# “ВЕЧНЫЕ” СЮЖЕТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## “БЛУДНЫЙ СЫН” И ДРУГИЕ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

# “ВЕЧНЫЕ” СЮЖЕТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## “БЛУДНЫЙ СЫН” И ДРУГИЕ

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Ответственные редакторы:
член-корреспондент РАН *Е. К. Ромодановская*
доктор филологических наук, профессор *В. И. Тюпа*

НОВОСИБИРСК
1996

ББК 83.3(2)
В26

"Вечные" сюжеты русской литературы: ("блудный сын" и другие). Под ред. Е.К.Ромодановской, В.И.Тюпы. — Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. — 180 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 ФОНДА
ГРАНТ № 93-06-11152

ISBN 5-76-23-1174-0

© Институт филологии СО РАН, 1996

Сводный план, позиция 71. 1996 г.

# "ВЕЧНЫЕ" СЮЖЕТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
## ("БЛУДНЫЙ СЫН" И ДРУГИЕ)

Ответственные редакторы:
*РОМОДАНОВСКАЯ Елена Константиновна*
*ТЮПА Валерий Игоревич*

Редактирование и компьютерная верстка *Л.В. Таборской*
Компьютерный набор *Е.В. Капинос*

Подписано в печать 20.02.96 г. Формат 60x84/16. Офсетная печать. Гарнитура таймс.
Физ. печ. л. 11,25. Усл. печ. л. 10,5. Уч.-изд. л. 9. Тираж 500. Заказ № 60.

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

## *СОДЕРЖАНИЕ*

*Предисловие* . . . . . 3
*Журова Л.И.* Ранние произведения Максима Грека в составе поздних рукописных собраний сочинений писателя (к истории составления собраний) . . . . . 5
*Глушанина Н.И.* Архетипические черты рая в изображении идеальной государственности в "Архиве, или статейном списке..." А.А.Матвеева . . . . . 12
*Никанорова Е.К.* Мотив бури на море в анекдотах и преданиях о Петре I (XVIII-XIX вв.) . . . . . 18
*Шатин Ю.В.* Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе . . . . . 29
*Козлова С.М.* Миф о похищении Персефоны в сюжетных схемах русской литературы (к проблеме развития наррации) . . . . . 41
*Постнов О.Г.* Тема смерти в ранней лирике А.С.Пушкина . . 59
*Хомук Н.В., Янушкевич А.С.* Отзвуки притчи о блудном сыне в Петербургских повестях Н.В.Гоголя . . . . . 68
*Печерская Т.И.* Мотив блудного сына в рассказах и повестях Ф.М.Достоевского . . . . . 78
*Климова М.Н.* Некоторые сюжеты с мотивом инцеста в русской литературе . . . . . 86
*Тюпа В.И.* Мотив пути на раздорожье русской поэзии XX века . . . . . 97
*Десятов В.В.* "Блудный сын", проводник в интегральный мир Николая Гумилева . . . . . 114
*Бальбуров Э.А.* Космос Платонова . . . . . 122
*Проскурина Е.Н.* Мотив бездомья в произведениях А. Платонова 20-30-х гг. . . . . 132
*Левашова О.Г.* Рассказ В.М.Шукшина "Солнце, старик и девушка" в аспекте толстовской традиции . . . . . 141
*Куляпин А.И.* Мотив погони в творчестве В.М.Шукшина . . 145
*Юдалевич Б.М.* Мотив преступления в современном рассказе . . . . . 149
*Якимова Л.П.* Мотив блудного сына в романе Л.Леонова "Пирамида" . . . . . 157
*Малинина Е.Е.* Дзэнские мотивы в творчестве Дж.Д. Селинджера . . . . . 172

## *ПРЕДИСЛОВИЕ*

Предлагаемый читателю сборник содержит тексты докладов, прочитанных на конференции “Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы”, прошедшей в декабре 1995 г. в Институте филологии СО РАН. Основное внимание авторы сосредоточили на “вечных” сюжетах, прослеживаемых на протяжении нескольких веков истории русской литературы. Таковым в первую очередь является сюжет о блудном сыне, наиболее четко воплотившийся в Евангелии. Евангельская притча, послужившая еще в XVII веке источником для “Комедии-притчи о блудном сыне” Симеона Полоцкого, позднее отразилась в самых разных, по времени и характеру, произведениях русской литературы. Участники сборника прослеживают ее реминисценции в творчестве Н.В.Гоголя, Ф.М.Достоевского, Н.С.Гумилева, Л.М.Леонова, она отражается в мотивах пути и бездомья у писателей XX века.

Если сюжет о блудном сыне и ранее привлекал внимание исследователей русской литературы[1], то некоторые из рассматриваемых в сборнике сюжетов почти не затрагивались ими. Таковы, в частности, сюжеты с мотивом инцеста у писателей XIX-XX вв. и миф о похищении Персефоны.

Анализ архетипических мотивов позволяет по-новому увидеть внутренние связи разновременных пластов русской литературы. Возможность проследить эти связи на уровне сюжетов и мотивов демонстрирует реальное единство русской литературы от средневековья до современности. В таком контексте особое значение приобретают работы о творчестве писателей, близких нам по времени; так, рассмогрение традиций в творчестве В.М.Шукшина в корне разрушает еще бытующее иногда представление о нем только как о “самородке”, появившемся “сам по себе”.

Предлагаемые читателю статьи, посвященные отдельным пи-

---

[1] См., например: *Турбин В.Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. М., 1978; *Тюпа В.И.* Притча о блудном сыне в контексте “Повестей Белкина” как художественного целого // Болдинскне чтения. Горький, 1983; *Тюпа В. И.* Сюжет блудного сына в лирике Пушкина // Болдинскне чтения. Горький, 1984; *Черное А.В.* Архетип “блудного сына” в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII -XX веков. Петрозаводск, 1994.

сателям, отдельным памятникам, отдельным сюжетам, объединены, как и в предыдущем нашем сборнике[2], общей задачей — накопления материала для будущего “Словаря сюжетов и мотивов русской литературы”. Авторы и редакторы надеются, что эту задачу наш труд выполняет.

Организационно-техническую работу по сборнику вела Е.В.Капинос.

***Е. К. Ромодановская***

[2] *Роль* традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Сборник науч. трудов. Новосибирск, 1995.

*Л.И.Журова*

# РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАКСИМА ГРЕКА В СОСТАВЕ ПОЗДНИХ РУКОПИСНЫХ СОБРАНИЙ СОЧИНЕНИЙ ПИСАТЕЛЯ
## (К ИСТОРИИ СОСТАВЛЕНИЯ СОБРАНИЙ)[1]

В решении задач изучения судьбы литературных памятников Максима Грека "особый интерес представляет история составления наиболее крупных собраний сочинений"[2].Среди них собрания, сложившиеся в Троице-Сергиевом монастыре, где писатель провел последние годы жизни, где скончался и был похоронен. В первой половине XVII в. монастырь стал крупным книжным и культурным центром, создававшим традиции почитания Максима Грека, занимавшим лидирующее положение в сохранении и распространении рукописного наследия писателя. В библиотеке этого монастыря хранились одни из самых авторитетных сборников сочинений писателя, в том числе такие обширные и тщательно подобранные собрания, как Троицкое (РГБ, собр. Троицк. 200), собрание в 151 главу (РГБ, собр. Троицк. 201)[3].

Ранние произведения Максима Грека, т.е. написанные им с 1518 по 1525 гг., большей частью не включенные писателем в прижизненные систематизированные собрания (Иоасафовское, Хлудовское и Румянцевское, составленные с 1548 по 1555 гг.), заняли определенное место в структуре некоторых собраний сочинений афонца, сформированных книжниками в конце XVI — XVII вв. Если в прижизненные собрания вошли произведения "зрелого периода творчества, в которых воплотился как выкристаллизовавшийся опыт его жизни в России, так и исторические потребности окружавшей действительности"[4], то в поздних кодексах собраны памятники самых разных жанровых разновидностей, представивших

---

[1] Статья написана при содействии РГНФ (проект № 96-04-06220).

[2] *Синицына Н.В.* Максим Грек в России. М., 1977. С. 220.

[3] *Синицына Н.В.* Указ. соч. С. 273-274. *Шашков А.Т.* Сочинения Максима Грека в старообрядческой рукописной традиции и идеологическая борьба в России во второй половине XVII — первой половине XVIII вв. // Дисс. ... канд. ист. наук. Свердловск, 1982. С. 198-207.

[4] *Синицына Н.В.* Указ. соч. С. 186.

всю сложность и многообразие художественного опыта публициста.

Среди сочинений, созданных Максимом Греком в первый период его жизни в России, внимание привлекают полемические послания против католической пропаганды[5]. Они были написаны на актуальные темы общественно-культурной жизни Московской Руси второй четверти XVI в., когда "ученейший профессор медицины, астрологии и всякой науки", врач великого князя Василия Ивановича Николай Булев (Немчин), в "словесном художестве искусный", "счинил слово... о соединении веры греческой и римской". Против "глав Николаевых" резко выступил целым рядом сочинений (И-132 — И-141)[6] афонский монах, недавно приехавший в Москву и активно занимавшийся переводом Толковой Псалтыри. Его трактаты пользовались большой популярностью в книжной традиции XVI-XVII вв., многократно переписывались, из них делались компиляции и выписки. Изучение рукописной истории этих сочинений позволит ответить на ряд вопросов, связанных с восприятием произведений средневекового писателя русскими читателями и атрибуцией некоторых его текстов.

Из названного ряда антикатолических текстов в состав систематизированных собраний вошло "Слово похвальное к святым апостолам Петру и Павлу" (И-138, Иоасафовское собр., гл. 7) и "Слово... противу льстиваго списания Николая Немчина" (И-132, Хлудовское собр., гл. 68). Остальные сочинения, чрезвычайно интересные по своему содержанию и художественному исполнению, писателем в состав прижизненных собраний включены не были. Тем более важным представляется разобраться с судьбой этих сочинений в поздних рукописных собраниях.

Текстологическое исследование "Первого (краткого) послания Николаю Булеву по поводу католической пропаганды" (И-136) показало, что два самых ранних списка, дошедших в сборниках смешанного состава (ГИМ, Синод. 791 (40-е гг. XVI в., лл. 150—154 (*С*)[7] и РГИА, ф.834, оп. 3, д. 4025, кон. XVI в., лл. 120 об.—123 (*А*),

---

[5] Там же. С. 75-87.

[6] Там же; *Иванов А.И.* Литературное наследие Максима Грека. Л., 1969. С. 114. Далее указываются номера сочинений по классификации Иванова: И-...

[7] На раннее происхождение списка Синод. 791 указывает отсутствие заголовка и наличие прескрипта, не встречающегося ни в каком другом списке: "Максим инокъ Николаю Немчину радоватися", в поздних собраниях это сочинение, как впрочем и все остальные, оформляется заголовком: "Послание инока Максима святогорскаго к Николаю маногоученому Немчину".

имеют очень важный и досадный пропуск, восстанавливаемый по рукописи РГБ, Волок. 522, сер. XVI в. и спискам этого послания в составе поздних собраний: Ионы Думина, Синодального, Троицкого, в 151 главу, Поморского. В этом фрагменте содержится обращение к Николаю Немчину:

Отвещаваю ти, яко святый Августинъ и онъсице [бысть на соборе Карфагенскомъ Иппонейский епископъ, мужъ святъ и философъ изъященъ во всехъ, и книги его нарочитейши и всякия мудрости и пользы исполнени. И ты его, Николае, сим оболгуеши, что онъсице тако уставиша во своихъ писаниихъ. И аще Августинъ будетъ се писалъ вашему закону,] и онъсице нелучше всехъ съборъ разумеша.

Этот пример показывает, что составители поздних собраний пользовались материалами, наилучшим образом отражавшими первоисточники. Поздние собрания, что совершенно очевидно, владели несколькими источниками и неоднократно сверяли свои списки с другими рукописями, об этом свидетельствует многослойная правка в ряде сборников. Наиболее показателен среди них Троицк. 200 (*Т*), признанный основным для Троицкого собрания. Названный текст в *Т* читается на отдельных листах 192 — 193, явно вставленных и пронумерованных редактором, написанных почерком, отличающимся от почерков ближайшего окружения. Не задаваясь целью провести анализ всей рукописи, отметим только факты, показывающие работу книжников над редактированием отдельных сочинений афонца, характерную для всего сборника.

В "Первом послании Николаю" примеров правки не так много, как в других сочинениях на эту же тему, но тем не менее они очень показательны. Видно, что рукопись правлена трижды: самим писцом, редактором, пользовавшимся черными чернилами, и редактором, сверившим текст по какому-то верному и надежному источнику и отметившим свою правку киноварью. Так, уже в первой фразе "Послания" над строкой киноварью вставлено местоимение "ми": "велель ми еси". Сверка была настолько тщательной, что редактор с киноварными пометами не упустил мельчайших разночтений, вплоть до буквенных: так, в *Т* пропущен в слове "языковъ" слог "зы", он вписан над строкой киноварью; в слове "облечеся" наоборот дважды написан слог "че", он зачеркнут киноварью; в слове "Святом" надписана киноварью выносная "м"; киноварью на поле сделана вставка механически пропущенной части фразы: "... и не ходили бы убо [чрезъ божественыхъ предель правовериа, но пребыли бы убо], в нихже они святии отцы"; "разуме-ша" ("ша" *вставлено над строкой киноварью в Т*) и т.д. Анализ правки, сделанной другой рукой, но не киноварью, убеждает в том, что редактор

пользовался источником, отразившимся как в списке конца XVI в., связанном, как предполагают, с историей Иосифо-Волоколамского монастыря, так и в рукописях Поморского собрания (РНБ, F.I.425, лл. 405 — 408, *П*). Писцом, правившим рукопись черными чернилами, отмечено: "ваше латинское ухищре~н~и~е, паче суесловие", на поле со знаком замены вставлено "~н~н~о~е", т.е. "ухищренное", (как во всех списках, кроме *А*), в *А* читается "ухищрение"; "непостиж~е~н~и~е" исправлено в *Т* на "непостижимое" с пометой на поле: "~и~м~о~е", в *С*, *А* и *П* читается "непостижение". В *Т* исправлено "явля~ю~т~с~я" другой рукой со знаком замены на поле: (~е~т~е~с~я) во фразе "...мы не токмо за васъ, котории исполу являетеся тем же путемъ", неисправленный вариант читается в *П*. Любопытен еще ряд примеров, указывающих на текстуальную связь списка "Послания" с *П*: только в *Т* и *П* читается "предъ малымъ времянемъ почалося (почало — *все списки*) мужми изообретено", "истина же Христосъ, тъй [*доб.*: не мни, еже — *Т*, *П*] отъ Сына исходитъ".

Другое послание на эту же тему и тому же адресату — "Послание Николаю Булеву" (И-137). Ранние списки этого сочинения сохранились в сборниках втор. пол. XVI в. — РНБ, О.XVII.71 и Q.I.493 (оба втор. пол. XVI в.), трактат получил большое распространение в рукописной традиции XVII-XVIII вв. Он вошел в состав вышеназванных поздних собраний, из него делались выписки (РНБ, Q.XVII.17, XVII в., лл. 111 — 119), любопытной представляется история взаимоотношений этого сочинения с рукописью XVI в. ГИМ, собр. Барсова, N 364, в которой помещено обширное сочинение на антилатинскую тему, дословно совпадающее местами с сочинениями Максима Грека. Актуальной остается проблема атрибуции этого сочинения, потому что слишком много текстуальных совпадений оно имеет с другими произведениями писателя на эту же тему. Наблюдения над бытованием этого послания в поздних собраниях может дать решение некоторых поставленных вопросов. Анализ разночтений по спискам поздних собраний показывает, что принципиальных расхождений в содержании сочинения нет, все списки, как ранние, так и поздние, не дают разных вариантов. Но тем не менее отдельные текстуальные изменения позволяют представить рукописную историю сочинения. Единственный пропуск, допущенный в указанных списках XVI в., прокомментирован редактором *Т*: "...зане все естество человеческое... от младенчества паче уклонено на зло, неже на благое, показуется быти, [*пропуск в*

*Т:* сего ради подобаетъ, миръ и любовь оставя, соблазномъ многимъ убо ти (*на поле в П со знаком замены:* быти, *во всех списках:* быти] и ересемъ", в *Т* на поле против этих слов стоит киноварная запись: "восмотрым в ьном переводе".

И опять в этом сочинении в Т видна редакторская правка разных уровней, по своему характеру совпадающая с примерами из предыдущего послания, но имеющая больше киноварных помет (58 случаев): вставлены пропущенные слова ("заблудити убо, [рече], могу, а еретикъ не буду", "колико отстоитъ [солнце] отъ звезды" и т.п.), исправлены буквы ("и[с]поклоняема", "просветил[т]ъ", "но[е] возможно") и целые выражения ("вопрошение" на "преложение", "бесов гонителенъ познавается" на "бесов хранителенъ познавается", "и уже" на "нуже", "написати сие потщуся" на "написати тебе потщуся", "слышанна" на "слыша Иванна", "ты же" на "то бо"), все исправления сделаны по хорошему первоисточнику и отражают верные варианты чтений. В *Т* исправлен и заголовок: в первоначальном варианте "Того же преподобнаго Максима Грека святогорца Слово ответно к Николае латынянину, злому прелестнику и звездочетцу" зачеркнуты киноварью слова "преподобнаго" (*сверху надписано* "инока"), "святогорца Слово ответно", по правому полю дописано киноварью, рукой основного справщика "Послание о отлучении латынском, како латына отпадоша православия", именно такой вариант заголовка читаем в рукописи XVI в., ставшей основным списком для этого сочинения О.XVII.71., и в рукописях Поморского собрания, что свидетельствует об использовании раннего и исправного источника одним из редакторов *Т* и составителем *П*, но был ли это единый источник, сказать трудно; использовал ли редактор Поморского кодекса Троицкую рукопись, скорее всего — да, но она не была его единственным источником. Примечательно, что в *Т* справщик киноварными чернилами регулярно делал пометы, вероятно, для переписчиков: "красным", например, на поле против слов "Се первую статью вкратце заключаю", "Правило пятое", "3 Глава" и т.п. Именно эти выражения писаны киноварью в списках *П* и в рукописи XVII в. РНБ, Солов.495/514(*Сл.*), представляющее собрание в единственном списке[8], с которой сделано Казанское издание сочинений Максима Грека.

Следующее сочинение Максима Грека, обращенное к Николаю Немчину и неизвестному послушнику (И-135), читается в тех

---

[8] *Синицына Н.В.* Указ. соч. С. 278.

же сборниках XVI в. и в тех же собраниях, что и предыдущее, и имеет тот же тип редакторской обработки, что и в *Т*. Так, заголовок в *Т* исправлен другим почерком: "Того же преподобнаго (*зачеркнуто, надписано над строкой:* инока) Максима Грека (*вписано на поле со знаком вставки:* святогорски) к Николаю латыняну (*доб.:* звездомудреному). Опять можно привести десятки примеров тщательной, буквально до каждой знака, выверки текста редактором, работавшим киноварью. Все сделанные исправления отражают тот вид текста, который признан основным, т.е. список XVI в. О.XVII.71 (*О*). Приведем наиболее характерные примеры: *О* — "в нем стоя обрящет", все списки: "в нем место обрящет", *Т* — "в нем место (*на поле со знаком замены:* стоя) обрящет"; *О* — "понеже радостно вам дерзати, не солжется от мене", *все списки:* "понеже достоино вам дерзати, яко не солжется от мене", *Т* — "понеже, рече, достоино (*на поле со знаком замены:* радостно) вам дерзати, яко (*со знаком замены*) не солжется от мене", этот ряд примеров можно продолжить. Любопытно, что многие добавления, сделанные в списках поздних собраний, в *Т* помечаются киноварными знаками, видимо, означающими, что в оригинале этих слов не было: "Отцу присносущну сущу [*доб. во всех списках:* Сыну же, седящу со Отцемъ присносущну сущу], в *Т* над этими словами стоят киноварные знаки. В *Т* восстановлены пропуски, допущенные основным писцом: "Пияй убо воду сию [не вжажется во веки. Вси жажущеи на воду сию] приходите...". В *Т* (наряду со всеми остальными собраниями) читаются те пропуски, которые были допущены в основном списке: "...не убо от своих ядръ, [рече, азъ испущаю Духа, но что, рече, отъ Отца Духъ исходитъ и Духъ] истиненъ есть". Таким образом, текстологические наблюдения показывают, что исправленные варианты антикатолических посланий в Троицком собрании очень близки к основным спискам, исправления, сделанные черными чернилами, были проведены при составлении собрания, киноварная правка появилась позже и предназначалась для переписчиков при формировании другого рукописного собрания, может быть, Поморского, Соловецкого. Собрания Ионы Думина, Синодальное, в 151 главу набрали ряд разночтений, свидетельствующих об определенных тенденциях рукописной традиции сочинений Максима Грека в XVII-XVIII в. Разные собрания содержат один текст того или иного сочинения, анализ выявленных разночтений показывает единообразие текстуальных изменений, произошедших в собраниях позднего времени, вероятнее всего, существовал какой-то устойчи-

вый источник, легший в основу работы составителей собраний конца XVI-XVII вв.

Обратим внимание на тот факт, что все три антикатолических послания Николаю Немчину в *Т* и *П* идут друг за другом, составляя таким образом тематический цикл в данном собрании, причем листы, на которых переписан текст Первого краткого послания, в *Т* специально перенесены на определенное место (лл.192—193), как бы открывая всю подборку сочинений против Николая Немчина (лл.194—205 об., лл.205 об.—214).

В собрании в 151 главу (Троицк.201 — *Тр*) Краткое послание не соседствует (лл.132—134об.) с двумя следующими эпистолиями, которые читаются подряд (лл.405—413, лл.413об.—419об). Разночтения в этом списке совпадают со множеством мелких изменений, отмеченных в списках собрания Ионы Думина, Синодального, Троицкого, Соловецкого, но есть чтения, свойственные только этому списку, как правило, они позднего происхождения, ошибочного характера, например: все списки — "за всехъ", *Тр* — "самехъ"; все списки — "отвещаваю ти", *Тр* — "отвещевати ти"; все списки — "онъ сице", *Тр* — "отъ Отецъ".

Списки этих трех посланий Николаю Булеву в составе Синодального собрания (ГИМ, Синод 491 *Сн*) размещены по тому же принципу, что в *Тр*: краткое послание — лл.390—об.393, два полных послания — лл.362об.—373, лл.373—380об. Списки эти в *Сн* имеют многочисленную правку, сделанную рукой основного писца, но существуют и редкие приметы редакторской работы другой руки. Разночтения вписываются в систему установленных отношений между списками.

Как видим, книжники воспринимали два последних послания как единое целое, может быть, это послужит атрибутирующим признаком для "Первого послания Николаю Немчину"?

Но не все ранние сочинения Максима Грека имеют похожую рукописную историю. Так, полемический трактат против астрологии "Слово обличительно отчасти латынскаго злославиа, в нем же на алманака..." (И-164), основной список которого вошел в состав уже названного сборника РГИА, ф.834, оп.3, д.4025, лл. 106—120 об., не обнаружен в составе других сборников смешанного состава, не вошел в состав многих собраний, например, Ионы Думина, Синодального и др., но попадает в своды, представляющие наиболее полный набор произведений писателя: *Т*, *Тр*, *П*, *Сл*. Списки трактата в этих собраниях очень похожи, разночтения в подавляющем

своем большинстве совпадают, поэтому складывается впечатление, что редакторы пользовались общим протографом. Так, во всех собраниях на полях этого сочинения против слова "идрохоом" вставлено "водолеем", против имени "Стагирит" — "Аристотель"; в *Т* и *Тр* повторена одна очевидная ошибка: написано только окончание слова — "фиею" вместо "философиею", названо имя "Кобезмик" вместо "Козмикъ" (так и в *П*); "свидетель азъ сих всех достоверенъ..., но и сообщатель (*вместо* "общитель") некогда бывъ им"; на полях одни и те же пометы: "зри учении Макси внешней философ" и т.д. Киноварные исправления в *Т* тоже есть, но их значительно меньше, чем в рассмотренных антикатолических сочинениях. Дополнения в поздних собраниях одни и те же, редактор *Т*, сверяя со своим оригиналом, иногда отмечает их на полях: "зри" или добавляет: "Ты еси ученикъ его, [*доб.* мы же Моисеовы ученицы есмы]".

Текстологическое изучение ранних произведений Максима Грека в составе поздних собраний позволяет точнее прочитать текст, лучше представить недошедший оригинал того или иного произведения писателя, проследить работу книжников над составлением того или иного собрания.

*Н.И.Глушанина*

# АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ РАЯ В ИЗОБРАЖЕНИИ ИДЕАЛЬНОЙ ГОСУДАРСТВЕННОСТИ В "АРХИВЕ, ИЛИ СТАТЕЙНОМ СПИСКЕ..." А.А.МАТВЕЕВА

"Архив, или статейный список, московского посольства, бывшаго во Франции из Голландии инкогнито в прошлом, 1705 году, сентября в 5 день" А.А.Матвеева представляет собой раннюю русскую утопию нового времени в стадии становления жанра, в которой идеально обустроенный социум обеспечивает французская просвещенная абсолютистская государственность Людовика

XIV[1]. Поиски идеальной модели жизни сопровождают всю историю человечества, приобретая свои специфические черты от эпохи к эпохе. Сочинение А.А.Матвеева создавалось в самом начале XVIII века, на стыке традиций средневековой культуры и культуры нового времени, несшей новые идеалы и ценности, решавшей новые задачи. Одной из проблем, решавшихся Россией в Петровскую эпоху, было создание новой Российской государственности, более совершенной, "правильной", "регулярной", (терминология Ю.М.Лотмана и Б.А.Успенского)[2] по сравнению со старомосковской. В духе прагматического секуляризирующегося сознания этого времени поиски идеальной модели государственного устройства велись в окрестлежащем пространстве "чужой земли". Матвеев нашел ее в малоизвестной для России начала XVIII века Франции. Здесь расположились его Утопия, его гармонично живущий социум.

Христианская традиция, которая была органичной для А.А.Матвеева, создала свой образ идеального бытия, получивший пластическую реализацию. Образ Рая является одним из центральных в христианской мифологии.

С.С.Аверинцев отмечает, что "разработка образов Рая в христианской литературной, иконографической и фольклорной традиции... идет по трем линиям: Рай как сад; Рай как город; Рай как небеса"[3]. При этом он указывает, что образ "сада" и "города" в архаическом сознаниии эквивалентны, о чем свидетельствует семантика слов. Синонимическим обозначением Рая во всех западно-европейских языках является слово "парадиз"[4], восходящее к древнеиранскому в значении "отовсюду огороженное место". В этом случае понятие "сад", "парк" как "отовсюду огороженное место" сливается с понятием "город" — "огражденный", "огражденное место". Таким образом, главным признаком сакрального пространства блаженной жизни является его огражденность от стихии греховной, не праведной — "не правильной" жизни; так упорядоченность, обжитость, гармония противостоят беспорядку, дикости, дисгармонии. Отсюда — огражден и замк-

---

[1] *Глушанина Н.И.* Проблема жанра утопии в контексте путевой литературы Петровской эпохи ("Архив, или статейный список..." А.А.Матвеева). (В печати)

[2] *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Художественная культура XVIII века. Материалы науч. конф. (1973). М., 1974. — С. 260.

[3] *Аверинцев С.С.* Рай // Мифологический словарь. М., 1991. С.463.

[4] сад, парк (*греч.*).

беспорядку, дикости, дисгармонии. Отсюда — огражден и замкнут ветхозаветный Эдем, на вратах которого стоит херувим с огненным мечом; огражден стеной новозаветный Иерусалим ("И стену его измерил во сто сорок четыре локтя..."Апок. 22, 17).

Эту принципиальную замкнутость сакрального пространства Рая наследует и идеализируемое пространство французской государственности, обеспечивающей "доброе состояние и безобидное народу Франции", в котором "лутчее всех основание есть, что не владеет там зависть, к тому ж король сам веселится о том состоянии честном своих подданных, и никто из вельмож ни малейшей причины, ни способа не имеет ни последнему в том королевстве учинить какова озлобления или нанесть обиды"[5]. Идеализируемое пространство Франции локализовано тремя топосами, воплощающими идею феодальной абсолютистской государственности: это город Париж, село Фонтенбло, город Версаль. Социально-экономические реалии французской жизни, не соответствующие нормативному представлению о благоденствующем социуме, с этим идеализируемым пространством не соотносятся. Эти три геополитические топоса освящены идеей королевской власти и объединены семантикой "государева дома": Париж — исторический дом — резиденция французских королей; Фонтенбло — летний охотничий; Версаль — место пребывания королевского двора Людовика XIV. Идеальная государственность Франции обеспечивает появление новых духовных ценностей близящейся эпохи Просвещения, которые уже отчасти были названы в приведенной выше оценке Матвеевым состояния французского социума в формуле "доброе состояние и безобидное народу Франции", которое достигается властью закона под неустанным попечительством самодержца. Париж — "столица королевства Французскаго"(с. 48) — несет в себе идею блаженной жизни, понятой в соответствии с веяниями и идеалами эпохи: это "город... изрядной и вельми всем народам покойной и свободной"(с. 49). Если обитателей новозаветного Иерусалима отличает исключительность веры, то жители Парижа замечательны тем, что это народ "многоработной и ко внутреннему исследованию всяких художеств понятной, где художества

---

[5] *Матвеев А.А.* Архив, или статейный список, Московскаго посольства, бывшаго во Франции из Голандии инкогнито в прошлом, 1705 году, сентября в 5 день // Русский дипломат во Франции. Записки Андрея Матвеева. Л., 1972. С. 196. Далее все цитаты даются по этому изданию с указанием страниц.

больши прочих всех государств европских цветут и всех свободных наук ведения основательное повсегда умножается..." (с. 50).

Новый Иерусалим отделен от мира стеною — Париж изолирован от неправильного, нерегулярного пространства своим островным положением.

В новозаветном Вечном городе течет "чистая река воды жизни, светлая, как кристалл, исходящая от престола Бога и Агнца"(Апок. 11, 1). В описании Парижа также находим мотив реки (город окружен "великою рекою, именуемою Сеиною" — с. 48), причем Сена для прагматического сознания Петровской эпохи является в известном смысле "рекой жизни", так как служит одним из экономических факторов, обеспечивающих "доброе... состояние народу Франции".

Новозаветный Иерусалим "выстроен" из драгоценных камней. Известно, что "камень является символом бытия, означает прочность и гармоническое примирение с самим собой. Твердость и надежность камня... — антитеза изменения, упадка, смерти как противоположность пыли, песку, щебню — продуктам разрушения"[6]. Отсюда — ветхозаветное "этот камень, который я поставил памятником, будет домом Божиим"(Быт. 28, 22).

Париж изображается Матвеевым как город из белого камня: "жительство в нем великих есть и зело высоких каменных, особливо же из белаго камени построенных разными архитектурами и богатою рукою учрежденных домов..."(с. 48). Х.Э.Керлот в "Словаре символов" определяет функцию белого цвета как "производную от солнца", отмечая, что в символике средневекового христианского искусства "белый цвет олицетворяет чистоту"[7]. Поэтому белокаменный Париж — символ вечности, гармонии и чистоты, являющийся "домом" "короля-солнца" Людовика XIV, — вполне может восприниматься как идеальное воплощение государственности в новой европейской цивилизации. В мифологический ряд идеальных урбанистических топосов позволяет поставить Париж и сравнение его с другим "вечным городом" — с Римом, также ставшим в мировой культуре символом идеальной государственности.

