землю, — есть связь, родство, на тех и других одно родимое пятно. Какое — не знаю до сих пор, но знаю, жалостный пахарь завтра сядет на пятиосный паровоз и будет так орудовать регулятором, таким хозяином стоять, что его не узнать. Рост травы и вихрь пара требуют равных механизмов». (Автобиографическое письмо).

Одушевляя все вокруг, возвращая «камню его душу», словно внимая призыву Н. Бердяева, А. Платонов, как и М. Пришвин, видит в каждой вещи ее неповторимость, лицо. Это неотъемлемое свойство космического видения и понимания мира проявилось у А. Платонова уже в ранних рассказах и статьях и шло оно не столько от теоретического знания, сколько от самого

мироощущения, было присуще природе его таланта: «Идет новая земледельческая эпоха, когда человек будет изучать каждое отдельное растение и даже частицу растения, а не целые виды их, когда он будет давать имя каждому листу, знать характер, душу, потребности, болезни и настроения каждого колоса и знать отличие его от другого такого же колоса»<sup>22</sup>.

В космической философии личность, лик — осуществленный и овеществленный символ, действительность смысла, эйдоса. Эта категория приложима не только к человеку, в нем такая осуществленность лишь более очевидна и выражена. В человеке «единое вещество жизни» начинает прозревать и узнавать себя в других формах, разбросанных и рассеянных во времени и пространстве» (М. Пришвин «Незабудки»). Много размышляет об этом М. Пришвин в своих дневниковых книгах: «Дело человека — высказать то, что молчаливо переживается миром. От этого высказывания, впрочем, изменяется и сам мир... Природа вся личная: каждое семечко, каждый листик имеют свою отдельную судьбу... Не один человек, но вся природа и в ней каждый род, даже род атомов, протонов и всяких еще более мелких частиц материи таит в себе носителя лица... Друг мой, больше укрепляйся в силе родственного внимания, обращенного к тварям земным, вглядывайся в каждую мелочь отдельно и различай одну от другой, узнавая личности в каждом мельчайшем даже существе, выходя из общего, показывай, собирай миллионы их, и весь этот величайший собор живых выводи на борьбу против среднего должного»<sup>23</sup>.

В лице, индивидуальности М. Пришвина видит не разъединяющее, а объединяющее начало. Безликость для него — синоним хаоса, когда частицы вещества «не узнают» друг друга, они слепы и одиноки, хаос — «мука материи» (выражение Беме). Материя прозревает в форме, на которые щедра природа. Косная и раздробленная сырая плоть земли, «сумрачное лоно бытия» (Вл. Соловьев), оформляясь, т. е. обретая лицо, просветляется, принимает в себя смысл. В. Соловьев усматривал в этом акте жиздительные воздействия Логоса и Софии, воплощение плана творения, Премудрости Божией. Чем совершеннее формы, тем явственнее господство духа над веществом, тем полнее укрощается «недобрая тьма этого мира»; «безобразный хаос бессильно шевелится под лучезарным покрывалом красоты»<sup>24</sup>.

Космическое мировоззрение М. Пришвина складывалось под непосредственным влиянием блестящего окружения философов и поэтов: Д. Мережковского, З. Гиппиус, Д. Filosofova, А. Блока, В. Розанова, А. Ремизова. Он посещал Петербургское

религиозно-философское общество, где мог познакомиться с метафизикой В. Соловьева и его последователей.

Другим сильным фактором, определившим его творческое кредо, была врожденная соприродность его таланта, «что-то страшно чистое, рожденное глубиной природы» оберегало М. Пришвина от абстрактного теоретизирования, не давало ему оторваться от живого конкретного мира.

А. Платонов приходит к этим идеям своим, отличным от пришвинского путем. Сын слесаря железнодорожных мастерских, он с детских лет приобщен к труду, к «работе с твердыми веществами», к «недрам материи». Кроме того, он входил в жизнь с сильным чувством ущемленного рабочего достоинства. Несколько строк из его статьи 1920 г. «Герои труда. Кузнец, слесарь и литейщик» дают представление о внутреннем состоянии писателя, созвучном революционным манифестам того времени. Кузнец Неведров 25 лет с легкостью и мастерством «великого артиста и художника-творца» ворочал накалившийся металл, выштамповывая дышла и рамы для паровозов. К 50 годам он изувечен, без живого места. «Это от него мы едим хлеб, поем и любимся... это его дышлами вращают колеса паровозы. И он никогда не попытался ворваться на сцену Большого театра и плюнуть с наслаждением в рожу хоть половине публики. Это она его уродовала 25 лет, искалечила и забыла, сделала темным и терпеливым, пугающимся старичком, услужливым и покорным до крайности, до жалости и муки»<sup>25</sup>.

В начале 20-х годов А. Платонов — убежденнейший материалист, одержимый идеей трудового материально-технического преобразования мира. Даже мысль у него — «не идеализм, а твердое могучее вещество» («Эфирный тракт»). Программную цель пролетарской поэзии он видит в переходе от «легкой работы над духом, над призраком действительности, над образами — эхом вещей к невероятному труду над самой действительностью». Пролетариат должен стать «волшебником материи», и тогда начнется эпоха истинного пролетарского искусства. «Изобретение машин, творчество новых железных рабочих конструкций ... преобразование материи, борьба с действительностью, бой с космосом — вот пролетарская поэзия». Сама земля у него — «машина, вырабатывающая продукты питания, нивы — станки, крестьяне — рабочие»<sup>26</sup>. В рассказах 20-х годов А. Платонов — изобретатель всевозможных литературных машин — эфирных, космических, электрических, мозговых и т. п. Основной его герой — технический

гений, «сатана мысли»: Фаддей Попов, Кирпичников, Матиссен («Эфирный тракт»), Маркун («Маркун»), Вогулов («Потомки солнца»), Крейцкопф («Лунная бобма»), Бертран Перри («Епифанские шлюзы») и др.

В отношении к природе А. Платонов — абсолютный прагматик и антропоцентрист. «Первый камень, которым человек раздолбил дерево для своих нужд, был концом природы и началом человека». Добавим к этому портрету раннего А. Платонова его воинствующий позитивизм и резкое неприятие всяческой метафизики: «От тумана веры и фантазии мы переходим к науке... мы топчем свои мечты и заменяем их действительностью, мы ненавидим всякие понятия, даже понятие материи. Для нас ценны не представления, а вещи... Мы переходим к тому, чтобы миром называть не наше чувство мира, а самый мир»<sup>27</sup>.

Какая же метаморфоза должна была произойти с таким А. Платоновым, чтобы он стал самым метафизическим писателем Советской России?

А. Платонов не был бы художником, если бы его суть можно было очертить однозначно. Уже читая «Философию общего дела» Н. Федорова, писатель не мог не заметить, что философ понимает прогресс иначе, чем он. Н. Федоров заклинает путь переделки мира без участия сердца. И если Платонов-публицист отрицал сердце — «сознание — душа пролетариата», то Платонов-художник видел дальше и больше.

В рассказе, написанном в год его самой активной публицистической деятельности, «Потомки солнца» инженер Вогулов осуществляет свой план пересотворения земного шара, чтобы не было на нем ни зимы, ни лета, ни зноя, ни потопов. Он возглавил работы, командовал миллионами машин и сотнями тысяч техников. «В бешенстве и неистовстве человечество билось с природой. Зубы сознания и железа вгрызались в материю и пережевывали ее»<sup>28</sup>. Еще усилие и «сатана мысли» Вогулов мог торжествовать победу. Но автор не доводит повествование до этого финала. В конце рассказа — резкий интонационный каданс и переход в совсем другую, задушевную тональность: «И никто не знал, что было сердце у инженера Вогулова». В его душе «ничего не изменилось — только любовь стала мыслью, а мысль в ненависти и отчаянии истребляла тот мир, где невозможно было то, что единственно нужно человеку — душа другого человека...»<sup>29</sup>.

Платонов не был бы художником, если бы партитура его прозы была одноголосой и исчерпывалась какой-то одной темой, как бы она ни была важна для писателя. Необходимость контр-

апункта, спора, многоголосья подсказывало ему само писательское чутье. В «Эфирном тракте» преобразующий материю разум в растерянности и удивлении замирает перед ее сокровенностью и тайной: посреди вакханалии научно-технических преобразований неожиданно появляются мотивы непредсказуемости жизни — любви, судьбы, смерти. Возникает другая, оппонирующая героям авторская точка зрения на природу: «...ни сам Матиссен, ни все человечество еще не представляли из себя драгоценнейшей дорожке природы. Напротив, природа все еще была глубже, больше, мудрее и разноцветнее человек»<sup>30</sup>.

В 20-е годы Платонов-космист спорил с Платоновым-социалистом. «Уничтожить личность и родить ее смертью новое живое мощное существо — общество, коллектив, единый организм земной поверхности, одного борца с одним кулаком против природы»<sup>31</sup>, — агрессивно заявлял о себе революционный энтузиазм социальных и научно-технических преобразований. «...Есть пропетая сердцем сказка про Человека, родимого «всякому дыханию», траве и зверю, а не властвующего бога, чуждого буйной зеленой земле, отделенной от неба бесконечностью». «Прежде чем преобразовывать мир, нужно понять, чем он сам хочет быть»<sup>32</sup>, — оппонировал ему другой, более трезвый и мудрый голос. Но чтобы понять мир, надо уметь вслушиваться, «ущемлять и приспособлять свою душу ради приближения другой. Чтобы слышать все голоса, нужно самому почти онеметь...» (рассказ «Бессмертие»).

В творчестве этот спор находит выражение в постепенной смене героя и перестройке сюжета повестей и рассказов. Герои-деятели, преобразователи уступали место героям-странникам, с их иным, более деликатным и чутким отношением к миру. Странничество — это поиск «внешних сил для возбуждения мыслей». «Эти силы рассеяны по земным дорогам, их надо искать и под них подставлять голову, как под ливни» («Эфирный тракт»). Филат («Ямская слобода»), Пухов («Сокровенный человек»), А. Дванов («Происхождение мастера»), Вошев («Котлован»), Никита («Река Потудань»), Назар Чагатаев («Джан») — герои другой жизненной позиции. Ни следа не осталось от безоглядной уверенности «деятелей». Они открыты миру, его сокровенности, живут без ясной цели, скорее, «нечаянно», доверчиво вручая себя судьбе.

Доверие к миру, признание его суверенности, творческого начала природы, которая «все еще глубже, больше, мудрее и разноцветнее человек» означало торжество космического мировидения над антропоцентристским. Человекобог слагал с

себя права повелителя Вселенной, смирял свою гордую деятельность. Дальнейшая эволюция писателя вела его к обостренному восприятию всепроникающих космических связей, в чем мы могли убедиться на примерах из более позднего творчества. Мир, разъятый на человеческий гений и слепую материю, обретал единую плоть — «вещество существования» — материально-духовный субстрат, продукт человеческого обживания природы и сотворчества с нею. Уже не только человек мог создавать вещи, но и сами вещи «обучали» человека: «...твердые вещества, с которыми они (слесари — Э. Б.) имеют дело целые десятилетия, тайно обучили их непреложности всеобщей гибельной судьбы» («Происхождение мастера»).

«Вещество существования» — это особый, по-платоновски странный и одушевленный мир, где машины страдают «из глубины своего жесткого существа», а люди ощущают «страдальческое, терпеливое сопротивление машинного телесного металла» («Фро»). Его пронизывают технические силы и энергии наравне с человеческими чувствами, здесь сердце может «ржаветь», а мотор «трепетать», счастье оказывается «тяжким трудом», а «привязанность к радости и наслаждению» — «энтропией» человеческой силы. Вся необычность, парадоксальные контрасты и казусные совмещения этого мира отразил собой язык платоновской прозы, но это отдельная большая тема, подробно исследованная в статье С. Бочарова<sup>33</sup>.

Сопоставление творчества двух писателей-философов подчеркивает их очевидную идейно-эстетическую общность. Сформировавшись в атмосфере художественно-философского символизма и теургических идей 1910—1920 г., Пришвин и Платонов рассматривали литературу как практическое дело, программу, сотрудничество с «мировым художником» по пресуществлению мира словом и смыслом. Сквозная мысль о единстве бытия у каждого из них не только высказана и художественно выражена, но и строит их образные системы, определяет сами средства создания образа.

Ключевые понятия, которыми можно определить художественные миры М. Пришвина и А. Платонова — «творчество жизни» и «вещество существования». Первый делает основным предметом изображения собственное сознание, которое непрерывно соприкасается с творчеством природы, согласуясь с ним «в единый брачно-творческий акт». Природа М. Пришвина — проекция его души, предмет медитаций. Структура такой прозы ментальна, т. е. несет на себе признаки не мира, а сознания:

ассоциации, скачки и инверсии во времени и пространстве, непредсказуемый полет воображения и мысли, течения чувств. Таков пришвинский, созерцательно-лирический путь обживания, очеловечивания мира средствами искусства.

Другую форму художественного одухотворения обступающей жизни избирает А. Платонов. Войдя в мир с более активным и деятельным к нему отношением, он сохранил это и в творчестве. Его взгляд обращен не столько внутрь, сколько «окрест» себя. Рядом с безлюдной, нефигуративной пришвинской прозой предметно-изобразительный ряд Платонова богаче и событийней. В сфере его внимания и природа, и люди с их суверенной жизнью и пестрым рукотворным миром. В этой связи любопытно вспомнить, как отозвался А. Платонов на книгу М. Пришвина «Неодетая весна». В своей рецензии Платонов осуждает «философию ухода в страну непуганных птиц и зверей... Мы оценим ее и сохраним, но смысл нашей жизни находится среди людей, а не среди животных и растений»<sup>34</sup>. Разумеется, М. Пришвину было что сказать в свое оправдание. Словно предвидя подобные упреки в отшельничестве, он написал в своем дневнике: «Весь путь мой из одиночества в люди... Может показаться, что это я о себе пишу. Нет! Это Я мое — часть великого мирового Я, оно может свободно превратиться в того или иного человека, облекаться той или иной плотью»<sup>35</sup>.

Предмет особой любви А. Платонова — техника, труд мастеров. «Кроме поля, деревни, матери и колокольного звона, я любил еще (и чем больше живу, тем больше люблю) паровозы, машину, ноющий гудок и потную работу» (Автобиографическое письмо).

И все же не сам по себе интересовал писателя этот обступающий мир, а мысль о нем. Он описан словом, которое предельно наполнено и авторским отношением, и внутренней жизнью героев, их характерами и сознанием.

Контекст космической философии помогает выявить общее и особенное в творчестве двух выдающихся писателей-космистов, уточнить их место в истории русской литературы XX в.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Киреевский И. В. О необходимости и возможности новых начал для философии// И. В. Киреевский. Критика и эстетика. М., 1979. С. 294.

<sup>2</sup> См.: Семенова С. Г. Преодоление трагедии. М., 1989; Семенова С. Г. Творчество жизни. М., 1990.

- <sup>3</sup> Соловьев В. С. Лекции по истории философии// Вопросы философии. 1989. № 6. С. 126.
- <sup>4</sup> Переписка П. А. Флоренского и В. А. Кожевникова// Новый мир. 1988. № 2. С. 207.
- <sup>5</sup> Переписка П. А. Флоренского и В. И. Вернадского// Новый мир. 1989. № 2.
- <sup>6</sup> Бердяев Н. А. Человек. Микрокосм и макрокосм// Русский космизм. Антология философской мысли. М., 1993. С. 172.
- <sup>7</sup> Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 74.
- <sup>8</sup> Вернадский В. И. Размышления натуралиста. М., 1977. С. 39.
- <sup>9</sup> Платонов А. Сокровенный человек. Повести и рассказы. М., 1984. С. 26.
- <sup>10</sup> Цит. по: Огурцов А. От принципа к парадигме деятельности// Эргономика. 1976. Т. 10.
- <sup>11</sup> Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека. Париж, 1972. С. 89.
- <sup>12</sup> Федоров Н. Ф. Философия общего дела. М., 1982. С. 535.
- <sup>13</sup> Бердяев Н. А. А. С. Хомяков. М., 1912. С. 114.
- <sup>14</sup> Лосев А. Ф. Философия, мифология, культура. М., 1991. С. 215.
- <sup>15</sup> Пришвин М. Женьшень. М., 1986. С. 97.
- <sup>16</sup> Белинский В. Г. ПСС. Т. 9. М., 1956. С. 396.
- <sup>17</sup> Пришвин М. Собр. соч. В 8-ми томах. М., 1982. Т. 1. С. 69.
- <sup>18</sup> Пришвин М. Женьшень. М., 1986. С. 427.
- <sup>19</sup> Платонов А. Размышления читателя. М., 1980. С. 297-298.
- <sup>20</sup> Платонов А. Волчек// Юность, 1988. № 6. С. 57.
- <sup>21</sup> Указ. соч.
- <sup>22</sup> Платонов А. Возвращение. М., 1989. С. 42.
- <sup>23</sup> Пришвин М. Женьшень. М., 1986. С. 446, 448.
- <sup>24</sup> Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 76.
- <sup>25</sup> Платонов А. Возвращение. М., 1989. С. 33.
- <sup>26</sup> Указ. соч. С. 11—12, 48—49.
- <sup>27</sup> Указ. соч. С. 44.
- <sup>28</sup> Платонов А. Сокровенный человек. М., 1984. С. 442.
- <sup>29</sup> Указ. соч. С. 447.
- <sup>30</sup> Указ. соч. С. 30.
- <sup>31</sup> Платонов А. У начала царства сознания// Воронежская коммуна, 1921, 18 янв.
- <sup>32</sup> Платонов А. Избранное. М., 1989. С. 18.
- <sup>33</sup> Бочаров С. Г. Вещество существования. Выражение в прозе// Проблемы художественной формы социалистического реализма. В 2-х томах. М., 1971. Т. 2.
- <sup>34</sup> Платонов А. Неодетая весна// Размышления читателя. М., 1980. С. 103—104.
- <sup>35</sup> Пришвин М. Женьшень. М., 1986. С. 436.

ОБ ОДНОМ ИЗ ИСТОЧНИКОВ МОТИВА  
«ПЕРЕВЕРНУТОЙ РЕАЛЬНОСТИ»  
В ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

(к интерпретации  
стихотворения Хлебникова «Из мешка»)

- 1 Из мешка
- 2 На пол рассыпались вещи.
- 3 И я думаю,
- 4 Что мир —
- 5 Только усмешка,
- 6 Что теплится
- 7 На устах повешенного.

Стихотворение написано во второй половине 1908 г., в самом начале творческого пути поэта. Будущий Хлебников дремлет в нем, «как вписанное в часослов Слово о полку Игореве». Попробуем увидеть, каким образом в коротком стихотворении содержится проблематика поэзии и судьбы Будетлянина.

Возможность поэтического высказывания возникает из чисто языковой коллизии. Ключевые слова первого предложения, из которых возникает поэтическое определение мира, — «мешок» и «вещь». Мотивацию мифологических аллюзий, скрытых во внутренней форме обоих слов, найдем в книге А. А. Потебни «Слово и миф»: «Известно, например, что в слове мех (=лат. *maīsas, saccus*) первое значение — баран, как оплодотворяющий (скр. *мёша* баран), а второе — мешок, шкура»<sup>1</sup>. «Слово есть сама вещь, это доказывается не столько филологической связью слов, обозначающих слово и вещь, сколько распространенным на все слова верованием, что они обозначают сущность явлений. Слово как сущность вещи в молитве и заклятии получает власть над природою»<sup>2</sup>. Там же Потебня указывает на присутствие во внутренней форме слов «разливань» и «рассыпанье» символики «потери, разлуки, печали», а также «всего, тратимого попусту, настоящего»<sup>3</sup>. Роль филологической связи в поэтическом мышлении Хлебникова невероятно велика. «Бином вещи/вещий встречается не раз как в ранней, так и в

поздней поэтике Хлебникова... Вещи и вещей выступают не всегда вместе, но он подразумевает почти всегда присутствие отсутствующего члена биннома»<sup>4</sup>. Перед нами, вероятно, одна из первых его манифестаций.

Возможность поворота от рассыпанных на пол вещей к широчайшему обобщению задана амплитудой возможных лексических значений слова «вещь»: от конкретного предмета до предмета умозрения, понятия, суждения, образа (как в словосочетании «в порядке вещей», в философской терминологии), формализующего реальность. Смысл «двуумного слова» способен колебаться между максимально конкретным и максимально абстрактным.

Конкретика первого предложения максимально «конкретна». Оно описывает факт реальности целиком и без остатка. Деление на два стиха, конечно же, не случайно. Первый стих заключает в себе жест переворачивания «с ног на голову» и задает инерцию вертикального движения (вниз). «На пол рассыпались вещи» — самая длинная, «горизонтальная» строка стихотворения — содержит фонетический дуплет с частичной редукцией, имитирующий стук «вещей» об «пол»: на ПОЛ рассыПАлись (отметим, что сочетание ПЛ встретится нам еще в необычайно важном слове «теПлится»).

Казалось бы, стихотворение представляет собой весьма чистый образец «поэтической индукции — движения к экзистенциальной теме от частного»<sup>5</sup>. (К вопросу о применимости к поэтике Хлебникова оппозиции «индукция-дедукция» мы еще вернемся.) «Частное» полностью представлено в первом предложении. «Экзистенциальное» — в стихах 4—7. Между «частным» и «экзистенциальное» — третий стих, входящий в состав второго предложения. Именно в нем локализовано лирическое Я, мотивирующее возможность текста. Композиционное членение стихотворения, таким образом, не вполне совпадает с синтаксическим и авторским делениями:

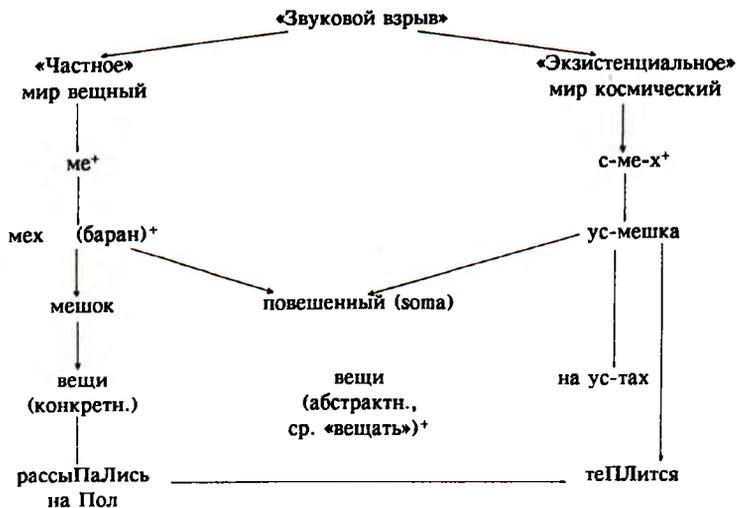
	Номер стиха	Предложение
«Частное»	1—2	1
Я	3	
«Экзистенциальное»	4—7	2

«Экзистенциальное» самовозрастает в сознании лирического героя как результат проникновения во внутреннюю форму слов первого предложения. Ключевые слова стихотворения *в целом* — «мех» и «смех» — так и остаются произнесенными. Их звуковая соотнесенность отделяет «с-», в чем видится зачаток

«звездного языка» Хлебникова, возникшего много позже. В рукописи Зангези — «Эс — выход точек из одной вертикальной точки (сияние)»<sup>6</sup>. Если «мех» управляет сферой «частного», то «с-мех» — сферой «экзистенциального», сообщая «меху» сияние, истечение, пульсацию. Этот смех сродни романтическому «смеху бессмертных». Располагается «Я» как бы между «мехом» и «смехом», точнее, одновременно присутствует и в той и в другой сферах.

С другой стороны, «смех — звуковой взрыв» — одно из девяти семантических полей, выделенных Н. В. Башмаковой в качестве образных доминант поэтики Будетлянина<sup>7</sup>. «Мех» же, в свою очередь, без труда может быть мотивирован звукоподражательным «ме» — «животным» звуковым взрывом, бляением барана («мех — тот, кто производит звук «ме»»). «Ме» и «с-мех», таким образом, едины во внутренней форме, как два — животный и человеческий — способа «обнаружения себя во вне» в виде пульсирующего звукового взрыва. Смех — это «ме», обретшее характер процесса, имеющего начало, причину (с-) и завершение, предел (-х). «Х» значит замкнутую кривую, отделяющую преградой положение одной точки от движения к ней другой точки (заградительная черта)<sup>8</sup>. «Экзистенциальное» обращивается «частным (о-предел-енным) случаем» «частного».

Структура внутренней формы стихотворения, понятого как единое Слово, схематически может быть изображена приблизительно таким образом:



Знаком «+» отмечены слова, «присутствующие» в тексте своим отсутствием.

При первом чтении стихотворение способно, пожалуй, произвести впечатление мысли, высказанной «как она есть» («И я думаю, что...»), в форме, колеблющейся между прозаическим высказыванием и свободным стихом. Однако это, конечно же, не так.

Выделим прежде всего максимально диссимилированную неточную неравносложную рифму в стихах 2 и 7: «вещи» (женская) — «повешенного» (гипердактилическая). Столь сомнительная рифма не была бы, вероятно, слышна через 4 стиха, если бы не была поддержана в стихе 5 созвучным словом «усмешка». Выстраивается цепочка неточных рифм, которая втягивает в себя и стих 1, подвергая его фонетической трансформации (сдвиг ударения).

Семистрочный «верлибр» оказывается, таким образом, навсвязь прорифмованным: «из мешка» — «вещи» — «усмешка» — «повешенного». Текст может быть записан в виде четверостишия:

Из мешка  
На пол рассыпались вещи,  
И я думаю, что мир — только усмешка,  
Что теплится на устах повешенного.

Результат вернее всего было бы квалифицировать как акцентный стих (трехударник: ударения на словах «я» и «только» явно факультативны) с интервалом 2—4. В. Адаменко этот эффект замечательно определил как «внутренние рифмовки типа музыкальных каденций»<sup>9</sup>.

При записи в соответствии с расположением рифм текст представляет собой некое «неполноценное» четверостишие, первый стих которого сведен к одному фонетическому слову и несопоставим с последующими тремя. Равновесие числа слогов восстанавливается, если присоединить первый стих ко второму:

Из мешка на пол рассыпались вещи.	11
И я думаю, что мир — только усмешка,	12
Что теплится на устах повешенного.	12

В таком виде текст представляет собой трехстишие, написанное неурегулированным двенадцатисложником. Формальные показатели текста, записанного автором в 7 строк, пульсируют в пределах основных магических чисел. Будучи Единым для себя, стихотворение может быть дано читателю как Два (предложения), как Три (по количеству слогов), Четыре (расположение рифм), Семь (в авторской графике). «Сумма основных горизонтальных и вертикальных координат вселенной (3 + 4)

дает число 7 как воплощение космической целостности, включая временные (7 дней недели), астральные (7 планет) и культурные совокупности»<sup>10</sup>.

Несмотря на сквозной характер рифмовки, распределение согласных в рифмующихся элементах слов позволяет увидеть в тексте четверостишие с рифмовкой по принципу АБАБ: -меш- /-веш(щ)-. При этом пара АА составляет глубокую рифму. Бесспорно прав Давид Самойлов, утверждая, что «Хлебников углубляет рифму не ради углубления инструментировки, а ради углубления семантических объемов смысла»<sup>11</sup>.

Совпадение фонетического компонента «мешка» позволяет «сдвинуть» графемы в слове «усмешка» и прочитать приставку вместе с первой («окрашивающей») согласной корня как самостоятельное слово: «ус мешка». Отсюда два важных следствия.

Первое: уподобление повешенного с ус-мешкой на ус-тах мешку, из которого рассыпались «вещи» прорастает в читательском сознании образом повешенного *вниз головой*; вещи могут рассыпаться только из перевернутого мешка. Стихотворение обретает, таким образом, визуальный контекст: картинка на 12-м аркане Таро, традиционно именуемая «Повешенный», или «Мессия», или «Жертва духовная». Отсутствующий член бинорма вещей/вещи присутствует как отсылка к «вещим» картам. Отметим, что мотив «жертвы» объединяет изображение на карте с первичным значением слова «мех»: баран — традиционное жертвенное животное во многих архаических культурах. Если «повешенный» — «жертва» духовная, то баран — «физическая».

Числовое значение карты «Повешенный» также магично, и, кроме того, вводит временную циклическую координату: число месяцев года, символизирующее полноту и замкнутость круга.

«Конечно, правда взяла звучалью уста того, кто сказал: слова суть лишь слышимые числа нашего бытия», — писал Хлебников в близкой по времени написания статье «Курган Святогора»<sup>12</sup>. Можно сказать, что числовые показатели стихотворения «теплятся» между четными и нечетными магическими числами.

Временная цикличность, задаваемая числами 7 и 12, превращает образ повешенного в своеобразный маятник, отмеряющий время мира, вводит его в поле синонимических обозначений образа «волн жизни». Структура «частное» — «Я» — «экзистенциальное» в свете проблемы визуализации образа времени более походит на устройство песочных часов, где овеществленное время (песок) перетекает через узкую трубочку в нижний резервуар из верхнего вплоть до того момента, когда часы нужно *перевернуть*. Интересно, что пульсация смысловых

акцентов позволяет увидеть в качестве «трубочки» и «Я», и мир, и их взаимодействие («я в мире и мир во мне»); иначе: комбинации смыслов, локализованные в 3-м (нечет.) и 4-м (чет.) стихах.

Напрашиваются параллели с «висельной» образностью послеоктябрьской поэмы «Ночь перед Советами», где время измеряется раскачиванием повышенных тел — от народовольцев до барского пса, «удавленного папой». В тексте поэмы найдем явную автореминисценцию:

Вас скоро повесят!  
Хи-хи-хи! Их-хи-хи!  
За отцов за грехи!  
Лицо ее серо, точно мешок,  
И в нем ползал тихо смешок!<sup>13</sup>

Второе: «ус мешка» при произнесении неотлично от «уз мешка», и через корень уз- может быть понято так «узел, стагивающий мешок», не дающий вещам рассыпаться. То, что развязалось, дав рассыпаться вещам, проецируется на уст-та повешенного, сдерживающие звуковой взрыв, равный творению нового мира. Уста повешенного, скрытые теплящейся усмешной, — одна из метафор «мнимого пространства» — «эмбрионической области, где кроются все зачатки бытия. У Хлебникова эта область спящей силы отличается именно образами неуловимости, намека»<sup>14</sup>. Уста повешенного беременны миром, творимым в Слове.

Поэт отождествляет себя с повешенным, осмысляя поэтическое делание как творение мира, и — одновременно — как жертву «бросающего все свои права» «будущему в печку». Во внутренней форме стихотворения содержится иерархия жертв: животной (баран), человеческой (поэт) и божественной (повешенный Мессия) природы. Однако, иерархия свободно перестраивается в систему иной природы: божественное и животное составляют в лирическом Я нечленимое единство («божестварь»).

Повешенный — пластический перевертыш, инверсия телесно-производительного низа и духовнопроизводительного верха. Лирический герой со-противопоставлен фигуре Повешенного, они составляют своеобразный пластический палиндром. Думать можно в какой угодно позе, только не будучи повешенным. Повешенный не думает: он, нарисованный, грезит, и греза его становится миром его инобытия («Боги призраки у тьмы...»).

Если единство человеческого существа может быть принято за единицу, то картинка 12-го аркана означала для поэта не что

иное, как *телесный иероглиф* математического выражения  $\sqrt{-1}$ . В том же «Кургане Святогора» читаем: «И не в том ли пролегла грань между былым и идущим, что волим ныне и познания от «древа мнимых чисел»? Полубив выражения вида  $\sqrt{-1}$ , которые отвергали прошлое, мы обретаем свободу от вещей»<sup>15</sup>. Как ключевые слова генерируют текст, «присутствуя» в нем своим отсутствием, так и числовой его пружиной является *мнимое* число<sup>16</sup>.

К тому же полю «мнимостей» должны мы, вероятно, отнести и саму традицию гадания по колоде Таро. Будучи фактом европейской культуры, Таро в силу своего эзотерического характера, находится все же за пределами «классической европейской пластики».

Бесспорно сложным представляется вопрос о соотношении символики Таро и христианской традиции. Не осмеливаясь утверждать по этому поводу что-либо определенное, укажем, что в ветхозаветной традиции, бесспорно, «проклят перед Богом всякий повешенный на дереве (Второзаконие, 21; 23). Однако Спаситель берет на себя это проклятие (Послание к Галатам, 3,13).

Слово Хлебникова «смело пошло» за карточным изображением, и не представляется возможным определить, что первично: миф, содержащийся во внутренней форме слова, или «архетип трансформации», представленный картинкой; слово или число» число действительное или мнимое; поэтическая индукция или поэтическая дедукция; факт реальности или его экзистенциальное содержание; если реальности, то какой — внутренней или внешней. «Пафос различия» возникает как неотъемлемая оборотная сторона «пафоса неразличения».

Изображенный на картинке и рассматривающий его в процессе медитации становятся Одним, «третьим» по отношению и к тому и к другому. Это «третье» состояние и является, собственно, предметом поэтического изображения: «Пишущий текст по необходимости становится читающим его, но и читающий в процессе чтения становится «пишущим» (вспомним: «Будь мною, будь Хлебниковым!»). Результат несводим ни к тому, ни к другому аспектам эстетической коммуникации, он близок к обретению трансцендентного Я. Индексация этого «третьего» и служат мнимое число, мнимое слово, мнимое пространство.

«Из мешка», прочитанное на фоне «усмешка» (перед ним), обнаруживает, что оно не тождественно самому себе. Читающий стихотворение вслух, вероятно, стоит перед выбором: либо произнести «из мешка», либо, соблюдая закон «тесноты поэтического ряда», приблизить время произнесения первого

стиха к средней длительности отрезков речи между рифмующимися словами, акцентируя каждый слог: «из меш ка», либо воспроизвести некий «третий», мерцающий вариант.

Если интересующий нас текст есть некое «первое», то «вторым» по отношению к нему будет все, написанное Хлебниковым (и о Хлебникове) впоследствии. Разумеется, оно формирует «первое» (в той же степени, в которой «первое» формирует «второе»). Органом формирования по необходимости становится сознание исследователя.

Ни в коем случае не следует видеть пафос рассуждений в мысли о том, что Хлебников разыграл-де своей жизнью и поэзией 12-ю карту Таро. Нам гораздо ближе мысль, сформулированная Н. Башмаковой: «Хлебникова не следует пытаться раскусить. С ним рядом можно идти и видеть»<sup>17</sup>. Что же касается символики Таро, то она, вероятно, близка к некоему абсолютному «первому», «вторым» для которого легко становится все, что угодно.

Укажем в заключение на один выход за пределы хлебниковского корпуса и, одновременно, за пределы искусства поэзии. В фильме Андрея Тарковского «Зеркало» мальчик Игнат, помогая матери собирать рассыпавшиеся из дамской сумочки вещи, переживает эффект «мнимой памяти»: «Кажется, это уже было когда-то... Деньги собирал... А вообще-то я тут в первый раз...».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Потебня А. А.* Слово и миф. М., 1989. С. 272.
- <sup>2</sup> Там же. С. 158.
- <sup>3</sup> Там же. С. 347.
- <sup>4</sup> *Башмакова Н. В.* Слово и образ: О творческом мышлении Велимира Хлебникова. Хельсинки, 1987. С. 210.
- <sup>5</sup> *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 89.
- <sup>6</sup> *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 612.
- <sup>7</sup> *Башмакова Н. В.* Указ. соч. С. 171.
- <sup>8</sup> *Хлебников В.* Указ. соч. С. 621.
- <sup>9</sup> *Адаменко В.* Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка// ПрIMITIV в искусстве: Грани проблемы. М., 1992. С. 164.
- <sup>10</sup> *Мифологический словарь.* М., 1991. С. 672.
- <sup>11</sup> *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. М., 1982. С. 230.
- <sup>12</sup> *Хлебников В.* Указ. соч. С. 579.
- <sup>13</sup> Там же. С. 303.
- <sup>14</sup> *Башмакова Н.* Указ. соч. С. 219.
- <sup>15</sup> *Хлебников В.* Указ. соч. С. 579.

<sup>16</sup> Когда настоящая статья в основном была уже написана, автору стала известна обстоятельная работа о мнимых числах в поэзии Будетлянина, там же приведена библиография. См.: *Никитаев А. Т.* Мнимые числа в творчестве Велимира Хлебникова// *Поэтический мир Велимира Хлебникова: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 2.* Астрахань, 1992. С. 12—22.

<sup>17</sup> *Башмакова Н. В.* Указ. соч. С. 19.

*Б. М. ЮДАЛЕВИЧ*

## ВОЕННЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА

Объемное, сложное, таящее в себе возможность противоречивых суждений, творчество А. И. Солженицына возникло и развилось на почве реалистических традиций русской культуры, впитало в себя целую систему излюбленных, устойчивых мотивов, характерных для текстов, выражающих национальное своеобразие отечественной литературы. «Солженицын, — замечает критик А. Немзер, — словно стремится совместить в едином свободном дыхании — Толстого и Гоголя, Достоевского и Замятина, Пушкина и Есенина»<sup>1</sup>.

Безусловно, самой первой фигурой из великих мастеров «на все времена» для Солженицына остается Л. Н. Толстой; они «пересекаются» и эпическим духом своих творений, и стремлением «освоить всю реальность», и не в малой степени общностью этических учений, праведническим словом. И, конечно, Солженицына сближают с Толстым видение военной страды, воссоздание облика русского солдата, дорогая авторам честь русского офицера, психологизм батальных сцен, особое приращение к военному подвигу.

Военные мотивы в прозе (и в других жанрах) Солженицына не могут рассматриваться вне контекста всего его творчества, обращенного к классическому наследию, провозглашающего патриотические и национальные идеи. Военные мотивы, столь свойственные творчеству Солженицына, несут в себе опыт автора-участника Великой Отечественной войны, боевого офицера, командира разведывательной звукобатареи. В масштабных батальных сценах «Августа Четырнадцатого» писатель необычайно чуток к «звукам» войны: тревожному шороху леса, за ко-

торым скрывается неприятель, гулу перемещения войсковых соединений, лязгу ружейных затворов в окопе, отдаленному грохоту оружейного залпа, крикам и шепотам раненых...

Такое чувство художника сродни автору «Слова», о котором Д. С. Лихачев говорит: «Наблюдая Русскую землю с такой высоты, с которой он может охватить все ее пространство, автор тем не менее видит и слышит ее во всех деталях. Разнообразная наблюдательность автора «Слова» охватывает подробности походной жизни, степных переходов, приемы защиты и нападения, детали вооружения, поведения птиц и зверей»<sup>2</sup>.

И еще одна прямая перекличка солженицынского текста со «Словом»: военный мотив пленения князя Игоря обречется горько-шутливой сценой в романе «В круге первом». Ученые-эски, примеряя на героя «Слова» свою судьбу, устраивают трагикомический суд над «Ольговичем И. С. — по специальности полководец, служивший командиром дружины в звании князя», и выносят ему обвинение в духе тоталитарных законов: «...он совершил гнусную измену Родине, соединенную с диверсией, шпионажем и многолетним преступным сотрудничеством с половецким ханством»<sup>3</sup>.

Военная символика «Слова» безусловно повлияла на «хоральную тональность» рассказа Солженицына «Захар-Калита» — своеобразного гимна во славу ратной Руси. Поле Куликово, где свершилась грандиозная битва (по утверждению Солженицына, «не княжеств, не государственных армий — битва материков»), русская военная святыня предстает перед читателем этого повествования.