...некоторые же историки значат его (Париж — *Н.Г.*) старее Рима и величеством гораздо пространнее. Понеже, по описанию истории, Рим не имеет трех тысяч пятидесяти пасов, или стоп, кругом себя (с. 48).

---

[6] Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 236.

[7] Там же. С. 557-558.

Таким образом, Париж в сознании Матвеева превосходит даже "вечный Рим". Новый Иерусалим одухотворен присутствием Бога и осиян Славой Божией.

Этот же мотив присутствия и торжества славы, но уже нового, земного, бога — самодержавного короля — находим в описании Парижа. А.А.Матвеев подробнейшим образом описывает символы величия королевской власти, запечатленные в городе: скульптуры Людовика XIV на Вандомской площади, на площади Победы, на Новом мосту; Триумфальную арку — знак его военных побед, памятники Людовику XIII и Генриху IV.

К изображению Парижа как города — земного абсолютистского рая — примешивается традиция изображения Рая как сада-парка, восходящая к образу ветхозаветного Эдема, когда русский дипломат описывает парк Тюильри.

При том дворе королевском... есть огород зело изрядного учреждения, наполнен разными и редкими цветами из дивных от всей Европы собранных... С обеих... того огороду сторон... тот огород в пристойных местах украшен... преизрядными каштаней деревьями и иными хитро сплетенными и обрезанными фигурами из листов разных дерев (с. 68).

Сад-парк является местом блаженного отдыха и безмятежного времяпрепровождения избранных. Эту функцию он сохраняет и в матвеевском изображении феодально-аристократического рая французской государственности.

Вышеозначенный огород по вся дни приезжая, все принцы, принцессы, дуки, душессы, послы, и прочия публичныя министры, и всякаго чину шляхетство, и купечество гуляют... (с. 68).

В этом описании обращает на себя внимание мотив социальной гармонии сословий феодального общества.

Еще большую соотнесенность с традицией Рая — сада-парка находим в изображении второго топоса, представляющего идеальную государственность, — королевской охотничей резиденции — села Фонтенбло. Горы и лес являются некой формой отделения местечка от остального мира, они заменяют мотив ограды сакрального (в нашем случае идеализируемого) места. Лесопарковая архаичная пастораль доминирует в этом описании.

Ловитва есть лутчая красота сего села в лесу так строинном, будто б нарочно насажденном, и столько дорог посечено, что не мочно верить, чтоб руки человеческие могли то зделать и выровнять... В горах оных каменных множество кабанов, оленей, волков, что забавляет короля зело (с. 62).

В изображении Фонтенбло есть и обязательный для описания Эдема мотив животворного ключа-источника. Матвеев приво-

дит легенду о нахождении ключа "изрядной воды" белой собакой короля Франциска I, который во время охоты "едва от жажды жив мого быть" (с. 62).

Мотив славы нового земного бога, которою осенен этот лесопарковый охотничий рай, звучит в данном описании: "на самом верху высочайшей горы есть камень, на котором великими словами молвлено: трижды здравствуй, король!" (с. 62).

На пересечении топосов и мотивов, восходящих к традиции изображения Рая как города-сада, строится и описание современного дома — резиденции короля Людовика XIV — Версаля.

С другой христианской традицией изображения Рая как неба может быть соотнесено описание Матвеевым структуры иерархической пирамиды абсолютистской государственности, вершиной которой является величественная персона "короля-солнца" Людовика XIV. Гармония уровней ее структуры и институтов французского абсолютизма соотносима с гармонией небесных сфер.

Таким образом, в пластической разработке топосов, которые воплощают идею совершенной феодально-абсолютистской государственности в стихие эмпирических путевых наблюдений и фактов, заимствованных Матвеевым из книг, просматриваются, на наш взгляд, мотивы и символы, связанные с архетипическим образом Рая в разных его разработках. Это связано с тем, что светская государственная власть, по замечанию Ю.М.Лотмана, "в перспективе символического сознания русского средневековья наделяется чертами святости и истины. Ценность ее безусловна — она образ небесной власти и воплощает в себе вечную истину. Ритуалы, которыми она себя окружает, являются подобием небесного порядка"[8].С наступлением XIV в., в начале которого было создано сочинение А.А.Матвеева "Архив, или статейный список...", государственно-религиозная модель восприятия власти общественным сознанием не исчезла, поэтому в описании государственной утопии нашим автором используются, дополняя друг друга, все три христианские интерпретации Рая — города—сада—неба — на уровне отдельных мотивов и символов.

---

[8] *Лотман Ю.М.* "Договор"и "вручение себя" как архетипические модели культуры // Избр. статьи.: В 3 т. Таллин, 1993. Т.3. С. 350-351.

*Е.К.Никанорова*

# МОТИВ БУРИ НА МОРЕ В АНЕКДОТАХ И ПРЕДАНИЯХ О ПЕТРЕ I (XVIII-XIX вв.)

Мотив бури на море, являясь весьма архаическим по происхождению, связан прежде всего с сюжетной темой испытания героя в ситуации смертельной опасности.

Сюжетная схема преодоления опсностей, угрожающих жизни царственной особы (включая опасность от воды), рассматривалась в статье М.Б.Плюхановой "Историческое" и "мифологическое" в ранних биографиях Петра Первого"[1]. Возводя данный сюжет к мифологическому архетипу, исследовательница считает одной из причин его продуктивности "мифологические корни мышления современников Петра"[2]. Анализ многочисленных текстов, включающих мотив "бури на море", заставляет усомниться в правомерности вывода о том, что "опасность от воды" — "каноническая коллизия мифа о герое"[3].

Попытаемся проследить семантические трансформации устойчивого мотива бури на море на материале анекдотов и преданий о Петре I, учитывая при этом тип сюжета. характер осмысления противоборствующих сил и исход конфликта[4].

Наиболее многочисленную группу составляют рассказы о шторме, захватившем русский флот, во время морской кампании

---

[1] *Плюханова М.Б.* "Историческое" и "мифологическое" в ранних биографиях Петра Первого // Вторичные моделирующие системы: Сборник статей. Тарту, 1979. С. 82-88.

[2] Там же. С. 85.

[3] Там же. С. 83.

[4] Мотив бури на море является общим местом переводной и отечественной беллетристики XVII-XVIII вв., использующей в той или иной степени сюжетную схему античного романа, названного М.М.Бахтиным "авантюрным романом испытания" (См.: *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике// Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 123-148). Не выполняя сюжетообразующей функции, "буря" в романе или повести подобного типа лишь мотивирует "случайную и вместе с тем неизбежную встречу героя и антагониста" (*Шайкин А.А.* "Повесть о Дмитрии Басарге и о сыне его Борзомысле" и народная сказка // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 29. С. 218).

1714 г.[5] Все они так или иначе раскрывают тему судьбы, провидения и построены по одной сюжетной схеме, включающей следующие мотивы: 1) мотив бедствия, внезапной и жестокой бури, грозящей всем гибелью; 2) мотив стойкости и мужества царя на фоне всеобщего отчаяния и растерянности; 3) мотив избавления от опасности[6]. Приведем отрывок из рассказа Нартова, наиболее подробно описавшего это событие.

В 1714 году государь, будучи в Фиванском заливе со флотом, от Гельсингфорса к Аланду претерпел великую опасность в потерянии самой жизни, ибо ночью поднялась жестокая буря, и весь флот находился в крайнем бедствии, и все думали, что погибнут. Его величество, видя корабельщиков своих робость, решился сесть в шлюпку и ехать к берегу и, зажегши там огонь, дать знать близость оного. Бывшие на корабле его офицеры, ужасаясь отважности монаршей, все пали к ногам его и просили неотступно, чтоб отменил сие гибельное намерение... Но государь, показывая подданным на море бесстрашие, не послушал их, сел с несколькими гребцами в шлюпку и поплыл. Рулем его величество управлял сам, а гребцы, борясь долго противу ярящихся волн, начали ослабевать и уже потопления ожидали. В таковом их отчаянии Петр Великий встал с места своего и в ободрение им кричал: "Чего боитесь! Царя везете! Кто велик яко Бог? Бог с нами! Ребята, прибавляйте силы!" Речь Петра возобновила мужество во всех.

И в скором времени им удалось достичь берега (Нартов, № 130).

Рассказ Нартова составлен, в основном, под влиянием книжных источников, из которых наиболее вероятным представляется "Житие Петра Великого" Катифоро. В нем на просьбу не рисковать своей жизнью Петр отвечает: "Ведь вы не верите предопределению", — тем самым как бы вверяя себя в руки Всевышнего. После чего "смело седши в шлюпку яко другий Цесарь, с славною своею апофтегматою, или нравоучительным изречением: "Цесаря ты везешь", — плыл долго по морю в той превеликой буре... (Катифоро, с.327)[7].

---

[5] Документальные источники петровского времени дважды фиксируют шторм во время морской кампании 1714 г.; наибольшая опасность угрожала флоту 1 сентября в районе Березовских островов (См.: *Юрналы* 1714 года. СПб., 1854. С. 74-75; *Рассказы* Нартова о Петре Великом/ Изд. Л.Н.Майкова. СОРЯС, 1891. Т. 52. С. 132-133).

[6] *Рассказы* Нартова о Петре Великом, № 130; *Беляев О.П.* Дух Петра Великого императора всероссийского и соперника его Карла XII короля шведского. СПб., 1798. № 212; *Катифоро А.* Житие Петра Великого, императора и самодержца всероссийского... СПб., 1772. С. 326-327; *Орфелин З.* Житие и славные дела государя императора Петра Великого самодержца всероссийского... Венеция, 1772. Ч. 2. С. 55. Далее ссылки на эти издания даются в тексте с указанием фамилии автора или составителя и номера анекдота или страницы жизнеописания.

[7] В варианте Нартова очевидна русификация сюжета: "цесарь" заменен "царем", словам о "предопределении" соответствует фраза "Бог с нами!"; характерно,

Сравнение Петра I с "другим Цесарем" должно было вызвать в памяти читателей ситуацию, описанную Плутархом в биографии Юлия Цезаря[8]. В разгар гражданской войны, не имея достаточных военных сил, Цезарь решается на "отчаянное предприятие" — переплыть из Диррахия в Брундизий, чтобы ускорить переправу своих войск. Он пустился в плавание ночью, тайно от всех, но когда кормчий из-за внезапной бури приказал повернуть обратно, "Цезарь выступил вперед и, взяв пораженного кормчего за руку, сказал: "Вперед, любезный, смелей, не бойся ничего: ты везешь Цезаря и его счастье". Ободренные гребцы "с величайшим усердием боролись с течением", но "идти дальше было невозможно", и "Цезарь, хотя и с большой неохотой, согласился повернуть назад"[9].

Использование биографами Петра I апофегмы Цезаря, на первый взгляд, вполне оправдано сходством начальной ситуации, в которой оказались герои: в обоих случаях речь идет о спасении значительного числа людей и военной кампании в целом, что и заставляет их действовать смело и решительно, уповая при этом на судьбу и помощь свыше (вера Цезаря в "свое счастье" равнозначна вере Петра в "предопределение"). Тем значительнее расхождение в финале. Неудача Цезаря предвещает угасание его "счастливой звезды", и эпизод с бурей приобретает символический смысл[10]. Не случайно ему предшествует двухкратное сравнение Рима (или государства) с кораблем, оставшимся без кормчего "накануне великой бури" и обреченным на "произвол слепого случая"[11], а описание всей жизни Цезаря завершается следующим суждением Плутарха:

---

что Петр не просто сидит в шлюпке, но сам правит рулем (стремление все делать самому — устойчивая черта образа Петра в преданиях).

[8] *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания.: В 3 т. / Изд. подготовили С.П.Маркиш и С.И.Соболевский. М., 1963. Т. 2. С. 474. В сокращенном варианте этот эпизод вошел в "Апофегмату" Б.Будного, хорошо известную русским читателям (*Будный Б.* Апофегмата то есть кратких витиеватых и нравоучительных речей книги три... Переведены с польского на словенский язык. Против первого издания третьим тиснением напечатаны. СПб., 1745. С.101).

[9] *Плутарх.*Указ. соч. С. 474. М.Е.Грабарь-Пассек считает поводом к созданию этого рассказа "неоднократные упоминания Цезаря о значении счастья и судьбы, рассеянные в его сочинениях, и, вероятно, в еще большем числе сохранившиеся в рассказах его современников" (*Грабарь-Пассек М.Е.* Юлий Цезарь и его продолжатели // История римской литературы.: В 2 т. М., 1959. Т. 1. С. 268).

[10] М.М.Бахтин отмечал "особое жизнеобразующее значение" категории счастья в римской автобиографии: "она становится формой личности и ее жизни ("вера в свою звезду")" (См.: *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 174-175).

[11] *Плутарх.* Указ. соч. С. 468, 471.

"Цезарю не пришлось воспользоваться могуществом и властью, к которым он ценой величайших опасностей стремился всю жизнь и которых достиг с таким трудом"[12]. То, что Петр в сходных обстоятельствах "сам управлял рулем"[13] и достиг-таки берега, также начинает восприниматься как метафора, выходя за рамки конкретного факта.

К первой группе примыкают рассказы о буре, заставшей Петра во время морской прогулки недалеко от Гардервика в 1698 г. В основе их — та же сюжетная схема, изменена лишь апофегма, с которой Петр обращается к гребцам: "Слыхали ль вы когда-нибудь, чтоб какой царь утонул в море?" (Нартов, № 8; Беляев, № 22; Орфелин, т. 1, с. 208). Мотив промысла соединяется здесь с мотивом избранничества, что наиболее очевидно в варианте Нартова. "По претерпении штурма" и благополучном возвращении Петр говорит Лефорту: "Благодарю Бога, что еще вижу тебя, друга моего; Провидение хранит меня для Отечества везде" (Нартов, № 8).

Самостоятельный вариант традиционного сюжета представляет анекдот из собрания Штелина "Петра Великого отважность на воде"[14]. Сообщению о конкретном случае "благополучного уклонения от бури" предшествует описание данной сюжетной ситуации как парадигматической:

> Сей истинный наш морской ирой никогда не вдавался в отчаяние, но паче вперял в них (мореходцев — *Е.Н.*) мужество сими словами: "Не бойтеся, царь Петр не потонет. Слыхано ль когда, чтоб российский царь погиб в воде?" (Штелин, № 83, с.340).

Анекдот Штелина любопытен совмещением двух разных мотивировок: бесстрашие Петра в "очевидной опасности" объясняется в равной степени его верой в провидение (чья милость приобретает избирательно-личностный характер) и его уверенностью в собственных силах и мастерстве. Будучи "неробким штурманом", Петр Великий "имел твердую уверенность на кормчее искусство, ни малейшей не показывая боязни" (Штелин, № 83, с. 339).

---

[12] Там же. С. 491-492.

[13] Ср. в другом анекдоте Нартова в сходных обстоятельствах Петр ободряет остальных словами: "Не бойтесь, кормило в моей руке" (Нартов, № 8).

[14] *Штелин Якоб фон.* Подлинные анекдоты Петра Великого слышанные от знатных особ в Москве и Санктпетербурге. Изданные в свет Яковом фон Штелиным, а на российский язык переведенные Карлом Рембовским. М., 1787. № 83. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

Сюжет испытания героя судьбой использует и Голиков в анекдоте о посещении Петром I Соловков[15]. Под общим названием "Неустрашимость государева в плавании на морях" объединяются две версии одного события. Первая версия "засвидетельствована" иностранцем, по жанру напоминает религиозную легенду, в обработке которой сказывается "светское" начало, и построена по той же сюжетной схеме, что и предыдущие рассказы. Во время бури все "пришли в чрезвычайный ужас и стали молиться, приуготовляясь к смерти", и только Петр "казался нечувствительным к ярости свирепствующего моря. Он равнодушно возложа на себя обещание, ежели благовременный подастся случай и не воспрепятствуют государственные нужды, побывать в Риме и отдать поклонение мощам св. апостола Петра, своего патрона, пошел к кормщику", ободряя всех "к должности" "веселым видом" (Голиков, № 2, с. 8). В основе второго рассказа, восходящего к устному преданию[16], — традиционный мотив состязания царя со своим подданным, в данном случае, с кормщиком Антипом Пановым.

...Он только один с монархом в общем том страхе не потерял резолюции; и как сей крестьянин был презнающий в тамошнем море кормщик, то государь, пришед к нему, стал ему в деле его указывать, и куда должно направлять судно, то сей грубостью отвечал ему: "Поди, пожалуй, прочь; я больше твоего знаю и ведаю, куда правлю".

"Счастливо проведя судно", он пристал к берегу у Пертоминского монастыря.

Подошед к сему Антипу, [Петр] сказал: "Помнишь ли, брат, какими ты словами на судне меня отпотчевал?" Крестьянин сей, в страхе падши к ногам монарха, признавался в грубости своей и просил помилования. Великий государь поднял его сам и, три раза поцеловав в голову, сказал: "Ты не виноват ни в чем, друг мой, и я обязан еще благодарностью тебе за твой ответ и за искусство твое" (Голиков, № 2, с. 9-10).

Мотив "уважения к победителю" соединяется в финале с другим, тоже устойчивым в устной традиции мотивом "царской награды": Петр "все бывшее на нем... пожаловал ему в знак памяти и, сверх того, определил ему же годовую до смерть пенсию"[17].

---

[15] *Голиков И.И.* Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя. М., 1796. Т. 17, № 2. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[16] "Последнее в анекдоте сем, — пишет Голиков, — сообщено мне от бывшего архангелогородского, а потом московского первой гильдии купца Михайлы Андреевича Мамонова, слышавшего от самого сего Антипа Панова" (Голиков, С. 467).

[17] См.: Голиков, № 27, 29, 31, 32, 42, 44, 63, 64, 66-68, 79; Нартов, № 20, 36, 37, 63, 97; *Северные предания:* (Беломорско-Обонежский регион) / Изд. подгот.

Н.Устрялов считал достоверным в этом анекдоте только поведение Петра (при всеобщем ужасе царь "не потерял резолюции"), относя все остальное к сфере вымысла[18]. Достоверность анекдота подтверждается письменными источниками — Двинской летописью и записками холмогорских церковных деятелей, изданных в 1783 г. "иждивением Н.Новикова и компании"[19], а в грамоте архиепископа Афанасия соловецкому архиепископу Фирсу сообщается, что кормщик, взятый в Архангельске в лоцманы, был монастырским стрельцом Антипом Тимофеевым, которому, по распоряжению Петра, было выдано 30 рублей единовременно[20].

"Вымышленная" часть рассказа (изменение фамилии, диалог Петра и Антипа, царская награда "платьем со своего плеча") находит параллель и объяснение в народном предании, записанном С.Максимовым в Архангельской губернии от крестьянина Ф.Поташова[21]. Задолго до встречи с царем Антип был предводителем разбойников, или "паном"[22], и только вследствие чуда покаялся и принял православную веру. "Господь устроил по его желанию: простил спокаявшегося, дал ему жизнь и силу". Перед приездом Петра в Архангельск велено было выбрать лучшего кормщика, и "все в один голос" признали таковым Антипа Панова.

Царь на это время приехал и сам и сейчас на корабль пришел, Антипа Панова за руку взял и вымолвил: "На тебя полагаюсь — не потопи". Панов пал в ноги, побожился, прослезился; поехали (Криничная, № 221, с. 156).

Эта часть предания близка религиозной легенде: она строится на мотиве избавления от разбойников в результате свершившегося "чуда" и раскрывает тему провидения. Получив от Бога "жизнь и силу", Антип становится "распрехорошим" кормщиком,

---

Н.А.Криничная. Л., 1978. С. 224-225. *Мотивы* преданий об исторических лицах, № 99, 100; *Петр Первый* в русских народных преданиях, легендах, сказках и анекдотах/ Сост. И.Н.Райкова. М., 1993. № 7, 35, 42, 44, 46, 53, 54.

[18] *Устрялов Н.* История царстовования Петра Великого. СПб., 1858. Т. 2. С.366.

[19] *Летопись Двинская*/ Изд. Л.Л.Титова. М., 1889. С. 77-78; *О высочайших пришествиях* великого государя, царя и великого князя Петра Алексеевича... из царствующего града Москвы на Двину, к Архангельскому городу. М., 1783. С. 42-44.

[20] *Устрялов Н.* Указ. соч. С. 365.

[21] *Северные предания*: (Беломорско-Обонежский регион)/ изд. подгот. Н.А.Криничная. Л., 1978, № 221. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[22] Содержание образа "пана" в северных преданиях отличается сложностью и многозначностью; в XVIII-XIX вв. панами могли называть разбойников и язычников (См.: *Криничная Н.А.* Русская народная историческая проза: Вопросы генезиса и структуры. Л., 1987. С. 97-109).

попадает на царский корабль и оправдывает ожидания Петра, спасая его от гибели.

В рассказе о буре тема Божьего промысла перестает быть ведущей, и на первый план выступает тема превосходства "простого крестьянина" над царем, реализуемая в мотиве состязания в мастерстве[23]. Уступая Антипу в "его деле" — лоцманском искусстве, Петр равен ему в благородстве: прощает за дерзость и награждает своего спасителя. "Дарил царь кафтан свой, и от того Антип отказался. "Ну, говорит, теперь не твое дело: бери!" (Криничная, № 221, с. 156).

Если в устном варианте царь обязан своим спасением "простому кормщику", то в письменном источнике последовательно проводится мысль о том, что жизнь Петра — во власти Бога. Во время шторма владыка Афанасий совершал молебен, а Петр,

> ...учиня христианскую исповедь, приобщился Святых Тайн... Как только государь показал всем через сие таинство образ присвоения к Богу, абие призрев Господь Бог с высоты своея на высокого славою, востави некоего от сущих ту корабельник ко спасению, Антипу именем, от Сумския веси крестьянина, который... приступить дерзнул к царю и сказал: "Ежели великий государь Господу поспешествующему нам, улучит путь в Унские рога, то можем надеяться о спасении нашем, а ежели не улучит, то суетно спасение наше"...

Избавление от смерти совершается, таким образом, "Божиим пособием и путеводительством Антипы крестьянина"[24].

В сравнении с приведенными источниками — устными и письменными — голиковский анекдот имеет переходный характер (ср.: Штелин, № 83). Связь с темой судьбы, промысла сохраняется, но реализуется не в сюжете, а в комментариях Голикова к группе анекдотов, объединенных мотивом смертельной опасности (Голиков, № 2-7). Завершая их рассуждением Сократа о "царствующем во вселенной согласии", Голиков добавляет уже от себя: "Сию-то стройность и сей-то порядок назвали мы достойно и праведно провидением и промыслом Божиим..." (Голиков, № 2, с. 23).

Если говорить о сборниках Голикова и Штелина в целом, то тема Божьего промысла в них уравновешивается темой личных заслуг и достоинств Петра. Не случайно оба составителя публикуют анекдот об отвращении от воды в детстве бесстрашного героя"

---

[23] Ср. реализации мотива состязания царя с подданными в силе, ловкости, мастерстве в устной традиции: Криничная, № 193, 205; *Петр Первый* в русских народных преданиях..., № 25-27; *Исторические песни* XVIII века. Л., 1971, № 219-221.

[24] *О высочайших пришествиях...* С. 44.

(Голиков, № 1; Штелин, № 83). Не выдерживающий критики с точки зрения достоверности[25], он вполне отвечает риторической цели сборников — прославлению Петра как истинно великого государя. Идея величия в этом и ряде других анекдотов представлена мотивом преодоления собственных слабостей, борьбы с собой[26]. Противоборство со стихией приобретает здесь характер внутреннего конфликта: герой силою воли и духа преодолевает "натуру" ("врожденное" отвращение к воде, недостойные его страсти и проч.). "Из всех победоносцев наибольший есть тот, — замечает Голиков (№ 3, с. 13) по поводу одного из таких примеров, — кто побеждать может страсти свои, а паче гнев..."

Мифологический уровень осмысления конфликта с водной стихией представлен сюжетом о "расправах знаменитых властителей с морями", восходящим к представлениям о духах стихий и возможности их покорения[27]. В отечественной традиции в роли "покорителя стихий" выступает Иван Грозный, усмиривший Волгу, и Петр I, наказавший Ладожское озеро[28].

Остановимся подробнее на одном из преданий "Поездка Петра Первого в Соловки", записанном Е.Барсовым от В.Щеголенка (Криничная, № 171). Предание любопытно тем, что объединяет разные — в стадиальном и смысловом отношении — сюжеты разной жанровой ориентации.

Вводная часть предания, объясняющая частые бури на Ладоге Божьим гневом на беззакония людей, завершается словами: "Так было до Петра Первого". Далее рассказчик повествует о том, как "застигнутый непомерной погодой" Петр "порешил наказать сердитое море" и "своима царскима рукама" высек его, после чего "Ладожское озеро смирнее и тишину имеет" (Криничная, № 171, с. 124). В третий раз мотив бури на море возникает при описании возвращения Петра из Соловков в Архангельск.

---

[25] С опровержением этого анекдота как ложного выступили уже историки XVIII века. См., например: *Миллер Г.Ф.* Воспитание государя императора Петра Великого // Опыт трудов Вольного Российского собрания при имп. Московском университете. М., 1780. Ч. 4. С. 117-118.

[26] См., например: Голиков, № 48-51, 55, 78, 84, 100, 115.

[27] *Миллер В.Ф.* К песням, сказкам и преданиям о Петре Великом // Миллер В.Ф. Очерки русской народной словесности. М.-Л., 1924. Т. 3. С. 341-342; *Соколова В.К.* Русские исторические предания. М., 1970. С. 53, 72-73.

[28] *Барсов Е.В.* Петр Великий в народных преданиях Северного края. М., 1872. С. 4-8; *Майнов В.* Поездка в Обонежье и Корелу. СПб., 1877. С.15; Криничная, № 171, 207.

...Стала сначала буря, а тут поднялся туман; ездил Петр восемь суток — никакого берега, не видать земли. На девятую ночь появился сон ему: "Царю, был ты в Соловецкой киновии, что же ты своима царскима рукама раки святых не замкнул?"

Наутро туман рассеялся, вернулся Петр в монастырь.

...сослужил молебен преподобным, запер раки... и ключи с собой захватил (Криничная, № 171, с. 125).

Мотив бури на море последовательно связывается с мотивом наказания: сначала Бог наказывает людей "бурями" за грехи, потом Петр наказывает озеро за непокорство, но впоследствии сам подвергается наказанию свыше за недолжное отношение к святыням[29]. Будучи приравнен к Богу в своей власти над водной стихией[30], Петр вынужден признать над собой власть Творца и подчиниться ей[31].

Тема ограничения царской власти получает самостоятельное развитие в предании о буре, задержавшей Петра I в Повенце (Криничная, № 176-178)[32], известном в трех вариантах. Один из вариантов близок преданию о посещении Петром Соловков: вынужденный вернуться, государь отслужил молебен в честь святого Петра, после чего "ветер утих".

Царь будто бы шутливо заметил: "Видно, повенецкий Петр сильнее московского (Криничная, № 177).

В другом варианте царь спросил местного священника, можно ли плыть по озеру в такую непогоду. Тот "долго смотрел на небо" и плыть царю отсоветовал. Однако Петр "захотел поставить на своем" и "приказал отплыть от берега", но сильная буря вынудила его вернуться. "Простояв обедню", он сказал священнику: "Ну, отец, не попом бы тебе быть, а матросом: спасибо тебе за науку", — и щедро наградил его (Криничная, № 176).

В третьем варианте, самом позднем по времени (запись 1971 г.), стихия, встающая на пути Петра, воспринимается как некая безличная сила.

И вот говорят, что Петр никогда не делал поворота, чтобы вернуться обратно, а тут ему пришлось вернуться: не мог он со стихией совладать (Криничная, № 178).

---

[29] Ср.: Криничная, № 218 ("Петр Первый в Святозере").

[30] Как повелитель стихий выступает Петр I и в другом северном предании, записанном Е.Барсовым от И.Касьянова: звуком своего золотого рожка царь вызывает бурю на озере, потопившую шведский флот (*Барсов Е.В.* Указ. соч. С. 14-15).

[31] Ср.: Криничная, № 180 ("Войны Петра Великого со шведами").

[32] Предание основано на реальном факте. В 1702 г. Петр с войсками, выйдя из Повенца в Онежское озеро, "поворотился назад за противною погодою" (Криничная С. 190, коммент. к № 177-178).

Общий смысл всех вариантов сводится к осознанию царем того непреложного факта, что есть силы, неподвластные ему и ограничивающие его волю и желание. Это или Бог и святые Его, или же, на стадии десакрализации сюжета, стихия сама по себе. Священник выступает, с одной стороны, как земной служитель Отца Небесного, а с другой, является подданным царя земного, и Петр, таким образом, терпит как бы "двойное" поражение — в попытке противостоять высшей воле и в споре/состязании с подданным, оказавшимся более сведущим в умении "читать небо". Необходимость подчиняться воле Бога равняет царя с любым из его подданных, подчеркивая земную природу его власти; предания же о состязании Петра с подданными проводят мысль о превосходстве "лучших в своем деле над царем[33].

Распространенность подобных преданий как в устной, так и в письменной традиции XVIII-XIX вв. указывает на наличие тенденции, противоположной сакрализации царской власти, находившей, в частности, выражение в сравнении Петра с Богом, вплоть до полного их сближения[34]. Но Иисус Христос, как известно, словом укротил бурю на Галилейском озере.

И встав, Он запретил ветру и сказал морю: умолкни, перестань. И ветер утих, и сделалась великая тишина (Мк. 4, 35-41).

Возможности Петра в большинстве рассказов, включающих мотив бури на море, намного скромнее: повелителем стихий он выступает только в преданиях, имеющих мифологическое обоснование, в остальных же случаях обнаруживает зависимость от высшей воли.

Приведенные в статье тексты представляют собой различные — в стадиальном, сюжетном и жанровом отношении — реализации одного мотива и одной темы — испытания героя в ситуации смертельной опасности.

На мифологической стадии осмысления данной темы герой испытывается на наличие магических способностей[35], и единобор-

---

[33] В устной традиции было широко известно предание о том, как "Петр, все умевший, лаптя сплести не смог" (Криничная, № 213; *Соколова В.К.* Указ. соч. С. 79).

[34] См., например: *Успенский Б.А.* Царь и Бог // Успенский Б.А. Избранные труды. М., 1994. Т. 1. С. 112-218.

[35] Ср.: "...Претендент на царский престол должен был показать свою способность управлять природой, проявлять свои магические возможности" (*Криничная Н.А.* Персонажи преданий: Становление и эволюция образа. Л., 1988. С. 105).

ство со стихией завершается усмирением "духа воды", вынужденного подчиниться царю.

Мотив рабского подчинения получает конкретное выражение в древнем предании о Ксерксе, который сначала повелел высечь море, а затем погрузить в него "пару оков"[36]. Буря, насылаемая "духом воды", не представляет смертельной опасности для героя, хотя и препятствует его планам и действиям. На завершающей стадии бытования данного сюжета мотив "поединка" отходит на второй план, уступая место мотиву "наказания": в предании "Петр I и водяник" водяной уже не дерзает вступать в единоборство с царем, а наказанию подвергается за то, что распугал всю рыбу на озере своим криком: "Год от году хуже!.." (Криничная, № 188).