В русской прозе первой четверти XV в. безымянный автор поведует о Поле Куликовом в «Сказании о Мамасвом побоище». «Выехали великий князь Дмитрий Иванович и воевода его Дмитрий Вольнец на поле Куликово и стали между обоих полков. И, обернувшись к полкам татарским, услышали там стук великий, и клич, и вопль, точно торги снимаются, точно город строится, а позади татарского войска волки грозно воют; с правой стороны вороны грают и орлы глегчут, а слева гром гремит: идет гроза. По реке же Непрядве гуси и лебеди крылами плещут, необычную грозу возвещая»<sup>4</sup>. В «Сказании» военные мотивы передаются через символику устного народного творчества, фольклорная традиция воссоздает настроения и переживания воинов.

Поле Куликово в русской поэзии вызывает блоковские ассоциации:

Опять над полем Куликовым  
Взошла и рсточилась мгла,  
И, словно облаком суровым,  
Грядущий день заволокла.

Продолжая блоковскую традицию, Солженицын в своем рассказе запечатлевает этот «грядущий день» победы русских воинов над татаро-монгольскими полчищами. Для него Поле Куликово — символ утра, исторического пробуждения Московской Руси.

У Блока в знаменитом лирическом цикле «На поле Куликовом» ведущим становится мотив пути, пути Руси («Нам ясен долгий путь!..»; Наш путь — стрелой татарской древней воли// Пронзил нам грудь»; «Наш путь — степной, наш путь — в тоске безбрежной...»), ее завтрашний день. В цикле «На поле Куликовом» мотив воинского долга определяет у Блока будущее Руси, а значит и современную Россию:

Не может сердце жить покоем,  
Недаром тучи собрались.  
Доспех тяжел, как перед боем.  
Теперь твой час настал. — Молись!

Мотивы памяти, «оживления» воинов ведут автора «Захар-Калиты», сообщают высокие трагические и патриотические чувства. «Нам без помех думалось о тех русоволосых ратниках, о девяти из каждого пришедшего десятка, которые вот тут на сажень под теперешним наносом, легли и докости растворились в земле, чтобы только Русь встряхнулась от басурманов»<sup>5</sup>.

Русские воины, погибающие на Поле Куликовом, сравниваются писателем со «скошенным хлебом». Подобный образ, военный мотив, несмотря на отдаленность веков, повторится и в «Августе Четырнадцатого». В кромешной артиллерийской бойне пехотинец, крестьянин, Благодарев закричит: «Как-на-току!!!» И авторский голос пояснит этот образ: «Как колосья, распластанные на току, так и солдаты в окопах притаились и ждут, что расколотят им тела, каждому — его единственное. Гигантские цепи обходили их ряды и вымолачивали зернушки душ для употребления, им неизвестного, — а жертвам солдатским оставалось только ждать своей очереди»<sup>6</sup>.

Хлеб, зерно воспринимается как жизнь. Жизнь — защищается ратным делом. Крестьяне-ратники верили: зерно нельзя уничтожить, оно прорастет, человек тоже, даже мертвым, может вернуться на землю. В «Повести о разорении Рязани Баты-

ем» говорится: «И бил их Евпатий так нещадно, что мечи притуплялись, и брал он мечи татарские и сек ими. Почудилось татарам, что мертвые восстали»<sup>7</sup>.

Судьба Родины сливается в «Захаре-Калите» с мотивом ратного подвига, озаряется величайшей воинской Победой. Той победой, которую так предощущал, так любил воспевать Н. Гумилев. В дневнике с германской войны (граница Восточной Пруссии, места, где воюют и герои «Августа») Гумилев писал: «Через несколько дней в одно прекрасное, даже не холодное утро, свершилось долгожданное. Эскадронный командир собрал унтер-офицеров и прочел приказ о нашем наступлении по всему фронту. Наступать — всегда радость, но наступать по неприятельской земле, это — радость, удесятренная гордостью, любопытством и каким-то непреложным ощущением победы...»<sup>8</sup>.

«Непреложное ощущение победы» мажорно и сильно зазвучит в гумилевских военных стихах из книги «Колчан».

И так сладко рядить Победу,  
Словно девушку, в жемчуга,  
Проходя по дымному следу  
Отступающего врага.

*«Наступление»*

В батальных сценах «Августа Четырнадцатого», воссоздающих отступление русских войск, окружение армии генерала Самсонова, почти нет победных эпизодов. Но мотив победы присутствует в романе. И не только в отдельных атаках наших солдат, не только в мечтах офицеров, идущих впереди под огнем, но и в молитве командующего. «И сегодня успеха своим войскам просил не для спасения своего имени, но для могущества России, ибо эта начальная битва много могла определить в судьбе ее.

Он молился — о ненаяспности жертв. О ненаяспности гибели тех, кто по внезапности свинца и железа, вошедшего в тело, не успел даже перекреститься на смерть. ...Он стоял коленно, всей тяжестью вдавливаясь в пол, смотрел на складень вровень глаз своих, шептал, молчал, крестился... ...И если благоволит бы Господь вмешаться в ход сраженья, как по преданиям бывало в старину не раз, то чудодейственно выигралось бы оно при всех огрехах»<sup>9</sup>.

И толстовский Кутузов благодарит Бога и войско в переломный момент Бородинской битвы. «Неприятель побежден, и завтра погоним его из священной земли русской, — сказал Кутузов, крестясь; и вдруг всхлипнул от наступивших слез»<sup>10</sup>.

В военных сценах «Августа Четырнадцатого» рассыпано много образов-мотивов, связанных с огнем: искры походного костра, зарево пожарниц в прусских городах, горящая мельница («Горит ветряная мельница! Мельница занялась! ...Станным обращением движутся красно-золотистые радиусы из одних ребер. И — разваливается, разваливается на куски, на огненные обломки»). Огонь, в данном случае, — символ разрушения. Мельница — зерна. Огонь уничтожает жизнь.

Французский филолог-русист Жорж Нива говорит о военном мотиве «Августа»: «...Здесь бредут по незапятно древним Мазурским лесам уцелевшие солдаты и офицеры: Дон Кихот — Воротынцев в сопровождении своего верного Санчо Пансы — Благодарева, да еще остатки Дорогобужского полка, крестьяне из разных деревень, которые где-то в Пруссии, на просеке, составляют, по подобию пращуров, круг общинной Руси, Руси допетровской, христианской, который, в полную силу легких поет чин погребения. Полковника Кобанова погребают в нерукотворном кургане, в окружении тишины, и почетный караул несут сосны. И этот миг чистоты и народного простодушия ... в некотором роде апофеоз древней, богатырской Руси»<sup>11</sup>.

В «Августе Четырнадцатого» ощутима богатая символика соснового леса:

«Опять вступили в просеку, темноватую от частых сосен... ..Сосны стояли здесь редко, на бронзовых, иногда дуговатых стволах, на возвышенных раскатных ветвях держа свои сквозистые крупно-хвойные шапки».

«...Расступился грюнфлиссский лес... ..Лес укрывал движение нечволодовского отряда почти до самого Вилленберга... ..Лесной мысок неширокий только и был перед ними, в этом мыске могли накапливаться и другие русские группы...».

Обычно мотив хвойного и сосного леса несет в себе таинственность, молчание, оцепенение, погруженность в себя. Но в военной прозе Солженицына этот лес светится солнцем, играет красками, в нем почти нет угрюмых уголков. Неприятельский лес выступает как защитник русских солдат; «непобедимость» сосны служит символом единения, надежды; в просветах сосен открываются спасительная даль, простор. Вечнозеленые деревья — символ бессмертия; сосновый лес — хранитель памяти, свидетель подвигов наших солдат.

Воинский подвиг — один из главных мотивов «Августа Четырнадцатого». С этим мотивом автор связывает определенные сюжетные линии и судьбы разных героев. И прежде всего судь-

бы генерала Мартоса, попавшего в плен к немцам, и полковника Кабанова, что вел своих солдат в штыковые контратаки и героически погиб в одной из них.

Мотив воинского подвига присутствует в эпизодах романа (так называемых «экранах»), демонстрирующих бои, наступления русских солдат: «...Вновь расставили свои немногие снаряженные пулеметы и пушки, открыли внезапный беглый огонь — и так же бросились в атаку. Опять Первушин бежал впереди и получил штыковую рану. Неожиданный прорыв русских и тут оказался так крепок, что немецкий заслон, силою в полк, кинулся в бегство...

В этом ратном труде, как выражались наши предки, у первушинского авангарда прошел весь день.

Перед последним рывком полковник Первушин, уже раненый дважды, и все штыком, приказал подпрапорщику...»<sup>12</sup>.

Мотив храбрости, личного мужества звучит и в монологе «рыцаря» Воротынцева<sup>13</sup> из драмы «Пленники» (некоторые эпизоды этой пьесы написаны в стихах). «Пленники» — ранняя вещь Солженицына, в которой автор впервые испытывает свою концепцию русской национальной судьбы.

Трагическая жизнь изгнанного с родной земли полковника императорской армии, эмигранта Воротынцева сливается с «сороковыми, роковыми». И он с оружием в руках выступает против врага, несмотря на ненависть к большевикам. «В отдаленность. Время, люди — все сменилось. /Но, однако, ждали мы, что нам пошлетса милость? Перед смертью — Родину освободить»<sup>14</sup>. Рыцарское бесстрашие выказывает Воротынцев в советской контрразведке, погибая за свободу своей родины. Мотив свободы, вместе с традиционными мотивами неволи и заточения, становится ведущим в «Пленниках».

Мотив рыцарства связан у автора еще и с мотивом Святого Грааля, в поисках которого, по мнению Солженицына, проявляется высшая духовность личности. Образ Совершенства, утверждает писатель словами своего героя-живописца, заключенного в спецтюрьму, носит в себе каждый человек. Об этом человеку напоминает рыцарский долг. Нашему веку не хватает рыцарей («При рыцарях не было концлагерей! И душегубок не было!»).

Солженицынские герои романа «В круге первом» ощущают в себе рыцарское противостояние силам варварства. Художник Кондрашев создает эскиз «главной картины» своей жизни. На эскизе изображен всадник перед бездной. Но всадник, в шлемовидном уборе и алом плаще, смотрит вдаль, где — «не чет-

ко-реальный, но как бы сотканный из облаков, чуть колышистый, смутный и все же угадываемый в подробностях нездешнего совершенства, — стоял в ореоле невидимого сверх-Солнца сизый замок Святого Грааля»<sup>15</sup>.

Военные мотивы в произведениях Солженицына подчас трансформируются в традиционный для русской литературы мотив судьбы. Герой романа «В круге первом» — Нержин, двойник автора, приходит к трудному пониманию «души народной» через собственные испытания. Перед ним, заключенным спецтюрьмы, лаборатории, где система использует подневольный труд ученых в секретных целях, встает нравственная дилемма: сохраниться в условиях «привилегированной» неволи, либо пройти все круги ада в недрах ГУЛАГа, на «общих работах» познать всю меру страданий, и не только собственных, но своего народа. «У людей простого труда Нержин старался теперь перенять и мудрость всеумеющих рук и философию жизни. Так для Нержина круг замкнулся, и он пришел к моде прошлого века, что надо идти, спускаться в *народ*. ...Надо стараться закалить, отграничить себе такую душу, чтобы стать *человеком*. И через то — крупницей своего народа»<sup>16</sup>.

В этом самоотречении для бывшего боевого офицера Нержина — совсем немного от добровольного выбора, свойственного русской классической литературе, и особенно героям Толстого с их свободным поиском духовности. Здесь в фокусе нравственная коллизия в условиях жесточайшего, антигуманного режима «великой сталинской эпохи». Это тот случай, когда материал произведений Солженицына как бы «бунтует» против традиции, наследником которой писатель закономерно себя ощущает.

Большинство заключенных в тюрьмах и лагерях героев Солженицына — солдаты и офицеры, прошедшие войну. Художник впервые поведал о послевоенной трагедии защитников родины. Позднее об их судьбе афористично сказал И. Бродский в своем известном стихотворении «На смерть Жукова». Сходство темы и мотивов здесь очевидно.

Спи! У истории русской страницы  
хватит для тех, кто в пехотном строю  
смело входили в чужие столицы,  
но возвращались в страхе в свою.

Произведения А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», «Архипелаг ГУЛАГ» могли бы стать сгустком мрака, вечной ночью. Но «опыт Солженицына приводит его к открытию

противоположного свойства, — говорит Ж. Нива. — Лагерь становится «прорывом к небесам». Человек-раб распрямляется, завоевывает внутреннюю свободу, ни с чем не сравнимую»<sup>17</sup>.

В финале «Одного дня Ивана Денисовича» мотив возрождения души открывает герою новый путь в его судьбе. Алеша-баптист обращается к главному герою со своей верой, убеждает его: «Ты радуйся, что ты в тюрьме! Здесь тебе есть время о душе подумать! Апостол Павел вот как говорил: «Что вы плачете и сокрушаете сердце мое. Я не только хочу быть узником, но готов умереть за имя Господа Иисуса!». И прошедший войну, прорастающий через все невзгоды, Иван Денисович воспринимает свет, идущий от Алешки. «Не врет Алешка, и по его голосу и по глазам его видеть, что радый он в тюрьме сидеть»<sup>18</sup>.

Герои Солженицына, завоеывая в неволе внутреннюю свободу, обретают право на прямой жизненный путь. В романе «В круге первом» этот бескомпромиссный путь символизирует легенда о Китоврасе — «дивий зверь» мог ходить только по прямой. «Царь Соломон вызвал Китовраса к себе и обманом взял его на цепь, и повели его камни тесать. Но шел Китоврас только по своей прямой, и когда его по Иерусалиму вели, то перед ним дома ломали — очищая путь». Добрая душа Китовраса не позволяет ему отвергнуть слезы и просьбы вдовы — не ломать ее домика убогого. «Стал Китоврас изгибаться, тискаться, тискаться — и ребро себе сломал. А дом — целый оставил. И промолвил тогда: «мягкое слово кость ломит, а жесткое гнев вздвигает»<sup>19</sup>.

И вместе с «мягким словом» в прозу Солженицына входят мотивы русской природы, ее таинства, целебного очищения. Мотив-образ березы. Как очень точно заметил М. Эпштейн, «если бы береза выступала только в плакучем облике, она мало бы отличалась от ивы. Но в березе есть и другая эмоциональная и символическая значимость — весенняя, ликующая»<sup>20</sup>.

Настроение праздника передается герою романа «В круге первом», дипломату Иннокентию Володину, во время его «путешествия в Россию», когда он случайно попадает в деревню с символичным названием Рождество, и там перед ним открываются березы — «удивительная куща». А за ней — заброшенная церковь, разрушенная, ограбленная, но все же необычайно красивая, величественная — храм фигурной кладки с накладными крестами, с двумя этажами колоколенных сплошных проrezов. И эта архитектура, эти дивные березы, покойные, «сами по себе», исподволь готовят «подневольного» дипломата к поступку, равному ратному подвигу. Иннокентий звонит в запад-

ное посольство и сообщает о передаче секретов атомной бомбы. Сразу же роман приобретает исторический размах и драматическое напряжение: ведь кремлевский тиран, имея атомное оружие, готов начать новую войну, покорить весь мир.

Солженицын воскрешает «В круге первом» античный мотив: единоборство с тираном, бунт одиночки против деспотии. О рабстве для своего народа постоянно думает Вождь (глава «Юбиляр»). Страшный затворник, злобный «маленький желтоглазый старик: он мечтает превратить человека в лагерную пыль, «все движения остановить, все потоки перепрудить». Ибо тиран хорошо знал: власть сильна тогда, когда нет свободных людей.

«...Пока человек еще мог бы разоблачать предателей или звать толпу к мятежу, или смертью своей добыть спасение другим — в нем не убита надежда... Когда же он схвачен, низвергнут, когда терять ему больше нечего, и он способен на подвиг — только каменная коробка одиночки готова принять на себя его позднюю ярость. Или дыхание объявленной казни уже делает его равнодушным к земным делам»<sup>21</sup>.

Солженицын создал много трагических страниц лагерного и тюремного существования. Но ему же принадлежит и героическое повествование о подвигах угнетенных людей, с оружием в руках добывающих свободу. В «Архипелаге ГУЛАГ» («Сорок дней Кенгира») <sup>22</sup>, киносценарии «Знают истину танки!» <sup>23</sup> писатель воссоздал восстание заключенных, во главе которых были офицеры и солдаты недавней войны.

Картины восстания потрясают мужеством реальных героев, вступивших в неравный бой. Мятеж эзков подавляют танки, что ползут на людей, прицельно бьют в окна и стены бараков. Из этой страшной бойни вырастает злое образ дракона-государства. Дракон победил, но меч остался в мертвых руках заключенных.

Мир Солженицына трагичен, но и одухотворен борьбой человека за свободу, пронизан верой и надеждой. И его герои-воины наделяются божественной силой, когда они грудью встают на защиту своего Отечества. Они любят Россию — коренную, лесную, ту, что «начинается только от Воронежа». Эту Россию они хранят в сердце в дальних походах.

Военные мотивы у Солженицына всегда сливаются с мотивами ратного подвига, русской природы, родительского крова. Эти ощущения носят в себе каждый рыцарь «Августа Четырнадцатого», каждый солдат-узник «Архипелага», герои других текстов писателя.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Немзер А. Рождество и Воскресение// Лит. обозрение, 1990. № 6. С. 37.
- <sup>2</sup> Лихачев Д. Слово о полку Игореве. Вступительная статья// Слово о полку Игореве. М., 1966. С. 15.
- <sup>3</sup> Солженицын А. В круге первом. М., 1990. С. 403.
- <sup>4</sup> Древнерусские повести. М., 1979. С. 445.
- <sup>5</sup> Солженицын А. Захар-Калита. М., 1990. С. 3.
- <sup>6</sup> Солженицын А. Август Четырнадцатого// Звезда, 1990. № 4. С. 17.
- <sup>7</sup> Древнерусские повести. С. 422.
- <sup>8</sup> Цит. по: Лукницкая В. Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива Лукницких. Л., 1990. С. 171.
- <sup>9</sup> Солженицын А. Август Четырнадцатого// Звезда, 1990. № 5. С. 128.
- <sup>10</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч. В 12-ти томах. М., 1962. Т. 6. С. 282.
- <sup>11</sup> Нива Жорж. Солженицын. М., 1992. С. 93.
- <sup>12</sup> Солженицын А. Август Четырнадцатого// Звезда, 1990. № 7. С. 75.
- <sup>13</sup> Полковник Воротынцев — главный герой и романа «Август Четырнадцатого».
- <sup>14</sup> Солженицын А. Пленники// Театр, 1990. № 8. С. 17.
- <sup>15</sup> Солженицын А. В круге первом. С. 347.
- <sup>16</sup> Там же. С. 508, 509.
- <sup>17</sup> Нива Жорж. Солженицын. С. 90.
- <sup>18</sup> Солженицын А. Один день Ивана Денисовича// Повести и рассказы. М., 1990. С. 439.
- <sup>19</sup> Солженицын А. Раковый корпус. М., 1990. С. 280.
- <sup>20</sup> Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». М., 1990. С. 59.
- <sup>21</sup> Солженицын А. В круге первом. С. 622.
- <sup>22</sup> Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. М., 1989. Т. 3. С. 286—332.
- <sup>23</sup> Солженицын А. Знают истину танки!// Дружба народов, 1989. № 11.

## МОТИВ СДЕЛКИ ЧЕЛОВЕКА С ДЬЯВОЛОМ В РОМАНЕ Л. ЛЕОНОВА «ПИРАМИДА»<sup>1</sup>

Только веря в провидческие силы искусства, его высокое — «жреческое» предназначение, можно было решиться поставить такого вселенского масштаба творческую задачу, как разгадать «иероглиф человеческой истории», открыть «формулу бытия» и «библейским, по возможности, оком взглянуть на панораму мыслимого времени». Именно в этом видит Л. Леонов высокий смысл своей полувековой работы над последним и итоговым романом «Пирамида»: «Мне предстояло уточнить трагедийную подоплеку и космические циклы большого Бытия, служившие ориентирами нашего местопребывания, чтобы примириться с неизбежностью утрат и разочарований, ибо здесь с моей болью остался я» (1—11)<sup>2</sup>.