Опасность от воды представляет угрозу для жизни на стадии сакрализации мотива, когда он соединяется с темой судьбы, предопределения. При этом буря может осознаваться как наказание за нарушение определенных норм поведения (недостаточно почтительное отношение к святыням)[37] или же как испытание, посланное герою свыше для укрепления стойкости и веры (его самого или окружающих).

В первом случае противодействие стихиям приобретает эпический характер вызова героя судьбе. "Запреты и предупреждения весьма эффективно подчеркивают героическую сущность богатыря, — отмечает Б.Н.Путилов, — его бесстрашие, безоглядную решительность, пренебрежение угрозами..."[38].

Во втором варианте развития сюжета герой, вступая в "поединок" с бурей, напротив, всецело полагается на волю провидения, но при этом активно действует и сам[39].

Дальнейшая трансформация мотива бури на море совершается уже в реалистическом направлении, при этом сохраняется связь с предшествующей семантико-тематической традицией. Избавление от опасности зависит в большей степени от личных ка-

---

[36] *Геродот*. История.: В 9 кн./ Пер. и примеч. Г.А.Стратановского. Л., 1993. VII, 35.

[37] Ср. в сказках из собрания Афанасьева буря настигает героя в наказание за неправду (грех), и спасение от смерти возможно в случае осознания своей вины и покаяния (*Народные* русские сказки А.Н.Афанасьева / Изд. подгот. Л.Г.Бараг, Н.В.Новиков. М., 1985. Т. 2. С. 135; Т. 3. С. 182).

[38] *Путилов Б.Н.* Героический эпос и действительность. Л., 1988. С. 93.

[39] В поэме Ломоносова "Петр Великий" мотив бури на море включается в разные сюжеты: "наказания" и "испытания" (*Ломоносов М.В.* Петр Великий / Ломоносов М.В. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.-Л., 1959. Т. 8. С. 701).

честв самого героя, будь то царь или "простой крестьянин", превосходящий его своим мастерством и знанием (в "поединке" с бурей он выступает как субститут царя).

Соответственно сюжетным, жанровым и стадиальным трансформациям мотива бури на море меняется и образ героя: то он выступает как мифический первопредок, обладающий властью над стихиями, то как эпический богатырь, действующий наперекор запретам и предостережениям. В любом случае, это герой деятельный и активный: он решительно идет навстречу опасности и, как правило, преодолевает ее[40] .

Таким образом, мотив бури на море в разных сюжетных реализациях фиксирует разные стадии в развитии представлений о мире и человеке (через систему отношений между субъектом и объектом действия, в роли которых могут выступать Бог, царь, подданный, стихия). Существование всех этих вариантов в одно время — один из показателей переходного характера культуры и литературы XVIII века.

*Ю.В. Шатин*

# АРХЕТИПИЧЕСКИЕ МОТИВЫ И ИХ ТРАНСФОРМАЦИЯ В НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Современное состояние сюжетологии характеризуется повышенным вниманием к основной единице сюжетосложения, мотиву, при этом сам мотив уже не рассматривается как некая эмпирическая данность, но понимается как определенное соотношение мотифемы, самого мотива и алломотива. Так, например, характеризуя указанное соотношение, Н.Г.Черняева пишет: "*мотифема* — инвариант отношения субъекта и объекта, *мотив* — конкретное воплощение отношения субъекта и объекта, а также тех атрибутов, пространственных и прочих характеристик, которые непосред-

---

[40] Ср. с героем авантюрного романа испытания, остающимся пассивным в эпизоде бури на море. "С человеком здесь все только случается. Сам он лишен всякой инициативы. Он — только физический субъект действия" (*Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 142).

ственно включены в действие, *алломотив* — конкретная реализация субъекта, объекта, их отношения, атрибутов, пространственных и других показателей"[1].

Данная трехчленная формула во многом проясняет синтактическое измерение мотива и сюжета, но весьма мало говорит о их семантике. Касаясь семантики мотива, известный теоретик фольклора Б.Н.Путилов подчеркнул разрыв между значением и значимостью любого алломотива, возникающий в процессе исследования сюжета того или иного текста. "Исследователь не может не ощущать того, что данный алломотив значит нечто большее, чем дает конкретный текст; возникает предположение о наличии скрытого смысла, подтекста. Отчасти он может прочитываться исходя из сюжета как целого. Но решающую роль в таком прочтении, а следовательно в проникновении в глубину его, играет соотнесение алломотива с мотивом как устойчивой семантической единицей и с другими алломотивами, входящими в то же семантическое поле. Обусловлено это тем, что мотивы не есть просто формульные обобщения повторяющихся сюжетных элементов или микроконструкции, обеспечивающие жизнь сюжетов. Мотивы характеризуются повышенной, можно сказать исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни"[2].

Именно исключительная семиотичность мотива делает весьма актуальной аналогию между его исторической жизнью и жизнью слова, которую весьма точно предугадал А.Н.Веселовский. Оставаясь на уровне поверхности языковой структуры, мы наблюдаем лишь "броуновское движение", когда одни лексические единицы безвозвратно исчезают, а другие столь же немотивированно заполняют образовавшиеся пустоты. Но стоит лишь обратиться к глубинной семантике языка, как сразу мы убедимся, что ни один элемент языка не пропадает бесследно, но спустя определенный промежуток времени вновь оказывается в орбите речевой деятельности.

Достаточно часто такое возвращение связано со сменой коннотата на противоположный. Сегодня лишь специалисты могут

---

[1] *Черняева Н.Г.* Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) // Типология и взаимосвязь фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. М., 1980. С. 109.

[2] *Путилов Б.Н.* Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб, 1992. С. 84.

указать, каким образом слово "зараза", обозначавшее некогда "обаяние", "очарование", "прелесть", приобрело противоположную коннотацию, а "победа", означавшее "беду", "поражение" стало значить совсем иное.

Нечто подобное можно наблюдать в области сюжетосложения при обращении к семантическим показателям мотива. Мотивы, входящие в архетипические сюжеты священных и древнерусских текстов, казалось бы, безвозвратно ушли в прошлое, а их функциями в современных текстах должны были бы стать лишь реминисценция, стилизация, прямое цитирование или какой-то еще способ актуализации чужого высказывания.

Вместе с тем стоит лишь обратиться к глубинной семантике сюжетов новой литературы, мы обнаружим в них трансформации архетипических схем, реализующих генетически заложенные в них значения. Особый интерес, по нашему мнению, представляют примеры, когда в ходе такой трансформации мотив меняет свой коннотат на противоположный. Такая смена, может быть, наиболее наглядно иллюстрирует постоянную циклическую динамику ценностных ориентаций, без которой всякое развитие культуры было бы невозможным.

В свое время Э.Сепир очень точно заметил, что "основная значимость тотемизма заключается не столько в мистической идентификации индивида или группы с тем или иным животным, растением или какими-либо другими классами объектов, являющихся предметом религиозного поклонения... сколько в концентрации всех видов ценностей, присущих социальной группе, вокруг конкретного символа"[3]. К сказанному Э.Сепиром остается добавить, что десакрализация символа не влияет на степень концентрации ценностей, но чаще всего придает указанным ценностям противоположную значимость.

Смена значимостей — один из сокрытых двигателей в развитии сюжетов новой русской литературы, которая активно переосмысливает ценности прошлого, приспосабливая их к эстетически актуальным задачам своего времени.

Обратимся к трем примерам трансформации архетипических схем литературой нового времени и попытаемся выделить некий общий механизм такой трансформации.

---

[3] *Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 626-627.

1. *Испытание вер* — мотив, присутствующий в "Повести временных лет". Собрав знатных вельмож, Владимир Святославич отправляет их в разные земли, чтобы узнать о том, какая там вера. Когда они вернулись, то сказали:

Ходили к болгарам, смотрели, как они молятся в храме, то есть в мечети, стоят там без пояса; сделав поклон, сядет и глядит туда и сюда, как безумный, и нет в них веселья, только печаль и смрад великий. Не добр закон их. И пришли мы к немцам и видели в храмах их различную службу, но красоты не видели никакой. И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали — на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом[4].

Общая архетипическая схема: необходимость новой веры → предварительное знание, что есть лучшая вера при незнании, где она находится → троекратное испытание веры → выбор новой веры, истинной и красивой.

Возрождение мотива испытания вер в новой русской литературе приходится на конец XIX в. и связано с попыткой пересмотра границ, традиционно разделяющих царство Христа и антихриста. Один из первых случаев употребления — роман Д.С. Мережковского "Юлиан Отступник" (1895 г.). Римский император, воплощавший идею антихриста, решает устроить собор, чтобы окончательно поссорить различные группы христиан. Результатом такой дьявольской игры становится раздор, на который смотрит император. Кульминационный момент эпизода — опознание и уличение дьявола.

Все окаменели. В тишине раздался пронзительный крик одного из полоумных скопцов пророчицы пепузской. Он упал на колени и с лицом, искаженным от ужаса, указывал на трибуну:

— Дьявол, дьявол, дьявол[5].

По сравнению с "Повестью временных лет" схема трансформируется, главный элемент трансформации — использование средства (испытания вер) — для достижения противоположной цели (не обрести, но разрушить веру). Смена цели на противоположную вызывает непредсказуемый для Юлиана Отступника результат — узнавание и обличение дьявола.

Дальнейшее усложнение мотива испытания вер — "Краткая повесть об антихристе" В.С.Соловьева (1899 г.). Император-антихрист хочет объединить православных, католиков и протестантов под своим знаменем, сохранив внешние атрибуты каждой

---

[4] *Художественная проза* Киевской Руси XI-XIII веков. М., 1957. С. 56.

[5] *Мережковский Д.С.* Христос и Антихрист. М., 1989. Т. 1. С. 234.

церкви. Во время речи императора происходит узнавание и обличение дьявола.

Старец Иоанн не сводил изумленных и испуганных глаз с лица безмолвного императора, и вдруг он в ужасе отпрянул и, обернувшись назад, сдавленным голосом крикнул: "Детушки, антихрист!"[6]

В "Краткой повести об антихристе" — двойная кульминация, опознание и обличение антихриста, и, как результат, объединение церквей.

Так совершилось соединение церквей среди темной ночи на высоком и уединенном месте. Но темнота ночная вдруг озарилась ярким блеском, и явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце, под ногами ее луна, и на голове ее венец из двенадцати звезд[7].

Сюжет "Краткой повести", таким образом, контаминирует два алломотива и получает новый вариант трансформации архетипической схемы. Использование средства для достижения противоположной цели вызывает обратный результат — через опознание антихриста происходит обретение истинной веры.

Финалы "Повести временных лет" и "Краткой повести об антихристе" совпадают в моменте торжества истинной веры, но такое совпадение — следствие различных феноменологий. Автор "Повести временных лет" излагает сюжет в открытом литературном времени-пространстве, гомоморфном действительности. Он не отягчен литературной традицией и описывает лишь то, что слышал. В противоположность ему сюжет в изложении В.С.Соловьева обладает свойствами изоморфизма. Во-первых, действие "Краткой повести" переносится в будущее (приблизительно середина XX в.), во-вторых, сюжетологический план выражения и религиозно-философский план содержания находятся здесь в отношении принципиальной координации: все детали сюжета вымышлены и не требуют признания за действительность; философское содержание, напротив, представляет собой ансамбль символов, толкование которых вне контекста других работ В.С.Соловьева невозможно.

Роман Д.С.Мережковского трансформирует сюжетную схему "Повести временных лет", десакрализуя символическую функцию мотива (язычество и христианство оказываются уравненными в аксиологическом плане). В.С.Соловьев возвращает ценностной шкале традиционное значение, подвергая испытанию саму сюжетную схему. Он достраивает недостающие в сюжете летописи и романа

---

[6] *Соловьев В.С.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 755.
[7] Там же. С. 759.

Д.С.Мережковского элементы и превращает сюжет из рассказа о прошлом в пророчество о будущем европейской цивилизации.

2. *Поверженный кумир ↔ ожившая статуя.* Мотив присутствует в "Повести временных лет". Приняв крещение, Владимир повелел опрокинуть идолов.

> ...одних изрубить, а других сжечь. Перуна же приказал привязать к хвосту коня и волочить его с горы по Боричеву взвозу к Ручью и приставил двенадцать мужей колотить его жезлами. Делалось это не потому, что дерево что-нибудь чувствует, но для поругания беса, который обманывал людей в этом образе, — чтобы принял он возмездие от людей. "Велик ты, господи, и чудны дела твои!" Вчера еще был чтим людьми, а сегодня поругаем. Когда влекли Перуна по Ручью к Днепру, оплакивали его неверные, так как не приняли еще они святого крещения. И, притащив, кинули его в Днепр. И приставил Владимир к нему людей, сказав им: "Если пристанет где к берегу, отпихивайте его. А когда пройдет пороги, тогда только оставьте его". Они же исполнили, что им было приказано[8].

Общая архетипическая схема: необходимость посрамления "неправильной веры" → низвержение кумира → слезы неверных → поругание беса → обретение истинной веры посредством крещения.

В новой русской литературе трансформация схемы приводит к появлению мотива — ожившего кумира (статуи). Наиболее полно мотив представлен в поэтике А.С.Пушкина. Синхронный аспект функционирования этого мотива досконально описан Р.О.Якобсоном в статье "Статуя в поэтической мифологии Пушкина" (1937 г.). Согласно Якобсону, три далеко отстоящих в стилевом и жанровом отношении текста — "Каменный гость", "Медный всадник" и "Сказка о золотом петушке" содержат единую инвариантную схему, обладающую особым семиотическим механизмом и связывающую три текста общей интегрирующей идеей.

Инвариантная схема содержит одно и то же трехэлементное сюжетное ядро. "1. Усталый, смирившийся человек мечтает о покое, и этот мотив переплетается со стремлением к женщине. 2. Статуя, вернее существо, неразрывно связанное с этой статуей, обладает сверхъестественной, непостижимой властью над желанной женщиной. 3. После безуспешного бунта человек гибнет в результате вмешательства статуи, которая чудесным образом приходит в движение, женщина исчезает"[9].

Это сюжетное ядро вовлекается в процесс семиозиса весьма специфическим образом, поскольку "статуя, стихотворение и вообще любое художественное произведение представляет собой осо-

---

[8] *Художественная проза...* С. 60.

[9] *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 148-149.

бого рода знак. Стихотворение о статуе является, следовательно, знаком знака или *образом образа*. В стихотворении о статуе знак (signum) становится темой или обозначаемым объектом (signatum). Преобразование знака в тематический компонент принадлежит к числу излюбленных формальных приемов Пушкина, и это обычно сопровождается обнаженными и подчеркнутыми внутренними противоречиями (антиномиями), которые составляют необходимую, существенную основу любого семиотического мира"[10].

Главной антиномией сюжета об ожившей статуе, по мысли Р.О.Якобсона, становится "идея жизни, заключенная в смысле статуи, и идея длительности, представляемая ее внешней формой, сливаются в образе продолжающейся жизни"[11]. Конфронтация статуи и живого существа составляет важнейшую часть пушкинского персонального мифа, восходящую, возможно, к истории медной бабушки, которая не раз становилась предметом научной и художественной интерпретации.

В то же время синхронный срез мотива ожившей статуи, блестяще представленный в статье Р.О.Якобсона, ничего не говорит о диахронии, весьма различной для трех названных текстов. В этом плане достаточно показательным является генетически заложенный набор значений в мотиве низверженного кумира "Повести временных лет" и ожившей статуи "Медного всадника".

Сюжетная схема "Медного всадника": необходимость посрамления противника → сооружение каменного града "назло надменному соседу" → создание памятника ("кумир на бронзовом коне") → слезы маленького человека → попытка маленького человека свергнуть кумира → оживление статуи → гибель маленького человека.

Как видим, в процессе трансформации архетипической схемы происходит смена знаков персонажей и перераспределение их функций. Место князя Владимира занимает Евгений, маленький человек, но потомок знатного рода ("Прозванья нам его не нужно./ Хотя в минувши времена/ Оно, быть может, и блистало,/ И под пером Карамзина/ В родных преданьях прозвучало"), место деревянного Перуна — "кумир на бронзовом коне". Потомок князей Евгений хочет, подобно Владимиру, свергнуть кумира, но вместо поругания статуя оживает и губит потенциального низвергателя.

---

[10] Там же. С. 166.
[11] Там же. С. 169.

Со-, противопоставление исходной архетипической схемы и пушкинской трансформации усиливается противоположной коннотацией пространственных координат и иных атрибутов, присутствующих в обоих текстах. Так, в "Повести временных лет" апостол Андрей говорит своим спутникам: "На этих горах воссияет благодать Божия, будет город великий, и воздвигнет Бог много церквей"[12]. В "Медном всаднике" пространство нового города сразу задается как пространство зла, исключающее всякую благодать ("Отсель грозить мы будем шведу./ Здесь будет город заложен/ Назло надменному соседу").

Диаметрально противоположна реакция древнерусских людей при виде поверженного кумира и отношение петербуржцев к стоящему среди стихии кумира. Киевляне вначале плачут, когда свергают кумира, затем ликуют, услышав весть о крещении. Петербуржцы, наоборот, вначале ликуют ("Поутру над ее брегами/ Теснился кучами народ,/ Любуясь брызгами, горами/ И пеной разъяренных вод"), затем ("Народ/ Зрит божий гнев и казни ждет").

Усиливает впечатление сходства—различия и переосмысления символической роли отдельных атрибутов двух текстов. Так, образ порога играет в "Повести временных лет" явно символическую функцию: "и когда пустили Перуна и прошел он пороги, выбросило его ветром на отмель, и оттого прослыло то место Перунья отмель". В "Медном всаднике" в результате перераспределения функций плывет не Перун, а ветхий домишко ("Наводненье/ Туда, играя, занесло/ Домишко ветхий. Над водою/ Остался он, как черный куст"), но сам символ порога переосмысливается ("У порога/ Нашли безумца моего,/ И тут же хладный труп его/ Похоронили ради бога").

Таким образом, будучи выражением индивидуальной поэтической мифологии А.С.Пушкина, структура "Медного всадника" не может реализовать ее без обращения к архетипической схеме, в основе которой лежат мотивы древнерусской литературы.

3. *Блудный сын.* Мотив наиболее полно реализован в Евангелии от Луки (15, 11-32). Сюжетная схема: требование младшего сына о разделе имущества → раздел → уход сына из дома → распутная жизнь → разорение и голод → работа свинопасом → просьба к отцу принять его наемником → возвращение → радость отца → пир → ропот старшего сына → мораль: "надо было радоваться и

---

[12] *Художественная проза...* С. 5.

веселиться, что брат твой сей был мертв и ожил; пропадал и нашелся".

Необычайная концентрация событий в относительно небольшом речевом объеме обусловила специфическую феноменологию этого архетипического сюжета. В связи с этим Иоанн Павел II замечает: "в учении Самого Христа этот унаследованный от Ветхого Завета образ упрощается, и вместе с тем, углубляется. И, быть может, очевиднее всего это выявляется в притче о блудном сыне, в которой сущность Божественного милосердия выражается как-то особенно ясно. В других книгах Ветхого Завета такая ясность достигается благодаря языку, словоупотреблению; здесь — благодаря самой истории, благодаря примеру, позволяющему лучше понять тайну милосердия, эту глубочайшую драму, где отеческая любовь сталкивается с расточительством и грехом сына <...> Аналогия очевидным образом поворачивается к "внутреннему" человека. Полученное от отца наследство состояло из материальных благ, но важнее этих благ было *достоинство сына*, живущего в доме отца своего"[13]. Основная драма в притче о блудном сыне, рассказанной Христом, заключается в утерянном достоинстве, а затем и в осознании напрасно утраченного сыновства.

Именно этот "внутренний" слой сюжета оказывается особенно значимым при трансформации архетипической схемы в большинстве произведений новой русской литературы. Последний роман Ф.М.Достоевского в данном случае не является исключением.

При изобилии библейских цитат и реминисценций в тексте "Братьев Карамазовых" нет прямых упоминаний о притче. Тем не менее существует ряд косвенных свидетельств, что сюжет блудного сына — зерно замысла и всех последующих трансформаций архетипической схемы в романе.

Исследователи совершенно справедливо возводят главный мотив "Братьев Карамазовых" — отцеубийство — к известному эпизоду "Записок из Мертвого дома", где весьма неслучайно возникают отсылки и к другому мотиву — мотиву блудного сына.

Особенно не выходит у меня из памяти один отцеубийца. Он был из дворян, служил и был у своего шестидесятилетнего отца чем-то вроде блудного сына. Поведения он был совершенно беспутного, ввязался в долги. Отец ограничивал его, уговари-

---

[13] *Иоанн Павел II.* Бог, богатый милосердием. — Simlov. Б г. С. 75.

вал; но у отца был дом, был хутор, подозревались деньги, и сын убил его, жаждая наследства[14].

Перед нами вариант истори блудного сына с драматическим финалом. Переворачивание традиционной библейской схемы меняет мотив возвращения блудного сына на мотив отцеубийства, весьма значимый для персонального мифа Достоевского. Однако простое перевертывание архетипической схемы вряд ли могло удовлетворить писателя и не только потому, что позже выяснилась невиновность Дмитрия Ильинского, о котором шла речь в "Записках" — отцеубийцей оказался младший брат. Главная причина отказа Достоевского, видимо, заключалась в относительной простоте схемы, которая вступала в противоречие с задачами полифонического романа.

Усложнение указанной схемы, превратившей возвращение блудного сына в отцеубийство, идет в основном по трем направлениям: во-первых, резко снижается образ отца, он лишается сколько-нибудь притягательных черт характера; во-вторых, сама детективная фабула, связанная с поисками отцеубийцы усложняется; в-третьих, фигура отца из Евангелия от Луки заменяется другой идеальной фигурой, родственно не связанной с братьями Карамазовыми. Такое усложнение позволило сделать повествование многомерным и контраверсным, исключающим однозначную оценку виновности или невиновности каждого из участников конфликта.

"Братья Карамазовы" задумывались писателем как роман-дилогия. Вторая часть, не реализованная из-за смерти Достоевского, имела прямое отношение к мотиву блудного сына и антиномичному ему мотиву отцеубийства.

Сохранились три свидетельства о том, как мыслилось продолжение романа. Первое принадлежит анониму Z и опубликовано ещё при жизни Достоевского ("Новороссийский телеграф", 26 мая 1880 г.). "Из кое-каких слухов о дальнейшем содержании романа я могу сказать... что Алексей делается со временем сельским учителем и под влиянием каких-то особых психических процессов, совершающихся в его душе, он доходит даже до идеи о цареубийстве" (15, 485-486).

В опубликованном гораздо позже дневнике А.С.Суворина приводится запись февраля 1880 г., где Достоевский "сказал, что напишет роман, где героем будет Алёша Карамазов. Он хотел его

---

[14] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 4. С. 15. Далее все цитаты даются по этому изданию с указанием тома и страницы.

провести через монастырь и сделать революционером. Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду и в этих поисках, естественно стал бы революционером" (15, 486).

Наконец, в 1898 г. немецкая исследовательница Н.Гофман записала со слов А.Г.Достоевской третий вариант несостоявшейся дилогии. "Алёша должен был, таков был план писателя, по завещанию старца Зосимы идти в мир, принять на себя его страдания и его вину. Он женится на Лизе, потом покидает ее ради прекрасной грешницы Грушеньки, которая пробуждает в нем карамазовщину, и после бурного периода заблуждений и отрицаний, оставшись бездетным, облагороженный возвращается в монастырь; он окружает там себя толпой детей, которых он до самой смерти любит и руководит ими" (15, 486).

У нас нет оснований сомневаться в добросовестности трех разных свидетельств. Скорее всего каждый из них по-своему отражает колебания писателя между двумя противоположными финалами — традиционным, связанным с возвращением блудного сына в родной дом (монастырь) и принятием им на себя заместительных функций отца, и антиномичным ему мотивом отцеубийства, синонимом которого должно было стать цареубийство. В более широком смысле эти колебания отразили глобальное противоречие писателя между стремлением к утверждению сакральных ценностей евангельской притчи и требованиями персонального мифа, подробно расшифрованного З.Фрейдом в очерке "Достоевский и отцеубийство".

Таким образом, введение архетипического мотива блудного сына в структуру "Братьев Карамазовых" вызвано одновременно инверсией и усложнением традиционной притчевой схемы. Результатом аксиологической инверсии стало выдвижение на первый план антиномического мотива отцеубийства. Результат усложнения проявился прежде всего в спорадическом замещении традиционных участников конфликта нетрадиционными, а также в перераспределении сюжетных функций между ними.

Положительно коннотированный образ отца из притчи замещается откровенным негодяем Федором Павловичем, отцом случайного семейства. Изменение коннотации на противоположную автоматически превращает трех законных и одного незаконного сыновей Карамазова в блудных детей, не получивших доли причитающегося им наследства. При этом сам блуд братьев оказывается различным — плотским у Дмитрия, идеологическим у Ивана и ри-

туальным у Смердякова. Убивая Федора Павловича, Смердяков не только совершает определенный ритуал отцеубийства, но и замещает несостоявшиеся отцеубийства Дмитрия (фабульно предуготовленное) и Ивана (идеологически обоснованное). Что касается блудного сына Алексея Федоровича, то его блуд остается потенциальным, допускающим обе возможности — плотского с Грушенькой и идеологического с вариантом цареубийства (синоним отцеубийства) или без него.

С другой стороны, отрицательная коннотация образа отца приводит к выдвижению новой фигуры — старца Зосимы, который принимает на себя роль отца из притчи о блудном сыне. Такая субституция персонажей перераспределяет функции древнего сюжета, что, в частности, приводит к тому, что старец Зосима ведет себя с Дмитрием Федоровичем точно так же, как отец с сыном из притчи (ср. "И когда он был еще далеко, увидел его отец его и сжалился; и, побежав, пал ему на шею и целовал его"(Лк. 15, 20); у Достоевского: "Старец шагнул по направлению к Дмитрию Федоровичу и, дойдя до него вплоть, опустился перед ним на колени... Став на колени, старец поклонился Дмитрию Федоровичу в ноги полным, отчетливым, сознательным поклоном и даже лбом своим коснулся земли" (14, 69)).

Вместе с тем уход Алеши из монастыря — определенная сюжетная аналогия уходу блудного сына из родного дома, его бурный период заблуждений и пробуждения карамазовщины (вариант Н. Гофман) также соответствует заблуждениям блудного сына из притчи, важен и третий элемент — возвращение блудного сына Алексея в монастырь и принятие им на себя отцовских функций старца Зосимы. Потенциальный сюжет дилогии в записи Н. Гофман, по-видимому, наиболее близок архетипической схеме, хотя и значительно усложняет ее.

Таким образом, три архетипических мотива, сыгравших значительную роль в повествовательном искусстве древней поры не ушли в небытие и в трансформированном виде вернулись в новую русскую литературу. Их возвращение менее всего стало данью литературной традиции. Перед нами вовсе не сюжетный парафраз на известную читателю тему. Всякий раз возвращение такого мотива связано с изменением цели, функции, средства и, в конечном итоге, структуры литературного персонажа в текстах новой литературы. Меняя конкретное воплощение отношений субъекта, объекта и предиката, архетипический мотив порождает серию алломотивов,

весьма индивидуальных в синхронном срезе сюжетосложения и, может, поэтому незаметных без специального сюжетологического исследования.

*С.М.Козлова*

# МИФ О ПОХИЩЕНИИ ПЕРСЕФОНЫ В СЮЖЕТНЫХ СХЕМАХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
## (К ПРОБЛЕМЕ РАЗВИТИЯ НАРРАЦИИ)

1. Миф о Деметре и Персефоне активно вошел в русскую литературу в конце XVIII — первой половине XIX вв. в качестве самостоятельного сюжета (поэмы Е.Люценко и А.Котельницкого "Похищение Прозерпины", В.Жуковского "Жалоба Цереры" и "Элевзинский праздник"), в качестве мотива ("Элизийские поля" Е.Баратынского), а также в качестве аллюзивного скрытого мотива, формирующего глубинную арматуру сюжета.

В данной работе мы представляем некоторые результаты исследования последнего способа бытования древнего мифа в русской литературе, позволяющего проследить развитие наррации в динамике межтекстовых связей.

1.1. Формализацию мифа мы произвели на основании парадигмы текстов, а именно первоисточников: поэмы и гимн Гомера "К Деметре", гимны Каллимаха, "Теогония" Гесиода, — а также пересказов этого мифа Н.А.Куном, Дж.Фрэзером, Ф.Ф.Зелинским, Р.Грейвсом, А.А.Тахо-Годи[1]. Повторяющиеся неизменно во всех текстах элементы повествования выделили в качестве структурных.

1.2. В метаязыковом описании прибегаем к теории множеств и графов[2]. Первое множество составляют функции, обозначающие в фольклористике постоянные действия персонажей в одинаковой

---

[1] Тексты первоисточников и зарубежных исследований использовались в переводах.

[2] Методика анализа текста с использованием теории графов и множеств частично заимствована из статьи P.Maranda "Cendrillon: theories des graphes et des ensembles", изданной в переводе в сб.: Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 261-274.

последовательности[3]. Однако предполагая более широкое конструктивно-содержательное значение действий персонажей в литературе по сравнению с фольклором, а именно — необходимость стяжения функций многочисленных литературных персонажей к нескольким постоянным действиям главных героев, формирующим фабулу (миф), называем последние *акциями* или *актами*. Среди них выделяем: а) *акции контрапункта*, образующие оппозиции, имеющие отношение к конструктивности, целостности и исчерпанности сюжета (в рассматриваемом мифе — это Похищение и Возвращение Персефоны); б) акцию, лимитирующую объем сюжета до и после акций контрапункта (экспозиция, включающая предысторию и финал с эпилогом) (в мифе это действия, связанные значением *жизни* и *жизненного цикла*); в) все другие позиции между акциями ведущего контрапункта, выполняющие функцию логической связи его элементов как факторы его осуществления. Так, логическое следствие *Похищения* есть *Утрата*. Необходимое действие для *Возвращения* утраченного есть *Поиск*; возможность *Возвращения* — обсуждение и утверждение условий возврата. Обозначим акции контрапункта диграфами "↓" (Похищение) как начало движения сюжета и пространственная его организация сверху вниз и "↑" (Возвращение) как конец движения и направление его вверх. Другие акции — последовательным рядом букв латинского алфавита: A (Жизнь), B (Утрата), C (Поиск), D (Условия возврата). Нарративная схема мифа — *метамиф* — будет выглядеть так: A↓BCD↑A...n

1.3. Второе множество составляют предикаты и атрибуты субъектов действия, постоянные для той или иной акции. Понимаемые широко, как средства, язык описания определенной сюжетной позиции, не имеющие субстанциального значения и наиболее подвижные при переходе из одного текста в другой, они определяются как *акциденции*. Набор акциденций, принадлежащих одной акции, является подмножеством. Шести акциям мифа соответствуют следующие наборы акциденций:

1. A — родина, родство, небеса, луг, цветы, изобилие, веселие.

2. ↓ — разверзание земли, провал, тьма, гром, блеск золотой колесницы Аида, крик Персефоны.

---

[3] Теория функций В.Проппа в корректировке К.Леви-Стросса: *Леви-Стросс К.* Структура и форма; Деяния Асдиваля // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Указ. изд. С. 9-73.

3. В — скорбь, гнев, безумие, изменение облика, траур Деметры, бесплодное мертвое пространство.

4. С — нелокализованное пространство странствия — весь свет, обращение к возможным свидетелям похищения.

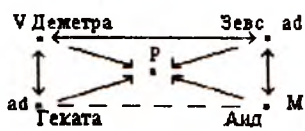
5. D — локализация пространства, узнавание похитителя, спор, борьба с ним и его помощниками (Зевс), гранатовые зерна, сроки возврата.

6. ↑ — встреча, воскрешение чувств, возрождение природы, вознесение на Олимп.

1.4. Третье множество в структуре мифа составляют субъекты и объекты действия *актанты*, которые обозначаются термами: V (vivus — живой), что соответствует Деметре; M (mortus — мертвый), что соответствует Аиду, P — Персефона — ни живая, ни мертвая, персонаж двойного бытия. Помощники, посредники, способствующие похищению Персефоны и ее браку с Аидом получают индекс as. Помощники, способствующие ее возвращению, свидетели, посредники — ad.

Отношения между актантами и направление действия обозначаем диграфами.

Так, актантная модель мифа в самом общем виде будет такой:




Диграфы обозначают исходящие и входящие действия, показывая степень активности актанта (d) и его валентность (количество связей) q. Так, dV=2, qV=3; dM=2, qM=2; dP=0, qP=4; d as=3; d ad=2. Самой пассивной оказывается Персефона, что указывает на ее функциональную роль, она — объект приложения сил и действий других актантов.

2. Логос мифа, его концепцию формируют следующие сюжетные схемы.

2.1. Космологическая схема представляет собой вертикальную (иерархическую) триаду:

Олимп — мир бессмертных, абсолютный верх;
Земля — мир смертных, диалектика верха — низа;
Аид — мир мертвых, абсолютный низ.

Продуктивным смыслопорождающим и динамизирующим сюжет является средний член триады — Земля, оживание и умирание которой является почвой динамической трансформации актанта, соответствующего Деметре. Персефона как функция, регули-

рующая этот процесс, сама имеет несубстанциальную, блуждающую, отраженную, "лунную" природу, обозначающую циклическую динамику космоса.

2.2. Географическая схема мифа представляет собой оппозицию нелокализованного — несущественного — пространства, в котором протекает странствие в поисках утраченной Персефоны (весь свет) и особо отмеченного, локализованного пространства — места ее возвращения, т.е. пограничного между жизнью и смертью, сакрального, места возникновения элевсинских таинств, воздвижения храма Деметры.

2.3. Сакральная схема воспроизводит Элевсинское таинство принесения в жертву одного человека во имя воскресения и бессмертия другого, в отличие от дионисийского самопожертвования или орфического культа, соединяющего инициальную и сакральную функции.

2.4. Социальная схема мифа о Деметре и Персефоне является моментом эволюции древнейшей мифологемы женского — мужского (Кибела и Аттис, Астарта и Адонис, Исида и Осирис), которая символизировала матрилокальную идею возрождения и бессмертия матери рода через жертвенное убийство царя-жреца. Замена мужской жертвы женской означала, в толковании Р.Грейвса, переход во власть мужчин женских мистерий, смену матрилокального социума патрилокальным: "две богини" во власти Зевса и Аида (см. актантную модель).

Кроме того, новая пара Деметры и Персефоны символизировала плодородие и родовое бессмертие: зерно — дочь, плод матери, — брошенное в Землю, в могилу (погребение "соломенной бабы" с зерном), прорастет и даст новый плод, зерно нового урожая[4].

Позднее компоненты элевсинской мистерии смешиваются с орфическими. Пара "Деметра и Персефона" нередко выступает как "Орфей и Эвридика" вплоть до конвергенции — схождения элевсинского и орфического мотивов. Так что литературные конвергенции образов Деметры и Орфея, мужского и женского имеют древнейшую историческую традицию.

3.1. Поэма А.С.Пушкина "Руслан и Людмила" (далее РиЛ) почти точно повторяет нарративную цепочку мифа о Персефоне. В ней так же, как и в мифе, сюжетоконструктивными являются акции контрапункта Похищение и Возвращение Людмилы — "младой девы". Варьируется лимитирующая акция, символизирующая жиз-

---

[4] *Грейвс Роберт.* Мифы древней Греции. М., 1992. С. 66.

ненный цикл — вместо цветущего луга — свадебный пир. Совпадают другие акциденции: родина, родство, изобилие, веселие ("веселье в сердце лили"). Нет прямой акциденции, маркирующей мифологический источник, срывание великолепного цветка в момент похищения. Тем не менее, этот момент в РиЛ содержит коннотативное значение этого действия: Людмила похищена в первую брачную ночь у Руслана, готового "сорвать цвет невинности". Другие атрибуты Похищения несут прямые соответствия с мифом: *гром* грянул, свет *блеснул*, все *смерклось*, все *дрожит*, в дымной *глубине взвился* чернее *мглы* туманной, похищена безвестной силой. Похититель — карлик с седой бородой, "*удавливающей*" живое, — традиционный образ хтонических, подземных сил, на что указывает и его родство с великаном-титаном, рассеченное тело которого стало новой землей, земным прахом.

Пустое, мертвое пространство, поле, "засеянное мертвыми костями", по которому странствует Руслан, соотносится с бесплодной, омертвевшей землей, по которой странствует Деметра. В "Условиях возврата" (D) существенно модифицирована борьба с владыкой мертвого царства. Однако бой и победа Руслана над Карлой остается только одним из условий возвращения. Варьируется акциденция "гранатовые зерна", вместо них — сеть, которую набрасывает Карла на Людмилу, сообщая ее душе двойное бытие: спящая Людмила — ни живая, ни мертвая.

3.2. Именно в этой позиции, подвергшейся наибольшей модификации, возникает новый, особо важный модус — сон Руслана ("И снится вещий сон герою..."). Внутри данной акции сон является знаком смерти героя как еще одного условия возвращения: чтобы преодолеть границу (сакральный топос) между мертвым и живым пространством, герой должен сам умереть (F), т.е. спуститься в Аид ("И видит он среди гостей/ В бою сраженного Рогдая/ Убитый как живой сидит..."), и вновь родиться.

Сон Руслана, выполняя композиционную функцию предварения, обращен к концу фабулы, но он же обращен к ее началу, так как фабула сна точно повторяет в свернутой форме весь предшествующий ход сюжета РиЛ: Похищение ("Он видит, будто бы княжна/ Над страшной бездны глубиною/ Стоит недвижна и бледна.../ И вдруг Людмила исчезает"), Поиск ("Руслан стремится за женой,/ Стремглав летит во тьме глубокой"), узнавание похитителя и условие возврата (смертный хлад объемлет). Такая дубликация — "функция-бис" (В.Пропп) — может иметь следующие значения, благодаря которым "сон героя" приобретает акциональную авто-

номию, причем становится акцией контрапункта (←E→), образуя новую нарративно-концептуальную оппозицию.

Сон Руслана регулирует дивергенцию — расподобление, расщепление сюжета РиЛ на реальное и нереальное действия. Все, что случилось с Русланом и Людмилой — это, с одной стороны, сказочная реальность, а с другой, — нереальность, всего лишь сон, приснившийся Руслану в брачную ночь. Но будучи сном, сюжет поэмы представляется сновидческой реальностью в отличие от сказочной нереальности (выдумки). Наконец, нереальность сна и сказки противостоит реальности бодрствования и жизни. Так возникает романтическая сюжетная оппозиция сон — жизнь, подобная сюжету "Светланы" В.Жуковского.

3.3. Сон Руслана явно отмечен орфическим мотивом ("Стоит один над бездной он.../ Знакомый глас, призывный стон/ Из тихой бездны вылетает.../ Руслан стремится за женой...") и тем самым переводит сказочную условность в мифологическую реальность и жанр поэмы-сказки в жанр поэмы-мистерии. Сон Руслана на этом основании регулирует конвергенцию орфического и элевсинского сюжетов, эксплицируя последний и мотивируя в элевсинском сюжете конвергенцию мужского-женского в актанте V (Деметра х Руслан).

Контаминация элевсинского и орфического мотивов была в русской литературе нередкой. Так, пушкинские стихи из сна Руслана перекликаются со стихами поэмы В.Жуковского "Жалоба Цереры", в которой миф о Персефоне интерпретируется в духе орфизма:

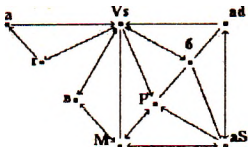
Глас родной из глубины,
Он разлуку услаждает,
Он душе моей твердит,
Что любовь не умирает
И в ушедших за Коцит.

Маскулинизация актанта V в орфическом варианте создает в сюжете РиЛ инициальный план (сражения Руслана с соперниками, Головой, Карлой, печенегами), вписанный в фабулу мифа о Персефоне, существенно удлинняя нарративные сегменты, организованные акциями Поиска (C) и Условий возврата (D). За счет чего необыкновенно увеличивается степень активности и валентность актанта V. Орфический мотив вводит новую сакральную функцию героя, разработанную в духе волшебных сказок: убийство соперником (F), похищение добычи, воскрешение помощником посредством мертвой и живой воды. Этот ряд действий, организованный

новой функцией, позволяет выделить последнюю в качестве самостоятельной акции.

Мифологическая концепция сна выполняет лимитирующую функцию, стягивая и ограничивая по сути безграничный реально-исторический нарратив (та же функция фольклорной сказки в литературном произведении). Наконец, сон героя, эксплицитно воспроизводящий основные позиции мифа (фабулы), впоследствии окажется основным средством его маркировки.

3.4. Актантная модель РиЛ.




где: Vs — Руслан (sacra), M — Карла, P — Людмила, ad — Финн, as — Наина, a — кн.Владимир, б — соперники Руслана, в — голова, г — печенеги.

3.5. Нарративная модель. ←E→ A↓ BCDF ↑A...n

3.6. Космологическая схема, вследствие чрезвычайного увеличения валентности актанта Vs получает тенденцию к антропологическому центру. Волевая энергия Олимпа (боги, цари) переходит к герою ("Судьба твоих грядущих дней,/ Мой сын, в твоей отныне воле"). К герою переходит атрибут олимпийцев — бессмертие. Сон героя определяет провиденциальное как часть антропокосмоса.

Правда, фатум в РиЛ пока принадлежит внешнему и сверхъестественному, но спускается в демонологическую — низшую — сферу (колдуны). Особый смысл в этом плане получает "древняя книга", "книга судьбы" как принадлежность письменной культуры. Выступая в РиЛ пока лишь в качестве новой акциденции (волшебное средство помощника) "книга судьбы" окажется впоследствии весьма продуктивной в развитии наррации.

3.7. В географической схеме нелокализованному пространству движения героя в поисках утраченного противостоят три локально отмеченных топоса: 1) место Похищения и Возвращения — пункт начала и конца странствия — Киев (древняя столица), 2) мертвое царство похитителя (замок Черномора) и 3) сакральный топос — место смерти и воскресения героя — место будущей новой столицы. В связи с чем особое значение приобретает координация пространства юг → север → юг ("путь на север пробивай"), как освоение пространства нового государства.

3.8. Последнее обстоятельство изменяет сакральную схему мифа, уравнивая и переакцентируя сакральные функции актантов

P и Vs. Похищение и Возвращение P, являясь необходимым поводом для инициации и сакрализации V, символизирует теперь не только циклическую динамику Космоса, но в большей степени — Антропокосмоса.

3.9. В социальной схеме РиЛ вследствие передачи части сакральных функций актанту V актуализируется патрилокальная концепция.

4. Так же, как в РиЛ, в комедии А.С.Грибоедова "Горе от ума" (далее ГоУ) сон героя эксплицирует в сюжете нарративную цепочку мифа о похищении Персефоны. В одном из ранних вариантов ГоУ ("Музейный автограф") мы находим прямое цитирование в сне Софьи Павловны гомеровского гимна "К Деметре":

В саду была, цветы бесщетно там пестрели,
Искала я, мне чудилось, траву <...>
В ирисах, бархатцах, в левкоях и в синели[5].

Ср. у Гомера:

Дева играла на мягком лугу и цветы собирала
Ирисы, розы срывая, фиалки, шафран, гиацинты...[6].

Так же цитатна и акция Похищения:

Вдруг кем-то по неволе,
Из сада выхвачена в поле <...>
Потом... невзвидела я света <...>
Вы в пропасть за собой меня влекли[7].

Рефлексы цитирования мифа сохранились в каноническом тексте ГоУ:

*Цветистый луг*: и я искала траву <...>
*Раскрылся пол* — и вы оттуда
*Бледны как смерть* и *дыбом волоса*!
Тут с *громом* распахнули двери <...>
Хочу к нему — вы тащите с собой...(курсив мой — *С.К.*).

4.1. Но будучи интертекстуальным кодом, грибоедовский "сон" пропускает миф сквозь другой универсальный текст — текст христианской культуры, и тогда Аид приобретает черты Сатаны — владыки ада — пекла ("раздался шум побоищ/ Свирепые друг друга рвали, жгли/ Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ"[8]).

---

[5] *Грибоедов А.С.* Горе от ума. Ранняя редакция комедии. Рукопись Государственного исторического Музея в Москве / А.С.Грибоедов. Горе от ума. (Сер. Лит. памятники). М., 1969. С. 132.

[6] *Гомер.* К Деметре//Античные гимны. Сер. Лит.Памятники. М., 1988. С. 97, 99.

[7] *Грибоедов А.С.* Горе от ума. Указ. изд. С.132.

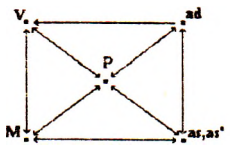
[8] Там же. С. 133.

Появляется свита Сатаны: во сне — "какие-то не люди и не звери", в действии — гости Фамусова ("Ну, Фамусов! умел гостей назвать!/ Какие-то уроды с того света..."). В роли мертвого жениха выступает не сам Похититель (М), а помощники или посредники (as, as') из его свиты: кум, черт Молчалин, помогающий похищению Софьи (Р), и "хрипун, удавленник, фагот" Скалозуб.

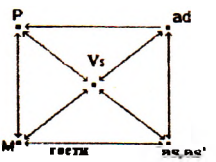
В функции героя Утраты (V) — Чацкого, как и в РиЛ, возникает орфический мотив, порождающий инициальную и сакральную акции, но в имплицитной, иносказательной форме: Чацкий спускается в царство теней (призраки, чад) за своей Эвридикой—Софьей ("бегу, не оглянусь"), сталкивается в словесных баталиях с соперниками, с Плутоном—Фамусовым и "чудовищами" — его гостями, подвергается "мучительству", "терзаниям".

В то же время в функции Персефоны—Софьи получает развитие элевсинский сюжет: Персефона—Софья — хозяйка Аида, в родстве с его владыкой, — в связи с чем увеличивается валентность актанта Р, и в актантной схеме ГоУ образуется два центра, один с актантом Р в первой части (Действия 1, 2) и актантом V во 2-й части (Действия 3, 4):

1.




2.




где: V, Vs — Чацкий, Р — Софья, М — Фамусов, ad — Лиза, as — Молчалин, as' — Скалозуб.

4.2. В нарративной цепочке в ГоУ возникает инверсия, возможно, в связи с драматургической спецификой текста: фабула начинается с позиции В (состояние утраты), а акции А и ↓ совмещены в акции Е (сон), которая перемещается также в начало фабулы и затем дублируется в монологах Софьи и Чацкого об их жизни и любви до "пропажи" Чацкого и "похищения" Софьи, то есть:

$$\overset{\leftarrow E \rightarrow}{BA\downarrow} : A\downarrow BCD\downarrow A...n$$

4.3. Далее в нарративной цепочке возникает новая позиция — бал в доме Фамусова, возникает, с одной стороны, на основе дальнейшего развития античного мифа: Персефона, царица мира теней и Аид в окружении своей свиты — призраков и чудовищ — принимают Орфея, развлекающего их своей "горестной музыкой" (шут-Чацкий). С другой стороны, этот бал в царстве мертвых

трансформирован на основе христианского мифологоса. Знаки франкмасонства (карбонарий, фармазон) эксплицируют бал Фамусова как шабаш, бал Сатаны с царицей бала Софьей, в ходе которого осуществляется черная литургия ("траур Софьи"), воскрешение мертвых грешников ("Уроды с того света") и черная месса — жертвоприношение Чацкого. Что, в свою очередь, подразумевает в верхнем этаже космоса Второе пришествие и Страшный суд, в духе которых может быть интерпретирована функция Чацкого.

4.4. Кроме того, вследствие особой актуализации акциденции "безумие" в позиции В (Утраты) и особого напряжения связанных с семантикой безумия коннотаций реальный ход действия, а именно, бал Фамусова — имплицитно представляется как происходящее в безумном, бредовом сознании героя, мотивируя мистическую символику бала, а вместе с ним и всего действия:

Ну вот и день прошел, и с ним
Все призраки, весь чад и дым
Надежд, которые мне душу наполняли.

Безумие надежды, бред, таким образом, являются акцией контрапункта, углубляющей дивергенцию нарратива в оппозиции реальное — нереальное: жизнь — сон, жизнь — бред.

Обозначив новые позиции сюжета ГоУ термами G (бал — шабаш) и H (бред, безумие), получим нарративную цепочку:

$$\overbrace{BA\downarrow}^{\leftarrow E\rightarrow} : \overbrace{A\downarrow BCG(F)D\uparrow}^{\leftarrow (H)\rightarrow} A...n$$

скобки указывают на имплицитный характер акций в данном сюжете. Восстановив разрыв нарративной цепочки и сократив повторы, получим следующую нарративную модель:

$$\overbrace{A\downarrow BCG(F)D\uparrow}^{\leftarrow E\rightarrow\ \leftarrow (H)\rightarrow} A...n$$

4.5. Новации существенно изменяют космологическую схему сюжета. Кроме Земли — "снежной равнины", омертвевшей вследствие утраты Р ("Куда ни взглянешь/ Все та же гладь, и степь, и пусто и мертво"), и Ада — "того света, куда влекут, тащат" Р, появляется новый топос — "темная комната". Его универсальность (космичность) обусловлена его развитием в сюжете.

Действие ГоУ начинается в "темной комнате" ("Ну, чтобы ставни им отнять"), значение которой далее развертывается метафорически: "темная комната" — слепота Чацкого ("Судьба любви играть ей в жмурки"), "чад", "туман" неведения, в котором "бес" Молчалин водит Софью. В третьем действии "темная комната" разверзается анфиладой ярко освещенных комнат, открывая пространство мертвого дома, которое в последнем действии вновь сво-

рачивается в тесное темное пространство "сеней". "Темная комната" — гроб, склеп, "преисподняя" — новый элемент грибоедовского космоса. Камерализация пространства обусловлена, с одной стороны, театральной спецификой произведения, с другой, и в большей степени, — тенденцией к замещению в литературе космологической схемы антропологической: внешние, в физическом пространстве ориентированные события оказываются метафорическими определениями, аллегориями, символами внутренней, в психологическом пространстве развертываемой жизни. Так, основные позиции фабулы ГоУ прочитываются как: природно-невинная дружба, любовь (A), похищение сердца, души Софьи (↓), скорбь, безумие, гнев Чацкого (B), поиск утраченной возлюбленной в потемках разума, в мире мертвых душ в борьбе разума и сердца (C), апофеоз отчаяния, горячка души, бред (H), пробуждение, прозрение, вразумление (D), воскресение души, чувства (↑A...n).

При этом грибоедовский антропокосмос строится в аспекте романтической аксиологии — согласно которой "небеса" — это интуитивно-провиденциальная сфера — *душа* (сон Софьи), "земля" — бренное существование в слепоте разума (горе от ума), преисподняя — демонический мир кажимостей, призрачных ценностей рассудка (фамусовское общество).

4.6. Географическая схема. Если РиЛ — мифологический эпос начала нового Московского государства, то ГоУ — его конца. Локализация сакрального топоса по сравнению с мифом и РиЛ в ГоУ утрачивает свою амбивалентность: Москва — некраполис без надежды на возрождение, что обусловливает сильный сатирический пафос в ее изображении.

4.7. Сакральная схема. Условность акции Возвращения снимается метафорической ее экспликацией как короткого мига пробуждения, прозрения, раскаяния Софьи. И в соответствии с логосом мифа финал ГоУ представляет героиню в функции Персефоны — жертвы, принесенной во имя прозрения, воскресения Чацкого, и в состоянии двойного бытия: она должна вернуться в мертвое царство, к Плутону, "уснуть", в то время как Чацкий в апофеозе новой утраты пускается в новое странствие ("Пойду искать по свету..."), движение по жизненному кругу. Двойное бытие P — залог и стимул бесконечного совершенствования, самопознания V, требующего еще и самопожертвования. И в этом смысле сакральные функции P и V уравнены.

4.8. Социальная схема грибоедовского сюжета значительно усиливает матрилокальный центр, что находит выражение в по-

вышенной валентности актанта Р, а также в том, что фатум новой прозы — "общественное мнение" — олицетворен в женском образе — "Княгини Марьи Алексевны". Социально-историческое содержание этой "роковой" силы определяет новую ось перегруппировки персонажей: кроме живые — мертвые; знатные, богатые — незнатные, бедные.

5. Фабула ГоУ стала основанием сюжета "Евгения Онегина"(далее ЕО), в котором однако в связи с нарративным принципом романа мифологический конструкт оказывается еще более скрытым, метафорически преображенным.

5.1. Маркеры мифа о Персефоне следующие. Во-первых, сравнительный оборот, эксплицирующий сакральную концепцию мифа:

Пора пришла, она влюбилась.
Так в землю падшее зерно
Весны огнем оживлено.

Во-вторых, акциденции позиции А: идиллические картины родной деревни, родства, изобилие цветущей земли (сбор ягод, песня девушек), цветы ("Кусты сирен переломала/ По цветникам летя к ручью"). В-третьих, акциденции позиции "↓":

Пошла, но только повернула
В аллею, прямо перед ней,
*Блистая* взорами, Евгений
Стоит подобно *грозной тени*,
И, как *огнем обожжена*,
Остановилася она (курсив мой — *С.К.*).

В отличие от оживляющего огня Весны, обжигающий огонь Аида умертвляет:

И меркнет милой Тани младость,
Бледнеет, гаснет и молчит.

В-четвертых и главным образом, как и в ГоУ, сон героини — Татьяны. Причем, в сне Татьяны мифологическая фабула воспроизводится уже в грибоедовском коде: как Чацкий, пересекая "снеговую пустыню", попадает в мертвый дом, в "темную комнату", на бал Сатаны, так и Татьяна во сне через "сугробы снежные" попадает в "хижину" на шабаш (как на больших похоронах) "адских привидений", где оказывается в роли "хозяйки" — Персефоны, участницы черной мессы — убийства Ленского.

5.2. В то же время развитие тенденции к контаминации мифологических мотивов порождает новые акциденции в позиции Похищения: "поток", "шумящая пучина", "гибельный мосток" —

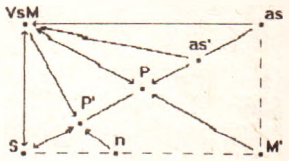
соответствуют картине языческого Аида: Стикс, переправа через Стикс, помощник Похитителя — "косматый лакей", "кум" — медведь — в то же время выполняет функцию Харона.

Появляются новые функции актанта Р: роковое стремление к Пропасти самой героини.

Самую существенную трансформацию претерпевает актант V, в функционировании которого продолжается процесс конвергенции. Помимо совмещения женского, мужского, сакрального (Vs), в пушкинском актанте происходит конвергенция функций героя Утраты и Похитителя — Сатаны (демонизм Онегина), похитителя душ (Татьяна, Ольга) и жизней (Ленский). В связи с последним обстоятельством появляется новый актант — герой-жертва (S).

Тем не менее, остается актуальной жертвенная функция актанта V: Онегин выступает "жертвой бурных заблуждений и необузданных страстей", то есть жертвой природы и жертвой света — светского воспитания и "общественного мненья" — и в целом, среды — рока новой философии.

Актантная схема получает следующий вид:




где: VsM — Онегин, S — Ленский, P — Татьяна, P' — Ольга, as' — медведь, as — Зарецкий, m' — генерал, n — улан.

В силу увеличения внешних факторов действия уменьшается активность (d) актантов V и P (dV=3, dP=1), уступая внутреннему действию.

5.3. В *нарративной цепочке* ЕО возникают новые акции: история падшего ангела, или происхождение демона, мотивирующая конвергенцию актантов VM, (обозначаем K). И еще одна акция, мерцавшая уже в РиЛ и своеобразно реализованная в ЕО: "книга судеб" колдуна Финна, заместившая волю олимпийских богов, претворяется в ЕО в творческую волю, инициативу героев, предопределяющую их судьбу, т.е. создающая прецедент фабулы и литературно (письменно) запечатленная. Это письмо Татьяны, спровоцировавшее акцию Похищения и все дальнейшее развитие событий, и симметричное ему письмо Онегина, спровоцировавшее акцию Возвращения, т.е. окончание фабулы.

Письма героев есть, таким образом, акция творения жизни самими людьми — богами и демонами — и является контрапунктивной, создающей новую концептуальную и конструктивную сюжетообразующую оппозицию "жизнь — творчество". Эта оппозиция реализуется, кроме того, функционированием еще одного ак-

танта — нарратора, выступающего в роли творца, поэта, чье творчество — создание романа — противостоит бесплодному нетворчеству героя — Онегина вплоть до его возрождения — акта творчества — письма. Оппозиция включается в фундаментальный контрапункт литературы нового времени реальное—нереальное, расподобляя нарратив на повествование о жизни в романе (вымысел, нереальность) и повествование о творении романа жизни (реальность).

5.4. Тогда концептуально-нарративная модель будет выглядеть так:

$$\begin{array}{l} \quad\quad\quad\quad \overset{\leftarrow E \rightarrow}{\phantom{x}} \quad \overset{\leftarrow H \rightarrow}{\phantom{x}} \\ AK\underbrace{\downarrow GFB^2C^2D\uparrow}_{l^1 \leftarrow L \rightarrow l^2}A\ldots, \end{array}$$

где: А — жизнь Онегина и Татьяны в деревне, в финале — воспоминание о жизни в деревне после Возвращения (встречи); К — история происхождения демона; ↓ — похищение Онегиным души Татьяны; Е — сон Татьяны и его проекция на сюжет, в котором: G — бал Сатаны в сне и именины Татьяны; F — убийство Ленского во сне и на дуэли; $B^2$ — акция утраты, переживаемая двумя актантами V и P; $C^2$ — акция Поиска, осуществляемая также двумя актантами: странствие Онегина и визиты Татьяны в усадьбу Онегина; D — Условия возврата: локализация пространства Поиска (Петербург), замужество Татьяны — (акциденция — малиновый цвет берета великосветской Татьяны, ассоциируемый с цветом граната — символа брака и смерти); Н — бред безумно влюбившегося Онегина ("В усыпленье и чувств и дум впадает он,/ А перед ним воображенье/ Свой пестрый мечет фараон"); L, $l^{1,2}$ — письма, книга, творчество.

5.5. Космологическая схема ЕО сохраняет, во-первых, грибоедовский антропокосмос, теперь уже однозначно "поселяя ад в душе" героя. Но в ЕО в полном объеме восстановлен физический, природный космос с его циклической концепцией, в которую включается еще и национально-природный аспект. А осознание волевой энергии социально-бытовой среды порождает еще один нарративный ряд сюжета. Параллелизм психологического, национально-природного и социально-бытового описаний каждой акции—фабулы значительно удлинняет организуемые последними нарративные сегменты, образующие собственно романное нарративное пространство.

5.6. Географическая схема эксплицирует и реализует в сюжете намеченные в ГоУ духовно- и социально-аксиологические топосы: деревня, Москва, Петербург, весь свет, выделяя в качестве сакрального топоса — деревню (место Похищения, Смерти (физической и духовной) и Возрождения) — как национально-природный центр.

5.7. Сакральная схема ЕО, породив героя-жертву (Ленский) эксплицирует демоническую природу человека, у Грибоедова еще отчужденную от него.

Мифологическое ядро сюжета ЕО позволяет в какой-то мере снять проблему завершенности романа. ЕО завершен, как завершена и исчерпана мифологема незавершенности, бесконечной повторяемости, цикличности смерти—возрождения через жертву.

Так же разрешается вопрос о значении "верности" Татьяны нелюбимому супругу. Насколько бесконечны суждения о нравственном смысле ее поступка, настолько конечна и однозначна ее функция — зерна, падшего в землю во имя воскресения, возрождения жизни другого. В высшей своей художественной форме, в форме поэтического афоризма эта несколько вампирическая, а в универсальном смысле "элевсинская" идея нашла свое выражение в стихотворении А.С.Пушкина "Я помню чудное мгновенье".

5.8. Социальная схема ЕО редуцирует экономический и вводит социо-культурный принцип организации сюжета: деревня — культурная глушь, национально-бытовой социум; Москва — культурная провинция, архаика, Петербург — общечеловеческий современный культурный социум — высший свет.

6. Мы опускаем, за недостатком места, описание трансформации мифа о Персефоне в сюжетной схематике романа Л.Толстого "Война и мир", чтобы показать, как этот миф, получив новую жизнь в культуре рубежа веков, вошел в XX век, оставив заметный след в поэзии О.Мандельштама, и стал основанием сюжета в романе М.М.Булгакова "Мастер и Маргарита" (далее МиМ).

6.1. В текст МиМ миф о Персефоне транслируется посредством грибоедовского, пушкинского кодов. Маркером мифа может быть имя Стравинского — автора балета "Персефона". Знак Гете, помимо фаустианской темы, также может указывать на язык мифа: Гете — автор драмы "Прозерпина".

6.2. Грибоедовский код "включается" в 4-й главе МиМ словами Ивана: "К Грибоедову! Вне всяких сомнений, он там", — указывающими первоисточник образа Сатаны — Воланда. И далее в 5-й главе, само название которой "Было дело в Грибоедове" инвертирует фразеологизм "дело было в нем" — т.е. в А.С.Грибоедове, продолжается игра слов: "Обыщу Грибоедова, я чую, что он (Воланд — *С.К.*) здесь". Коннотации высказывания, "Словом, ад. И было в полночь видение в аду" — эксплицируют значение "дома литераторов" как "дома мертвых" в духе грибоедовских монстров (мотивы обжорства, карьеры, знатности и пр.). "Нехорошая комната" N 50 в московском доме 302-бис также имеет своим источником "темную комнату" в ГоУ, Воланд в халате, в кровати принимающий визитеров, — аллюзия Фамусова с календарем во 2-м

действии ГоУ, а бал Сатаны в той же разверзающейся анфиладой залов комнате прямо натурализует грибоедовскую метафору. "Грузовик, уносящий от ворот Грибоедова печального Ивана Николаевича" соотносится с "каретой" безумного Чацкого. При этом акция сошествия с ума также переводится из метафорического в реально-нарративный ряд, получает свой топос (клиника Стравинского), но будучи в то же время универсальным и субстанциальным качеством мира, сумасшествие дифференцируется в традиционной для русской литературы системе ценностей: безумные в клинике оказываются разумнее, нормальнее тех, кто за ее пределами. Кроме того, точный диагноз безумия — шизофрения — является определением принципа построения характеров — "расщепления" их надвое: нормальных лиц и их кошмарных двойников. Таковы "ветхий" и "новый" Иван (гл. "Раздвоение Ивана"), Мастер в клинике и его бредовый двойник Воланд на воле, Никанор Иванович — наяву и Никанор Иванович — во сне. Термином грибоедовского кода является имя Софьи Павловны. Ее функция в ГоУ "гонительницы" Чацкого, а в финале — и Молчалина, натурализуется в МиМ службой Софьи Павловны в качестве "привратницы" дома литераторов. Персонажи свиты Воланда, контаминирующие мифические (судьи Аида) и апокалиптические образы, имеют также и грибоедовский знак — Фагот–Коровьев — Фагот–Скалозуб.