Исходя из этого «предстояния», можно понять идейно-творческую систему романа — от жанра, архитектоники до авторской концепции человека, лежащей в основе создания его художественных образов. По жанру «Пирамида» — это роман-размышление, предупреждение, завещание, в конечном счете, по определению самого автора, это «роман-наваждение». По художественному методу он примыкает к мировой традиции магического реализма, известного по творениям Данте, Гете, Булгакова и, может быть, еще точнее художественный метод Л. Леонова в данном случае определит термин «экзистенциальный реализм»<sup>3</sup>. И хотя принцип социальной детерминированности среды и героев соблюден в романе неукоснительно, акцент сделан на философском осмыслении человека как такового, на онтологических, гносеологических, экзистенциальных проблемах его бытия.

Стремлению поднять изображение текущей действительности на бытийный уровень соответствует и выбор героев. Особый смысл кроется в том, что многие из них по роду своей деятельности призваны постоянно размышлять о назначении человека и свойствах «натуры людской». Это священнослужители о. Матвей Лоскутов и дьякон Тихон Аблаев; это и те, чья жизнь

так или иначе связана с искусством, литературой, сферой гуманитарного знания — известный кинорежиссер Евгений Сорокин, «покровитель отечественных муз, кустарных ремесел и художественной самодеятельности» Тимофей Скуднов, несостоявшийся писатель Вадим Лоскутов, египтолог Филументьев, склонный к философствованию студент Никанор Шагин, цирковой артист Дюрсо, мечтающая о славе киноактрисы Юлия Бамбалски. И то значимо, что главным местом действия избран старо-федосеевский, что на окраине Москвы, погост, где жизнь непосредственнее соприкасается со смертью и где предельно обостряется смысл вопроса «ради чего?». И принципиально важно, что Л. Леонов следует именно той традиции русской литературы, в соответствии с которой писатели ищут «такого героя, который был бы осознающим по преимуществу, такого, вся жизнь которого была бы сосредоточена на чистой функции осознания себя и мира»<sup>4</sup>.

Емкость романного текста «Пирамиды» находится в полной зависимости от авторской концепции человека и выбора художественных путей к воспроизведению его личности. Может быть, впервые в русской литературе XX столетия человек предстал в такой многомерности своего внутреннего мира, в такой раскованной свободе представлений о неисчерпаемости тайн своего бытия, конечных целей обитания на Земле и в Космосе. В этом плане «Пирамида» — произведение глубоко полемичное. Внутренний подтекст — это упорное и последовательное ниспровержение той литературной практики, которая исходила из традиции изображения «маленького человека». «Маленького» не в смысле его униженности и оскорбленности, положения на ступенях социальной пирамиды, а в смысле экзистенциальных, онтологических критериев определения его личности. Здесь Л. Леонова не может остановить даже и авторитет классической литературы, в истории которой заметную роль сыграли художественные школы и направления, где герой предстал чаще всего как продукт «среды», «условий» и «обстоятельств».

Если пресловутый *«маленький человек... наравне с собачкой Муму* потому и воспринимается как «маленький, что мыслится в узких пределах господствующего социума, то Л. Леонов видит своего героя «во всем объеме всечеловеческого опыта» (1—469). Человек живет в тысячелетних толщах культуры, созданных неостановимой работой его ума, чувств, инстинкта, интуиции, сознания и подсознания. Человека необходимо «мыслить по вертикали», человеческий мир невозможен без одновременного существования в нем прошлого и настоящего. И даже сам Бог, категории Добра и Зла, ангелы и бесы — это тоже плоды мно-

говековой духовной деятельности людей. Божья благодать и мудрость предстают именно как концентрированное выражение творческого опыта прошлых веков, простершихся в такую уже непредставимую даль, что дают ощущение Вечности. Осознание прошлого как Вечности и является Небом человеческой жизни, питательным источником души и веры. И в этом смысле несут особую функциональную нагрузку слова одного из героев романа: «...дедовские мифы и отвергнутые скрижали старины — те же алгебраические уравнения, выражающие закрепленное соотношение величин нравственных и материальных...» (1—533).

В изображении Л. Леонова творения умственно-психической, духовной деятельности людей обретают в их повседневной жизни такую силу явленности, что воспринимаются как физически реальные и осязаемые. Некоторых из своих героев писатель даже наделяет чудодейственной силой одушевлять мифологические фигуры. Вот поповская дочь Дуня Лоскутова в душевном расстройстве от невыносимых тягот окружающего мира вступила в контакт с изображенным на фреске старорусского храма ангелом, и этот, «чем-то не по-земному привлекательный юноша», внял зову девочки и, «отслоившись от колонны», вошел в страшную, как ад, действительность 30-х годов в облике Дымкова, многих расстроившего надеждами с помощью чудес решить земные проблемы.

Эта мысль о неумиряющей действенности духовных творений прошлого, их способности материализоваться в жизни новых поколений, приобретает в романе фундаментальный характер, входит в корпус его основополагающих идей. Вместе со своими героями автор убежден, что скопившаяся в человеке боль иногда «преображается в могущественные фантомы», и те, окрыленные избыточной одержимостью, «вырываются наружу и, становясь героями шедевров, веками блуждают в образе ужасных и пленительных призраков, вместе с живыми людьми активно сотрудничая в формировании не только духовной, но и политической действительности» (1—76). Генетически и ангел Дуни того же происхождения: он — «младший брат тех фантомов, что зародившись в бессонном мозгу художника, бродят по всей земле с выходом за пределы века» (1—167). А потому как нечто само собой разумеющееся предстает герой Л. Леонова в сфере одновременно сознательной и подсознательной жизни, реальности и видений, яви и снов, интуиции и озарений, материальных величин и творений своей фантазии, воплощенных в облике ангелов, демонов и разных прочих фантомов.

С авторской концепцией человека непосредственно связана такая примечательная особенность романа, которая заслуживает особого внимания исследователей. В истории российской словесности XX в. трудно назвать произведение, с которым можно было бы сравнить «Пирамиду» по сложности и мощности культурного контекста, богатству привлеченного к художественному переосмыслению литературного материала. Убеденный в том, что ответа на вопрос не только «как, а ради чего мы случились в мирозданье» во многом следует искать «в тесной упаковке мифа или апокрифа, вплоть до иероглифа», что «отвергнутые окрижали старины» таят в себе сокровенные тайны человеческого рода, писатель прибегает к широкому использованию библейских текстов, апокрифических и еретических произведений христианской литературы. В тексте романа постоянны ссылки на «Книгу Еноха», «Слово об Адаме», «Слово Мефодия Патарского», известные мифологические мотивы и сюжеты — сделки человека с дьяволом, блудного сына, поединка противников — перевоплощены в характеры и жизненные ситуации героев. В «Пирамиде» остро ощутима атмосфера произведений того типологического ряда, где человек вступает во взаимодействие с inferнальными силами — «Божественной комедии» Данте, «Фауста» Гете, «Жития протопопы Аввакума», романов Достоевского, «Мастера и Маргариты» Булгакова.

«Чужой» художественный текст находит новое авторское преломление в форме многочисленных литературных параллелей, ассоциаций, аллюзий, реминисценций, цитаций, сквозных сюжетных ходов, своеобразной перелицовки традиционных поэтических мотивов. И насколько глубоки были надежды Л. Леонова на возможность этим путем — через литературную традицию, через общечеловеческую художественную мысль, через культурный интертекст — воссоединить прошлое, настоящее и будущее человечества и приблизиться к обнаружению кода земной жизни, открыть «формулу бытия» свидетельствуют многочисленные авторские резюме, обретающие в романе значение своеобразных смысловых акцентов. «В сущности, — размышляет писатель, объясняя феномен чудодейственной силы Дуни, — налицо была с древности известная мифотворческая способность избранных *видеть в окружающей природе как бы искусно встроенные туда образы, символы и сюжеты* (курсив мой — Л. Я.). Но если у античных греков то была полуденная сказка о веселых и наивных божествах с их забавными подвигами, шалостями и ссорами — поэтическое освоение действительности для последующего подчинения уму, то Дуню

окружал сумеречный мир с приметамы той жестокой политической реальности, какую жили ее нация и семья» (1—67).

Сумеречно-фантазмагорический мир 30-х годов предстает как своего рода нереальная реальность, когда при заметном угасании разума и веры неизбежным становится разгул темных сил, торжество бесовщины. Отсюда и правомерность, и идейно-эстетическая действенность использования в повествовании «Пирамиды» такого бродячего сюжета, как «договор человека с дьяволом».

Впервые на страницах романа мотив этого сюжета появляется в связи с изображением горестной судьбы дьякона Тихона Аблаева, одного из коренных жителей старо-федосеевского погоста. Сюжетная линия этого героя занимает в романе относительно немного места, обрываясь довольно скоро, но отголоски ее слышатся в нем долго и дают немалый материал для того, чтобы попытаться «определить роль и границы предания в процессе личного творчества»<sup>5</sup> писателя. Прежде всего следует отметить, что в использовании известного библейского сюжета Л. Леонов отталкивался от традиций древнерусской литературы, где он получил широкое распространение в произведениях разного жанра. Подтверждением этого могут служить «Чудо о прельщенном отроке», «Повесть о Евладии», «Слово и сказание о некоем купце», «Повесть о Савве Грудцыне», «Повесть об убогом человеке» и т. д. Современные исследователи отмечают «множественность оригинальных разработок «фаустовского сюжета» в русской литературе переходного характера» и все решительнее сосредотачивают свое внимание на его структурном анализе, выявлении своеобразия составляющих его мотивов»<sup>6</sup>.

Судьба Тихона Аблаева предстает как типичное отражение «жестокой политической реальности» 30-х годов, одной из жутких примет которой стало гонение на церковь, искоренение православного духовенства. Формула русской литературы «некуда идти» из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» преобразуется Л. Леоновым в словесный вариант «нет выхода». У лишенца дьякона, сделавшего несколько отчаянных попыток прорваться в трудовую сферу строящегося социализма, чтобы спасти трех своих детей от голода, действительно, нет другого выхода, как только сделать тот неизбежный шаг, на который его толкают обстоятельства, «как бы во исполнение чьего-то тщательно продуманного бесовского замысла» (1—38).

Бесовский замысел лежит в основе самого общества, построенного по единому плану, бесовщина уже обрела статус господства, она царит, как темная, незримая, безликая и даже

набирающая массовидность сила. Зажатый в тиски социальных гонений, дьякон догадывается, «чья глумливая рука затягивала на нем удавку» (1—42) и все острее осознает себя заложником «битвы Добра со Злом», противостояния Бога и Дьявола. «Дивлюсь, — говорит он, — какая же ему власть на меня дадена, захватил поперек тулова и держит, зубов не разжимая, дынуть не даст?» (1—41). Безысходность положения заставляет дьякона пойти на сближение с *Ним*. И далее в сюжетном раскладе его судьбы можно проследить всю структуру известного бродячего сюжета, типичный состав его мотивов. Идет уточнение условий нечистой сделки, «прорабатываются» сопутствующие обстоятельства ее осуществления: место, время, способности связи с *Ним*. Условием получения работы, «любой должности... хотя бы на прокладке эпохальной железнодорожной магистрали» является «снятие сана и публичное отречение на большом рабочем собрании желательно в таком стиле, чтобы не только исключилось возвращение на покинутую стезю, но и те, кто собирался податься в религию, навек закаялся после такого зрелища» (1—42).

По законам «бесовской повседневности» драматический акт «отречения» оборачивается то ли пропагандистским «мероприятием», то ли цирковым номером, а местом «аблаевской перековки» назначается районный Дворец культуры. Прозрачным намеком на конкретные реалии нового времени выглядит собирательный портрет исполнителей воли дьявола, так сказать, посредников между ним и «богоотступником». Безликость, неуловимость взгляда, стертость индивидуального облика выступает как их неповторимая особенность: тут и «начальник со странно уклоняющимся от рассмотрения лицом», и те «местные, почему-то все на одно лицо — секретари, экспедиторы и коменданты», которые разрабатывали «процедуру отречения» и, наконец, «какие-то ловкие ребята бесовского облика». Не последнее место в этой дьявольской свите занимает директор Дворца культуры Минтай Миносевич, во внешнем облике и внутреннем мире которого писатель даже гиперболически заостряет приметы нездешнего мира: это «смуглый мужчина, весь как бы изнутри проросший волосами, с адской поволокой в глазах, настолько внушительных размеров, что Аблаев казался при нем бородатым отроком». Бесовщиной отдает его доверительный разговор с дьяконом, как «сообщником по злодейству» и несхисодительное разрешение именовать его просто «товарищем Минотавром»: «Шибко-то в церковную схоластику не вдавайся, а вот мужской сальный анекдотец в адрес Магдалины не пов-

редит. Сообразно текущему моменту, юмор — улыбка ума. И особенно подкупает меня в тебе детское простодушие и нечто от Фомы Аквинского, в смысле быковатой внешности при чувствительной душе. И не дрожи» (1—47). На определенного рода литературные ассоциации наводит и заданный дьяконом в результате этих бесовских «консультаций» вопрос, представляющий в форме художественной цитации: «Долго ли продолжится крестная мука моя?».

Чрезвычайно важную роль в структуре текста и в осуществлении авторского замысла дать читателю ощущение неразрывной связи времен и безграничных просторов человеческой культуры играет установка на известные словесные формулы. Когда дьякон поведал о Матвее о безвыходности положения и неминуемости предстоящей сделки с дьяволом, последовал вопрос, заведомо рассчитанный на способность «мыслить по вертикали»:

— Кровью-то расписки не требуют?

— Прямого разговора не было, — ответил Тихон Аблаев, — но веришь ли... (1—43).

Однако на «расписку кровью» прозрачно намекает другая деталь: в уплату за принятое проклятие дьякон должен был получить «фактическую расписку ада», некое «разрешительное, с красной печатью, свидетельство на право получения должности» (1—49). Но дьякона жестоко обманули: домой он вернулся без разрешительного документа, окончательно сломленный процедурой бесовского глумления над собой. На адские муки дьякона указывает весь его облик после отречения от сана: «обугленную громаду» Тихона Аблаева издали признал по походке могильщик Финогеич. И если в блоке мотивов, составляющих мировой сюжет о договоре с дьяволом, предусматривалось обязательное оповещение о дальнейшей судьбе героя, то и это жанрово-стилистическое условие Л. Леоновым соблюдено. «Вывихнутая душа» дьякона по возвращении из «клуба» на место так и не стала: «Он догорал молча и помер со слезами на глазах на пятые сутки без единого слова прощенья и прощанья» (1—50). Но важна и судьба тех, ради кого и пошел герой на сделку с дьяволом: «...что стало с ними потом — лучше не задумываться» (1—50).

Древний сюжет, проросший за время своего хождения по литературам разных эпох, стран и народов многими смыслами, будучи вставлен в раму новой реальности, обнаруживает не только свои прежние значения, но наполняется и новым звучанием, обретая благодаря этому предельную идейно-эстетическую

емкость. Эпизод о драматической судьбе российского священнослужителя, попавшего в социальную западню и ставшего объектом забавы власть придержащих, именно благодаря соотносительности с мотивами вечного сюжета притягивает не только неповторимыми красками жестокой эпохи 30-х годов, но и стойким колоритом непреходящих явлений человеческой жизни.

Об огромной семантической роли бродячего сюжета о договоре с дьяволом в романе «Пирамида» свидетельствует факт его многократного использования и разнообразные модификации мотивов, восходящих к этому сюжету. Неразъемной связью вечного и сиюминутного как фактора, определяющего феномен человека, трансцендентной повторяемостью ситуаций, приводящих его к готовности расстаться с верой, душой, совестью, отмечен еще один важный в сюжетном развитии романа эпизод. Он является частью общего повествования об отроке Егоре, младшем сыне о. Матвея.

В нем мифологический код улавливается труднее, межтекстовые связи с сюжетом о дьяволе выражены слабее, зато активнее «работают» другие литературные ассоциации, аллюзии, реминисценции, более близкие к изображаемым событиям по времени. О Егоре, например, говорится, что он «рано осознал пользу закалки: спал на коротком с покатою крышкой сундуке, босиком среди ночи выходил на снег, всякий раз грозя телу своему жестоко наказать за непослушание, — приучал себя уметь все» (1—327). В общем плане открыто заявленной в романе нелюбви к племени революционеров-демократов, большинство из которых происходило из рода священнослужителей и отступило от веры отцов, здесь нельзя не услышать переключку с образом «особенного человека» — Рахметова, и это кладет дополнительный штрих на фигуру героя-отрока, почти ребенка, ставшего, однако, автором «почти бесчеловечного плана» спасения семьи.

В художественном переплаве мифологических и социальных мотивов здесь явственнее обозначены последние. В отличие от традиционного, мифологического сюжета, когда поводом для связи с дьяволом могли служить всякого рода житейские соблазны — стремление к богатству, славе, обладанию недоступной женщиной и т. д. У Л. Леонова к связи с дьяволом героя толкает чаще всего полная безысходность социального положения, бесовщина окружающего мира. В данном случае эта безысходность возникла в связи с деятельностью фининспектора Гаврилова, уличившего семейство Лоскутовых в подпольной трудовой деятельности и обложившего их таким непосильным налогом, уплата которого могла обозначать лишь одно — пол-

ное разорение и связанные с этим непереносимые беды и напасти. И уже не уходит из сознания о. Матвея, равно как и других членов семьи Лоскутовых, роман Достоевского, возможность повторения судьбы Сонечки Мармеладовой поповской дочерью Дуней. Намек на такую возможность слышится в том риторическом вопросе, который бросает Егор отцу: «Хватит тебя глядеть на разные там превращения твоей любимицы Дуньки?» (1—334). Следует отметить, что в эпизоде с отроком Егором от основного мифа идут разного рода цитатно-реминисцентные отростки и ответвления, что делает изображаемую ситуацию художественно многозначной, богатой смысловыми оттенками, а иногда и весьма неожиданными коннотациями.

Подобно Родиону Раскольникову младший Лоскутов тоже ощущает на себе бремя ответственности за бедственное положение семьи. В ужасе перед надвигающимися напастями мечется он в промокшей насквозь курточке, под ледяным дождем, возле «вертикального строеньица, отхожего места — выгребной ямы с неотопляемым дощатым коробом над нею» и в отчаянии решается на самый страшный, какой только можно помыслить, грех: «Над вонючей сортирной дырой бесчувственными губами звал он дьявола, чтобы любой ценой выкупить у него спасенье семьи и совершить обычную в таких случаях сделку» (1—324).

В использовании вечного сюжета Л. Леоновым эту фразу в романе «Пирамида» следует считать ключевой, ибо именно она содержит в себе предельную четкость формулирования мотивов, толкающих человека на сделку с совестью, отказ от выработанных веками нравственных заветов, т. е. от самого себя. Если фразу «раздеть догола», до пределов словесной формулы, то она, обретая онтологически-экзистенциальный смысл, предстанет в виде: «любой ценой — спасенье», а при раскрытии — «развертывании» формулы окажется, что равновесом «любой ценой» может быть только душа, вера, т. е. смысл жизни, т. е. сама жизнь. «По шероховатому холодку в спине почудилось, что покупатель уже стоит за спиной», но инвариантность мотива известного сюжета проявлена здесь в том, что сделка тем не менее не состоялась. Структура бродячей сюжетной схемы модифицировалась в соответствии с характером изображаемого социума: беда сваливается в зловещем облике *фина*, местом встречи с дьяволом избран сортир, «отхожее место», «договор» предстает как «сделка», а дьявол в данном случае не поддается соблазну легкой добычи, «то ли из нравственных соображений гнушаясь воспользоваться отчаянием юнца, то ли из сомнительной годности места для заключения сделки» (1—324).

Есть у этого образа какая-то своя семантическая энигма — не любит этого героя автор; не упустит случая отметить, что не любим он и в своей семье, что вот только такой, как Егор, и мог стать автором «нечеловеческого плана» спасения семьи путем имитации бегства о. Матвея из дома и доносившего на него письма от имени домочадцев в адрес самого Вождя. При этом эпитет «нечеловеческий» в данном случае лишен привычной отвлеченности, употреблен в смысле, близком к контексту вечного сюжета: «не человеческий», а дьявольский, бесовский план, связанный с надеждами на «нечистые силы».

Но и потенциальная готовность вступить в связь с нечистой силой, даже и в случае не востребованности ее дьяволом, уже сама по себе великий грех и не может быть бесследной для судьбы человека. Это и показано на примере Егора. С этого момента, — говорит автор, — «и началось перерождение неустойчивого мальчишеского характера в сторону непреклонного, а в некотором смысле и опаснейшего мужества...» (1—324). По-видимому, этот Егор многого достигнет, умело мимикрировав под нравственные нормы тоталитарной системы, потому что как бы мимоходом роняет автору фразу о «будущности великого деятеля» и при этом как будто сожалеет, что тогда «у выгребной ямы с неотапливаемым дощатым коробом над нею» герой «почему-то не надоумился собственной вечной гибелью искупить вину перед семейством. По отцовским понятиям, наложить на себя руки было куда меньшим грехом, чем то, что пришло ему на ум» (1—324). По-видимому, какие-то сложные отношения были у самого Леонида Максимовича с тем, кто послужил ему прототипом Егора и, может быть, Егор — это личное отмщение автора реальной личности средствами ее художественного воплощения.

Как бы то ни было, но действительно, беспредельный рационализм, жесткий прагматизм, высокая степень выживаемости оборачиваются способностью Егора сделать выбор в таких обстоятельствах, где выбор невозможен, где невозможен выбор без потери человечности. Ради спасения от власти *фина* отрок предлагает семье пожертвовать отцом, ибо имитацией бегства о. Матвея из дома его обрекают на вечное изгнание, на верную гибель, на смерть. По сути дела «благоразумный мальчик» совершает отцеубийство, и это еще один мотив «Пирамиды», созвучный творчеству Достоевского, теперь уже роману «Братья Карамазовы». При таком повороте сюжета образ Егора неожиданно оборачивается ликом эдакого юного дьявола, подтверждением чего служит сцена расставания отца с сыном, когда о. Матвея так и *не хватило* духа назвать отрока по имени.

— Ладно, отдыхать ступай, маленький змий мой... утомился поди?».

Во исполнение принятого плана о. Матвей уходит из дома, и после этого вступает в силу полифоническое звучание мотивов, связанных с сюжетом странничества, хождения по мукам. Слышится и тот мотив дороги, который неизбывен для русской литературы любого времени.

Сюжетный мотив взаимодействия человека с нечистой силой использован Л. Леоновым и в сцене первомайской встречи о. Матвея с Шатаницким, по представлению автора, «известным в стране, как корифей всех наук, главный атеист, по слухам, являющимся нынешним резидентом нечистой силы на святой Руси и даже видным участником знаменитого ангельского мятежа против небесного самодержавия». В общем идейно-эстетическом содержании романа сцена занимает важное место, но непосредственного и прямого отношения к исследуемому сюжету она не имеет потому, что встреча состоится не на предмет заключения договора, а с целью выяснения истины о соотношения добра и зла, о связи Бога и Дьявола. Если у «злокаженного врага» в образе Шатаницкого и проскальзывает намерение ввести в соблазн, склонить собеседника на измену в вере, то первоисходная позиция о. Матвея в этом эпизоде принципиально иная, чем в типичных для схемы договора с дьяволом сценах: «От Бога моего не отвергаться». Главный мотив встречи о. Матвея с «таинственной» личностью, то ли университетского профессора, то ли самого Сатаны — «нетерпение беседовать» на щекотливую тему, утолить «недозволенный интерес» к фигуре «пресловутого Господнего соперника»: «Что за ферт такой и в чем его превосходящее качество, что подобные сверхэпохальные гадости дозволяются ему свыше?» (1—319). По существу о. Матвей готовится к поединку<sup>7</sup> и, пытаясь преодолеть страх перед встречей с необычным все-таки противником, собирается опереться на пример «выдающихся подвижников древности, не убоявшихся поединка с Велиаром» (1—587). При желании сцену встречи о. Матвея с Шатаницким можно рассматривать, конечно, и как обычный богословский спор, как «поединок изощренных умов», воспроизведенный с большим знанием религиозно-философских тонкостей. В ходе этой встречи — диалога-спора-поединка — Шатаницкий не раз обнаружит свою сатанинскую природу и однажды, «понадвинувшись на батюшку, так и опажнул его духовитым жаром серы с камфарой» (1—610).

Эта опаленность дьявольским дыханием не случайна: надо сказать, что любимый образ Л. Леонова не свободен от противоречий: причем это не только те, которые сознательно заложены в характер героя писателем, но и та амбивалентность, над которой уже утрачен авторский контроль. О. Матвей человек верующий, однако, весь реальный мир 30-х годов настолько страшен, алогичен, безобразен, что способен породить сомнение в истинности плана Господня, дать основания заподозрить первоисточное «инженерно-генетическое несовершенство» человека и, если Бог един и всемогущ, то вызвать в адрес его и упрек в излишнем попустительстве разгулу темных сил. Все эти сомнения о. Матвея так или иначе выглядят как отступление от христианского канона, в каком-то смысле соседствуют с бытующей в народе ересью: «И вообще, — замечает автор, — веяния времени зачастую понуждали тогдашнее священство на более либеральное отношение к некоторым категориям ереси, бескровного зла, бытового отступничества...» (1—586). Здесь как нельзя более уместно сослаться на изыскания А. Н. Веселовского относительно причин широкого распространения дуалистического учения среди славянских народов, в частности популярности богомильской ереси у нас в средние века: «Причины понятны, — пишет А. Н. Веселовский, — народ всего более терпел от неурядиц и произвола феодалов, от массы зла, которая обрушивалась на него, нивесть откуда, в виде голода, неурожая и неприятельских погромов. Он привык к этой случайности, фатализму, и заключил отсюда к какому-то особому принципу зла, самостоятельному, владеющему миром. Дуалистическая доктрина объясняла ему в образах, доступных его фантазии, происхождение зла на земле, тогда как богословы Церкви ставили вопрос слишком отвлеченно, требуя известного усилия мысли, чтобы помирить с понятием единого Бога, источника всякого блага, понятие зла, как чего-то подвластного ему»<sup>8</sup>.

И хотя от средних веков до 30-х годов XX в. дистанция большая, это рассуждение известного филолога проливает свет на характер религиозной позиции о. Матвея, во многом объясняет и то упорство, с которым автор возвращается к мысли о бинарности Добра и Зла, Бога и Дьявола. Строго говоря, ведь и в самом факте встречи с дьяволом, хотя и не входил в намерения о. Матвея договор с ним, содержится момент отступления от христианского догмата. И как ни убеждал себя батюшка в том, что вторгающаяся иногда в душу его смута «не означает крушения веры, а лишь подчеркивает несовершенство наших знаний о Боге», а и сам он не отрицает определенной

еретичности своих мыслей. С дьяволом любые игры опасны. Встреча с Шатаницким оказалась все-таки не столь безобидной, как представлялась она о. Матвею, и не столь уж легким испытанием прочности его веры, и в этом смысле полностью отрицать связь данной сцены с сюжетом договора с дьяволом не следует. Скорее всего реализовался еще один вариант художественного воплощения известного сюжета. Если в случае с отроком Егором имел место вариант несостоявшейся сделки, то в случае с о. Матвеем — вариант непредумышленной сделки. Дьявол уловил *испепеляющее желание* стариков Лоскутовых любой ценой увидеться со своим блудным сыном, оказавшимся по воле «лубяньских властей» в далекой ссылке, и желание родителей вскоре осуществилось: Вадим побывал дома. Но то были дьявольские козни, семейное наваждение, ибо блудный сын предстал перед родителями в то время, когда уже шесть месяцев его не было на этом свете. В дом приходил мертвец! Дьявольское «авторство выпукло угадывалось в том адском спектакле с участием шестимесячного мертвеца» (2—629). О необратимых последствиях контакта с нечистой силой в романе говорится так: «И потом все сидели без единого стенания с черными лицами и обугленными душами» (11—630).

На древние — евангельские — корни сюжета с приходом мертвеца<sup>9</sup> писатель указывает сам, когда характеризует необычное поведение Вадима, оказавшегося в родительском доме «неразговорчивей евангельского Лазаря, тоже отпущенного из могилы» (11—633).

Путем многократного пересечения древних мотивов, введенных в новый социально-исторический контекст, Л. Леонов стремился, по возможности, осуществить «неосуществимую тему, размером с небо», вывести общую формулу человеческого бытия. При этом мотив договора-сделки с дьяволом в осуществлении его идейно-эстетических целей играет одну из самых заметных ролей, ибо в действительности 30-х годов уступка дьяволу представляла как одна из реальных моделей человеческого поведения, зафиксированных в мифе, древней формуле человеческого опыта. «В той или иной форме, — утверждает А. К. Жолковский, — роль интертекста всегда осознавалась как творцами, так и исследователями литературы»<sup>10</sup>, но у Л. Леонова это осознание возведено в художественный принцип, «работает» как поэтический прием, превращается в творческую доминанту, а потому и не может не обратить внимания, не стать предметом специального рассмотрения литературоведов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Леонов Л.* Пирамида. Роман-наваждение в трех частях. М.: Голос, 1994. Т. 1. С. 735. Т. 11. С. 688.

<sup>2</sup> И в дальнейшем все ссылки на упомянутое издание «Пирамиды» делаются в тексте: первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

<sup>3</sup> *Г. Айги* — С. Бирюков. Реализм авангарда// *Вопр. литературы*, 1991, июль. С. 11.

<sup>4</sup> *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 82.

<sup>5</sup> *Веселовский А. Н.* Собр. соч. Поэтика. Т. 2, кн. 1. СПб., 1913. С. VIII.

<sup>6</sup> *Журавель О. Д.* Сюжет о договоре человека с дьяволом в русских повестях конца XVII — начала XVIII вв. СПб., 1994.

<sup>7</sup> Мотив поединка неоднократно возникает в романе и осознается автором не как внелитературная модель человеческих отношений, а именно в мифологическом контексте, в чем убеждают ссылки на определенные литературные образцы. Мифологические мотивы поединка прослеживаются, например, при изображении отношений двух сыновей о. Матвея, братьев Вадима и Егора.

<sup>8</sup> *Веселовский А. Н.* Собр. соч. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Петроград, 1921. Т. 8. С. 177.

<sup>9</sup> Новая русская литература обращалась к этому мотиву довольно часто, начиная с баллад В. А. Жуковского («Людмила», «Светлана»).

<sup>10</sup> *Жолковский А. К.* Блуждающие сны. М.: Наука, 1994. С. 7.

*Г. М. ВАСИЛЬЕВА*

## **МОТИВ «ДРЕВА ЖИЗНИ» В «ФАУСТЕ» И. В. ГЕТЕ**

Мотив «древа жизни» сплетается в трагедии И. В. Гете в круговую систему проекций, наполняет светом бесконечный ряд отражений. С Фаустом и Мефистофелем связан пафос обращенных вопросов. Обоим было уготовано пройти определенные фигуры вопрошания. В трагедии есть мыслительное пространство первичного вопрошания о древе жизни: теогонические мифы, эпосы, повествующие о возникновении мира, космогонии, загадка, в которой вопрос и ответ строго определены. Фауст пережил предельный философский опыт, иногда прорывался к особым прозрениям и духовным интуициям (или осенялся ими), прочувствовал драматизм безответности. У Мефистофеля загадка десакрализовалась и бытует как форма изречения «мудре-

ца», например: «Теория, мой друг, суха,/ Но зеленеет жизни древо»<sup>1</sup>. Мефистофель как бы произнес одно из тех загадочных, издавна искомым слов, в существовании которых никто не сомневался. Как никто не сомневался и в том, что их не найти, пока они не будут произнесены, чтобы в тот же момент не поразить всех своей неодолимой очевидностью.

Этот образ обнаруживает неискоренимое многообразие смыслов. Их невозможно воплотить и зафиксировать, «заморозить» на все времена. Под видимой формулировкой скрывается другая, управляющая первой, мешающая ей и накладывающая на нее свой отпечаток. Истина, даже если она раскрываема и раскрыта, настолько далека от полного описания, что остается изначально таинственная сущность. Она всегда будет превышать все утверждения с полным диапазоном их фактических и возможных смыслов.

В Писании сказано о тайносовершительной формуле: «...побеждающему дам вкушать от древа жизни...» (Апок. 2,7). Соломон говорит нам, что это за дерево, когда называет его мудростью: «Она — древо жизни для тех, которые приобретают ее...» (Прит. 3,18). Дерево мудрости — Христос — полагается в Закон. Горечь Закона прелагается в сладость духовного постижения. И народ может утолить свою жажду. Если кто-то захочет выпить Закон по букве Его, без «дерева жизни», — без тайны Креста, без веры и духовного разума, — то невыносимая горечь напитка умертвит его. Вода Мерры смертельна, если пить ее до того, как она претворена и обращена в сладость. Тот, кто не испытал страдания, недостоин высокого дара созерцания. Сам грех воспринимается здесь как отпадение человека и в нем всего творения от таинственности: от «рая пищи бессмертия» в «мир сей», живущий собою и в себе. Человек непостижим без того невидимого и грядущего, преодолевающего присутствия, которое целиком его направляет и настраивает в самых затаенных отзвуках. И со всех сторон творит вокруг него своего рода профетическое пространство. Божественный плод, на древе креста, был вознесен над землей. Отныне, подобно Лазарю, разбуженная к новому бытию душа воскресает к свету. Замкнутые врата раскрываются разуму. Толкование Библии равнозначно для Гете самоосмыслению и согласию на изменение своей жизни Божиим Словом. В сущности такое библейское толкование становится самоистолкованием.

«В начале было Слово» из Писания поглощает мысль Фауста как неизъяснимая загадка, от решения которой зависело все его дальнейшее существование. Фауст переводит: «В начале

Мысль была», затем «Была в начале Сила» и, наконец, «В начале было Дело». Гете хочет «в один присест» коснуться всего того, что связано неразрывными узами. Единство фразы является способом выражения столь же важным и многозначительным, как и слова, составляющие фразу. Разделяя на части длинный период, Фауст пытается добиться ясности. На деле же он «предал» бы мысль, выраженную именно таким образом. «Единое» находится вне какого-либо числового ряда, оно отрицает число и указывает на нечто «единственное». Четыре «единственных» — Слово, Мысль, Сила, Дело — никогда не слагаются, над ними не производится арифметических действий. Так выражается различие без деления. Желание считать, слагать, как если бы этого требовала логика, сразу же порождает риск смешения и преграждает доступ к тайне. Разделение абсурдно и противоречиво. Невозможно представить себе ни полуабсолют, ни полувсеобъемлемость.

Для Гете «неодиночество» Божественного единства особенно ярко проявляется в том, что на своей вершине Божественное человеколюбие раскрывается прежде всего как некое «Дело». Писатель размышляет о Страстной Пятнице, Пасхе и Пятидесятнице. Все происходит, как если бы человечество в то мгновение, когда осуществилось его спасение, почувствовало, что оно — всего лишь сторонний зритель в деле, которое, тем не менее, касается его непосредственным образом. С человеческой точки зрения, Иисус распятый оказывается в полном одиночестве перед лицом толпы, взирающей на Него, «Несотворенного, Неизреченного, С неба сошедшего, в лето Пилатово/ Нашего ради спасенья распятого». Но именно в тайне Его смерти и Воскресения с наибольшей полнотой раскрывается Божественное делание: любовь и посланничество. Гете изображает своего рода эпопею любви. Христос не есть лишь часть пути, который человек должен покинуть, дабы продвинуться дальше с целью познать Бога более глубоко, прийти к некоему чувственному образу и понятию более истинному. Он воплощает весь целостный путь. Человек, идущий на полную самоотдачу ради достижения своей цели, ради самого себя, стремится отвести Крест, впечатанный в самую ткань существования как своего рода водяной знак, преодолеть, смягчить Его («Мгновение, повремени!»). Но если он желает полностью убрать этот знак-страдание, ему придется разорвать саму ткань бытия.

Мефистофель призывает «изведать после долгого поста,/ Что означает жизни полнота» (2,57). Гете стремился воспринять в предельной глубине вопрос об отношении аскетизма

и творчества. Жизнь не может определяться одними отрицаниями, когда все существо человека искажено «насильственно, взамен живых и Богом данных сил» (2,22). Каждый момент жизни должен быть творческим осуществлением свободы. Творчество являет себя в движении из себя. Аскетизм же состоит в движении против себя. Эти два начала необходимо связаны и обуславливают друг друга. Только устранив в себе все мешающие греховные начала, человек откроет путь для осуществления Божественной искры. Нет такой детали подвижнической практики, которая не входила бы в универсальное представление поста. Гете универсализирует пост, указывая на его онтологическую присущность райскому состоянию, «двери райской». Но и само пребывание в Раю является образом поста: человек, ведя жизнь в уподоблении Ангелам, довольствовался малым и ему не приходило на мысль то, что впоследствии изобретено человеческим промышлением. Постническая жизнь есть не только жизнь равноангельская, но само вселение в Рай или в его преддверие еще на земле. Торжество Пасхи, которым увенчивается страда Филемона и Бавкиды, уже содержится в каждом ее дне. Пост является радостью в земном ее инобытии, принимающем образ подвига и печали. Но когда исполняется мера, тогда еще в условиях грешного мира праведники сияют, как солнце, и Рай для них начинается прежде переселения в обитель Отца. Детскость, нищета духа суть аскетические средства и морально-онтологическая категория. Они означают пост познавательной гордыни, надменной мысли, «что светоч Я людского рода», замену праздного любопытства о тайнах — любознательностью к Божественному закону.

В сцене «У ворот» «колокола Христову Паску возвестили свету» (2,32). После несостоявшегося самоубийства Фауст выходит из старых городских ворот. Смута переходит в гармонию и мир. Научное дарование Фауста, не прибавленное к человеческой сути, но ей соприродное, подобно инстинкту жизни: всплеск того и другого — ответ на потрясения. Любая городская стена имеет врата. Этот мотив условных точек прорыва, архитектуры мира и души наделялся в культуре глубокой символикой. В сущности все границы преодолимы и проницаемы. «Неумолимая» Дике, божество справедливости, хранит ключи от ворот, через которые пролегают пути дня и ночи. Существуют также врата Ада и Рая, «врата вечности». Защищенная обитель и оплот духа оказываются тесно сплетенными с образом «врат». За ними совершается отречение и возвращение домой. Две линии, одна из которых — путь к городу, а дру-

гая — стена этого города, соединяются под прямым углом в символ креста. Средокрестие — ворота — знак истока и возврата. Это точка, вокруг которой осуществляются постоянные перемены проявленного мира. Точка пересечения пути к истине и границ самоуверенного гордого законничества и самоутверждения. Врата — предел, здесь место разрыва стены и вцепи перерождений. Они символ схождения внутреннего и внешнего к единству и значит — надежда на возможность преодолеть стену, выйти из города и войти в Город бессмертный. «Пестрит воскресная толпа», «В день воскресения Господня/ Воскресли также и они» (2,38). Пасхальная тайна продолжается. Ни один человек, ни одно общество не истолковали и никогда не истолкуют раз и навсегда Смысл таких событий как до конца состоявшихся и о которых можно забыть. Их продолжают снова и снова воскрешать, истолковывать заново.