6.3. Пушкинский код вводится также в 4-й главе — опера "Евгений Онегин". Ария Гремина ("тяжелый бас пел о своей любви к Татьяне") предваряет рассказ Мастера о его любви к Маргарите и служит способом экспликации в Маргарите функции Персефоны — персонажа двойного бытия. При этом внутренняя двойственность Татьяны (телом — с "мертвым" супругом, душой — с тайным возлюбленным) также переведена у Булгакова во внешний реальный план: Маргарита — явная жена на земле, на "втором этаже", и "тайная жена" — под землей, в "подвале". То есть Маргарита, по сравнению с Софьей и Татьяной, идет до конца в своем желании "погибнуть" ради возлюбленного.

Пушкинский код служит также идентификации Мастера и Воланда, транслируя конвергенцию актантов V и M. Кроме того, наметившаяся в ЕО конверсия — смена ролей субъектов и объектов акций (Утрата и Поиск осуществляются попеременно Онегиным и Татьяной) в МиМ становится основным принципом наррации, что ведет к реляции актантов и дублированию в разных вариантах одних и тех же акций и целых сюжетных комплексов. Так, Мастер в истории, рассказываемой им, является, во-первых, Похитителем.

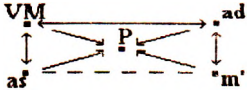
Коннотативный ряд повествования дает атрибуты Аида: “подвал”, “вечно горел огонь”, — затем акциденции позиции Похищения: желтые весенние цветы в руках Маргариты; риторическая фигура описания встречи также эксплицирует последнюю как акт Похищения—смерти: “любовь выскочила перед нами, как *из-под земли* выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих. Так поражает молния... И скоро, скоро стала эта женщина моею тайною женой” (курсив мой — *С.К.*)

Но у Булгакова в этой позиции сюжета меняются ценностные знаки: жизнь Маргариты до Похищения “пуста” и мертва, то есть не А, а В и С (“она вышла в тот день, чтобы я ее нашел”), напротив, после Похищения, счастливая, то есть, не В и С, а А. Точно так же Возвращение оценивается с противоположным знаком как “покорность необходимости”: “покинуть тайный приют”, “выйти в жизнь”, что значит, конец жизни.

В следующей сюжетной ситуации Мастер, похищенный “безвестной силой”, выступает в функции жертвы и т.д. Каждая новая конверсия актантов влечет за собой новую комбинацию одних и тех же акций, образуя пять вариаций фабулы (мифа), составляющих сюжет МиМ.

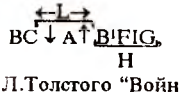
6.4. Вариация первая: похищение Маргариты Мастером.

Актантная модель:




где: VM — Мастер—Похититель, P — Маргарита, m' — муж Маргариты, ad — Воланд, помощник, as — литераторы-вредители.

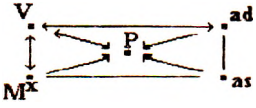
Нарративная модель:




где: BC — состояние утраты и поиска Мастера и Маргариты, A — жизнь в подвале, “золотой век”, L — творчество, роман о Пилате, B¹ — состояние Утраты Мастера, H — безумие, бред Мастера, в котором F — убийство Берлиоза, I — акция, возникшая в романе Л.Толстого “Война и мир”: театральное феерическое представление, сопровождающее Похищение Наташи Ростовой, — в МиМ соответственно нарративный сегмент, организованный “сеансом черной магии” в Варьете, G — бал Сатаны.

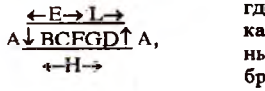
6.5. Вариация вторая: похищение Мастера безвестной силой.

Актантная модель:




где: V — Маргарита, P — Мастер, Mx — безвестная сила, похитившая Мастера, ad — Воланд, as — литераторы.

Нарративная модель:




где: A — жизнь в подвале, BC — состояние Утраты и Поиска Маргариты, E — сон Маргариты — аллюзия сна Татьяны, эксплицирующая мифологический код, H — безумие, бред Маргариты (кодовыми являются слова Мастера "мы оба сумасшедшие"), D — условия "извлечения Мастера".

## 6.6. Вариация третья: похищение Маргариты Воландом.

Актантная модель:

где: P — Маргарита, M — Воланд, ad — свита Воланда, as — литераторы, V — Мастер и Маргарита.

Нарративная модель:

где: BC — состояние Утраты и Поиска Маргаритой Мастера, C' — Поиск Маргаритой Мастера в мире Воланда, A — возвращение Мастера и Маргариты в подвал.

## 6.7. Вариация четвертая: Похищение Мастера и Маргариты Воландом.

Актантная модель:

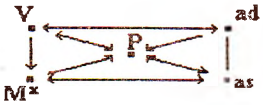
где: P — Мастер и Маргарита (воскресение), M — Воланд, V — Мастер и Маргарита (смерть), ad — свита Воланда, as — вредители Мастера и Маргариты.

Нарративная модель:

где: BCFIGD — все, происшедшее с Мастером и Маргаритой до Возвращения (↑) в подвал (A), ↓A'...n — Похищение в иной мир для жизни вечной.

## 6.8. Вариация пятая: Похищение разума Ивана Николаевича Понырева безвестной силой и возвращение его Мастером.

Актантная модель:



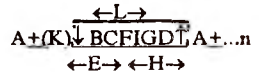

где: P — Иван "ветхий", V — Иван "новый", ad — Мастер, as — Берлиоз.

Нарративная модель:

где: L — сон Ивана "нового" как творение романа о Пилате, H — бред "ветхого" Ивана, D — смерть Мастера как условие Возвращения Ивана.

## 6.9. Сопоставление вариантных моделей, возникших вследствие активного действия процессов конвергенции, конверсии и ди-

вергенции, позволяет, во-первых, идентифицировать Воланда, Пилата, Ивана Бездомного с Мастером как персонифицированных фантомов его творческого воображения (Пилат), шизофренического бреда (Воланд) и эсхатологической идеи "переселения душ" (Иван) как персонифицированных, частных проявлений, ипостасей общего принципа — Мастера (безымянного). Что в общей космологической схеме эксплицирует тему МиМ как тему Второго пришествия и Страшного суда, мерцавшую еще в "Горе от ума" ("дело было в Грибоедове"). В свою очередь: идентификация актантов позволяет акумулировать нарративную цепочку, сокращая повторы и восстанавливая ее разрывы. В результате получаем общую нарративную модель МиМ:




7. Нарративная модель МиМ, не породившая ни одной новой акции, свидетельствует, во-первых, о завершении развития наррации на базе архетипического сюжета и, во-вторых, о выходе нарративного типа культуры за пределы литературы в область синтеза с другими культурными типами (музыкальный контрапункт, кинематографический монтаж, научный анализ). На основе такого синтеза возникает новая нарративная структура с тенденцией к внешнему сжатию нарративных сегментов и внутреннему расширению коннотативных смыслов. Структура, обусловленная новой концепцией мира и человека в XX веке.

*О.Г.Постнов*

# ТЕМА СМЕРТИ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ А.С.ПУШКИНА

Тема "Пушкин и смерть" обширна и многопланова. Скромная цель данной статьи — наметить возможный подход к одной из сторон проблемы, а именно: формирование взглядов поэта на феномен смерти в ранний период его творчества. Другими словами, речь пойдет об отражении темы смерти в лицейской лирике Пушкина, причем мы постараемся учитывать как своеобразие в реше-

нии Пушкиным этой исконной проблемы человеческого бытия, так и обращение к литературной традиции, столь характерное для поэта во все периоды его творчества. Литературная традиция тут очень важна: равно и устоявшаяся, уходящая своими корнями в классицистическое (а иногда в классическое) прошлое, и новая, становящаяся, ориентированная на эстетику романтизма и во многом сформированная именно пушкинским творчеством. Как видим, объект нашего исследования достаточно сложен и обусловлен прихотливой системой взаимозависимостей, что требует от исследователя осторожности и такта при анализе текстов и формировании выводов.

Вот почему очень соблазнительным представляется план исследования, в котором шаг за шагом, в хронологической последовательности и с необходимой обстоятельностью выявлялись бы все оттенки и ответвления этой темы на протяжении всего творческого пути поэта, фиксировались бы спады или, напротив, подъемы интереса его к теме смерти в разные годы и в разных ситуациях, что позволило бы перекинуть мостик к личной биографии Пушкина, показать связь его творчества с нею. Подобный метод был блестяще применен известным американским танатологом Эдвином С.Шнейдманом в отношении творчества и личности Германа Мелвилла и дал неожиданные, в своем роде уникальные результаты[1]. Что касается Пушкина, то такая работа, по нашему глубокому убеждению, должна и может быть рано или поздно выполнена на материале его произведений и существующих биографических данных. Но, конечно, в рамках нашей статьи мы сможем продемонстрировать лишь первое приближение к ней, только первый шаг.

Однако прежде чем перейти непосредственно к анализу текстов Пушкина, необходимо хотя бы вскользь упомянуть тот риторический и мировоззренческий фундамент проблемы смерти — культурно-бытовой взгляд на нее — который существовал в его эпоху независимо от литературы или, по крайней мере, не только в ней. Данные исторической демографии, дисциплины, становящейся все более популярной в гуманитарной среде последних лет, могут облегчить нам эту задачу[2].

---

[1] *Edwin S. Shneidman*. Deaths of Man. NY., 1973.

[2] Применительно к Западной Европе динамику отношения к смерти см.: *Бессмертный Ю.Л.* Жизнь и смерть в средние века. М.: Наука, 1991; *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992.

Во-первых, как показывает анализ надгробных надписей и эпитафий[3], к началу XIX столетья смерть в России начинает восприниматься как явление *печальное*. Это, разумеется, кажется нам банальным, однако история вопроса свидетельствует, что чувство печали отнюдь не во все эпохи доминировало в связи со смертью[4]. Но уже в предромантической лирике жанр элегии — жанр, специально посвященный смерти, — начинает играть все большую роль, а мотивы, в нем разворачивающиеся, все активней усваиваются в реальных похоронных церемониях и обрядах. Сама по себе русская элегия хорошо исследована[5], и мы не станем останавливаться на ней, только укажем довольно широкий диапазон причин, вызывающих грусть у лирического героя в связи со смертью: это 1) печаль разлуки с любимым существом; 2) печаль по поводу собственной неизбежной смерти, которая уничтожает совсем или ослабляет радость жизни; 3) печаль об общем уделе всех людей, так как этот удел — смерть.

Во-вторых, смерть *прекрасна* в случае, если жизнь приносится в жертву тому или иному идеалу. Печаль этим не отменяется, но оттесняется: герой на поле брани, мудрец гонимый (а в пределе — убиваемый) глупцами, наконец, поэт, гибнущий от происков не понимающей его толпы — все это тоже культурно обусловленные риторические фигуры, так сказать, общие места, канва, по которой вышивается узор конкретного художественного произведения или конкретной частной биографии.

И, наконец, в третьих, к началу XIX века относится становление взгляда на смерть как на *утешение*: могила — последнее прибежище исстрадавшегося сердца. С этим мотивом, заметим в скобках, связано появление темы ожившего покойника — начиная с баллад В.А.Жуковского и кончая повестями Н.В.Гоголя. И именно в этом взгляде на смерть, при котором мир живых враждебен умершему, особенно ясно чувствуется зависимость от инородных (западных) источников. Тема еще не устоялась, она пока лишь приноравливается к русской литературе, так же точно, как страх перед покойником — к русской бытовой жизни, прежде этого страха не знавшей.

---

[3] См.: *Русский* провинциальный некрополь. М., 1914. Т. 1.

[4] См.: *Гуревич А.Я.* Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии // Одиссей. М.: Наука, 1989. С.114.

[5] Детальный анализ истории русской элегии см.: *Фризман Л.Г.* Жизнь лирического жанра. М.: Наука, 1973.

Представив таким образом хотя бы схематически эмоциональную атмосферу, которая господствовала во времена Пушкина в связи с переживанием смерти, обратимся теперь собственно к его творчеству. Повторим, что нами будет рассмотрено весьма ограниченное число текстов, и лишь только фактического материала окажется достаточно для системного обобщения, мы перейдем к более общим вопросам.

Тема смерти — наряду с темой любви, темой славы и так называемой героической темой (ее вариант — вольнолюбие) — является центральной в творчестве Пушкина, уже начиная с Лицея. Приведенный перечень мотивов обычно и выделяется в школьной традиции в качестве ведущих в пушкинской лирике — с той оговоркой, что тема смерти опускается либо прячется под невыразительной рубрикой "философские стихотворения". Это порой приводит к искажению перспективы. Дело в том, что тема смерти имеет весьма особую, специфическую "валентность" и вступает в весьма своеобразные отношения с другими ведущими темами, то составляя традиционную оппозицию к ним (вроде "смерть — любовь"), то вдруг соединяясь с ними на одном полюсе бытия. И тогда она либо редуцирует другие ("торжествующая смерть"), либо редуцируется сама ("смерть побежденная"), либо происходит синтез и весь спектр мотивов принимает особо грозную окраску.

Разберем для начала принципы взаимодействия темы смерти с темами любви и славы: их столкновение очевидно и как бы лежит на поверхности. Правда, тут нужно сделать два замечания, не слишком оригинальных, но необходимых в виду последующего. Первое: юный Пушкин весьма эротичен (Абрам Терц ничуть не преувеличивает этого его свойства в знаменитых "Прогулках с Пушкиным"); и второе: он крайне *культурологичен*. Этим словом мы хотим обозначить ту легкость, с которой он сопрягает наработанные до него литературные традиции, целые культурные пласты. Они как бы к лицу ему, он даже слегка щеголяет этим, как, например, в "Бове, отрывке из поэмы" (1814):

Часто, часто я беседовал
С болтуном страны Эллинския
И не смел осиплым голосом
С Шапеленом и Рифматовым
Воспевать героев севера.
Несравненного Вергилия
Я читал и перечитывал <...>
Разбирал я немца Клопштока <...>

За Мильтоном и Камоэнсом
Опасался я без крил парить; и т.п.[6]

Оба эти совойства дают порой весьма неожиданные результаты, с которыми исследователю трудней справиться, чем читателю.

Чуть не в первых же своих стихотворных опытах Пушкин касается темы смерти. Пока это лишь глухое упоминание:

Родился наг и наг вступает в гроб Руссо; <...>
Костров на чердаке безвестно умирает,
Руками чуждыми могиле предан он (1, 25).

Здесь смерть выступает в опасной оппозиции: "гремящая слава — сон". Смерть почти торжествует. Но затем эта оппозиция проходит через все творчество поэта: от чуть более поздних легкомысленных лицейских строк ("Что предпочел бы я скорей. Бессмертию души моей/ Бессмертие моих творений") через осторожный лиризм "онегинских" отступлений ("Но я бы, кажется, желал/ Печальный жребий свой прославить,/ Чтоб обо мне как верный друг, Напомнил хоть единый звук") до торжественных аккордов "Памятника", где давняя борьба окончательно завершается победой над смертью: торжествует слава. Поэтому, весьма симптоматично упоминание в тексте "К другу стихотворцу" имени Кострова. Для Пушкина и его поколения это имя было связано прежде всего с переводом поэм Оссиана. Тотчас после "Стихотворца" Пушкин обращается к шотландскому эпосу и пишет маленький цикл стихотворений, в котором слава поэтическая, то есть сила творчества заменяется более традиционной славой героической, также противопоставленной смерти и смерть побеждающей. В принципе, и тот и другой варианты не выходят за рамки распространенной в эти годы концепции смерти *прекрасной,* о которой я поминал выше. Но любопытно, что сюда же, уже не совсем традиционно, Пушкин относит и оппозицию "любовь—смерть", воспроизводя парадоксальный образ *эпикурейской* смерти.

Строго говоря, не он первый: история культуры знает такое сближение, характерное отчасти и для предромантизма. Если захотеть, все можно также свести к объяснению традицией. Но это объяснение рискует оказаться хотя и верным, но не исчерпывающим. Дело в том, что слишком уж подозрительно часто, даже с ссылкой на традицию, юный Пушкин сближает тему эпикурейского на-

---

[6] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977. Т. 1. С. 56. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

слаждения с темой смерти. Повторим: это сближение *возможно* в рамках литературной традиции его эпохи, но все же оно остается маргинальным, даже соответствуя характеру романтических переживаний. В фрагментах, в виде намеков образ эпикурейской смерти можно найти у Батюшкова, Жуковского, а позже в редуцированном виде у Дельвига и Баратынского. Его знает английский, французский, немецкий романтизм. Например, в знаменитых "Бдениях" Бонавентуры вольнодумец умирает в кругу своей семьи, на руках жены. Читаем:

> ...молодая женщина с распущенными волосами и прекрасной обнаженной грудью в отчаянье смотрит в черную могилу, лишь время от времени... вытирая хладный пот на челе умирающего... Тогда в его сердце полыхнула напоследок вся жаркая любовь, таившаяся там, по бледному лицу пробежал, подобно воспоминанию, легкий румянец. Он... положил тяжелую голову на вздымающуюся грудь женщины, испустил тихое Ах!, в котором слышалось скорее сладострастие, чем боль, и, любящий почил в объятиях любви[7].

Вот эту-то сексуальную смерть, смерть как оргазм (знаком которого является вздох умирающего на голой женской груди) именно и воспроизводит с большим упорством Пушкин-лицеист, воспроизводит с восторгом первооткрывателя (Бонавентура ему вряд ли был известен). Поздравляя одноклассника кн. А.М.Горчакова с именинами, то есть с *вступлением* в жизнь, он перебирает все возможные пожелания и останавливается на этом — на пожелании счастливой смерти, то есть *ухода* из жизни.

> Дай Бог, чтоб в страстном упоенье
> Ты с томной сладостью в очах,
> Из рук младого Купидона
> Вступая в мирный челн Харона,
> Уснул... Ершовой на грудях! (1, 47).

Е.С.Ершова, отметим попутно, была молодой женой генерала Ершова, побывала в 1814 году в Лицее и, как догадываемся, произвела известное впечатление на именинника — или на автора произведения — или же на обоих...).

Год спустя Пушкин отыскивает и для себя женскую грудь все с тою же целью ("Мое завещание друзьям"):

> В последний раз на груди снежной
> Упьюсь отрадой юных дней.

---

[7] *Бонавентура.* Ночные бдения. М.: Наука. 1990. С. 9.

Эпитет "снежный", кстати, восходит к тому же Оссиану, где героическая тематика очень быстро была осложнена любовной... В "Завещании" не забыт и вздох:

Мои стихи дарю забвенью,
Последний вздох, о други, ей! (1, 112).

Наконец, в "Гробе Анакреонта" (сближение тем, как видим, уже в самом заглавии) герой, "сладострастия мудрец", окружен целым кордебалетом пляшущих и скачущих дев, муз, харит, которыми он тешится напоследок: "...у времени скупого/ Крадет несколько минут", и которые, наконец, "В гроб любимца увели" (1, 147-148).

Даже в "Элегии" (1, 182), то есть в классическом жанре, посвященном смерти, юный поэт делает упор на идее непреходящего значения любви, тема же смерти едва намечена. Впрочем, проблема элегии в творчестве Пушкина — особый и весьма сложный вопрос. Исследователь элегии Л.Г.Фридман пишет по этому поводу: "Пушкинская эпоха — важнейший этап в истории элегического жанра. <...> Ни один этап истории русской элегии... не вызывал столько разногасий, противоречий, споров"[8]. Следует согласиться с его мнением, что "хотя об элегиях Пушкина написано немало.., они ждут еще изучения и изучения"[9]. Нам же сейчас важнее отметить другое: уже в раннем творчестве Пушкина намечается три ярких образа смерти, которые условно можно было бы обозначить так: аполлонический (смерть поэта), героический (смерть воина) и эротический (смерть мудреца). Все три типа имеют тенденцию к преодолению тем или иным образом ужаса смерти, и это сближает их между собой. Именно вызов смерти, содержащийся в каждом из трех типов, является зерном сюжета, и этот сюжет может быть развернут и уточнен на основании их. Это как раз и происходит в "Египетских ночах", "Пире во время чумы", в "Каменном госте" ("За сладкий миг свиданья/ Безропотно отдам я жизнь" — своеобразный девиз Дон Гуана).

Американский исследователь Р.Шульц убедительно показал, что в позднем творчестве Пушкина последовательно реализовывались и как бы воскресали варианты Книдского мифа о Венере, богине, несущей в своей любви смерть[10]. Мы, в свою очередь, можем

---

[8] *Фризман Л.Г.* Жизнь лирического жанра. М.: Наука. 1973. С. 77.

[9] Там же.

[10] *Шульц Р.* Пушкин и Книдский миф. Munchen: Wilhelm Fink Verlad, 1985. (Чрезвычайно любопытно, что Р.Г.Шульц возводит и фабулу "Каменного гостя" к

утверждать, что элементы этого мифа проявились уже в лицейский период творчества Пушкина, причем этого обстоятельства нельзя целиком объяснить классической или современной Пушкину литературной традицией. Многие поэты этого времени, в том числе и лицеисты, отдали дань анакреонтике, но ни у кого из них нельзя найти столь смелого сближения смерти и любви.

Прекрасным материалом для сравнения может послужить, например, творчество А.А.Дельвига, написавшего более 30 стихотворных произведений, так или иначе посвященных смерти, и при этом настоящего знатока античной мифологии. Он не заходит в своих анакреонтических стихах далее мечты об изгнании весельем болезни ("К к<нязю> Г<орчакову>, 1815)[11] или попытки залечить раны, нанесенные Венерой (либо Эротом, Амуром) при помощи "вакхических друзей":

Мне помогите освежить
Воспоминанья жизни вольной
И вопли сердца заглушить
Напевом радости застольной[12].

Из его знаменитых идиллий, которые, кстати, Пушкин высоко ценил, смерть практически изгнана, тогда как в элегиях в большинстве случаев реализуется образ смерти *печальной*, то есть общепринятой. Это же касается и Е.А.Баратынского. В его стихах возникает тоже довольно привычный загробный мир, в котором, правда, на античный лад пируют мудрецы:

И там на шаловливой лире
Превозносить я буду вновь
Покойной Дафне и Темире
Неприхотливую любовь[13].

---

Книдскому мифу о Венере, к так называемому "иберийскому ответвлению" этого мифа. "...легенда о Дон-Жуане, — пишет он, — слияние двух преданий. Одно основано на образе распутного испанского гранда; другое — на традиции изображения оживающих мстящих статуй, возникшей в результате столкновения эпохи античного язычества и новой христианской религии, т.е. эпохи возникновения Книдского мифа. Косные истуканы, принадлежавшие к гибнувшей религии, временами, казалось, оживали. <...> В иберийском ответвлении наблюдается то же столкновение двух эпох, что и в Книдском мифе. Ожившая статуя или мертвец приходят из прошлого и мстят тем, кто не почитает память умерших" (с. 79). Таким образом, есть основания классифицировать смерть статуи в творчестве Пушкина как скрытую разновидность эпикурейской смерти.)

[11] *Дельвиг А.А.* Сочинения. Л.: Худож. лит., 1986. С. 101.

[12] Там же. С. 44.

[13] *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. М.: Наука, 1983. С. 510.

Но при этом смерть все же противопоставлена любви и даже прямо Венере: "Ты не спасешь меня, Киприда!" — восклицает поэт в том же стихотворении ("Элизийские поля", 1829). Тон и смысл элегий Баратынского опять же не отличается своеобразием:

Наш тягостный жребий: положенный срок
Питаться болезненной жизнью,
Любить и лелеять недуг бытия
И смерти отрадной страшится[14].

Как видим, и он идет дальше вариаций смерть — печаль, смерть — утешение, хотя с точки зрения развития жанра элегии он выступил скорее новатором, нежели традиционалистом, чем, к слову, и были вызваны хвалебные высказывания Пушкина в его адрес: как известно, Пушкин называл Баратынского "нашим первым элегическим поэтом". Сам он, однако, пошел иным путем: "Уже тем, что Пушкин избрал для своих элегических фрагментов иное жанровое наименование, он дал понять, что не считает эти стихи элегиями в полном смысле слова", — справедливо отмечает Л.Г.Фризман, сравнивая взгляды на элегию Пушкина и Баратынского[15]. Можно, таким образом, утверждать, что в своих произведениях, связанных с темой смерти, Пушкин именно *воскресил* древнюю мифологему, и это позволило ему создать напряженно-парадоксальные образы героической и эротической смерти, в свою очередь определившие логику сюжетных ходов в "Маленьких трагедиях", "Египетских ночах", а также в таких незавершенных произведениях, как "Гости съезжались на дачу". Тут ситуация эротической смерти переходит скрытно в ситуацию смерти героической, подобно развязке "Каменного гостя", а затем любовь уже открыто становится причиной смерти, причем смерть — ее цена (и Клеопатра и Вольская *назначают* эту цену, которую принимают и мудрецы и воины).

Таким образом, названая выше триада проходит через все творчество Пушкина, а в дальнейшем становится источником знаменитых сдвигов в общественном и литературном сознании эпохи, о чем недвусмысленно свидетельствуют произведения М.Ю.Лермонтова, позднего П.А.Вяземского и А.А.Майкова, положившего в основу своей поэмы "Три смерти" именно эту триаду, хотя, конечно, каждый из названных авторов искал свое ориги-

---

[14] Там же. С. 84.

[15] *Фризман Л.Г.* Поэт и его книги // Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М.: Наука, 1983. С. 510.

нальное решение проблем, возникавших в связи с изменением их взглядов на феномен смерти.

*Н.В.Хомук, А.С.Янушкевич*

# ОТЗВУКИ ПРИТЧИ О БЛУДНОМ СЫНЕ В ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЯХ Н.В.ГОГОЛЯ

Философско-психологический комплекс "блудного сына" поистине сопровождал Гоголя всю его сознательную жизнь. В его многочисленных посланиях к матери (первые из них созданы 12-летним гимназистом, последние — за несколько дней до смерти), подписанных "навек вам преданный сын", "вечно и неизменно любящий вас сын", воссозданы характерные и устойчивые черты этого комплекса, генетически восходящие к евангельской притче. Тоска по покинутому дому, состояние скитальца и постоянное чувство пути-дороги, раскаяние в грехах, жажда вечного совершенствования, связанная с образом духовной лествицы, постоянного восхождения, идея возвращения в отчий дом — все эти составные архетипа притчи о блудном сыне усугубляются у позднего Гоголя. Его паломничества в Оптину пустынь и Иерусалим, переписка с духовными лицами, в том числе с отцом Матфеем Константиновским, отцом Филаретом, актуализировали комплекс "блудного сына" в соотношении с религиозными поисками писателя. Библейская притча вошла в жизнь и творчество.

Как говорил один из героев романа Б.Пастернака "Доктор Живаго", "для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности"[1]. Об интересе Гоголя к притче и притчеобразности написано много[2]. Притча как оптимальное совмещение высоких истин и обыденно-бытового (в пределе своем — смехового начала) отвечала изобразительным задачам Гоголя, иносказательности его контекста. Как справедли-

---

[1] *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. М.,1990. Т. 3. С. 45.

[2] См. напр.: *Маркович В.М.* Петербургские повести Гоголя. Л.,1989; *Кривонос В.Ш.* "Мертвые души" Гоголя и становление новой русской прозы. Воронеж, 1985.

во замечает исследователь, "то, что сказано автором на языке притчи, обладает гораздо большим смысловым объемом, вбирающим в себя как реализованные, так и оставшиеся потаенными, требующими дешифровки от самих читателей, значения"[3]. Тема блудного сына во многом определяла мироощущение Гоголя, его рефлексию по поводу своей биографии. И основанное на этом жизнестроительство вступает в сложные отношения с миром художественных образов, формирует смысловую и стилистическую притчеобразность.

Мотив блудного сына отчетливо выступает уже в первом юношеском произведении Гоголя — стихотворной идиллии "Ганц Кюхельгартен". Герой идиллии бежит из дома, проводит два года в скитаниях, затем возвращается в отчий дом, к невесте. Он прощен. Раскаянием и пиром заканчивается его возвращение. Все эти этапы жизненного пути Ганца сопровождаются у Гоголя эмоциональным аккомпанементом, передающим состояние блуждания, поиска, отчаяния, раскаяния, что воссоздает гоголевское поэтическое переживание притчи.

Герои последующих книг писателя — "Вечеров на хуторе близ Диканьки" и "Миргорода" — тоже пасынки судьбы. Страшная судьба Петруся Безродного и старика из "Страшной мести", бесприютность кузнеца Вакулы и Ивана Федоровича Шпоньки, тоска Хомы Брута — все это варианты тяжкого пути блудных сыновей. Характерно, что все они лишены тепла отчего дома.

Но, пожалуй, классическим вариантом трансформации библейской притчи у Гоголя становится повесть "Тарас Бульба", воссоздающая важнейшие черты архетипа: историю двух братьев, один из которых покидает не только отчий дом, но и духовную отчизну — Запорожскую Сечь ради любви к прекрасной полячке. История блудного сына Андрия, предавшего отца и отчизну, вносит трагическую окраску в благополучный финал притчи. Слова Тараса: "Я тебя породил, я тебя и убью!" лишены прощения, да и позиция Андрия не содержит раскаяния. Истории гоголевских "блудных сыновей", а черты этого типа без труда можно обнаружить и в Хлестакове, и в Чичикове, — выражение прежде всего неизбывной тоски самого автора об отчем доме. "Я иноземец, забредший на чужбину искать того, что только находится в одной родине..."[4] —

---

[3] *Кривонос В.Ш.* Указ. соч. С.115.

[4] *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 9. С. 14. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

эти слова из письма 1827 г. Гоголь мог бы вложить в уста почти всех "блудных сыновей".

Посмотрим пристальнее с этой точки зрения на героев и мир гоголевских "Петербургских повестей".

Цикл "Петербургские повести" — первое художественное полотно, раскрывающее иное ценностное пространство, чем в украинских "Вечерах" и "Миргороде". Взаимоотношения Гоголя и Петербурга многократно и разнообразно освещались в литературоведении. Так, например, убедительно раскрыта мифологизирующая тенденция в изображении Петербурга, позволяющая Гоголю воссоздать "ассоциации, сближающие Петербург с мифическим царством мертвых"[5]. Взаимоотношения автора и столицы достаточно определенны: это чуждое пространство. Мир Малороссии более широк и разнообразен в оценках повествователя: это и всеобщий праздник, и вселенская скука, тоска — интонация и оценки варьируются. Но заканчивается "Миргород" серыми полями, моросящим дождем, дорогой, кибиткой и разлукой. Петербург вызывает однозначное отношение, и эта определенность позволяет говорить об общем содержательном стержне, который скрепляет цикл. Это не только отчетливость авторской позиции, но и общность человеческих судеб.