В сцене «У ворот» есть некий таинственный платоновский анамнезис. Необходимо уйти в себя, углубиться в открывающиеся там просторы иного, более совершенного бытия. Но туда надо уйти не в одиночестве, а увлечь за собой весь мир внешний, всю человеческую культуру, всех людей и все существа Вселенной. Новая жизнь различными сторонами своими открывается различным возрастам человеческим, ибо это есть откровение жизни, в которое нужно вращать, которое дается по мере роста духовного. В «Диалогах» Платона для описания философских споров о первопричинах в качестве фона-антуража избирается загородный ландшафт. Философ, чтобы предаться размышлению, выходит за городскую стену<sup>2</sup>. Так он уходит от одинокого, отъединенного человека, покинутого на самого себя. Странничество — одно из крепких чувств и связей мира. Во всяком человеке есть мимолетность. Она составляет его легкость и мудрость. Философская рефлексия — тоже преодоление некоей «бытийной» стены, преграды, отделяющей феноменальную истину от ноуменальной, когда «жизнь до основы/ Вся без завес» (2,34). Понятийный предел между собой — в себе и его осмыслением не менее фундаментальное интеллектуальное сооружение, чем каменная стена между городом и не-городом. Наш склад ума, озабоченность собственными нуждами, определенные надежды на будущее или что угодно другое могут оказывать такое воздействие, что мы будем не в состоянии понять «послание» и его обращенное к нам решительное требование жить по-новому. Существует множество ограничений и недостатков, влияющих на любое человеческое исповедание и проявление. Новое и непосредственное личное отношение может

набрать силу, ослабеть или даже совсем исчезнуть. В личных отношениях, как и всюду, люди проводят жизнь, примериваясь ко всему, и в любой момент остаются открытыми к изменению, взлету и падению. Переходы от непонимания к мгновенным отблескам понимания — это всегда разрушение прочных оснований, так как покинуть Дом еще не значит обрести новый. Оставить этот Храм и этот мир еще не значит отыскать другой Храм и мир иной. Потерять «здесь» не означает найти «там». Но в двойном оборачивании смыслов утраты и обретения скрыто важное состояние вечного перехода.

Платон в седьмой книге Политии строит град Божий Святой Иерусалим, тождественный небу и космосу. В видении Эра «стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу. Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями... А 12 ворот — 12 жемчужин... Ворота его не будут запираются днем, а ночи там не будет... И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и агнца. Среди улицы его, и по ту, и по другую сторону реки, древо жизни, 12 раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева — для исцеления народов. И ничего уже не будет проклятого»<sup>3</sup>.

В сцене трагедии «На городском валу» Гретхен ставит цветы к изваянию Скорбящей Божией Матери: «К молящей/ Свой лик скорбящий/ Склони в неизреченной доброте,/ С кручиной/ Смотри на сына,/ Простертого в мученьях на кресте» (2,139). На наших глазах воскресает понимание обряда, кристально-чистая радость религиозной интуиции и молитвенного благоговения. Гретхен так легко и естественно дается многое, что еще недавно сходило в душу лишь в итоге долгого внутреннего созревания и особой мистической одаренности. Гете, рыцарь Марии и печальный герольд, причислил к потомству Евы еще одну, никому неизвестную великую святую. Этим он как бы раскрывал в каждой женщине то предназначение, которое с таким совершенством проявилось в Смиренной Деве из Назарета. Стрдание — синоним Рая для всех святых.

С Гретхен связано одно из воплощений древа жизни — садовый быт, героиня в саду в ожидании встречи (сцены «Сад», «Беседка в саду», «Сад Марты»). Повседневное поведение его обитателей получало особую семантическую нагрузку, обретало свою поэтику. Оно носило характер морально-эстетической игры в садовую утопию. В парковом «театре» были и театральные переодевания. Развитие образа — насаждение, сад, са-

довник, за которого, по преданию, был принят воскресший Спаситель,— напоминает прорастание семени. И в его оболочке уже заключено будущее растение. Возможность в саду любовного сюжета сразу же указывается как тривиальная параллель.

То, чему положила начало душа у «древа познания добра и зла» (Быт. 2,17), стало также уделом тела. Тело, находившееся в состоянии невинности, без отрицательных свойств, было лишено привилегий райского периода и обречено на смертность. Тьма, охватывающая тело, охватывает и душу. С точки зрения Гете, каналами Спасительного Откровения могут стать грех, а не благочестие, ненависть, а не любовь. Такой опыт кажется не светоносным, но деструктивным, сомнительным и угрожающим. Однако часто случаи зла и греха не раскрывают так просто своего смысла и телеологичности. Может пройти целая жизнь, прежде чем станет понятным сокровенный смысл того, что сообщается о Спасении через смуты. И в стенах тюрьмы таятся благостные ясли Вифлеемские.

Реальность греха Гретхен как бы заключена в другую реальность — в жертву, в некое бремя, которое нельзя выдержать лишь с помощью естественных человеческих усилий. Она переживает род заболевания, таинственно всплывающий и уходящий, который порожден не органическими процессами, но вечными законами души. В бездну проваливается разум. Страшное насильственное потрясение всего существа, безумие подобно землетрясению. Ход этой болезни, по существу религиозной, вырастает из раздвоения человека между Богом и греховностью. Сосуду несовершенному надлежит быть разбитым, чтобы в новом объеме мог он принять и вместить более высокое содержание. Невыносимая боль растворяется в преизбытке абсолютной радости. Героиня являет изумляющую антиномию: крушение — победа, отвержение — признание.

Сатана искушает тем, что борется с Крестом. Жертва вечерняя, которая повисла на древе и сотворила милость утреннюю, ему не нужна и мешает. Высказывание Мефистофеля о «древе жизни» — оборотная сторона той медали, где он отчеканивает свой «символ веры». Сатана образ пародирует, завлекает познавательной безмятежностью: заблудившись в лесу понятий, так просто проглядеть все самое ценное в жизни. Это именно его стиль, его прием, внутри которого он заодно демонстрирует все языковые возможности, все речевые несообразности и укладывает их на ложе риторики с ее разнообразными фигурами. И в чем был

просто неподражаем, так это в способе истолкования, загадывания, анонимных намеков. Свою терминологию Мефистофель сознательно сделал двусмысленной.

Сатана не создал новых, «злых» слов. Он те же слова превратил в слова о другом. Он и слуги его всегда говорят на языке, буквально украденном у Бога. Возникает произвол харизматического господства. Понятия, к этому опыту не отнесенные или же от него оторвавшиеся, неизбежно становятся удобопревратными и лукавыми. Разговор Мефистофеля ни к чему крестному и ответственному не принуждал. «Заблудившееся» высказывание-суждение, само по себе или правильное или религиозно-безразличное, выпадает из своего контекста и заносится в контекст богословский. Это происходит в силу контекстуальной беспризорности. Текст становится тайной «сигнатурой». Чем более «буква» превращалась в сакральный шифр, тем произвольней могла быть расшифровка, тем более находилась она в зависимости от того понятия о «духе», которое составляет себе толкователь. И чем выше слово, тем настоятельнее требует не просто более точного себе определения, но и освобождения.

Мефистофель рекомбинирует опыт культур, и в этой рекомбинации его интересует сумма, складывающаяся из цитат. Его сознание проскальзывает мимо самих предметов, уклоняется от них, скорее принимает их в расчет (как слепой — препятствия), чем опознает. На уровне гносеологии такого рода поиск уже методически мог снимать любые ограничения и предполагал все: соблазны тонкой гордыни и ложного смирения, игривое вольномыслие, атеистический цинизм с фарисейством, соблюдение апокалиптических «приличий». В режиме редуцированного сознания оказывалось возможным все.

Сатана обещает Фаусту «долгосрочные» удовольствия, счастье идеальное, полное и непрерывное. Живем ли мы, чтобы познавать удовольствия, или познаем удовольствия, чтобы жить? Аристотель поставил этот вопрос, но сам не пытался на него ответить. Мефистофель исповедует психологический гедонизм: лишь одно удовольствие мы ценим ради него самого, его одного мы действительно жаждем. Человек способен почерпнуть из себя самого не только удовольствие, но также познание и тонкую подвижную взаимосвязь, которая ведет от одного к другому: знание удовольствия, удовольствие знать удовольствие, удовольствие-знание. Мефистофель наложил на идею свой капризный вкус, метафизическое сладострастие.

Мефистофель изрекает «истину», которая служит Фаусту и причинит ему печаль неудавшейся истины. Все же человек нуждается в истине, которой бы он служил. Но Сатана сыграл роль своего рода ревизора, заставив вопросами, остротами, насмешками отыскивать это знание в логически и теологически чистом виде. Так, «сухая» теория напоминает о тираническом интеллектуализме ученых. Тайна стала как бы «собственностью» мудрых и разумных. Даже наиболее совершенные плоды интеллектуальной жизни оставляют человека неудовлетворенным. Познание вводит в душу все формы и все блага, но лишены присущей им жизни и низведенные на степень объектов мысли. Они пребывают в нас, прививаются нам, но способ их бытия неполон. Они требуют дополнения, отягчают желанием следовать за ними в их собственном существе и реальности, чтобы овладеть ими не только в идее. Бог не является абстрактной идеей, и к Нему нельзя относиться как к теории.

В финале трагедии символическим средством постижения служит Литургия, объединение в хоровом славословии и любви. Происходит гимнологическое преодоление всех стертых силлогизмов. Как литургическая молитва является общей молитвой в объективно определенном общем порядке, в урочное время, так тайна молитвенного воздействия, спасающего мир, есть тайна согласованного, урочного духовного действия<sup>4</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гете И. В. Собр. соч. В 10-ти томах. М., 1975—1980. Т. 2. С. 72. В дальнейшем ссылки даются в тексте с указанием тома и страниц.

<sup>2</sup> Платон. Пир// Соч. В 3-х томах. М., 1970. Т. 2. С. 98.

<sup>3</sup> Цит. по: Фрейденберг О. М. Утопия// Вопросы философии. 1990. № 5. С. 152.

<sup>4</sup> См. также: Schümann-Heinke E. Die Lichtsymbolik in Faust II. In: Studien zu Goethes Alterswerken. Frankfurt a M., 1971.

## МОТИВ СНЕГА В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ ЯКУТИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. К. МИХАЙЛОВА)<sup>1</sup>

В поэтической культуре якутов мотив снега восходит к фольклорному архетипу. На художественном мышлении якутского поэта не может не сказаться богатство лексики в его родном языке, отражающей свойства северной природы.

Якутский словарь называет «снег» несколькими красочными именами: «хаар», «сойуо», «тонгот хаар». И такие «северные» слова как «мороз», «белый» тоже имеют не по одному названию. Примеров, дающих возможность русскому читателю ощутить многообразие форм в якутском языке для обозначения снежной символики, немало. Но простое перечисление, как бы оно ни было информативно, не заменит поэтическую образность. Тем более здесь речь идет о сложном явлении, о якутском поэте, пишущем по-русски.

Равное участие двух языков в творческом процессе создает особый феномен творчества А. К. Михайлова (1946—1994 гг.). Слияние двух (языковых) стихий постоянно ощущается в его стихах, хотя не все поэтические средства поддаются осязаемой наглядной материализации, что претворяется при включении в поэтические произведения якутских слов и выражений. Они в большинстве случаев вписались в иноязычный текст естественно и непринужденно, благодаря мастерству поэта и проявленному чувству меры и такта, бережному отношению к богатствам своего народа.

В редких случаях, ради шутки или с иронией, поэт допускает использование якутских слов в макароническом стиле:

Как благодарен я природе,  
Что ею все ж не обделен,  
И что в любое время года  
Во мне стиха горит тӨлӨн!<sup>\*</sup>

<sup>\*</sup> ТӨлӨн — пламя.

Осмысляя трудно поддающийся объяснению и не всем понятный выбор языка, якутский поэт А. К. Михайлов выразил свое отношение к такой ситуации в лирическом откровении, в стихотворной аллегории, навеянной фольклорными мотивами\*:

Как белый конь и черный конь  
в одной упряжке,  
Несут два языка меня  
сквозь дни и ночи.

То снегопад, то тают льды,  
то дух листвяшки,  
И кони мчат, и дни летят,  
а что пророчат? (90. 3—4)\*\*

«Белый конь» — знак сакральной чистоты и светлых начал в творчестве, черный — в одной упряжке с белым — символ повседневного тяжкого труда, но окрыленного: «Два языка, как два крыла, в любом ненастье/ Всегда готовы унести в полет заветный».

«Белое чудо» — не только название сборника, так можно сказать о всей поэзии А. К. Михайлова. Это чудо сотворено на русском языке, с его помощью поэт передает особенности национального мировосприятия, национальный колорит.

Национальное своеобразие поэзии А. К. Михайлова проявляется, начиная с заглавий его сборников. В них обозначен один из самых излюбленных мотивов в творчестве их автора — мотив снега, развитый в якутском фольклоре<sup>2</sup>. «Снег» (1971 г.), «Стая белых журавлей» (1976 г.), «Снег в Якутске» (1980 г.), «Звезды в инее» (1981 г.), «Дорога во льдах» (1986 г.), «Птица белого крыла» (1987 г.), «Стерх моей радости. Уоруум кыталыга» — на якутском языке (1988 г.), «Белое чудо» (1990 г.), «От утренней звезды и до звезды вечерней» (1993 г.). За исключением последнего издания, все сборники уже в названии несут в себе символику белого цвета, снежной красоты якутской земли, одухотворенной полетом белокрылых журавлей. В этих символах — поэтическое кредо автора, лейтмотив его творчества: о земном — не заземленно — в ореоле романтики.

В опубликованных стихах А. К. Михайлова 70-х — начала 80-х годов из соцветия фольклорных представлений о снеге преобладает светлый мажорный тон. Возможно, в те годы появлению иной тональности препятствовали условия публикации литературных произведений.

В названных выше книгах поэта светлое начало доминирует не только в цветовой гамме, но и в настроении, в содержании

\* Конь в якутском фольклоре почитается священным созданием, от которого, согласно тотемистическим представлениям, произошли якуты: «Бог сначала сотворил коня, потом полуконя и под конец из него — человека».

\*\* В скобках указан год издания сборника стихов поэта и страницы, где помещено стихотворение, цитируемый отрывок. И далее аналогичные ссылки.

произведений. Выявление и систематизация вариантов мотива снега как одного из наиболее распространенных и развитых в творчестве А. К. Михайлова может способствовать пониманию и восприятию национальных особенностей и творческой индивидуальности его поэтики и стиля.

Одним из ярких признаков неотделимости поэта от корней родной культуры исследователи считают использование А. К. Михайловым ритмообразующих элементов и композиционных приемов якутского песенного фольклора, жанровых черт алгасы и других форм устной поэзии<sup>3</sup>.

Не занимаясь стилизацией, А. К. Михайлов для выражения национального чувства также бережно обращался и с фольклорными красками и мотивами.

В якутском фольклоре, в якутском языке и поэзии самый любимый цвет — белый\*, «...все лучшее, прекрасное, почитаемое, любимое, — заметил один из наблюдательных исследователей образной речи народных сказателей Н. З. Копырин, — наделяется этим эпитетом». Такое восприятие отвечало эстетической программе автора стихотворения «Снег в Якутске», открывающего его первую книгу «Снег». В поэтическом запеве, по сути программном на предстоящие годы, создан образ, который, как лейтмотив, прошел почти через все его творчество. Белизна, белые краски — преобладающий колорит этого цикла произведений.

Восходя к фольклорному архетипу, символ «снег» в творчестве якутского поэта получил все свойства литературного мотива, являясь в самых различных формах, от простейшего топоса до самого сложного философско-символического мотива... То выступает в его стихах как часть пейзажа, нейтрально, не всегда обладая свойствами тропа, то как емкий слово-символ, несущий большую смысловую нагрузку. В ряде случаев выступает и как сюжетобразующий элемент, передающий движение поэтической мысли.

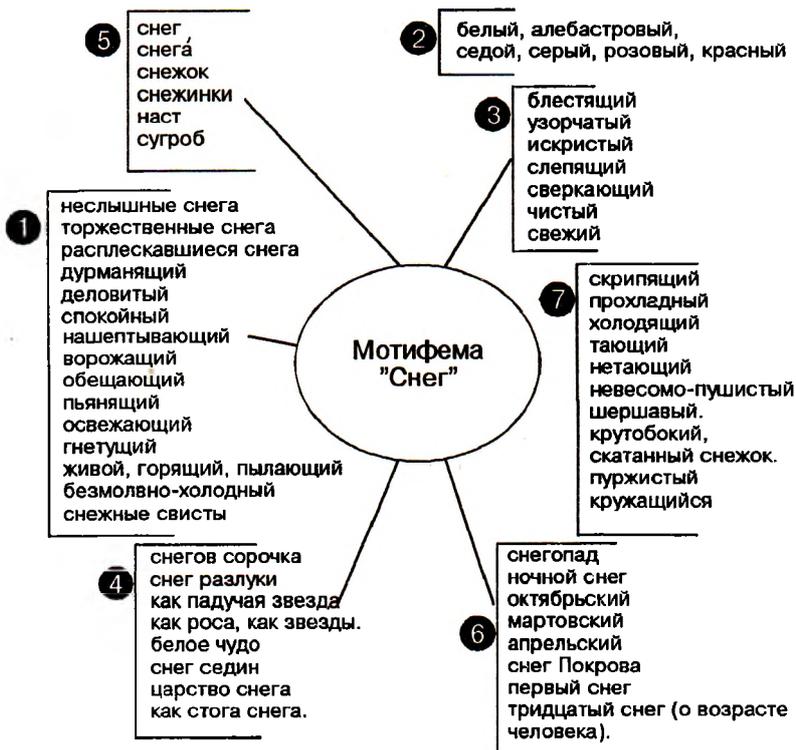
В стихах А. К. Михайлова «снег» имеет около ста номинаций\*\*, которые можно классифицировать, разделив на семь групп (см. схему). К 1-й, наиболее продуктивной, группе

---

\* Даже солнце, символ жизни, всего самого прекрасного, окрашивается якутскими сказителями белым, а не красным, как в русском фольклоре, цветом.

\*\* Семантическое гнездо «снег» в специальном словаре русского языка (см.: Русский семантический словарь. Опыт автомат. построения тезауруса от понятия к слову. Отв. ред. С. Г. Бархударов. М.: Наука, 1982. 566 с.) содержит около сорока номинаций. Тезаурус аналогичного «семантического гнезда», составленный на основе стихов А. К. Михайлова, не идентичен словарному не только по количеству модулей (у поэта их значительно больше), но и по содержанию. Одна группа слов, правда небольшая, осталась за пределами словаря поэта, но есть и такие, что являются привилегией А. К. Михайлова, как «непересекающиеся множества».

## МОТИФЕМА "СНЕГ" В ПОЭЗИИ А. К. МИХАЙЛОВА



### СЕМАНТИЧЕСКОЕ ГНЕЗДО

**Примечание.** Если согласиться с определением мотива как «устойчивого формально-содержательного компонента художественного текста», представляющего собой его минимальную, значимую единицу, необходимо обратить внимание и на такие его свойства, как наличие ключевого, опорного слова, словесную закрепленность, а также пространственно-временную повторяемость. По таким атрибутам, принятым за наиболее существенные, выявляются художественные мотивы, в данном случае «мотив снега» в пределах творчества одного поэта.

Сохраняя свои основные признаки, мотив в художественной литературе может иметь различные оценочные, смысловые и стилистические оттенки, благодаря способности к модификации, свойству переходить из одной тональности в другую, изменять внешние очертания.

Множественность проявлений одного и того же мотива вызывает необходимость систематизации по модифицирующим признакам. Мотив снега как прообраз (архетип), будучи изначально мотивом предметным, статичным, — своего рода абстрактный инвариант — преобразуется, оживает в художествен-

ном тексте (мотифема). Там он реализуется в разных формах, в виде конкретных вариантов (алломотивы), составляющих семантическое гнездо. При всех слабостях и недостатках подобной систематизации у нее есть и преимущества. Она наглядно демонстрирует особенности языка поэта, его умение находить свежие детали и образы, придающие новое звучание мотиву.

Авторские тропы, поддающиеся формализации, выступают как алломотивы, если пользоваться терминологией А. Дандеса\*.

\* Семиотика. Под ред. Ю. С. Степанова. М., Радуга, 1983.

относятся алломотивы, отличающиеся своей эмоционально-экспрессивной выразительностью. По форме они представляют собой разновидность поэтических тропов, чаще всего это «индивидуализированные эпитеты», выражающие оттенки настроений лирического героя, эмоциональное отношение к изображаемому, усиливая оценочную окраску, придают ей неповторимость (1-я группа).

Снег в окне моем горит,  
Грудкой снегиря пылает... (80, 17)

Снегу, что «горит» и «пылает», А. К. Михайлов посвящает особое стихотворение; это развернутая метафора-олицетворение:

...надо мной ты кружил,  
И вот так же слепя,  
Ты нашептывал и ворожил. (86, 52)

Метафорическое многоцветье в стихах поэта касается психологических нюансов, настроения.

Олицетворенный образ снега наделяется качествами необычного существа, способного и ворожить, и нашептывать, и обещать... И проявляется это по-разному, в зависимости от капризов души может быть и пьянящим и освежающим, деловитым и спокойным, дурманящим и безмолвно-холодным, торжественным и неслышным. Недаром поэт присвоил ему эпитет «живой» (1-я группа).

В семантическом гнезде мотифемы «снег» доминируют не цветные эпитеты — их немного. В ситуации преобладания излюбленного белого цвета и связанного с ним мотива, кроме топоса «белый снег», появляются метафоры, синонимичные по содержанию: белое чудо, белое сияние, белый простор, «в белом земля», «в шубе снеговой...», «снегов сорочка», «белым завалило пожухлую траву», «белизной горностая Север встречает меня». То же самое происходит и с эпитетом «белый», он тоже

переведен на язык метафоры, образуя синонимический ряд: седой снег, снег седин, седая нить (снег на ветвях деревьев), отсвет снега, цвет снега, «снежные перья» (птицы), «алебастровость снегов»... (2-я группа).

В редких случаях «снег» меняет свой цвет на непривычный — в стихотворении о судьбе партизана («Сергей Широких-Полянский): «Под тобой покраснели снега»; в реминисценции о гибели А. С. Пушкина: «А на Черной речке красен снег...» (86, 28). Неестественная для природы окраска, цвет крови, символизирует гибель, смерть, высшую несправедливость в судьбе людей, оплаканных поэтом.

В одном из поздних стихотворений как символ безнадежности и отрешенности души появляется серый отсвет снега... («Конец тысячелетия»).

Иную эмоциональную тональность несет с собой розовый цвет в стихотворении «Кусты шиповника пылают...» (93, 17), где создан романтический образ женщины когда-то любимой:

Ты поднималась по пригорку  
Лицом к закату и ко мне  
И наста розовую корку  
Ломала звонко в тишине (93, 17)

Пристрастие поэта к белому цвету, к мотиву снега, продиктованное особенностями северной природы, любовью к ней, побуждало его добиваться разнообразия цветových эпитетов в пределах натуральных, естественных красок. Уходя от монотонности, художник замечает игру света. Снег в стихах Михайлова преобразуется: то становится сверкающим, искристым, слепящим, то блестящим, узорчатым (3-я группа).

Неожиданные метафоры появляются в романтическом ореоле, и снег сравнивается с росой, «снежок» — с падучей звездой; то кажется он расплескавшейся водой, то уподобляется огню. Живописно сравнение сугробов с летними стогами: «Снега стояли, как стога...» (4-я группа).

Этот ряд индивидуализированных метафорических сравнений построен на перенесении признаков и черт одного явления на другое, качеств несвойственных ему: наряды лета примеряет зима. Такой прием оправдан тем, что метафоры, созданные с целью романтизации образа, обретают свежесть и оригинальность.

Некоторые украшающие эпитеты и сравнения, встречающиеся в произведениях поэта, носят импрессионистический характер, обогащая палитру художника.

В его стихах и простые, и развернутые метафоры насыщены своеобразной символикой, загаданной самой природой:

Снежинками, как звездами, увенчана  
Красивая, уверенная женщина.

Среди множества знаков, входящих в семантическое гнездо мотива «снег», только два представляют собой составные эпитеты: «невесомо пушистый» и «безмолвно холодный» (7-я группа). Простые слова, на уровне топоса, каждое по-своему, в руках мастера способны передавать художественные оттенки, не имея при себе дополнительных украшений. В эту группу, кроме топоса «снег», вошли слова: снега, снежинки, снежки, снежок (в разных значениях), снегопад, пороша, наст, сугроб, иней, пурга, метель, вьюга, буран (5-я группа).

Сопоставляя изобразительные возможности обоих языков, якутского и русского, поэт стремился усилить, обогатить художественный потенциал, особенно наглядно эта тенденция проявляется в отношении мотива снега. Подбирая русские эквиваленты, он не всегда ограничивался готовыми формами, нередко создавая свои, наиболее заметные и впечатляющие в виде перифраза и метафоры. Не противореча естеству природы, поэт включает простые эпитеты, близкие к «логическому определению», если рассматривать их изолированно, вне контекста. Но в образной структуре произведения и такие эпитеты, как «чистый», «свежий», «прохладный», обретают художественные свойства (3-я и 7-я группы).

Кроме уже упомянутых составных эпитетов в арсенале образных средств поэта есть такие краски, которые рисуют временные признаки мотива «снег»: первый снег; мартовский снег; апрельский; октябрьский; снег Покрова; ночной, тридцатилетний (о возрасте человека)\* (6-я группа). Другие эпитеты из общеупотребительного словаря передают динамику, движение, превращения: кружащийся снег, пуржистый, скрипящий, тающий, шершавый, «скатанный снежок» и «крутобокий». Но даже и в этом ряду эпитетов заметна печать авторской индивидуальности: «пуржистый», «крутобокий» и др. (7-я группа).

Продуктивен в стихах А. К. Михайлова эпитет «заснеженный», он входит в состав нескольких алломотивов, родственных

---

\* В якутском языке снег выступает и как мерило возраста, отсчет времени: «Сколько снегу выпало?» — может спросить якут. Что означает: сколько лет?

мотифеме «снег»: заснеженные будни, заснеженные километры, заснеженная крыша.

С эпитетом «снежный», «снеговой» родились оригинальные алломотивы: снежная кутерьма (снегопад), снежные нити (падающий снег), снежный свист (ветер), снеговая шуба (снежный покров земли), снежные перья (птицы).

Синонимическому описанию нетривиальной модуляции «снежные свисты» (вне контекста) мешает неоднозначность и разноплановость поэтического образа. Он воплощает и гамму настроений, и динамику движения, трудно поддающуюся изображению средствами словесного искусства:

На улице вечер хмурится,  
Бежит человек по улице...  
Куда же, остановись ты,  
Бежишь сквозь снежные свисты?

Неизвестные читателю произведения, с которыми ознакомлен автор этой статьи наследниками поэта, дополняют и обогащают наши представления о содержании его творчества.

У поэта мотив «снега» так же неоднозначен, как и в якутской народной поэзии. Фольклорный символ передает все многообразие настроений и чувств человека, едва заметные оттенки. Он может означать неудачу, неблагополучие, непрочность, призрачность, недолговечность, бедность — нюансы негативного свойства.

Гражданские чувства, никогда не покидавшие поэта, достигают в зрелые годы особой остроты. Чутко воспринимая перемены в общественной жизни, бурную ломку привычного уклада, получающую у современников неоднозначную оценку, он не мог не передать напряженного драматизма событий и настроений.

Стихотворения, хранящиеся в рукописном фонде А. К. Михайлова «Ужель придет другая сила»..., «Лебедь белая у краснопресненских вод»... и др., звучат как отклик на октябрьские события 1993 г., дни, «когда цвет зари стал цветом пролитой крови», а белый, любимый цвет якутского поэта, «превратился в цвет повязок, бинтов»...

Конец тысячелетия,  
Века конец.  
Середина жизни?  
Или конец?

Снегу навалило,  
Навалит еще.  
Не поднимешь голову,  
Опустив плечо.

Что за горизонтом,  
Какой обвал?  
Будущего улыбка  
Или оскал?

На душе нерадостно,  
Благостности нет,  
А от снега белого  
Лишь серый свет.

Снег ложится на душу  
За слоем слой.  
И того не ведает,  
Что он — над золой.

Символы якутской народной поэзии: пепел, зола, потухший огонь — как знаки смерти, угасания, утраты силы; синонимы немощи, старости, обреченности, в алломотивах «зола», «белого снега», подернутого пепельным «серым светом», в стихотворении «Конец тысячелетия...» наполняются скорбью по утраченным иллюзиям, предельно трагическим ощущением безысходности и близости развязки... По силе выражения состояния отчаяния и безнадежности это произведение не сравнимо ни с одним из самых драматических стихотворений, опубликованных поэтом в 60-х — начале 80-х годов. И этой выразительности А. К. Михайлов добивается благодаря глубинному ощущению и постижению фольклорной поэтической мысли и образности.

На примере семантического гнезда мотиформы «снег» выступает еще одна знаменательная особенность творчества поэта, свидетельствующая о богатстве его языка и неистощимости художественной фантазии. Эти качества позволяли ему сознательно или интуитивно не повторять однажды найденную художественную деталь на уровне алломотива, авторской метафоры. Как правило, они встречаются только раз, только в одном стихотворении.

Сам поэт открыл перед читателем его стихов один из важнейших принципов своего творчества:

Листаю словарь упоенно,  
Устав от словес захватанных,  
Словно стою над Леной  
И жадно дышу закатами.

И радуюсь снова и снова,  
Не в силах сдержать волнения, —  
Когда вдруг странное слово  
Звездой сверкнет вечернею. (76, с. 55).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Данная статья написана с учетом трудов, посвященных изучению изобразительных средств в якутском фольклоре, творчеству якутских поэтов, литературному наследию на якутском и русском языках: *Михайлова М. Г.* Творческие портреты. Якутск, 1980; *Копырин Н. З.* Изобразительные средства якутской поэзии. Якутск, 1981 (на якутском языке); *Бурцев А. А.* Зрелая поступь // Полярная звезда. 1992, № 1э. С. 164—167.

<sup>2</sup> *Копырин Н. З.* Изобразительные средства якутской поэзии... И в дальнейшем автор статьи использует наблюдения исследователя в области якутской народной поэтики.

<sup>3</sup> *Сивцева П. В.* Национально-художественные традиции в творчестве якутских поэтов, пишущих на русском языке. Рукопись. С. 5—6.

*В. В. МАРОШИ*

## **СЮЖЕТ В СЮЖЕТЕ**

**(Имя в тексте)**

Импlications латинского *sub-jectum* (подлежащее) через французский *suget, sujet* привели в русском литературоведении к противоречию абстрактного доминирования (смысловой компрессии) с пространственной разверткой вершины пирамиды. Первое выразилось в архетипизации и построении сюжетных схем, второе — в нелинейности (антикаузальности), особом структурировании границы, признании уникальности отношения сюжет-текст.

Адекватность сюжета тексту приводит к возможности видения внутри и вне текста множества равнозначных и равно-возможных сюжетных нитей, соединяющих дискретность тканевых мотивов. Анаграмматический сюжет текстуры внутри эпиграммического сюжета референтного текста, проблематизированный XX в., привлек внимание исследователей к следу присутствия пишущего в тексте, который, в частности, оказался связанным с вплетением имени автора в сюжетику через возможные мотивы-этимоны его имени. Вся прелесть этой метонимизации — в игре своего с чужим, собственного с нарицательным. Очевидная связь с под/внетекстовой подписью или над/внетекстовой надписью в эпиграммическом сюжете приводит к необходимости признания пунктирного сюжета имени,

маркирующего прежде всего края текста, прошивающего важнейшие точки его нарративного, фиктивного и символического поля, персонифицирующего части авторского имени в «персонажах» персонажей. «Означивание своего имени» (2; 6 : 273) участвует в иконизации, выходя порой на первый план (гоголевские тексты), позволяя определить свою сюжетную схему как процесс различения тождества со своим собственным текстом. Его можно назвать сюжетом о личине/лице.

Сюжет имени — это и особый сюжет, связанный с названием текста, которое иконизирует макро- и микроструктуру своих текстовых реализаций. Сюжетная схема — процесс усложнения и опосредствования заданной названием комбинации мотивов как смысловых, так и анаграмматических. Игра с различными вариантами имени персонажа приводит к включению их в другие внутритекстовые сюжеты или нахождение скрытого межтекстового источника. Наконец, важна роль имени в интерпретации чужого текста, что позволяет выявить внутреннюю полемичность любого нового сюжета. Имена вытесняемого автора и его персонажей становятся сигналами значимых сюжетных узлов. Основными жанрами, в которых происходит формирование сюжета имени, являются эпиграмма (антологическая и сатирическая), каламбур — речевой брат эпиграммы, жанр поэтического памятника («слава» имени поэта), элегии, рефлектирующей над уникальностью чьего-либо следа, ода (ода «на смерть» и ода «славы»), свою лепту вносят дружеские послания и письма, а также «салонные жанры»: мадригал, шарада, ребус, буриме, образующие наряду с эпиграммой и каламбуром речевую и письменную лабораторию будущей текстовой игры. Акrostих и мезостих, спонтанно возникающие аллитерации имени, граничащие с анаграммированием, создают предпосылки текстурного сюжета, существующего параллельно текстовому. Сгущенно-итеративная природа поэтического текста является первичной питательной средой прорастания имени. Как правило, прозаизации именного сюжета предшествует поэтическая разработка. Символизация имени в поэтическом тексте «поэтическими» же средствами (аллитерация, каламбур, анаграмма, рифма) лишь отчасти переносится в прозу, где основная нагрузка падает на фиктивный, нарративный, персонажный миры. Следует отметить, что приписывание имени символического статуса в тексте ведет к отождествлению его с последним, что является очевидной телеологической натяжкой следовой ткани сюжета. Выделенные выше отношения дистанцирован-

ности (сближения с текстом и основы для структурирования) отступления от нее позволяют говорить о пунктирном сюжете, объединяющем внешне разрозненные мотивы.

Рассмотрим проблему в диахронном аспекте. Тексты рефлексивного традиционализма сориентированы на имя референта, а не пишущего автора.

До Пушкина спектр обозначил в своем сюжете имени Г. Р. Державин. Конкуренция «славы» для его — повод к перетеканию имени в имя: «Как солнце, как луну поставлю/ Твой образ будущим векам;/ Превознесу тебя, прославлю;/ Тобой бессмертен буду сам» (4 : 48). Единство поэта и Бога («Во мне себя изображаешь,/ Как солнце в малой капле вод» (4 : 50) — единство Имени: «Един есть Бог, един Державин... Одна мне рифма — древний Навин, что солнца бег останавлиал» (4 : 191). Различение двух идентичных имен — это соотношение подлинного/вторичного: «Я подлинник — он список мой» (4 : 191). Поэт — первосвященник, священник — симулякр поэта: «Державин род с потопа влекся;/ Он в семинарьи им нарекся» (4 : 192); «Державу с митрой различай» (4 : 192). Имя вписывается в иконический знак дворянского сословия: «Но гербом не Державин он!/ В моем звезда рукой держима» (4 : 192). Равнозначность поэтического-родового-государственного («А я правитель был народный» (4 : 192) в других текстах может смещаться к поэтической славе имени /«Хоть родом я не славен.// Но, будучи любимец муз,// Другим вельможам я не равен (подразумеваемая рифма — Державин — В. М.)// И самой смертью предпочтуть» (4 : 165). Смерть, ставшая когда-то параграммой имени Мещерского (времен/пременны/смерть/умереть/мертвых) в паронимии общего и уникального («На смерть князя Мещерского»), проблематизирует в последнем слове поэта само его имя: «А если что и остается/ Чрез звуки лиры и трубы,/ То вечности жерлом пожрется/ И общей не уйдет судьбы» (4 : 204).

Из жерла появится и имя пушки: «Из жерл чугунных гром по праздникам ревет» (4 : 179); «От коего, как гром катается над ним» (4 : 180). (Далее развитие микросюжета Волхов/волхв — В. М.). «Здесь тихогрома с струн смягченны, плавны тоны/ Бегут...» (4 : 179); «Шепнешь вслух страннику, вдали как тихий гром:/ Здесь бога жил певец, — Фелицы» (4 : 181); «Евгений... приятель автора («доброй мой приятель» — В. М.), который его посещал на Званке («Где отзвуки/ От лиры моя шумящая рекой/ Неслись чрез холмы, доли, нивы» (4 : 181) и любил слушать эхо от выстрелов пушечных, которые

несколько раз по лесам Волхова удивительно отдаются» (3 : 270). Чуткое ухо Пушкина уловило след следа: эхо пушечного выстрела (гром) — «тихий гром» музыки имени Державина.

Пушкин изящно сконтаминировал следы державинских текстов как след его имени в «Евгении Онегине»: «Пред ним парит орел державный» (113 : 173); «Следы орлов парящих видит» (121 : 59); «Есть различная смелость: Державин написал: «Орел, на высоте паря...» (18 : 80); «Имя великого Державина всегда произносится с чувством пристрастия, даже суеверного» (11 : 285). Нас не должно удивлять и портретное сходство Державина и «пиковой дамы», в молодости красавицы «с орлиным носом» (9 : 4 : 227). Имя у Пушкина, свое или чужое, впервые обретает не только особую значимость («Когда дошел я до стиха, где упоминаю имя Державина...» (8 : 43), но и становится текстообразующим).

След имени самого поэта — часть следа («Дней прошлых гордые следы» (10 : 1 : 465), «Екатеринских орлов»: «...Вознесся памятник. Ширяся крылами, / Над ним сидит орел молодой. / И цепи тяжкие, и стрелы громовые / Вкруг грозного столпа трикратно обвилились...» (10 : 1 : 52)). Пушкины составляют часть памятнику Орлову, они же — след имени Мильтона: «За Мильтоном и Камоненсом / Опасался я без крил парить, / Не дерзал в стихах бессмысленных / Херувимов жарить пушками» (10 : 1 : 41). Этот след различения/тождества с чужим следом основан на мотивном комплексе «пушка-орел». С подобной проблемой столкнулся и Жуковский в переводе Грея: анонимность умерших («Любовь на камне сем их память сохранила, / Их лета, имена потщившись начертать» (6 : 9) компенсируется впервые появившейся подписью автора и ономотопеей — этимологом его имени в их единстве: «Повсюду тишина; повсюду мертвый сон; / Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает» (6 : 9). Почти каламбурное «save» в подлиннике («кроме; спасать») — у Жуковского «лишь» — отзывается в последней строчке перевода: «С надеждою, что жив его спаситель-Бог» (6 : 11). Очевидная контрастность движущегося живого жука «мертвому сну» — «сну мертвых» («Не слаще мертвых сон под мраморной доскою» (6 : 7)) приводит нас к потенциальному воскресению «уединенного певца, обретающего имя (след имени) в анонимном царстве смерти и сентименталистских штампов. Возможно, что первичной интенцией перевода и развертывания сюжета текста стало обнаружение и фиксация своего следа в чужом. Различение своего имени от персонажных, персонажей-посредников и других авторов и их персонажей внутри текста принимает

порой очень сложные формы. С предельной краткостью делает это Пушкин: «Вдруг рыжий и косой, оборванный мальчишка мелькнул из-за беседки, кинулся к дубу и запустил руку в дупло. Саша быстрее белки бросился к нему и зацепился за его обеими руками» (9 : 4 : 204). Физическое сцепление здесь — каламбурное рассоединение имен Пушкина (Александр), Дубровского (дуб-дупло), Белкина (ср.: «А его, бестию (Дубровского — В. М.) и пушками не добудишься» (9 : 4 : 185)). «Дубровский велел запереть ворота — и сам пошел освидетельствовать пушечку» (9 : 4 : 212); «...Сел на пушку верхом и запел во все горло меланхолическую старую песню: «Не шуми, мати, зеленая дубровушка» (9 : 4 : 211). Остается в тексте и след предшествующего имени (Островский): «Они поехали по озеру, около островов, посещали некоторые из них — на одном находили мраморную статую, на другом уединенную пещеру, на третьем памятник с таинственной надписью» (9 : 4 : 199).