Судьба петербуржца, развиваясь от начала к концу цикла, в основе своей определяется мотивами евангельской притчи о блудном сыне. Память о родном, малороссийском пространстве, об игре животными, растительными и человеческими формами, тот праздник гротескного тела, который существовал в природном континууме, прокрались в стиль петербургских повестей. Эта стилистическая память "домашнего" сгущалась вокруг героев, вернее, вокруг их бытового представительства, ибо самих героев отличает беззаветная преданность единому отцу, олицетворяющему Отечество, — официально-служебному Петербургу. Но эта верность чревата памятью материнского: памятью души, матери, жены, женщины. Это то родное, обволакивающее лоно, которое согревает от холода, превратившись в Шинель, прячет в своем чреве от посторонних ("Коляска").

То, что в ярмарочной стихии "Вечеров" рождало единство и согласие, позволяло народу срастаться "в одно огромное чудовище" (1, 19), в мире Невского проспекта, Петербурга рождает ассо-

---

[5] *Маркович В.М.* Указ. соч. С. 61.

циации с библейским Вавилоном и Апокалипсисом[6]. В этом разъединенном мире рефреном звучит мысль о доме, который "синеет вдали", о матушке, которая "приголубит и спасет своего бедного сына" (3, 165). Именно здесь воплем отчаяния "звенели другие слова: "Я брат твой" (3, 111).

Первая повесть цикла — "Невский проспект" — важна как вступление, задающее смысловые акценты всему миру "Петербургских повестей". В начале повести Петербург, в частности Невский проспект, для повествователя как бы родное пространство. Он эстетически "утопает" в волнах социально-общественных групп и укладов жизни, которыми ритмично пульсирует Невский проспект. Тема отчего дома (Отечества) иронически сужена до картин оголенного, публичного быта безликих общественных групп, но не лишена эстетического любования внешним блеском, чудом ярких перемен огромного города. Повествователь явно переоценивает чары столицы, ее цивилизованный шарм. Это обольщение соотносится с дьявольским, демоническим искушением: "...какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе" (3, 19); "сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде" (3, 37).

Этот фантасмагорический раздробленный мир определяет судьбу героев "Невского проспекта". От социальных рядов Невского проспекта отщепляются два героя. Рифмологическая перекличка фамилий (Пискарев — Пирогов) не намек ли на бесконечно малую их величину по отношению к целому?![7] И симметрия любовных похождений связывает этих двух людей, делает их своего рода "братьями" перед отеческим ликом Петербурга. Как справедливо замечает О.Г.Дилакторская, "диалектическая мысль Гоголя обнаруживает, что типы Пискарева и Пирогова, при всем своем различии, являются не чем иным, как двумя взаимоотраженными крайностями одного и того же целого, именуемого Петербургом"[8] .

---

[6] Об этом см.: *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя "Мертвые души". Л., 1987. С. 70-72.

[7] Это наблюдение принадлежит студенту 5-го курса филологического факультета Томского государственного университета Андрею Каяткину, использовавшему его в курсовой работе "Природа сновидений Гоголя", выполненной под руководством проф. А.С.Янушкевича.

[8] *Дилакторская О.Г.* Фантастическое в "Петербургских повестях" Н.В.Гоголя. Владивосток, 1986. С. 32.

Бегство из лона Невского проспекта, эротический аспект целеполагания, преследование любовного объекта в незнакомой местности (блуждания на чужбине), возвращение назад, ситуация сюжетной гибели (самоубийство Пискарева, "секуция" Пирогова) — все эти мотивы притчи о блудном сыне скрепляют сюжет повести в единое целое. К возвращению Пирогова домой, на Невский проспект ("он летел домой" — 3, 36) добавляется мотив пира ("съел два слоеных пирожка", "с удовольствием провел вечер" и "отличился в мазурке" — 3, 36).

Поскольку "оставленное" лишено того позитивного смысла, который хранит в себе личность (Пискарев), то возвращения в данном случае не происходит. Лжевозвращение (сны Пискарева) пронизано поиском дома, отчизны: "сидит она у окна деревенского светлого домика" (3, 23), "все в комнате его дышало раем" (3, 24), "долго он искал дома" (3, 25) и т.д. Сон — пространство, пограничное между мечтой и реальностью — лишь усиливает драматизм тупика. Это определенная форма памяти, попытка вернуться в прародину идеального бытия. Онирическое пространство соотносится с общей концепцией души и любви у Гоголя, выраженной в его статье "Женщина" (1831): "Что такое любовь? — Отчизна души, прекрасное стремление человека к минувшему, где совершалось беспорочное начало его жизни, где на всем остался невыразимый, неизгладимый след невинного младенчества, где все родина. И когда душа потонет в эфирном лоне души женщины, когда отыщет в ней своего отца — вечного Бога, своих братьев — дотоле не выразимые землею чувства и явления — что тогда с нею? Тогда она повторяет в себе прежние звуки, прежнюю райскую в груди Бога жизнь, развивая ее до бесконечности..." (7, 61). Эта мистическая философия души впрямую соотносима с притчей о блудном сыне. Заблудшая на земной стезе душа в любви к женщине способна возвратиться к своему Богу-Отцу, но уже в новом смысловом отношении.

Но сон здесь опять-таки амбивалентен. Он хоть и рождает идиллические картины, но таит в себе обман, плен души (опиум и т.д.). Да и своеобразный двойник Пискарева — Пирогов вносит диссонанс в мир мечты. Поскольку каждый из героев "Невского проспекта" выражает образ определенного сословия ("этот молодой человек [Пискарев] принадлежал к тому классу...", "это исключительное сословие" — 3, 13; "не мешает кое-что рассказать о том обществе, к которому принадлежал Пирогов", "таковы главные черты этого сорта молодых людей" 3, 27,28), то обрели они не лич-

ную судьбу, а предначертанный путь их социально-общественного типа. "Невский проспект" вообще населен "блудными детьми". Так, мастеровой Шиллер признается: "Я восемь лет живу в Петербурге, у меня в Швабии мать моя, и дядя мой в Нюренберге; я немец, а не рогатая говядина..." (3, 35). А его крики: "я не русская свинья", "не рогатая говядина", "не хочу иметь роги!" (3,35) пародийно корреспондируют с мотивом евангельской притчи о блудном сыне: "И он рад был наполнить чрево свое рожками, которые ели свиньи, но никто не давал ему" (Лк. 15, 16).

В пронизанности этой повести мотивами притчи о блудном сыне показана чуждость социума для человека и острая необходимость возвращения персонажа к своему человеческому бытию, к миру если не родного дома, то к миру в душе, к божественной прародине. Повествователь также соучаствует с персонажами в горьком опыте самообольщения и необходимости возвращения. В контексте всего цикла в этой повести заявлен уход из мнимородного пространства: "О! не верьте Невскому проспекту! <...> Далее, ради Бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо" (3, 36).

Мотив "риноскопии" "Невского проспекта" ("Я не хочу носа! Режь мне нос! — 3, 30) выстраивает сюжет следующей повести "Нос". Странное исчезновение и возвращение носа создает иносказательно-смеховой абрис сюжета о блудном сыне. Еще В.Н.Турбин обратил внимание на своеобразный каламбур "нос — сын" и на снижение в повести притчи о блудном сыне[9]. История пропажи у майора Ковалева его носа, вбирает в себя характерные черты архетипа притчи: уход из дома (с лица), отторжение от отца (Платона Ковалева), замаливание грехов (поведение Носа в Казанском соборе), возвращение в отеческое лоно (на лицо Ковалева), пиршество по этому поводу (поездка в кондитерскую) и т.д. Процесс очеловечивая носа (появление у него лица, мундира, чина, обретение голоса) определяет и его поведение как блудного сына. Его слова, обращенные к Ковалеву: "Я сам по себе" (3, 44), выявляют самостийность существования Носа. Возвращение "завернутого в бумажке" носа, который принес квартальный, связано с его расчеловечиванием и своеобразным раскаянием. Это уже просто нос без лица, без мундира, без чина. Сам процесс "приращения" носа к лицу Ковалева, описанный подробно и детально, — не чудеса ринопластики,

---

[9] *Турбин В.Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. М., 1979. С. 85.

а чудо гоголевской фантастики, отражающей обычность и правдоподобие русского абсурда. Палиндром, заложенный в названии повести: "нос — сон", определяет вибрацию реального и фантастического, серьезного и пародийного. Сюжет о блудном сыне в координатах гоголевской фантастико-смеховой поэтики обретает ракурс — пародийный, но по отношению не к евангельской притче, а к призрачной петербургской жизни, где "все не то, чем кажется" (3, 37).

Совершенно иной — этико-эстетический план восприятия притчи заложен в гоголевском "Портрете". История похождений самого портрета, трагическая судьба художника Чарткова, изменившего заветам своего духовного отца — учителя, тяжкий путь раскаяния создателя портрета — все это в совокупности реконструирует сюжет о блудных сыновьях петербургского мира искусства. И не случайно в рассказе о судьбе старого художника возникает уже знакомый архетип притчи с характерным для Гоголя указанием на его неисчерпаемость: "...часть жизни ростовщика перешла в самом деле как-нибудь в портрет и тревожит теперь людей, внушая бесовские побуждения, совращая художника с пути, порождая страшные терзанья зависти и проч. и проч." (3, 105). В этом "и проч. и проч." заложена идея вариативности прочтения известной евангельской притчи.

Возвращение в этот мир ростовщика, покинувшего его в давнем прошлом, в новой ипостаси своего зла (образ оживающего портрета), его приход в дом и в душу каждого хозяина активизирует дремлющие в людях пороки. Портрет становится своеобразным зеркалом греховности мира, отщепенства и гибели (Чартков), искупления и возвращения в лоно церкви — Божеского дома (старый художник).

Повесть "Шинель" занимает центральную позицию в цикле. О связи повести с житийной традицией говорилось неоднократно и в разных аспектах[10]. Но очевидно, что мотив братства ("Я брат твой!") переключает сюжет "Шинели" в традицию евангельской притчи. Этот мотив как бы объединяет чиновничью семью ("его же брат, молодой чиновник") перед лицом официального отечески-строгого Петербурга. Мерзнет не только Башмачкин: "мотив холода, оборачиваясь своеобразной метафорой, легко переходит из

---

[10] Об этом см.: *Сурков Е.А.* Русская повесть первой трети XIX века (Генезис и поэтика жанра). Кемерово, 1991. С. 126 и далее.

физического мира в "нравственное пространство"[11]; шинель теряет не только Башмачкин, но в контексте повести пол-Петербурга: "со всех сторон поступали беспрестанно жалобы <...> по причине ночного сдергивания шинели" (3, 132).

Новая шинель ("светлый гость"[12]) дает собственную, индивидуальную биографию Акакию Акакиевичу и открывает этап его блужданий: в мастерскую Петровича, по ночным улицам Петербурга, на пиршество по поводу новой шинели. Сам Петрович (как и все персонажи, находящиеся в пространстве Петербурга) связан с мотивами притчи. То, что мы узнаем о его прошлом, соотносится с ее сюжетикой: "Сначала он назывался просто Григорий и был крепостным человеком у какого-то барина" (отчий дом); Петровичем он начал называться с тех пор, как получил отпускную (уход из дома); стал попивать довольно сильно (пир-расточение), "был верен дедовским обычаям" (профанация возвращения) и т.д. (3, 114, 115).

Цикл "Петербургские повести", как ни какое другое произведение Гоголя, наводнен упоминаниями других стран, наций. Изображение России, столичного города вписывается в контекст всемирный. Это остро ставит вопрос о национальном самоопределении русского характера, национальном развитии. Но, с другой стороны, контаминация русского и иностранного, тема "русских иностранцев" в русском государстве выражает чувство чуждости родной стороны, определяет положение русского человека у себя на Родине. Тем острее звучит в "петербургском Вавилоне" тема родины, отчего дома.

Как антитеза официально-обезличенному Петербургу в начале повести "Шинель" возникает тема семьи, дома. Но она дана в интонации эпитафии: "покойница матушка", "отец был". Повествование о рождении Башмачкина, о его семье перенасыщено именами собственными. Имена несут определенную человечность перед обезличенным Петербургом. Они хранят следы какой-то "ветхозаветной" необычности (Варахасий, Варух и т.п.) или житейской простоты (кум Иван Иванович Ерошкин, кума Арина Семеновна Белобрюшкова). Собственные имена всплывут в памяти "значительного лица" в связи с "товарищем детства" ("Так-то, Иван Абрамович! — Этак-то, Степан Варламович!" — 3, 129).

---

[11] *Маркович В.М.* Указ. соч. С. 60.

[12] О семантике этого образа см.: *Дилакторская О.Г.* Указ. соч. С. 151; *Сурков Е.А.* Указ. соч. С. 125.

Акакий Акакиевич хранит в своем имени, в буквенном его коде (вспомним его страсть к копированию, каллиграфии) память об отце. Этот повтор выражает какую-то жизненную преемственность, возврат "блудной судьбы" к "блудной судьбе" ("отец был"). Тема отчего дома здесь важна не сама по себе, а как заострение мотива безродности "блудных братьев", чиновников, перед лицом отеческой службы, как предчувствие предопределенности изгнания и блуждания: "Ребенка окрестили, причем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник" (3, 110).

То, что человек раскрывается в масштабе жизни, а не только в одном необычайном событии, несколько меняет точку зрения на его типичность. Если в предыдущих повестях ("Невский проспект", "Нос", "Портрет") необычное событие обостряло, провоцировало типичное проявление характера, то теперь ("Шинель", "Записки сумасшедшего") само "житие", хроникальность позволяют привить заурядному, типическому какие-то индивидуальные черты, смутно обозначить на примере непритязательной жизни лик Судьбы. А кульминационное событие в этих двух последних повестях разрушает границы сословной принадлежности, позволяет обозначить возможность личностной свободы, выхода социального типа в общечеловеческое пространство. Заблудшие духовно герои возвращаются к себе, врываются в пространство большого времени: в "Шинели" — через немотивированную фантастику слухов, через "карательную фантастику" (И.Анненский), в "Записках сумасшедшего" — через разлом сознания.

В "Шинели" значимо не только драматическое поражение, гибель брата от враждебных обстоятельств, но и ряд моментов, которые подготавливают "Записки сумасшедшего". Это прежде всего бунт, который получает четкие контуры через контраст с прежним ангельским терпением и кротостью Акакия Акакиевича: "даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова <...> тем более что слова эти следовали непосредственно за словом "ваше превосходительство" (3, 131). Бунт выражается в так называемом "воскресении", возвращении блудного сына в пространство Петербурга (улицы, мост), в повторной встрече со "значительным лицом". Фантастическое окончание переворачивает житие праведника, отправляя его из узкого мирка департамента в большой мир личностной свободы.

"Записки сумасшедшего" — это последняя повесть цикла, где действует герой-петербуржец. Характер Поприщина совмещает в

себе черты романтического героя (Пискарев, Чартков) с чертами героя-пошляка (Пирогов, Ковалев). А своими страданиями он близок Акакию Акакиевичу.

Завершающая позиция этого героя в цикле выражается также в том, что он проходит все круги социально-онтологических блужданий, каждый из которых наиболее полно выражался в отдельной повести.

Эта интеграция в одном сюжетном пространстве "Записок" требует иного человеческого характера. Вступая в диалог, единоборство с городом-Левиафаном, такой человек теряет свое обыкновенное поприще, свой обыкновенный язык. Он, как шаман, бормочущий заклинания, пляшущий, кому-то грозящий, пытается овладеть каким-то нечеловеческим смыслом. Ныряет в сумятицу афоризмов, играет в государственную рассудительность, пишет летопись то ли своего угла, то ли страны, мира, космоса, непонятно чего. Поистине с хлестаковской легкостью он законодательствует и роется в собачьих подстилках, спасает Землю от луны и прячется от палки под стул. Карнавальный образ "короля-шута" делает резкой и размашистой амплитуду настроений этого чиновника, отошедшего от своего поприща.

Модель инициации героя напоминает предыдущие повести, историю романтических типов. Герой каким-то побуждением, обольщением выходит из границ старого, но в ситуации нового (в данном случае — сумасшествие) наступает разочарование в цели. При этом возврат к прошлому уже невозможен (и в этом главное несовпадение с архетипом притчи). Это или лжевозврат: сны Пискарева, хождение по служебным инстанциям в поисках правды (Ковалев, Башмачкин), или другой выход — смерть (Пискарев, Чартков, Башмачкин). Эта невозможность возврата к старому создает условие для перехода в третье состояние, своеобразную прародину, которая связана с более глубокими истоками человечности: личностными, национальными, метафизическими.

Герой из своего сюжетного пространства-времени прорывается ("возвращается") в пространство-время автора и обретает момент личностной вненаходимости: он поистине усыновлен Вселенной. Наиболее выразительно тема блудного сына звучит в концовке "Записок сумасшедшего": "Матушка, спаси твоего бедного сына!", "прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят!" (3, 165). Образ матушки и плач младенца возникал еще на первых страницах "Шинели". Кроме каких-либо социально-этических смыслов здесь звучит образ высокой веры, жажды

гармонии, объединяющей дом и мир. И образ женщины, матери соотносим с образом Богородицы (вспомним, что и искупление старого художника в "Портрете" связано с его работой над ликом Пречистой Матери — 3, 106), что максимально увеличивает перспективу возвращения человека в женское лоно, заключающее прошлое, чистое единство Бога и души. В этом "Записки сумасшедшего" соотносимы с началом цикла, с повестью "Невский проспект".

Но, вероятно, с наибольшей остротой идея возвращения блудного сына в лоно отчизны прозвучала в заключительной повести 3-го тома прижизненного собрания сочинений Гоголя — в "Риме". Палиндром, заключенный в названии: "Рим — мир", обозначает расширение пространства отцовского дома до масштабов всемирности, тем самым вводя петербургскую тему (все "Петербургские повести" вошли именно в 3-й том) в координаты как малороссийской утопии, так и римской идиллии. Судьба молодого князя, ушедшего из дома, от отца, из Рима, прошедшего через соблазны чужбины (Парижа), история его раскаяния и возвращения на родину, атмосфера пира-карнавала — все это наполняет столь значимый для Гоголя архетип притчи историософским содержанием. Духовная родина, ассоциирующаяся у Гоголя с идеей человеческой общности, культурных и религиозных ценностей, вбирает в себя истории блудных сыновей России, его собственную судьбу. Евангельская притча в вариативности гоголевского прочтения наполняется отчетливо выраженным гуманистическим смыслом, идеей "всечеловеческой отзывчивости".

*Т.И.Печерская*

# МОТИВ БЛУДНОГО СЫНА В РАССКАЗАХ И ПОВЕСТЯХ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО

Евангельская притча о блудном сыне, содержанием которой являются взаимоотношения Бога и человека, стала основой разнообразных воплощений и интерпретаций в мировой литературе. Подробнее остановимся на особенностях развития этого мотива у

Ф.М.Достоевского, он исследован на материале рассказов и повестей, написанных в 1840-х годах (исключение составляет рассказ "Скверный анекдот", 1862 г.). Сюжетная основа их ("Бедные люди", "Двойник", "Слабое сердце", "Ползунков", "Елка и свадьба") вполне может рассматриваться в русле "чиновничьей" беллетристики 40-50-х годов.

Социокультурный фон, на котором формируется мотив блудного сына в указанных произведенях, определяет вектор снижения ипостасей героев — его превосходительство — бедный чиновник, "маленький человек". В социальном и литературном смысле предшествующая сфера снижения мотива — "царь — подданные", выражена в фольклоре и далее — в секуляризованной литературе Нового времени. Контекст второй трети XIX века, безусловно, учитывает сниженность стилистики, во всяком случае, она явственно ощущается в критическом переосмыслении исходного мотива. Ф.М.Достоевский берется проращивать притчевое зерно из профанированного, десакрализованного материала, что отражается в трагикомическом, часто фарсовом развитии сюжета, в границах которого просматривается данный мотив.

"Его превосходительство — бедный чиновник" составляют обязательную сюжетную пару всех рассматриваемых сюжетных вариантов. Экзистенциальное чувство человеческого сиротства сквозит в чиновничьих страстях, как голый локоть Макара Девушкина через обветшавший вицмундир, осыпающийся "пуговками" на глазах прогневанного начальства. При этом персона его превосходительства находится в неизменной позиции — благодетель, строгий блюститель порядка, закона, "отец родной": "...принимаю вас за отца и вверяю судьбу свою и прекословить не буду"[1]; "...благодетель мой с незапамятных лет, заменивший мне в некотором смысле отца" (1, 198).

Эта особая окраска механизма взаимодействия верховной власти с подчиненными становится определяющей в "чиновничьей" беллетристике второй трети XIX века. В сороковые годы "чиновничий" сюжет является одним из самых популярных сюжетов натуральной школы. В русле этого сюжета, в его границах формируется в рассказах и повестях Ф.М.Достоевского мотив блудного сына.

---

[1] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. С. 213. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указание тома и страницы.

Во всех случаях "отеческое" и "служебное" отношение строится на совмещении частного и официального поведения. Особый оттенок получает подобный сюжетный расклад в аспекте социокультурного контекста эпохи. Характерно, что этот тип поведения вошел в структуру социальной роли государственного человека.

В "Былом и думах" Герцен вспоминает встречу с Дубельтом, предшествующую второй ссылке. Противопоставляя Запад России, Дубельт говорит: "У нас не то, что во Франции, где правительство на ножах с партиями, где его таскают в грязи; у нас управление отеческое, все делается как можно келейнее"[2].

Отеческое отношение к подчиненному провоцировало утопические надежды на человеческое в государственном. В статье "Новая фаза в русской литературе" Герцен приводит характерный случай, произошедший с Н.А.Серно-Соловьевичем, который написал Александру II "благородное, откровенное письмо", взывавшее к человеческим чувствам государя, полное рекомендаций по улучшению жизни народа. Н.А.Серно-Соловьевич решил избежать официального пути передачи письма, вручил его на прогулке, минуя канцелярию. Царю не особенно понравился этот способ решения государственных дел, но "отеческая" роль была выдержана им до конца: "...граф Орлов велел вызвать к себе Серно-Соловьевича. "Государь, — сказал он ему, видимо, недовольный этим поручением, — приказал мне благодарить вас и поцеловать"[3]. Но даже поцелуй, переданный через министра полиции, не избавил молодого человека от заключения в Петропавловскую крепость, куда он был помещен вместе с Чернышевским. Подобных случаев можно было бы привести много.

Сюда же относится форма выражения дружеских чувств к подчиненным. Д.С.Лихачев, рассматривая косвенное проявление социальной атмосферы в некоторых фоновых чертах гоголевских персонажей, приводит любопытное свидетельство М.Лемке о характере дружбы Николая I с приближенными: "Известно, например, что в путешествиях Бенкендорф всегда сопровождал Николая I, сидя с ним в одной коляске напротив. Отношения Николая I с Бенкендорфом были настолько близки, что, например, во время болезни Бенкендорфа в 1837 году, когда тот находился в своем имении Фалле, государь не называл его в письмах иначе как "мой милый друг", а подписывался неизменно: "на всю жизнь любящий

---

[2] *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1975. Т. 5. С. 123.
[3] Там же. Т.8. С. 247.

вас Николай"[4]. Нежной дружбой отличались отношения Дубельта с Бенкендорфом. Мемуарные свидетельства дают вполне ясное представление о стиле поведения, усвоенном высшими кругами государственной власти, в основе которого находится подчеркнутое внесение "отеческого" и дружеского проявления чувств в сферу официальных отношений.

Мотив "отеческого" отношения начальства многократно возникает в рассказах и повестях Ф.М.Достоевского. "Отеческое" отношение ожидается в проявлении не только справедливости (защитить от клеветников, врагов, подтвердить избранность достойного), но и милости. Так, не по достоинству, но по милосердию прощает его превосходительство Васеньку в "Слабом сердце", наделяя деньгами ("из своего кармана"); из сострадания дарит его превосходительство Макару Девушкину "сто рублей от себя"; как нарушение порядка, подчеркивающее милость, расценивает свой приход на свадьбу к подчиненному Пралинский. Именно на "отеческое" расположение расчитывает Голядкин, решаясь восстановить попранное достоинство. В черновых набросках к предполагавшейся переработке "Двойника" Ф.М.Достоевский пишет: "Г-н Голядкин-младший растолковывает старшему, что так, значит, принимаю благодетельное начальство за отца и что тут рыцарское. Юридическое и патриархальное отношение к начальству и что правительство само добивается за отца" (1, 432). От груза "отеческого" отношения Олсуфия Ивановича сходит с ума Васенька в "Слабом сердце". Особый комизм приобретает изображение "отеческого" отношения богатого и старого жениха в "Елке и свадьбе", "Дядюшкином сне". "Отеческое" благодеяние начальника положено в основу сюжета "Скверного анекдота".

Да ведь эти дети будут своим детям, а те своим внукам рассказывать, как священнейший анекдот, что сановник, государственный муж (а я всем этим к тому времени буду) удостоил их и т.д. и т.д. (5, 14).

Прозрачность мотива у Ф.М.Достоевского достаточно очевидна, но, по сути, оставаясь в пределах формальных признаков, фактически невозможно ничего добавить к отраженному в них социальному порядку отношений — табель о рангах, помноженная на христианское понимание соподчинения.

Всякое состояние определено Всевышним. Тому определено быть в генеральских эполетах, этому служить титулярным советником; такому-то повелевать, а такому-то безропотно и в страхе повиноваться ("Бедные люди", 1, 61).

---

[4] *Лихачев Д.С.* Литература — Реальность — Литература. М., 1981. С. 48.

Для восстановления наиболее полного содержания мотива блудного сына необходимо исследовать, в каких сюжетных ходах он актуализируется, каким образом связан с другими, примыкающими, мотивами.

Нетрудно заметить, что попытка обрести милость его превосходительства в большинстве случаев неотрывна от реального или желаемого сватовства, мечты о женитьбе на дочери благодетеля. Благодетель, начальник, из служебной сферы переводится в частную, родственную, другими словами, "отец родной" в покровительственном значении мыслится как отец в буквальном, родственном, отношении. Нигде не возникает даже тени влюбленности в невесту, она становится вынужденным средством обретения сыновства. В "Ползункове" события целиком разворачиваются вокруг женитьбы на дочери благодетеля и начальника. В "Двойнике" женитьба на Кларе Олсуфьевне, дочери "маститого старца", благодетеля, воображается как справедливая награда достойного занять место рядом с тем, кто был "вместо отца родного". В "Елке и свадьбе" его превосходительство сам занимает место жениха, при этом по возрасту годится именно в отцы невесты-дочери. В "Скверном анекдоте" его превосходительство решает проявить себя отцом-покровителем и является на свадьбу к подчиненному, в финале по комическому стечению обстоятельств он занимает место на брачной постели. В "Слабом сердце" ожидание милости от начальника оказывается решающим в намерении жениться, тогда как гнев становится главным препятствием.

Еще одна немаловажная черта — во всех ситуациях сватовства-женитьбы невеста оказывается либо ранее отвергнутой другим, либо уже предназначенной другому. Там, где сватовство разворачивается в сфере мечтаний, невеста не равна социально ("Он был титулярный советник, она — генеральская дочь"). Словом, во всех случаях невеста оказывается "чужой". Соответственно и "отцовство" становится невозможным в силу "порядка вещей". Даже там, где невеста не является дочерью его превосходительства, и брак представлен почти осуществившимся, его превосходительство становится невольным разрушителем (в "Скверном анекдоте" — комическим, в "Слабом сердце" — трагическим).

Тема нарушения "порядка вещей", связывающая оба эти мотива, соотносит их с мотивом ошибки — главной причины этого нарушения. Подмена понятий в этом случае также очевидна — не осознание вины, совершенного греха, что в сакральной сфере делает возможным обретение сыновства, но убежденность в случайно-

сти ошибки, недоразумении. Ошибка в простейшем случае — описка (вполне чиновничий оборот дела).

...переписал чисто, хорошо, только уж не знаю, как вам точнее сказать, сам ли нечистый меня попутал, или тайными судьбами какими определено было, или просто так должно сделаться, — только пропустил я целую строчку; смысл-то и вышел Господь его знает какой, просто никакого не вышло (1, 91).

Ошибка (часто в виде описки) является роковой. Сделать ошибку — потерять расположение благодетеля и отца. Необходимость повторной переписки бумаги вводит тему упущенного времени, срока, тему нарушения договора. В "Слабом сердце" возникает фантастический образ.

Он все писал. Вдруг Аркадий с ужасом заметил, что Вася водит по бумаге сухим пером, перевертывает совсем белые страницы и спешит, спешит наполнить бумагу... (2, 43).

Боязнь "последнего срока" и ошибки порождает безумную идею в сознании героя.

Описка как ошибка, еще одно проявление нарушения "порядка вещей", обнаруживается в описке, связанной с фамилией Пселдонимова.

—...почему тебя зовут Пселдомимов, а не Псевдонимов? Ведь ты, наверное, Псевдонимов?

— Не могу в точности доложить, ваше превосходительство, — отвечал Пселдонимов.

— Это, верно еще его отцу — при поступлении на службу в бумагах перемешали-с, так что он и остался теперь Пселдонимов, — отозвался Аким Петрович. — Это бывает-с.

— Неп-ре-менно, — с жаром подхватил генерал, — неп-ре-менно, потому, сами посудите: Псевдонимов — ведь это происходит от литературного слова "псевдоним". Но а Пселдонимов ничего не означает (5, 21).

В сущности эта описка превращает в недоразумение всю жизнь героя. Однако и начальная фамилия отца — Псевдонимов — скрывает имя, а описка доводит подмену до абсурда, бессмыслицы.

"Ошибка природы" видится Голядкину в появлении двойника. Подмена, произошедшая в результате ошибки, чревата гибелью. Малейший сдвиг в миропорядке высвобождает хаос. Герой боится быть вытесненным, потерять лицо, имя, место как должность и место в бытийном смысле.

...странная претензия и неблагородное фантастическое желание вытеснять других из пределов, занимаемых сими другими своим бытием в этом мире, и занять их место, заслуживают изумления, презрения, и, сверх того, сумасшедшего дома, что по моему мнению, совершенно справедливо, ибо всяк должен быть доволен своим собственным местом (1, 184).

Нарушение "порядка вещей" всегда оборачивается стремлением занять чужое место (жениха, сына, отца). В рассказе "Ползунков" почти в фарсовой форме наиболее откровенно обозначена суть подмены. Герой, желая вернуть милость покровителя и благодетеля, имитирует раскаяние, осознание вины. Обыгрывается дата происходящего — 31 марта, канун дня, когда церковью совершается память Марии Египетской.

— Вижу, — говорит Федосей Николаевич, — вижу ваше раскаяние... вы, знаете, завтра...

— Марии Египетские-с...

— Ну, не плачь, — говорит Федосей Николаич, — полно: согрешил и покаялся! пойдем! Может быть, удастся мне возвратить, говорит, вас опять на путь истинный... (2, 9).

Прощение довершается благословением на брак ("Я в некотором роде уже сын... Отеческого-то, отеческого когда дождусь..." 2, 10). Но следующий день — 1 апреля, то есть в светском значении день, когда все можно обернуть шуткой. Решив отомстить за прежнее унижение (раскаяние воспринимается как унижение), герой объявляет об отказе от невесты, предлагая расценивать все случившееся накануне как первоапрельскую шутку ("Вы ошиблись, не так поняли"). Ответно шутит и его превосходительство, в результате герой остается ни с чем.

Во всех случаях происходит подмена понятий: не грех, а оплошность, не провинность, а ошибка, случайность. Подмена не позволяет мотиву блудного сына развернуться в полном объеме, более того, заявленное везде возвращение, то есть финал, оборачивается началом — уходом, отпадением (соскальзывание в безумие, совершение беззакония).