Иконизация текста именем связана с рамочными пространственными конфигурациями: «...И с этим словом мы в нее въехали. У ворот увидел я старую чугунную пушку; улицы были тесны и кривы» (9 : 4 : 276); «Улица моя тесна; воли мне мало» (9 : 4 : 336); «Она разматывала нитки, которые держал, распялив в руках, кривой старичок в офицерском мундире» (9 : 4 : 276). Интертекстуально-именная игра «Повестей Белкина» с ее избытком композиционных, фиктивных, текстовых (визуальные тексты и чужие тексты) рамок задается в игре имен рамки эпиграфа (Простакова — «простота» прозы, «охота» чтения и письма, Митрофан — «показывающий шапку») и концентрируется в метонимии выстрела в собственное имя на рамке: «Мы пошли к Сильвио и нашли его на дворе, сажающего пулю на пулю в туза, приклеенного к воротам» [as — А. С. — туз (9 : 4 : 59)]. Пограничность рамки актуализирует в тексте проблему маркированности именем начала и конца текста, замыкая сюжет в надпись и подпись: «Чу, пушки грянули крылатых кораблей...», «Зорю бьют из рук моих...»; «Мы тронулись. Вперед поехала пушка, окруженная пехотными солдатами» (9 : 4 : 417) («Военная Грузинская дорога»); «Россия двинулась, и мимо нас волной/ Шли тучи конные, бородатая пехота/ И пушек медных светлый строй» [обрыв текста «Воспоминаний в Царском Селе» (10 : 1 : 465)]; «Ты не помнишь мальчишка, которого учил ты шведскому артикулу, с которым ты чуть не наделал пожара в этой самой комнатке, стреляя из детской пушечки» (концовка «Арапа...» — в черновике «пушечка» под-

писано после всего текста — В. М.). Сюжет имени порой замыкает текст, переводя его в другой: «Сказывают, что Сильвио во время возмущения Александра Ипсиланти (И. П. Силанти — В. М.) предподительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами» (9 : 4 : 68). [Ср.: «Сражение под Скулянами, кажется, никем не описано во всей его трогательной истине... Этот отряд прижался к берегу Прута и выставил перед собою две маленькие пушечки, найденные в Яссах на дворе господаря, и из которых, бывало, палили во время именинных обедов» (9 : 4 : 241)]. [Ср.: «Бывало, пушка зарева/ Лишь только грянет с корабля,/ С крутого берега сбегая,/ Уж к морю отправляюсь я — перевод сюжета романа в незаконченный («водой соленой оживленный») мир пишущего автора]. [Ср.: «А как тому два года Иван Кузьмич выдумал в мои именины палить из нашей пушки, так она, моя голубушка, чуть со страха на тот свет не отправилась» (9 : 4 : 280)]. Анаграммная игра в пушку капитанши не ускользнула от Гоголя, который не преминул выставить ее на авансцену: «В первый раз выступили истинно русские характеры: простой комендант крепости, капитанша (НКПШ, см. далее — В. М.), поручик, сама крепость с единственною пушкой...» (3 : 231).

Рефлексивная природа словесных наколок (p[ique]) своего имени как чужого нужно увидеть Пушкина в пушке, шапке, пунше и т. п. (в пушкинском тексте служит одновременно остранению фиктивного мира в сюжете автописьма и переводу его дистанционности в живое и уникальное пространство пишущего здесь и теперь и поименованного писателя). Полнота присутствия пишущего («живу, пишу») выразима в звуке — имени (выстрел пушки): «Что в имени тебе моем?.. Оно на памятном листке/ Оставит мертвый след, подобный/ Узору надписи надгробной/ На непонятном языке» (12 : 1 : 468); «Без неприметного следа/ Мне было б грустно мир оставить.../ Чтoб обо мне, как верный друг,/ Напомнил хоть единый звук» (9 : 3 : 47); «Звук привычный, звук живой.../ Дух далече улетает» (10 : 1 : 462); «Вдруг в общей тишине раздался явственно пушечный выстрел... и замер без отзыва» («тебе жет отзыва») (9 : 4 : 394). Имя поэта — это и ониматопея предельно возбуждающей жидкости: «Что в имени тебе моем?.. Волны, плеснувшей в берег дальний» (10 : 1 : 468); «Зададим гостям пирушку/ Зарядим картечью пушку» (9 : 4 : 275); «А в час пирушки холостой/ Шипенье пенистых бокалов/ И пунша пламень голубой» (10 : 2 : 174); «Пунш разрешит язык моего старо-

го знакомца» (9 : 4 : 90); «Слезы сии отчасти возбуждаемы были пуншем, коего он пять стаканов в продолжение своего повествования вытянул» (9 : 4 : 95); «Но шампанское явилось, разговор оживился, и все приняли в нем участие» (9 : 4 : 214). [Ср.: «...Холостой, холостой Пушкин! Стали подчивать меня шампанским и пуншем» (7 : 15 : 128) ]. «...Не писать против Карамзина, а пить пунш. Признаюсь, я не иначе смотрю на ссылку Пушкина...» (1 : 385). Особенности этого сюжета — в нерасторжимом единстве «эха имени» и мимезиса референта («отклика»).

Имя может быть опробовано в своей инаковости и в виде псевдонима: НКПШ Пушкина, 0000 Гоголя и т. д. В таком случае псевдоним-подпись становится дополнительным источником игры в имя: гоголевское «колесо», яйцо, мосье Ноль. «0» или пушкинская «шапка», «шкап» и т. д.: «От нападений колдуна/ Волшебной шапкою хранима» (10 : 1 : 694); «И шапку старого злодея/ Княжна, от радости краснея,/ Надела задом наперед» (10 : 1 : 681); «Везде всечасно замечали ее минутные следы» (10 : 1 : 694); «С крылатой шапкой набекрень/ Богов посланник молодой/ Слетает вдруг к нему стрелой» (12 : 1 : 105); «И вынул из кармана красную шапку с золотую кистью, она была прустреляна на вершок ото лба» (9:4:61); «Сиянье шапок этих медных,/ Насквозь простреленных в бою» (10 : 2 : 174). [Ср.: «Кто неподвижно возвышался/ Во мраке медною главой — в русской армии не было «медных шапок» — В. М. ]. «На нем был красный казацкий кафтан... Высокая соболья шапка с золотыми кистями была надвинута на его сверкающие глаза» (9 : 4 : 308). [Ср.: «Серые сверкающие глаза» Хло-пуши — «Поручаю тебе грабеж заводов — слышишь ли, моя Хло-Пушкина?» (7 : 15 : 128) ]. [Ср.: «В казачью шапку пунш нальем/ — И пить давайте снова» (10 : 1 : 40) ]. Поверх повествовательного сюжета поэтического текста («Бонапарт и Черногорцы») наслаивается текстурный: «Вот он шлет на нас пехоту/ С сотней пушек и мортир... У себя над головами/ Красных шапок видят ряд... И краснеют, коль завидят/ Шапку нашу невзначай» (10 : 1 : 546—547). В подтексте «Медного всадника» — не только «медная шапка» и «пушек медных светлый строй», но прежде всего пушечные выстрелы, под аккомпанемент которых проходили с конца XVIII в. все петербургские наводнения (как только вода подступала к Коломне — «живет в Коломне...»). Сюжет о самозванце, царе и роде Пушкиных). «Имя предков моих встречается поминутно в нашей истории» (8 : 6 : 50); «Имена предков моих на всех страницах истории нашей» (9 : 4 : 375) довольно просто

вписывается в фиктивное и нарративное пространство: «Несколько пушек, между коими узнал я и нашу, поставлены были на походные лафеты. Все жители находились тут же, ожидая самозванца... Народ снял шапки» (9 : 4 : 317); «У ворот стояло несколько винных бочек и две пушки». «Вот и дворец, — сказал один из мужиков» (9 : 4 : 330); «Гришка Отрепьев ведь поцарствовал же над Москвой. — А знаешь то, чем он кончил? Его выбросили из окна, зарезали, сожгли, зарядили его пеплом пушки и выпалили!» (9 : 4 : 337). Эти же детали помогают превратить историческое сочинение («История Пугачева») в совершенный поэтический текст («Но имя страшного бунтовщика гремит еще в краях, где он свирепствовал. Народ живо еще помнит...» (8 : 6 : 256); «Коего имя волновало чернь» (8 : 6 : 221); «Он ехал впереди своего войска. «Берегись, государь, — сказал ему старый казак, — неравно из пушки убьют». — «Старый ты человек, — отвечал самозванец, — разве пушки льются на царей?» (8 : 6 : 200); «И переслал оттоле Пугачеву пушки, ядра и порох, умножа свою шайку приписными крестьянами» (8 : 6 : 205); «Перевозя свои пушки с одной горы на другую» (8 : 6 : 210); «След их, чем далее шел, тем более рассыпался» (8 : 6 : 212); «Рассыпавшись по полям на расстояние пушечного выстрела» (8 : 6 : 210); «Взял назад свои пушки, а с ними и последнюю, оставшуюся у Пугачева после его разбития под Троицкой» (8 : 6 : 235)). «История принадлежит поэту», который всегда на стороне творческой, преобразующей ее личности: «Россия вошла в Европу... как спущенный корабль, при стуке топора и громе пушек. Но войны, предпринятые Петром Великим, были благодетельны и плодотворны. Успех народного преобразования был следствием Полтавской битвы...» (8 : 225); «На холмах пушки, присмирив,/ Прервали свой голодный рев,/ И се, равнину оглашая,/ Далече грянуло ура»:/ Полки увидели Петра» (10 : 2 : 119); «И раздался в честь науки/ Песен хор и пушек гром» (10 : 1 : 576) («Пир Петра Первого»). Действия Петра и поэтического слова параллельны и взаимодополняют друг друга. Впрочем, в этом-то и заключена каламбурность пушкинского текста (поэт-герой, слово-дело); «Не удалось мне за тобою/ При громе пушечном, в огне/ Скакать на бешеном коне./ Наездник смиренного Пегаса...» (10 : 582). Сюжет становится, как правило, межтекстовым: «Тотчас подвезли пушки, стали стрелять и неприятельская пальба мало-помалу утихла. Полки наши пошли в Арзрум, и 27 июня, в годовщину Полтавского сражения...» (11 : 4 : 447).

В процессе слияния поэта и царя в творчестве используется и более тонкое анаграммирование: «Сей ШКИПер был тот шкипер славный,/ Кем наша двинулась земля,/ Кто придал мощно бег державный/ Рулю родного корабля» (10 : 1 : 494); «Жен и дочерей голландских шкиперов, которые в канифасных юбках и в красных кофточках вязали свой чулок»; «...Стаканы с пуншем и шахматные доски. За одним из сих столов Петр играл в Шашки с одним ШирокоПлечим английским шкипером. Они усердно салютовали друг друга залпами табачного дыма» (как пушечными залпами — В. М.) (9 : 4 : 21). Именной сюжет «Арапа...» — в тождестве имен пушкинского предка и Петра, становящемся отправной точкой их фантастической близости друг к другу и пишущему автору.

Пространственные параметры, связанные со звуком-следом имени (движение, распространение, даль), могут стать объектами авторской рефлексии с уже описанным нами различием (дистанцированием). У Пушкина сюжет насыщается символической игрой (бесовская игра): «И далее мы пошли — и страх обнял меня... Я издали глядел смущением томим» (10 : 1 : 505—506). Постепенное отдаление рассказчика мотивировано созерцанием в том числе и графической игры собственных текстов: «Тогда я демонов увидел черный рой.../ И бесы тешились проклятою игрой»... И бесы, раскалив как жар чугуна ядра,/ Пустили вниз его смердящими когтями;/ Ядро запрыгало — и гладкая гора,/ Звеня, растрескалась колючими звездами./ Тогда других чертей нетерпеливый рой/ За жертвой кинулся с ужасными словами» (10 : 1 : 506). Пушечное ядро (ср. игру белки с ядрами и скорлупками в «Сказке о царе Салтане») не только знак саморефлексии, но и «переписывание», след на следе Данте (ср.: «Зорю бьют... Ветхий Данте выпадает»). Сюжету пути в текстах Пушкина («даль») удружил Жуковский, совместив его с последними часами жизни поэта (даль-Даль), придав сюжету имени и сюжету пути подытоживающую значимость.

Но все приведенное выше вовсе не шаг в сторону Пушкина-Нарцисса, любующегося на свои анаграмматические отражения, а лишь очень неполное усмотрение и чтение сюжета собственного имени. Для пушкинской поэтики более характерна увлеченность и, соответственно, структурирование чужим именем, описание встречи с Грибоедовым (Александр Сергеевич) строится не только на сходстве имен ситуаций («опутан сетями мелочных нужд»), но и текстурно предельном насыщении именем поэта: беРЕгу-ГЕРгеры-дорогу-грузин-Тегерана-Грибоеда.

Одно из имен-констант, образующих свой сюжет в текстах Пушкина, — имя Кузьмы Минина-Сухорука. Его источник — эпиграмматический текст «памятника» этому лицу. «Да какой гордости воспоминаний ожидать от народа, у которого пишут на памятнике: «Гражданину Минину и князю Пожарскому». ...Но отечество забыло даже настоящие имена своих избавителей» (9 : 4 : 48—49). Мотив памяти («воспоминаний»), устойчиво связанный с именем Мин-, становится текстообразующим: в историческом тексте «Их было всего два: он и Гаврило Пушкин» (8 : 303), художественном — Минский, Бурмин, Бур-мин и Марья Гавриловна, оторванное немцем Мин- и Миних в «Капитанской дочке». Текст этого имени кажется поэту не соответствующим славе лица: «Надпись Гражданину Минину, конечно, не удовлетворительна... (перечисляются варианты — В. М.) или, наконец, Кузьма Минин, выбранный человек от всего Московского государства...» (8 : 303). Поэт успокаивается, совместив свое имя с Мин-именем, а затем стерев его в «Путешествии в Арзрум». Выбирается полный вариант имени и граффити-письмо: «Первое замечательное место есть крепость Минарет... Легкий, одинокий минарет свидетельствует о бытии исчезнувшего селения (след. — В. М.). Он стройно возвышается между грудями камней, на берегу иссохшего потока. Внутренняя лестница еще не обрушилась. Я взобрался по ней на площадку, с которой уже не раздается голос муллы. Там нашел я несколько неизвестных имен, нацарапанных на кирпичках славолюбивыми путешественниками» (9 : 4 : 418). Это самоирония по сюжету первоначального текста: «Гр. Пушкин последовал за мною. Он начертал на кирпиче имя ему любезное, имя своей жены — счастливец — а я свое» (9 : 4 : 490). Итак, Минарет-минарет-гр. Пушкин-Пушкин, сюжет имени постоянно переводится от имени к предмету и к другому, похожему или идентичному имени.

Третья часть имени Сухорук также подвержена комбинаторике превращений: Курочкина, Курилкин, Троекуров, Синекур, Белькур и т. д. Кузьма становится более интересной и уже сюжетной игрой: «Откуда ты?» — «Из Прилучина; я дочь Василья-Кузнеца, иду по грибы (Лиза несла кузовок на веревочке)» (9 : 4 : 103); «Я тотчас отправился к Ивану Игнатьичу и застал его с иголкой в руках: по препоручению комендантши, он нанизывал грибы для сушения на зиму» (9 : 4 : 283); «На платье ее были нашиты не цветы, а какие-то сушеные грибы» (11 : 4 : 43); «Будет дождик, будут и грибки; а будут грибки, будет

и кузов» (9 : 4 : 272); «Ивана Кузьмича дома нет, — сказала она, — он пошел в гости к отцу Герасиму» (9 : 4 : 276). [Ср.: «Поп в гостях, черти на погосте» (9 : 4 : 272) ]; «Отведи Петра Андреича к Семену Кузову. Он, мошенник, лошадь свою пустил ко мне в огород» (9 : 4 : 277); «Половина избы занята была семьею Семена Кузова, другую отвели мне» (9 : 4 : 277). Текстильно-каламбурная игра Имя-предмет развивает уже найденные сочетания. Ее основа — графический минимум буквы: «Бывало, увидит муху и кричит: Кузька, пистолет! Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп («Кто бьет хлоПУШКой мух нахальных»), и вдавит муху в стену!» (11 : 4 : 66).

Пушкинские тексты закладывают основу сюжетов имени в русской литературе. Следует отметить и не только очевидное ученичество Гоголя, но и обратное влияние Гоголя на Пушкина в 1830-е годы. Их творческое соревнование могло бы стать предметом тщательного анализа.

Достоевскому удалось перевести на персонажный уровень («двойник») один из главных сюжетов гоголевской прозы: ре-визию, многократное вглядывание в собственные текстовые отражения, репрезентирующие в бесконечных ГЛ-УГЛ-ГЛЯ имя пишущего автора: «ГОры ГОршков, закутаных в сено, медленно двигались,... местами только какая-нибудь расписанная ярко миска или макитра хвастливо выказывалась из высоко взгроможденного на возу плетня (т. е. текста — В. М.). ...Много прохожих поГЛЯдывало с завистью на высокого ГОнчара, владельца сих драгоценностей, который медленными шагами шел за своим товаром, заботливо окутывая ГЛиняных своих щеголей и кокеток ненавистных для них сеном» (2 : 1 : 15); «Когда весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, ГО-ГОчет, гремит!» (2 : 1 : 19); «Блестит речное зеркало, оглашенное звонким ячанием лебедей и ГОрдый гоголь быстро несется по нем» (2 : 1 : 152); «Прошелся по тротуару гоголем, наводя на всех лорнет... Забросил в уГОЛ и расхаживал по великолепным комнатам, беспрестанно поГЛЯдывая в зеркала» (2 : 1 : 89); «Но Акакий Акакиевич если и ГЛЯдел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки» (2 : 3 : 132). Активную роль в сюжете играет и «птичье имя» автора в виде вписывания разнообразных птичьих мотивов и имен, прежде всего утки: «Стаи уток еще толпились на болотах наших» (2 : 1 : 54); «Тащится в гости какой-нибудь приятель из болота, с роГАми на ГОлове» (2 : 1 : 45); «ГУляет, пьянствует и вдруг

пропадет, как в воду» (2 : 1 : 45); «КругЛился на воздухе, как правильная мраморная сверкающая колонна; косо́й остроко́нечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица» (2 : 5 : 117); «Садятся нестройными толпами в виде букв на бумагу» (2 : 6 : 270); «В низу последней колонны, которая в тени, когда-нибудь русский путешественник разберет мое птичье имя, если не сядет на него англичанин» (2 : 6 : 336); «Занимала полстены огромная почерневшая картина... изображавшая цветы (Чичек — «цветок» — турец.). Фрукты, разрезанный арбуз, кабанью морду и висевшую вниз головой утку. С середины потолка висела люстра в холстинном мешке...» (2 : 5 : 126). Попытки автора как персонажей выбраться из текстового мешка-автопортрета — один из глубинных сюжетов «Мертвых душ».

Как мы показали, можно с уверенностью говорить о появлении различных сюжетных схем имени в русской литературе начала XIX в. Из них была проанализирована в самых общих чертах линия, связанная с именем автора, пишущего текст. Тексты Пушкина и Гоголя открывают сюжетные возможности не только для своих ближайших последователей и современников, прежде всего Лермонтова, но и открывают модернистскую перспективу текстов начала XX в.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984.
- <sup>2</sup> *Гоголь Н. В.* Собр. соч. В 6-ти томах. М., 1959.
- <sup>3</sup> *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990.
- <sup>4</sup> *Державин Г. Р.* Стихотворения. М., 1983.
- <sup>5</sup> *Державин Г. Р.* Избранная проза. М., 1984.
- <sup>6</sup> *Жуковский В. А.* Стихотворения. Новосибирск, 1984.
- <sup>7</sup> *Пушкин А. С.* ПСС. В 15-ти томах. М., 1937.
- <sup>8</sup> *Пушкин А. С.* ПСС. Т. 6. М., 1954.
- <sup>9</sup> *Пушкин А. С.* ПСС. В 6-ти томах. Т. 3, 4. М., 1950.
- <sup>10</sup> *Пушкин А. С.* Сочинения в 3-х томах. М., 1987.
- <sup>11</sup> *Пушкин А. С.* Мысли о литературе. М., 1988.