В крайнем проявлении уход, отпадение связаны со стремлением довести нарушение "порядка вещей" до предела — занять место отца. В романах этот мотив развернут в сюжет об отцеубийстве, экзистенциальной проекцией которого является богоборческая подоплека. В повестях и рассказах мы встречаем косвенное развитие того же варианта. Соединение гордости, "амбиций" и самоуничижения становится основой "подпольного" типа самосознания. Трагикомическая фигура "великого человека" по сути образована сочетанием пары "его превосходительство — маленький человек". В "Петербургских сновидениях в стихах и прозе" рассказывается история одного чиновника, сошедшего с ума.

И вот в нем образовалась мало-помалу неотразимая уверенность, что он-то и есть Гарибальди, флибустьер и нарушитель порядка вещей. Сознав в себе свое преступление, он дрожал день и ночь. Ни стоны жены, ни слезы детей, ни высокомерные

лакеи у подъездов, подставлявшие ему на Невском ногу, ни ворона, севшая ему однажды на улице на искомканную его шляпу и возбудившая всеобщий смех его департаментских, ни кнутики лихачей-извозчиков, ни пустое собственное брюхо — ничто, ничто уже более не занимало его. Весь божий мир скользил перед ним и улетал куда-то, земля скользила из-под ног его. Он одно только видел везде и во всем: свое преступление, свой стыд и позор. Что скажет их превосходительство, что скажет сам Дементий Иваныч, начальник отделения, что скажет, наконец, Емельян Лукич, что скажут они, они все... Беда! И вот в одно утро он вдруг бросился в ноги его превосходительству: виноват, дескать, сознаюсь во всем, я — Гарибальди, делайте со мной что хотите! (19, 72).

В "Двойнике" герой часто ободряет себя историческими примерами из жизни великих людей. Комическую параллель образуют французский министр Виллель, турецкий визирь Марцимирис, иезуиты. Прообраз Наполеона появляется в теневом изображении озлобленного Пселдонимова:

Между тем огарок погасал. Мерцающий свет его, падающий прямо на профиль Пселдонимова, отражал его в колоссальном виде на стене, с вытянутой шеей, с горбатым носом и двумя вихрами волос, торчавшими на лбу и на затылке (5, 32).

Изображение Пралинского, наоборот, стирается, как текст под сухим пером Васеньки: "Он смотрел в зеркало и не замечал лица своего" (5, 46).

Отсутствие отражения, пустое отражение может быть еще выразительнее, чем в зеркальной пустоте, представлено обыгрыванием блика ("белое слепое пятно"), связанного всегда с его превосходительством (блик на сапоге, на лысине).

Таким образом, развитие мотива блудного сына можно рассматривать только в соотношении с определенными, примыкающими, мотвами, связанными рядом повторяющихся сюжетных ходов. Формальные признаки мотива блудного сына демонстрируют отсутствие его сакральной сердцевины. И только группа примыкающих мотивов (неудачного сватовства-женитьбы, ошибки, двойничества, безумия) позволяет выявить движение притчевой сути мотива блудного сына.

Ф.М.Достоевский изображает "подпольное" сознание, трагическим противоречием которого является отпадение от Бога (уход) и мучительная попытка восстановить собственными силами нарушенный в результате такого шага порядок вещей (что по сути выражается в стремлении установить свой порядок вещей). Сфера приложения сил предельно снижается — мир ограничен чиновничьими страстями и амбициями. Сфера "отпадения", напротив, укрупняется беспредельным рассмотрением собственного "Я". В сюжете, следующем за героем, события стягиваются к финалу

притчи о блудном сыне — возвращению, поскольку установление своего "порядка вещей" ("исправление замысла Творца") кажется герою близким и возможным. Однако сюжетный финал (обман, безумие) отбрасывает героя к притчевому началу — уходу. И "уход" в притчевом смысле обнаруживает суть произошедшего уже не в чиновничьем, но в собственно человеческом измерении. Сюжет и мотив соотнесены друг с другом подобно позитиву и негативу. Инверсия мотива блудного сына призвана обозначить истоки трагедии, ложность всех иных путей возвращения, кроме установленных.

В сороковых годах Ф.М.Достоевский, разрабатывая новый тип героя, осмысливает онтологическое заблуждение "подпольного" сознания, бытийные тупики, в которых блуждает герой, проматывая свое наследство. Только в романах проявился интерес писателя к финальной части притчи — возвращению. В них мотив блудного сына развернут в сюжеты, развивающиеся целиком в сфере экзистенциального пространства — человек оставлен наедине с Богом и не ищет более другого Отца, кроме небесного. Однако для большей точности следует сказать, что в романах Ф.М.Достоевский все-таки оставляет героя в конце повествования на повороте дороги к дому, когда до отчего дома еще далеко, но Отец уже стоит на пороге и ждет.

*М.Н.Климова*

# НЕКОТОРЫЕ СЮЖЕТЫ С МОТИВОМ ИНЦЕСТА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Мотив инцеста — то есть вольной или невольной любовной связи близких родственников — один из самых древних и распространенных в мировой литературе и фольклоре. Почти необозримы исследования, посвященные вопросам его объяснения, генезиса, бытования в разных культурах и в различные исторические пе-

риоды[1]. Однако в русской литературе мотив инцеста до последнего времени не только не исследовался специально, но и почти не выделялся. Первые изыскания в этом направлении были начаты с выделения круга произведений русской литературы, содержащих этот несколько необычный для нее мотив. В настоящее время выявлено более 40 подобных случаев во временном отрезке от домонгольской Руси (славянский перевод Хроники Иоанна Малалы с пересказом мифа об Эдипе) до современности (например, баллада Юрия Кузнецова "Седьмой" — 1985 г.). Анализ этих весьма разнородных материалов позволил выявить некоторые интересные особенности.

В частности, явной натяжкой оказалось бытующее представление о только заимствованном и оттого чужеродном характере этого мотива для творчества русских писателей. Часть рассмотренных в этом плане произведений в трактовке инцестных конфликтов следует именно за отечественными традициями их изображения (например, традициями древнерусских повестей о кровосмесителе или народных баллад). В целом, "приливы" и "отливы" интереса русских писателей к мотиву кровосмешения хорошо сопоставимы с аналогичными явлениями в истории европейских литератур. Например, инцестные ситуации привлекают к себе обостренное внимание романтиков, в произведениях эпохи классического реализма они присутствуют только где-то на границах повествования, либо в скрытой форме[2] , а на рубеже XIX–XX вв. их использование превращается едва ли не в литературную моду. Но даже случаи явной, казалось бы, ориентации русского писателя на западную литературную традицию при более внимательном рассмотрении обнаруживают черты, новые, сравнительно с их иноземными образцами.

Выразительный пример этого дает повесть Н.М.Карамзина "Остров Борнгольм" (1795), творчески развивающая опыт европейского готического романа, а в русском литературном процессе эпохи стоящая скорее особняком. Однако эта мрачная и таинственная история рассказана русским писателем не для удивления, устрашения или развлечения читателя, ее назначение в другом. Традицион-

---

[1] Особенно важными оказались для нас два из них: знаменитая работа В.Я.Проппа "Эдип в свете фольклора" (см.: *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность: Избранные статьи. М., 1976. С. 258-299) и статья С.С.Аверинцева "К истолкованию символики мифа об Эдипе" (Античность и современность. М., 1972. С. 90-102).

[2] Ср. наблюдения И.П.Смирнова над "эдипальным характером" конфликта в некоторых типах русского реалистического романа (*Смирнов И.П.* Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 95-130.).

ный готический треугольник героев дополнен принципиально новым персонажем — чувствительным повествователем. Ему предоставляется как бы высший, вневременной суд над застывшими в своем несчастии героями, и его суд, несущий печать вольномыслия эпохи Просвещения, до сих пор поражает своей смелой человечностью. Повесть Карамзина — это прежде всего урок, урок пробуждения и воспитания добрых чувств читателя в сложной и трагически неразрешимой ситуации — и эта черта сближает ее, несмотря на, казалось бы, иноземные корни, с великой гуманистической традицией русской литературы[3].

Функции мотива инцеста в художественном тексте могут быть весьма разнообразны. Нередко его назначение ограничивается ролью экзотической орнаментальной подробности[4] или яркой детали, особым образом характеризующей персонажа[5]. Однако отчетливо выделяется и ряд сюжетных ситуаций, для которых присутствие этого мотива если не необходимо, то достаточно регулярно. Работа по выявлению всех сюжетных ситуаций такого рода в пределах русской литературы еще не завершена, но уже сейчас можно назвать некоторые, вероятно, важнейшие из них.

1. *Трагическая встреча* — условное обозначение очень древней и чрезвычайно распространенной в литературе и фольклоре сюжетной ситуации, содержание которой — невольный инцест (совершившийся или предотвращенный в последний момент), вызванный неясностью происхождения или длительной разлукой близких родственников. Обычно такими родственниками оказываются брат и сестра и лишь изредка встречаются другие варианты кровосмесительных отношений (например, трагическая женитьба Мольера на собственной дочери в романе М.А.Булгакова). Бытовые или социальные предпосылки этой трагической ситуации отличаются большим разнообразием, наблюдаются формы, характерные для какой-то одной литературы (для литературы русской,

---

[3] См.: *Вацуро В.Э.* Литературно-философская проблематика повести Н.М.Карамзина "Остров Борнгольм"// XVIII век. М., 1969. Сб. 8. С. 203-209; *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб, 1994. С. 54-55; 267-268.

[4] Часто в модернистских произведениях начала XX века, например, в стихотворении В.Я.Брюсова "Встреча": "...Ты давно меня любила, как Озириса Изида, друг, царица и сестра..."

[5] В реалистическом романе инцест становится нередко знаком нечеловеческой, скотской сущности персонажа. Показательны в этом плане слухи о небратских отношениях Элен и Анатоля Курагиных или попытка Иудушки Головлева соблазнить племянницу — "актерку" Анниньку.

например, это отношения сословий в обстановке крепостного права). В произведениях, небольших по объему, может выступать как самостоятельный сюжет (древнерусская повесть о кипрском королевиче Велиаме или рассказ Л.Н.Толстого "Франсуаза"), либо как важная составная часть сюжета, усугубляющая общее трагическое положение героя ("Дмитрий Калинин" В.Г.Белинского или "Гондла" Н.С.Гумилева). В "Жизни господина де Мольера" легенда о роковом браке великого драматурга призвана подчеркнуть его фатальную обреченность, безжалостность судьбы.

2. *Месть Федры.* Не менее древняя и распространенная в литературе ситуация, когда женщина мстит за свою отвергнутую любовь клеветническим обвинением в покушении на ее честь (сюжет известен под двумя названиями — "Федра" и "Прекрасный Иосиф" — в зависимости от преобладающей роли в повествовании героя или героини). Женщина обычно старше мужчины, невозможность их легальных любовных отношений помимо ее замужества часто усугублена их близким родством — героиня может доводиться герою мачехой или даже матерью (рассказ 1 в "Золотой легенде" Иакова Ворагинского). Выступает как самостоятельный сюжет (например, "Федра" М.И.Цветаевой), либо в качестве завязки приключений героя (рамочный рассказ а Повести о семи мудрецах или начало Повести о Савве Грудцыне). Герою нередко удается спастись (кроме обработок мифа о Федре и Ипполите), героиня, как правило, обречена; исключением является восточная версия "Прекрасного Иосифа" ("Юсуф и Зюлейка"), не знающая мотива инцеста, ее обработка в виде вставной новеллы вошла в повесть Н.С.Лескова "Гора".

3. *Любовное соперничество.* Инцестную окраску может получить также популярная сюжетная ситуация любовного соперничества близких родственников, особенно родителей и детей. Очень интересно ее неоднократное использование в произведениях А.М.Горького ("Хан и его сын", "Мальва", "На плотах", "Нунча и ее дочь" из "Сказок об Италии"). При этом кровосмесители, как правило, оправдываются (они наделены ницшеанским "правом сильного") и победителем обычно выступает представитель старшего поколения. В этом же плане показательно, что единственный счастливый в любви герой "Дела Артамоновых" — старый Илья Артамонов, состоящий в почти не скрываемой связи со своей сватьей. Интересно проанализировать в этой связи псевдоним самого писателя, включивший имя его отца.

4. *Грешная мать*. Популярный в средневековой и ренессансной новеллистике сюжет о вдове, согрешившей со своим юным сыном. Сын после этого обычно уезжает в дальние страны, грешница позорно гибнет либо спасается благодаря покровительству Богоматери. Инцест может выступать в качестве как доказательства прирожденной порочности женщин, так и примера божьего милосердия. В литературах нового времени, кажется, неизвестен. Единственная русская обработка — вирши Симеона Полоцкого "Блуд с сыном сотворившая мати" (из "Вертограда многоцветного") — восходит, вероятно, к латинскому тексту "Римских деяний" с его ортодоксальным взглядом на инцест (как и всякий грех, он может быть искуплен долгим покаянием).

Особый интерес, на наш взгляд, представляют две сюжетные ситуации с мотивом инцеста, творческое использование которых в произведениях русских писателей позволяет выявить некоторые коренные черты их национального своеобразия. Это "Житие великого грешника" (одна из модификаций знаменитого "Эдипова сюжета") и "Колдун-предатель и его дочь".

"*Эдипов сюжет*" — условное обозначение для международного сюжета о герое, невольно убившем отца и вступившем в брак с матерью. Это преступление обычно влечет за собой наказание, приводящее героя либо к окончательной гибели, либо к его очищению от греха. Назван по одноименному античному мифу, детальный анализ которого позволил С.С.Аверинцеву обнаружить архетипическую связь мотива инцеста с идеями тиранической власти, запретного/ложного знания и самообожествления как одной из форм религиозного кощунства. Миф получил всемирную известность благодаря его обработке Софоклом в самой совершенной из античных трагедий — "Эдип-царь", вызвавшей к жизни многочисленные подражания, пересказы и парафразы, в центре которых далеко не всегда оказывалось именно невольное преступление злосчастного фиванского царя. Так, Владислава Озерова (трагедия "Эдип в Афинах" — 1804) интересовали отношения слепого изгнанника с собственными детьми, причем внесенные русским драматургом изменения сюжета (примирение Эдипа с сыном Полинником и гибель интригана Креона) исключают предписанную каноном трагическую развязку.

Другая линия развития мифа об Эдипе — его христианизация. Восприятие инцеста как некоего абсолютного преступления, мужественное принятие героем своей судьбы и его посмертное превращение в местночтимого святого (В.Я.Пропп подчеркивал един-

ство сюжета "Эдипа-царя" и "Эдипа в Колоне") — все это позволило использовать фаталистический миф античной древности в качестве одного из образцов для легенд о так называемых святых грешниках. Их герои поднимались к вершинам христианского идеала из бездны страшных нравственных падений путем долгого и фантастически сурового нравственного подвига. При этом мотивы мифа скрещивались с другими, не менее фантастическими (например, мотивом "Поликратова перстня"), что приводило к образованию новых сюжетных контаминаций. Так возникает особый тип "Эдипова сюжета" — "Папа Григорий" (АТ 933), в котором нет предсказания судьбы героя и отцеубийства, а сам он является плодом сознательного кровосмешения брата и сестры (иногда — отца и дочери). Поэтому Григорий отмаливает на пустынном острове также грех своих родителей, а в дальнейшем, став римским папой, принимает исповедь собственной матери-жены. Происхождение типа "Григорий" до сих пор вызывает споры исследователей, однако он широко известен на христианском Востоке и Западе в устной и письменной традиции. На Руси Повесть о папе Григории появляется не позднее начала XVII в. Примерно в это же время в восточнославянскую рукописную традицию приходит другая легенда — "Сказание Иеронима о Иуде-предателе" — апокрифическая предыстория евангельского злодея, несколько неожиданно отягощенная преступлением Эдипа. По мотивам этих переводных памятников уже на восточнославянской почве создается еще одна повесть о кровосмесителе — апокрифическое житие Андрея, архиепископа Критского. Все три древнерусские повести активно переписывались вплоть до конца XIX века (особенно в старообрядческой среде и на русском Севере), сохранившись в значительном числе списков, редакций и вариантов, а в виде легенды и сказки они ушли в устное народное творчество (ареал большинства записей — Украина и юго-западные районы России).

В начале 60-х гг. XIX в. повести о кровосмесителе, как и ряд других древнерусских памятников, становятся достоянием широкого круга русских читателей: один за другим выходят в свет сборник народных легенд Афанасьева (запрещение этого издания цензурой вызвало общественный скандал), публикации апокрифических повестей в серии "Памятники старинной русской литературы", книга П.Бессонова "Калики перехожие". Публиковавшие легенды ученые (Афанасьев, Костомаров, Пыпин, Буслаев), справедливо видели в них фантастически переосмысленное отражение нравственных идеалов и исторического опыта народа, и эта мысль была сочув-

ственно воспринята многими русскими писателями. Свидетельство этому — появление в русской литературе второй половины XIX века легендарных мотивов, образов, ситуаций, что на примере творчества Ф.М.Достоевского прекрасно показала Л.М.Лотман[6].

Особенно продуктивной, на наш взгляд, оказалась мифологическая схема "*Житие великого грешника*": грешник под влиянием раскаяния душевно воскресает в результате принятого на себя нравственного подвига. Примеры этого — и задуманная Достоевским одноименная грандиозная фреска (ее идеи, образы, ситуации вошли потом в три его последних романа), и знаменитая легенда "О двух великих грешниках" из поэмы Н.А.Некрасова "Кому на Руси жить хорошо" и его же стихотворение"Влас", и повести Лескова (эта мифологическая схема проступает, например, в "Очарованном страннике"), и творчество позднего Л.Толстого. Идеологическая основа этой мифологической схемы — христианское учение о покаянии и отпущении грехов, однако в процессе ее освоения и развития начинают проступать нюансы, далеко не ортодоксальные. Герою-грешнику не только оказывается предпочтение перед обывателем, он постепенно оттесняет на второй план и идеальную, но несколько бледную фигуру праведника; путь падения и Воскресения начинает восприниматься едва ли не как единственный путь к спасению, вследствие чего именно "великий грешник" становится героем национальным, и, поскольку он не замыкается только на спасении собственной души, потенциальным спасителем и учителем людей. Одним из источников, подпитывающих этот национальный миф, и становится сюжет о раскаявшемся грешнике-кровосмесителе.

Очень показателен в этом плане герой рассказа А.М.Горького "Отшельник" (1922) — Савел-пильщик. Жадный до всех проявлений жизни и очарованный ее земной прелестью, он некогда в этом очаровании согрешил со своей красавицей-дочерью, но после долгих странствий и раздумий о Боге и назначении человека превратился в несколько вольнодумного отшельника — утешителя грешных, слабых и слепых в своем озлоблении людей. Этот рассказ, представляющий собой одну из попыток Горького постигнуть тайну национального характера, тесно связан с древнерусской литературной традицией, весь пронизан отголосками

---

[6] *Лотман Л.М.*Романы Достоевского и русская литература // Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века: Истоки и эстетическое своеобразие. Л., 1974. С. 285-315.

апокрифов, ощутимы в нем и реминисценции Жития протопопа Аввакума.

Еще одна оригинальная обработка сюжета о кающемся грешнике-кровосмесителе — поэма К.К.Случевского "В снегах" (1879), посвященная памяти Аполлона Григорьева и вызвавшая восторженные отзывы критиков славянофильского толка именно за ее национальный характер. Содержание поэмы, навеянной путешествием писателя по русскому Северу, — история крещеного мордвина Андрея и его "сестры по России" паломницы Прасковьи. Проживший приземленную и бесцветную жизнь в одном из самых глухих уголков Сибири, Андрей под влиянием нравственного прозрения уходит в дальний монастырь, чтобы отмолить грех, переданный ему в предсмертной исповеди случайной постоялицей (этот грех — совершенный в ослеплении страсти сознательный инцест со сводным братом). Детальный анализ сюжета поэмы обнаруживает его связь с повестями о кровосмесителе (ближе всего оказывается повесть о папе Григории, герой которой принимает исповедь и отмаливает кровосмесительный грех своей матери-жены).

Одна из особенностей русских трактовок инцестных ситуаций состоит в том, что кровосмешение в них не рассматривается только как некий единичный, хотя и исключительный по своему трагизму, эпизод одной человеческой жизни — это акт, могущий привести к каким-то глобальным изменениям в человеческом сообществе[7]. Показательно, что даже пресловутый Иуда-кровосмеситель в ремизовской сценической переработке древнерусского "Сказания Иеронима" — "Трагедии о Иуде, принце Искариотском" (1909) — неожиданно отмечается печатью роковой жертвенности (его предательство — акт самопожертвования, открывающий человечеству путь к Христу)[8]. Коренное отличие уже упоминавшегося рассказа Л.Н.Толстого "Франсуаза" (в "Круге чтения" под заглавием "Сестры") от его первоисточника, новеллы Мопассана "Порт" заключено именно в резком усилении поучительного начала. Простодушный герой Мопассана, подавленный открытием своего невольного инцеста, замкнут в безмолвии лично-

---

[7] Ср. фольклорное: Якій теперь світ настав,
Що брат сестры не пізнав.
(*Чубинский П.П.* Труды этнографо-статистической экспедиции в Западно-Русский край... СПб, 1874. Т. 5. С. 889.)

[8] См.: *Климова М.Н.* "Трагедия о Иуде, принце Искариотском" А.М.Ремизова и ее древнерусский источник // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1994. С. 89-100.

го горя и едва ли способен постигнуть его социальные причины. Герой Толстого по воле автора (и, пожалуй, в ущерб жизненному правдоподобию) в своей исключительной ситуации (его случайная подруга на час оказывается родной сестрой) прозревает бесчеловечность породившей эту ситуацию системы ("Все они чьи-то сестры...") и пытается донести открывшуюся ему истину до окружающих.

Наконец, еще одна сюжетная ситуация, регулярно включающая в себя мотив инцеста и весьма популярная при этом в русской литературе, — "*Колдун-предатель и его дочь*". Ситуация впервые выделена Р.Г.Назировым[9], обозначившим ее как "фабулу" и возводящим ее происхождение к истории любви Мазепы и Марии в поэме А.С.Пушкина "Полтава". Эта сюжетная ситуация требует наличия трех основных персонажей: старого колдуна, молодой красавицы и близкого ей человека (в "Полтаве" это отец Марии Кочубей, в последующих обработках обычно муж или возлюбленный героини). Ситуация слагается из следующих компонентов: преступная любовь старца к своей дочери (в "Полтаве" — к крестнице; противоестественность такой любви сейчас не ощущается, но для героев поэмы она очевидна); колдовское внушение героине любовного наваждения; ее раздвоение между колдуном и мешающим его страсти близким человеком; убийство или нанесение вреда колдуном этому человеку; безумие героини; предательство колдуном родины либо другая измена; наказание колдуна силами высшей справедливости. В разных модификациях сюжета основной акцент может ставиться на судьбе любого из трех основных персонажей; кроме того, функции близкого героине человека могут перераспределяться между несколькими персонажами (зачаток есть этого уже в "Полтаве", где помимо Кочубея Мазепе препятствует влюбленный в Марию безымянный казак, везущий на него донос Петру, а в дальнейшем неудачно на него покушавшийся). Сюжетная ситуация типологически близка общеромантическим сюжетам о демоническом возлюбленном, с которым она иногда скрещивается.

Окончательное оформление сюжетная ситуация получает в повести Н.В.Гоголя "Страшная месть", послужившей основным источником для дальнейших ее переработок. У Гоголя эта ситуация скрещивается с мотивами "Жития великого грешника"[10] (колдун

---

[9] *Назиров Р.Г.* Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул. Дис. в виде науч. докл... Екатеринбург, 1995. С. 20-23.

[10] Это же наблюдается в рассказе Горького "Отшельник".

задолго до своего рождения обречен стать "величайшим, неслыханным грешником", поэтому его сознание обременено искаженным стереотипом соответствующего поведения). Связь повести Гоголя с древнерусской традицией "житий великих грешников" — это тоже особая тема.

Первая трансформация сюжета о колдуне-предателе — повесть Достоевского "Хозяйка" (1847), в которой мотив инцеста лишь предполагается, отсутствует тема национального предательства, а колдун одерживает полную победу. Дальнейшее развитие этой темы у Достоевского Назиров видит в "Бесах" (отношения Ставрогина с Хромоножкой), но образ Ставрогина, по замыслу автора, много сложнее). Роль демонического обольстителя (равно как и роль "великого грешника" — ср. главу "У Тихона") — лишь одна из множества ролей, примеряемых скучающим и пресыщенным героем, причем ни одна из них не по силам его вялой и "теплой" душе.

От "Страшной мести" и "Хозяйки" Назиров выстраивает две линии развития этой сюжетной ситуации: первая — сказочно-фантастическая ("Песнь торжествующей любви" И.С.Тургенева, "Граф Калиостро" А.Н.Толстого) и вторая — народно-драматическая ("Серебряный голубь" Андрея Белого, "При дороге" И.А.Бунина, "Вор" Леонида Леонова). Особый интерес, на наш взгляд, представляет тип героини (особенно в линии народно-драматической). Это очаровательная, познавшая прелести и соблазны греха красавица, за душу которой ведут борьбу силы добра и зла, причем судьба ее тем или иным образом сопрягается с темой России. Этот образ грешной красавицы-Руси — своего рода женский вариант упомянутого ранее типа национального героя — "великого грешника"[11].

Чрезвычайно интересные наблюдения Р.Г.Назирова можно дополнить многочисленными материалами. Так, другая вариация этой же темы у Андрея Белого обнаруживается в его незавершенной трилогии "Москва" — в отношениях юной Лизаши Мандро с ее отцом, обладающим над ней почти гипнотической властью и

---

[11] Ср. образ родины в христоматийном стихотворении Блока (1908):

Тебя жалеть я не умею,
И крест свой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!
Пускай заманит и обманет,
Не пропадешь, не сгинешь ты...

при этом парадоксально сочетающем в себе деятельность международного шпиона с чертами сказочного оборотня (в безумии он превращается в гориллу). Функции третьего основного персонажа в трилогии разделены между влюбленным в девушку Митей Коробкиным (он невольно выдает шпиону Мандро секрет научного открытия своего отца) и социалистом Николаем Киерко, пытающемся спасти декадентски изломанную душу Лизы.

Еще раз ситуация "Колдун-предатель и его дочь" (причем женский образ снова ассоциативно связан с темой Родины) прочитывается в самой мелодраматичной из сюжетных линий романа Пастернака "Доктор Живаго" — в отношениях Лары с любовником ее матери адвокатом Комаровским, причем третий персонаж ситуации не столько муж Лары Павел Антипов, сколько ее возлюбленный — Юрий Живаго.

Интересно отметить, что в модернистской литературе начала XX века обнаруживается группа произведений, где та же сюжетная ситуация в соответствии с идеей "свободной любви" ("любовь не грех, любовь — закон природы" — Ф.К.Сологуб) переосмысливается в плане сочувствия "колдуну" как носителю демонической страсти. Например, в двухактной пьесе Федора Сологуба "Любовь" героиня вынуждена сделать выбор между вялой, рассудочной и корыстной "любовью" жениха и колдовской, не признающей никаких моральных ограничений страстью человека, считающегося ее отцом. Свой выбор в пользу "колдуна" она делает, еще не зная, что между ней и ее избранником нет кровной близости. Эта же ситуация, когда беззаконная, но искренняя страсть предпочтительнее пошлости обывательских супружеских отношений, просматривается в одной из сюжетных линий скандально знаменитого романа М.Арцыбашева "Санин" — отношения заглавного героя — апологета "свободной любви" — с родной сестрой Лидой и двумя ее поклонниками.

История еще одного "колдуна-любовника", превратившегося затем в народного утешителя, прочитывается и в неоднократно упоминавшемся рассказе Горького "Отшельник", причем тон ее изложения вызывает у непредвзятого читателя ощущение, что под колдовское обаяние героя попадает постепенно и сам автор.

Определенной притягательностью обладал сюжет и для В.В.Набокова. Впервые ситуация обольщения юной девушки, связанной с ним родственными отношениями, мелькает в романе "Дар" как литературный замысел "в духе Достоевского", вложенный в уста крайне несимпатичного автору персонажа — отчима

Зины — Щеголева. Второй вариант этого — один из последних русских рассказов писателя "Волшебник" (1939), где эротическое "колдовство" героя терпит поражение, а сам он гибнет. В третий раз сюжет появляется в знаменитой "Лолите". Набоков иронически выворачивает наизнанку традиционную схему (его Гумберт Гумберт в такой же мере жертва, как и палач, а его юная возлюбленная наделяется демоническим обаянием нимфетки и выступает его соблазнительницей[12], да и сами отношения со своей падчерицей герой называет "пародией на кровосмешение"), однако неизменной остается пронзительная нота сострадания к погибшим и погибающим, связующая американский роман писателя с великой гуманистической традицией русской литературы.

Наш анализ не охватывает, конечно, всех типов сюжетных ситуаций с мотивом инцеста в русской литературе. Однако думается, что и проделанная нами работа наглядно показывает органичность и одновременно своеобразие восприятия этого необычного и "рискованного" мотива отечественной литературой. Это своеобразие оказывается тесно связанным с глубинными представлениями народа о диалектике добра и зла в национальном характере.

*В.И.Тюпа*

# МОТИВ ПУТИ НА РАЗДОРОЖЬЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Мотив — один из наиболее существенных факторов художественного впечатления, единица художественной семантики, органическая "клеточка" художественного смысла в его эстетической специфике. Можно сказать, что писатель мыслит не только и даже не столько "живыми картинами" образов (в понимании Белинского), сколько мотивами — этими аналогами кантовских "эстетических идей". Своего рода "словарь мотивов", каким "поэт

---

[12] Интересно, что американские критики увидели в юной, обольстительной и неистребимо пошлой Лолите образ Америки (см. послесловие Набокова к роману).

орудует" в пределах их "общности и повторяемости от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману"[1], составляет не только гносеологическую проблему литературоведения, но и, прежде всего, онтологическую проблему самого искусства слова. Словарь мотивов данного писателя, литературной группировки, исторической эпохи или национальной словесности есть более или менее обширная "концептосфера"[2] их эстетической деятельности.

При этом любая единица "словаря мотивов" является интегральным эквивалентом (субститутом) семантически более объемного мотивного образования (субстрата), например — сюжета. Такова специфика художественного языка. Семантика эстетического дискурса изоморфна семантике внутренней речи (в ее интерпретации Л.С.Выготским) и представляет собой не логическую структуру, а мифо-логическую матрешку смыслов, которые "как бы вливаются друг в друга"[3].

Так, мотив *блудного ухода* (интегрирующий в себе целый пучок мотивов: юношеского нетерпения, отцовской жертвенности, родимого порога, чужестранной дали и т.п.), равно как и мотивы блудных же *пира*, *раскаянья* и *возвращения*, служит субститутом мотива *блудного сына*, объемлющего все перечисленные. Читая у Пушкина только: "Искатель новых впечатлений,/ Я вас бежал, отечески края" ("Погасло дневное светило"), мы уже имеем дело с мотивом блудного сына (в качестве фактора художественного впечатления) в полном его объеме. Субстратом этого последнего выступает общеизвестный сюжет евангельской притчи. Субстратом же самого притчевого сюжета следует признать ритуально-мифологический комплекс мотивов инициации.

Лермонтовский мотив "кремнистого" *жизненного пути* если и восходит к названному комплексу, то радикально размежевывается с ним. "Кремнистый путь из старой песни" (О.Мандельштам) служит субститутом романтического субстрата, введенного в русскую литературу Карамзиным комплекса мотивов личной жизни как *невозвратного странничества* (*скитальничества*) по жизни внеличной. Завершителями и одновременно отступниками карамзинско-лермонтовской традиции *скитальческого странничества* в мотивике пути выступили символисты. У Есенина, напри-

---

[1] *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 304-305.

[2] *Лихачев Д.С.* Концептосфера русского языка // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1993, № 1.

[3] *Выготский Л.С.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1982. Т. 2. С. 79.

мер, она звучит уже отстраненно и для самого лирического героя малоубедительно: "Жизнь моя, иль ты приснилась мне?/ Будто я весенней гулкой ранью/ Проскакал на розовом коне".

В текстах символистов, отходящих от символизма, происходит раздвоение семантики пути на два по существу омонимичных мотива. С одной стороны: "Выхожу *я*[4] в путь, открытый взорам", в пространство вольного личного выбора, не определяемого никакой внешней силой: "Нет, иду *я* в путь никем не званный" (А.Блок, "Осенняя воля"). С другой стороны: "*Нам* ясен долгий путь!/ *Наш* путь — стрелой татарской древней воли/ Пронзил *нам* грудь" (А.Блок, "На поле Куликовом"). Именно по такому пути "державным шагом" идут блоковские "двенадцать". Брюсов, привычно писавший в молодости про "одинокий путь", в стихах 1924 года называет Ленина "земным Вожатым народных воль, кем изменен путь человечества", несовместимый с романтической уединенностью пути. Таков общий ("наш") путь русской революции, который еще в 1920 году Брюсов воспел как "торжествующий топот" "беспощадных подков", как "сквозь жалобы, вопли и ропот... Над простертым миром полет".

Эта постсимволистская блоковско-брюсовская модификация мотива пути была подхвачена и развита соцреализмом, искавшим для себя архитектонику художественного видения, адекватную утверждаемому миросозерцанию: "Архитектоника должна быть грандиозна, строга и проста, как купол неба над бескрайней степью"[5]. Путь произвола ведомых незримой сверхиндивидуальной силой преобразователей "старого мира", увиденный и показанный Блоком ("Двенадцать") с позиции вненаходимости, для поэтов соцреализма становится архитектоникой их собственного идеологического кругозора и художественного мышления.

Характерный пример в поздних своих стихах являет Вс.Рождественский. "Путь, начертанный заране", "курс неизменный, точный — на века" мыслится "вольным курсом" "вечного движенья" — "в грядущее, которое мы сами/ Зажгли и воплощаем наяву" ("Корабль на игле Адмиралтейства"). Подобно пути, каким шествуют герои блоковской поэмы, единственно возможный и вечный путь лирического "мы" оказывается и произволом, и предначертанием одновременно.

---

[4] Здесь и далее в цитатах курсив мой — *В.Т.*

[5] *Толстой А.Н.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 79.

Сам же автор "Двенадцати" в стихотворении того же Вс.Рождественского "Александр Блок" долго шел не "путем", а "тропами". Это весьма значимая оппозиция в кругозоре авторитарного соцреалистического сознания. Например, с точки зрения лирического "мы" в стихах Н.Рыленкова, "особых троп у счастья нету", — счастье есть "путь далекий, до конца пройденный". Блока "в путь далекий", по Вс.Рождественскому, все же выводит "великая честность таланта": "За вами он вышел, Двенадцать". Именно таким путь Блока (позади революционной массы, рядом с "голодным псом") закономерно видится изнутри чуждой ему тоталитарной культуры.

Ближайшим субстратом соцреалистического мотива пути оказывается перекликающийся с философией "общего дела" Н.Федорова фантазм неостановимого и всесокрушающего движения гигантской массы людей: "Движутся, движутся, движутся, движутся,/ В цепи железными звеньями нижутся,/ Поступью гулкою грозно идут" (Д.Бедный); "Мы идем — революционной лавой" (В.Маяковский); "движется ратью/ К зорям вселенским народ" (С.Есенин); "когда ты спеша на работу идешь, —/ Идут миллионы с тобой" (В.Лебедев-Кумач) и т.п. Соцреалистический путь есть "несметный топ" (П.Васильев), "топота потоп" (В.Маяковский), над которым витает дух "Варшавянки" ("Марш, марш вперед, Рабочий народ"); это образ "шаганья октябрьского" (В.Маяковский) "в гранитных толпах, где путь утоптан" (С.Кирсанов).

Лирическое "я", будучи "каплей в океане моего народа" (Р.Рождественский), принадлежит этому движению безраздельно: "Мир в этих толпах — он наш навек... Топот шагов и оркестров гомон <...> — это он. Кругом он" (Э.Багрицкий). Отсюда парадоксальный эффект тоталитарной свободы (Л.Радин: "В царство свободы дорогу/ Грудью проложим себе"), этой сверхиндивидуальной свободы всех, но не по отдельности: "жесткая светлая мостовая" Международного проспекта поражает лирическую героиню О.Бергольц "негородской свободою пути", по которому идут "единым шагом, с единым сердцем, под единым флагом". Таков парадокс героического миропорядка: авторитарно мыслимая свобода есть свобода движения, свобода деяния, вообще свобода субъективной жизнедеятельности, но не свобода выбора. Поскольку "намечен путь прямой народом-исполином" (П.Радимов), историческим гиперсубъектом, поскольку "неразделыны наши дороги", как утверждает М.Алигер в стихотворении "Человек в пути".

О.Бергольц мотив совместного, единого для всех пути разворачивает в целый лирический сюжет разрастающейся человеческой массы: "Я иду по местам боев,/ я по улице нашей иду" — "Друг, я слышу твои шаги" — "Друг мой, сердце мое, оглянись:/ мы с тобою идем не одни./ Да, идут по местам боев/ поколенья твое и мое,/ и еще неизвестное нам —/ все пройдут по тем же местам". По той дороге, где смерть отдельного бойца — всего лишь "еще верстой короче путь" (И.Молчанов), где "по нашим следам, по кострам и золе/ Поколение юных идет по земле" (В.Луговской).

Этому истинному пути в кругозоре тоталитарного мышления неустранимо противостоит раздорожье, "ложный путь разлада" (Д.Семеновский), неединодушия. Характерна в этом отношении рожденная в атмосфере 30-х гг. литературоведческая метафора "единого потока" реалистической ("народной") литературы. Уклонение от общего пути в мифопоэтике соцреализма гибельно. Поэтому соцреалистический герой бывает весьма озабочен, "чтоб однополчанин дорогой/ Не пошел дорогою другой" (В.Саянов).

Поэтическая идеологема "общего дела" как *пути* — ведущий мотив в концептосфере соцреализма: "Наш паровоз вперед летит —/ В коммуне остановка./ Иного нет у нас *пути*,/ В руках у нас винтовка" (Б.Скорбин); "Штыками и картечью проложим *путь* себе" (А.Безыменский); "Никто *пути* пройденного назад не отберет" (Н.Асеев); родная земля нам "страдный *путь* к победе указала/ Ленинским движением руки" (О.Бергольц); "Велик твой (России. — *В.Т.*) *путь*,/ И ноша нелегка,/ Дробится камень/ Под твоей стопою" (Вас.Федоров); "Ой ты, песня, *путь* пройденный/ В строгом шелесте знамен" (А.Сурков) и т.д., и т.п. вплоть до невольно пародийного "в распределитель *путь*" (А.Безыменский). Здесь даже утки летают, "ведя судьбу свою прямыми и открытыми *путями*" (Д.Осин); здесь даже бег стрелки по кругу выпрямляется в довлеющий над сознанием поэта образ целеустремленного пути: "Секундная стрелка бежит что есть мочи/ *Путем* неуклонным своим./ Так поезд несется просторами ночи/ Пока мы за шторами спим" (С.Маршак).

Архитектоника соцреалистического мировидения питается древним мифопоэтическим субстратом и по этой причине завладевает воображением писателей быстрее и эффективнее, чем идейно-эстетические концепции — их сознанием. "Революция, трудны твои уставы <...> И косноязычные псалмы", писал И.Эренбург в 1921 г. Но, "благословляя смерть в родимом доме", он, ищущий "хлеба кус

и место у костра", уже тогда приходит к архитектонике общего пути — как неизбежной:

Есть величье в беге звезд и истин.
На восток великий караван идет.
И один отставший, вспомнив прежних рощ приют тенистый,
На минуту медлит, а потом идет вперед.

На рубеже 30-х гг., в частности, в "Поэме ухода" М.Исаковского, архитектоника *единого* для всех пути решительно и последовательно противополагается альтернативному мировидению, согласно коему "в каждой хате — свои сновидения длинные,/И своя тишина, и свои над рекой соловьи;/ В каждом поле — своя "пограничная линия"/ И дороги и тропы свои". В глазах Исаковского ценность "своей тропы" — это ценность с обратным знаком: проклятая примета "хуторской России", где личные пути-тропы раздельностью своей создают "тесноту — от земли и до звезд", тогда как "для общего блага оставлен лишь только погост". Единоличным "тропам" противопоставлен общеколхозный "путь для ночных тракторов", освещать который "звезды покорно спускаются с неба". Тягота и проклятье личного пути — в личной ответственности: на своей тропе "человека заедает глухая тревога". Прийти "под колхозную власть" вожака, "незабвенного товарища Петрова", вручить ему "молодость, силу и руки,/ И крестьянскую участь и крестьянскую часть", став трактористом, влиться в единство общего пути — это революционный акт освобождения: обретения внутренней свободы и тревоги, заботы, ответственности. Это акт победы над уединенностью собственного "я", в чем и состоит художественная сверхзадача авторитарного постсимволизма (соцреализма).

Поэзией соцреализма явлен широкий спектр образов пути: от сурового "по камням, по лужам дымной крови/ Стук сапог, копыт, колес" (П.Антокольский) до мечтательного "синеет даль, знакомый вьется путь" (он же); от праздничной восторженности (А.Жаров: "Далекий путь — лесами, сжатой рожью—/ в цветистом шуме показался мал") до мазохистской благодарности "за горечь мою и муку,/ Что не миновал в пути" (А.Твардовский). Здесь ветер, "обутый в солдатские гетры", идет "дорогой войны" (В.Луговской), где в свою очередь "ветер давят два броневика" (А.Прокофьев). Здесь о морозе может быть сказано, что "по телам заснувших мертвым сном/ Он катит дальше в танке ледяном" (В.Инбер). Здесь "рассвет начинает путь" и газета "Правда" победно "шествует по земле" (М.Луконин). Здесь сегодняшний день

бодро "шагает к Москве с пограничной Чукотки", а затем, становясь вчерашним, "под небом Америки" понуро "бредет до границы" (С.Смирнов).

Когда соцреализм еще только нарождался, молодой М.Бахтин писал, что человек всегда является "ценностным центром художественного видения", вокруг которого автором осуществляется "ценностная ориентация и уплотнение мира"[6]. Однако соцреалистическое видение человека (В.Маяковский: "единица — вздор, единица — ноль") таково, что в роли "ценностного центра", вокруг которого "уплотняется" авторитарная картина мира, выступают магистраль, маршрут, трасса, курс, иные модификации пути, приобретающие сверхчеловеческие масштабы: "В безмолвном одиночестве просторов,/ По-прежнему упорен и суров —/ Почетными огнями семафоров/ Отмечен путь составов и ветров" (П.Васильев); "далеко опережая пределы человеческой мечты,/ Бегут по склонам смелые дороги" (М.Матусовский); "и надо всей страной — рука,/Зовущая вперед" (А.Твардовский). Еще масштабнее: "Мы мостим прямую гать/ Через всемирную трясину" (И.Сельвинский); "по земному шару <...> сквозь смерть идут в коммуну латышские стрелки" (А.Дихтярь); "к Кремлю ведущая дорога/ Обнимает все материки" (С.Смирнов); "нашей планете найдем мы иной, ослепительный путь" (В.Кирилов). Наконец, А.Недогонов в стихотворении "Дорога моей земли" соотносит путь, которым идем "мы" с Млечным Путем.

Когда же в "ценностном центре" все-таки оказывается шествующий путем-дорогою человек, то он легко приобретает ирреальную монументальность: "Видать, прошел насквозь планету,/ Шел, не считал шагов и шпал" (П.Антокольский); "Я не помню детской колыбели./ Кажется: я просто утром встал/ и, накинув бурку из метели,/ по большой дороге зашагал" (А.Недогонов); "Огромная проходит Беатриче./ Она рождалась под несметный топ" (П.Васильев).

Неудивительно, что конец пути нередко оказывается настолько генерализованным, что окончательно отрывается от своего денотата — дороги, по которой ступают. Например: "Мы светлый путь куем народу" (Ф.Шкулев), или — "путь сиял таков, что мерять пафос брали версты" (П.Незнамов), или — "путь биеньем крови, а не медом с молоком течет" (Н.Асеев). Этот "наш путь" сам является "опытным кормчим" и "правит к высотам горящим"

---

[6] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 163.

(В.Александровский), тогда как идущие оказываются не коллективным субъектом истинного пути, но лишь его строительным материалом: "Нас осеняет ленинское знамя,/ Нас направляет Сталина рука./ Мы — будущего светлая стезя" (В.Инбер).

Откровенно точна строка Б.Пастернака из его соцреалистического стихотворения "Памяти Рейснер": "Нет, этот путь не утомит ступни",— поскольку в художественной системе соцреализма нескончаемый путь есть *способ существования* тоталитарного человека, а не реальность движения конкретной личности: "Ясно нам, его (Октября. — *В.Т.*) путем идущим, Что это *философия* Земли" (К.Ваншенкин). Поэтому страстно устремленные вперед люди не приближаются к цели, но "тем путем идут суровым,/ Что и двести лет назад/ Проходил с ружьем кремневым/ Русский труженик — солдат" (А.Твардовский). Отсюда расхожий мотив нескончаемо возобновляемого движения: "И пускай поднялись обелиски/ Над людьми, погибшими в пути, —/ Все далекое ты сделай близким,/ Чтоб опять к далекому идти!" (М.Светлов); "мы вновь и вновь свершаем дальний путь" (К.Ваншенкин); "время нам молодость снова вернуть:/ ею намечен проложенный путь" (Н.Асеев).

Поэтически мифологизированный образ пути в сущности безразличен даже к направлению движения (В.Луговской: "Заветная ляжет дорога/ На юг и на север — вперед"), а то и вовсе не соотносим с пространством (Н.Асеев: "Шла ветрами по весне"; М.Светлов "Шагал я долго по эпохе"). В соцреалистический путь нередко отправляется само историческое время, элиминируя тем самым из архитектоники пути идущего человека, путника (П.Антокольский: "На дальней жизненной дороге самой истории шаги"; Я.Смеляков: "Острее стало ощущенье шагов Истории самой"; Н.Ушаков: "Года шагами исполинскими спешат вперед, всегда вперед").

Соцреалистические метаморфозы одного из древнейших литературных мотивов нельзя признать чем-то принципиально новым, хотя советская литература и претендовала на это. Рассмотренный нами концепт восходит к ветхозаветной мифологеме пути в землю обетованную (В.Маяковский: "Там за горами горя солнечный край непочатый"). В сущности, художественная культура соцреализма была богостроительством дохристианского, архаичного, языческого типа, напоминающим обожествление египетских фараонов, о чем более красноречиво свидетельствуют тексты ленинианы (во главе с канонической поэмой Маяковского) и сталиниана. Характерный для этой культуры ход поэтической мысли де-

монстрирует, например, И.Сельвинский: "Если есть тень орла на земле,/ Значит где-то есть и орел!/ Верь в него, не видя его!". Каждому "рядовому гражданину" соцреализмом предлагается испытывать "священное чувство одно, —/ что со мной, как на первом субботнике,/ сам Ильич поднимает бревно" (С.Смирнов).

Официальное советское искусство сталинской эпохи состояло в мифологизации истории и быта. Ветхозаветный библейский субстрат одного из ключевых мотивов этой концептосферы, оставаясь за пределами творческой рефлексии самих авторов, тем не менее был эффективно актуализирован данной системой эстетических ценностей. Культивирование архетипического образа народного пути с патерналистским вождем во главе явилось одним из орудий духовного преодоления декадентской уединенности, внутренней маргинальности личностных сознаний (породив, кстати сказать, столь существенную для периода становления соцреализма идеологему "попутничества").

В словаре мотивов русской поэзии советского периода, противостоявшей соцреализму, семантике пути принадлежит не менее существенная роль. Такой обличитель тоталитарной культуры, как Даниил Андреев, в "Симфонии городского дня" и иных своих поэтических текстах разворачивает грандиозный полемический образ социалистического Пути как смертоносного Антипути. "Симфония городского дня" вообще может быть названа своего рода "энциклопедией" мотивов соцреализма, патетически травестирующей "Главную улицу" Д.Бедного и "Хорошо" В.Маяковского. Емким воплощением массового движения вниз — вместо официозного "все выше, и выше, и выше" — по парализующему индивидуальность псевдопути выступает здесь московское метро, где влекомая эскалатором "безвольно опускается в поток необходимости/ Борьбой существования плененная душа".

"Созидающий дух" здесь "яростью обуреваем" (ср. "гнев коммунистической мечты" пролеткультовцев). Мечтания этого тоталитарного сверх-Я "отливаются в форму великой и страшной страны", где участники титанического марша, монументального хода истории готовы "вспархивать на цыпочках гигантскими шагами" (еще один исторический образ мнимого совершения пути). Здесь "тешатся масштабы,/ Веруют в размеры <...>/ Мечутся, засасываясь в омут бытия,/ Кружатся, вращаются, вращаются, вращаются/ Утлые молекулы чудовищного Я".

Вот этот авторитарный гиперсубъект истории, чудовищное Я "обуреваемой единым замыслом, в себя лишь верующей страны"

действительно "держит путь" — в "град миродержца, всю жизнь долженствующий преобороть". Центральный образ этого пути: "Асфальтовой глади пространства нагие/ Сверкают иллюзией черных зеркал", по которым в финале "лишь ЗИСы (автомобили. — *В.Т.*) черным эллипсоидом/ Под фонарем летят во тьму", — является травестированием неизменно "светлого" соцреалистического пути. Упоминание "чудовищного ЗИС" (автозавода) в самом начале поэмы предваряет и усиливает этот финальный аккорд. Однако противопоставленные ЗИСам "кони стиха, уносящие прочь", помогают лирическому герою "найти себя", отвергнув существование "под стопой суеты".

Аналогична роль пути и в "Красном реквиеме", который Д.Андреев начинает словами: "Сквозь жизнь ты шел в наглазниках", создавая очевидную ассоциацию с зашоренным ездовым конем, влекущемся "своим" путем не по своей воле. Без наглазников же пресловутый соцреалистический путь ("Марш! Марш! Сохраняй строевой шаг!") открывается как "шаг тьмы", как "погасших "я" оборванный полет".

Мандельштам, Ахматова и Гумилев, Ходасевич, Цветаева и Пастернак (поздний), Арсений Тарковский, Иосиф Бродский и Давид Самойлов, или тот же Даниил Андреев составляют не маргинальную группу ярких талантов, но весьма определенное и мощное направление *неотрадиционализма* в поэтической культуре XX века[7], имеющее столь же значительные аналогии в других литературах мира (Т.С.Элиот, Р.М.Рильке, Дж.Унгеретти, Р.Фрост, зрелый П.Элюар, О.Пас и др.). В интересующем нас аспекте социалистическому лейтмотиву авторитарного пути неотрадиционализм нередко противополагает образ невыпрямленного, неразмеченного *простора*: "Как будто внутренность собора —/ Простор земли" (Б.Пастернак); "О, этот медленный, одышливый простор" (О.Мандельштам); "путеводную нить ищут язык, взор <...>, упираясь в простор" (И.Бродский).

Через просторное, не ведающее проложенного пути "пространство в чистом виде" душа лирического героя Бродского "несется без дорог <...> в невидимый чертог". Бездорожье неупорядоченного простора, соотносимое в соцреализме с образом врага, здесь переживается как преимущество личностного бытия:

---

[7] См.: *Тюпа В.И.* Неотрадиционализм // Постсимволизм как явление культуры. М., 1995.

"Забуксовав в отбросах, эпоха на колесах нас не догонит босых" (И.Бродский).

Впрочем, отказ от эйфории общего, эпохального "большого пути" в неотрадиционализме не самоцелен. Он мотивирован стремлением личности "привлечь к себе любовь пространства" (Б.Пастернак), обрести в этой любви право на самобытность, на свое собственое место в картине бытия и тем самым избежать, по Пастернаку, "самозванства" ("мы" вместо "я" — это не только самоотрешение, но и самозванство особого рода). Лирический герой, подобно мандельштамовскому Одиссею "пространством и временем полный", вершит путь своей жизни не проторенными маршрутами, а так, "чтоб звучали шаги, как поступки" (О.Мандельштам). Соцреалистический же "топота потоп" возможность шага как поступка начисто исключает. И тогда воистину "мы живем, под собою не чуя страны", не ощущая своих шагов на том пути, где во главе несметной толпы "сияют его голенища" (О.Мандельштам).

Движение массы людей не становится путем в личностном, экзистенциальном, ответственном смысле. Именно поэтому лирическому герою молодого Тарковского (еще в 1938 г.) было "стыдно" слушать, "как нарастает за окном/ Далекий марш, военный гром,/ И штык проходит за штыком". По этой же причине поэзия неотрадиционализма полнится ироническими переосмыслениями социалистического пути. Например, ахматовская "падучая звезда" высвечивает Бродскому, как, "уйдя из точки "А", там поезд на равнине стремится в точку "Б". Которой нет в помине".

Характерная ирония пути приобретает здесь, как правило, трагическую модальность. То это путь "с допроса на допрос по коридору" (И.Бродский), уподобляющий канонизированный образ "нашего" пути тупику: "Чужбина так же сродственна отчизне, как тупику соседствует пространство". То это "наши судороги под расплющивающей пятою" (Д.Андреев; ср. в соцреалистических стихах Пастернака "Волны": "...наш генеральный план!/ Передо мною днем и ночью/ Шагала бы его пята"). То это путь, где, "камни раскаля,/ Босые пыльные подошвы/ Палила мне моя земля" (В.Шаламов), то "несчастья волчий след. Ему ж вовеки не изменим" (О.Мандельштам).

Творческое наследие Мандельштама особенно богато такими переосмыслениями архитектонического мотива и образами "антипути" ("Распряженный огромный воз Поперек вселенной торчит"; "Пароходик с петухами/ По небу плывет", а "подвода с битюгами/ Никуда нейдет"; "Век умирает <...> Среди скрипучего

похода мирового —/ Какая легкая кровать!" и т.п.). Одно из самых трагических переосмыслений канонического мотива коллективного пути — в мандельштамовских "Стихах о неизвестном солдате":

Миллионы убитых задешево
Протоптали тропу в пустоте.

Однако в поэзии тех же неотрадиционалистов мотив пути приобретает и вполне самостоятельное архитектоническое значение. Но это уже не обезымянивающий тотальный путь всех, где "в кулак зажимая истертый/ Год рожденья, — с гурьбой и гуртом/ Я шепчу обескровленным ртом" (О.Мандельштам), но такой, где "шаг вот этот — никому — вослед" (М.Цветаева). Здесь это восходящая к новозаветной мифологеме *крестного пути* (В.Ходасевич: "Душа моя идет путем зерна:/ Сойдя во мрак, умрет — и оживет она") *личностная* дорога каждого, "кто волен на пути" (А.Ахматова), кому "путеводна лишь моя (каждому своя. — *В.Т.*) звезда скитаний" (Д.Андреев) и кто свершает свой путь под знаком его конечной ответственности: "Там, за рекой, пройдя свою дорогу <...> Там, на суде, — что я отвечу Богу" (Г.Адамович). Это, как напоминает в "Грифельной оде" Мандельштам, индивидуальный "кремнистый путь из старой песни", где встреча со всяким другим — событие, взаимодействие миров: "Звезда с звездой — могучий стык", уникальная конвергенция, преодолевающая, впрочем, лермонтовскую уединенность.

Неотрадициональный путь лирического героя есть "странствие земное" (Н.Гумилев), о котором, не ведая ничего заранее, можно только гадать: "И если трудный путь мне предстоит..." (А.Ахматова); "я в сердце века — путь неясен" (О.Мандельштам); "я отхожу в безвестный путь мой дальний" (Д.Андреев) и т.п. Жизненный путь личности при этом оказывается, собственно говоря, "поисками пути", завершающимися лишь в глазах "других", когда те "по живому следу/ Пройдут твой путь за пядью пядь" (Б.Пастернак). Такое видение пути — как бездорожья, становящегося дорогой (И.Бродский: "И где б ни лег твой путь <...> моя свеча, бросая тусклый свет в твой новый мир, осветит бездорожье"), как бездорожья, преобразуемого поступью поступков, возлагает на идущего своим путем всю полноту персональной ответственности за его свершение: "Много призван вместить ты, много <...> Чтоб ложилась твоя дорога" (Д.Андреев); "и словно сыплют соль мощеною дорогой,/ Белеет совесть предо мной" (О.Мандельштам).

"Хмурые думы оковывать метром" — это для мастера "цеха поэтов" тоже есть "путь величавый и строгий" (Н.Гумилев), как и всякое призвание. Но сходства с соцреалистической державностью тут искать не приходится. В концептосфере неотрадиционализма путь часто оказывается неприемлемой для соцреализма *тропой* или путеводной *нитью* (ср. мандельштамовское "простегивает путь"), оборачиваясь, наконец, и вовсе незримыми "воздушными путями" (Б.Пастернак), по которым само слово поэта "тихо проходит по жизни. Странник оно", как сказано у Гумилева.

Знаменателен в этом отношении ход мысли молодого Бродского, когда он писал в 1965 г.: "Мой путь, верней, моя тропа сужается и переходит в нить". Этот нетривиальный образ еще в начале 50-х гг. был предварен Д.Андреевым. В "Красном реквиеме" соцреалистический тотальный путь ведет "туда, где обрежется нить всех троп", а в стихотворении "Следы" вся земля соткана из троп, словно "ткань холста. В ней есть нить моего следа". Наконец, вступая на свою "тропу к обретенью заоблачных прав", лирический герой стихов "Сквозь тюремные стены" самоопределяется как "миллионная нить в глубине мирового узла".

Неотрадиционалисту, творящему, "выйдя на священные тропы" (Н.Гумилев), "нужна путеводная нить" (Д.Самойлов), а не магистральный тракт. В то же время объединительная интенция неотрадиционализма, элиминирующего из своей художественной системы образ врага, решительно противостоит интенциям уединенного сознания (авангард) и тем самым сближает его с соцреализмом. Скажем, в стихотворении Андреева "На перевозе" неожиданно читаем, словно написанное под диктовку: "...отрадно вливать усилья/ В мощь неведомой мне толпы..." Однако авторитарное упование на тотальный путь всех, с одной стороны, или надежда на эвристический путь каждого "незнакомой узкой тропой" (А.Ахматова) к общезначимой цели — с другой, кардинально размежевывают две контравангардистские поэтические субкультуры. Прерванную нами мысль Андреев продолжает так: "...В этом счастье моей тропы". Ведь "перевоз" — это точка в мировом пространстве, где встречаются, пересекаясь, самые различные, неотождествимые жизненные пути.

В обеих альтернативных авангардизму парадигмах художественности личность стремится занять свое место в ряду других. Но одно дело — обезличивающее тоталитарное слияние, растворение в однородной массе людей, и совсем иное — соборное *схождение несхожих* (конвергенция). Одно дело — "своим певучим дарованьем

вливаться в гневный ряд труда" (В.Казин), другое — ловить "твой взгляд, пока ты идешь один в потемках к великим в ряд" (И.Бродский о Фросте) по "дороге, никем не пройденной" (Д.Андреев о Гумилеве). В этом втором случае "человек есть конец самого себя и вдается во Время" (И.Бродский).

С точки зрения неотрадиционализма (существенное расхождение с традиционализмом классическим) именно неавторитарность уникального личного пути как частного бытия обеспечивает его событийно-онтологическую причастность к жизни и общедуховную значимость: "Единство цели, множество дорог/ В живом многообразьи мира" составляют залог того, что каждому здесь "неповторимый уготован путь" (Д.Андреев). Неповторимость еще не есть уединенность с ее экзистенциальной, неизбывной тоской (А.Ахматова: "Пусть страшен путь мой, пусть опасен,/ Еще страшнее путь тоски"). Неотрадиционализм ищет спасения от той же губительной силы внутренней маргинальности уединенного, подпольного "я", что и соцреализм. "Вместо сложной, хаотической, уединенной личности", культивируемой символистами, "в молодой поэзии открывается выход во внешнюю жизнь"[8]. Это наблюдение В.М.Жирмунского, сделанное еще на заре постсимволизма в 1916 г., справедливо не только по отношению к акмеистам. Своеобразие зачинателей неотрадиционализма было в том, что, отвергнув "революционный" путь преодоления "я", они предпочли многотрудный "эволюционный" процесс роста и духовного обогащения личности.

Поэтому столь разнятся два образа начала пути: соцреалистический, когда юность "без тревог и забот <...> Уходила в поход" (А.Прокофьев), и ахматовский:

Дал Ты мне молодость трудную,
Столько печали в пути.
Как же мне душу скудную
Богатой тебе принести?

Обе альтернативы авангардистской культуре уединенного сознания, как авторитарная (соцреализм), так и конвергентная (неотрадиционализм), исходят из того, что "неотвратим конец пути"(Б.Пастернак). Однако "жизнь прожить — не поле перейти" актуально только для второй из них, поскольку конвергентное сознание возлагает на каждого идущего к цели — единой для всех — *ин-*

---

[8] *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 111, 109.

*дивидуальную* ответственность за свой экзистенциальный, не просто поступательный, но *поступающий* путь (ср. бахтинскую философию "поступающего сознания"). Тогда как в соцреалистических стихах того же Пастернака "прямая магистраль" сама "через преграды и подспорья/ Несется к цели"; это такой "путь", который сам собою "бежит, столбы простерши <...> во имя переделки мира" и влечет субъекта с парализованной волей "со всеми сообща/ И заодно с правопорядком".

В противовес тоталитаристской взаимозаместимости человеческих "единиц" (В.Маяковский: "Единица — ноль") только самобытное присутствие в мире есть конвергентный вклад каждого в жизнь общую: "Его залив вдается в ту сушу дней, где остаемся мы" (И.Бродский о смерти Элиота). Или отъятие от этой конвергентной общности в случае маргинальной уединенности души, которая "бредет как призрак по окраинам,/ По закоулкам и задворкам жизни" (А.Ахматова). Но так или иначе в художественной системе неотрадиционализма уникально значим всякий жизненный путь, ибо "каждая могила — край земли" (И.Бродский). Поэтому даже столь органичное для соцреалистического менталитета движение "путем всея земли" (речение Владимира Мономаха) в одноименной поэме Ахматовой (1940) приобретает облик индивидуального восхождения: "Тропиночка круто/ Взбиралась, дрожа", — вслед за ахматовской Музой, которая еще в 1915 году "ушла по дороге,/ Осенней, узкой, крутой".

*Восхождение* — вообще существеннейший субмотив архитектонического мотива пути в концептосфере конвергентного сознания и, соответственно, в поэтике неотрадиционализма, где "мой путь — от земли до высокой звезды" (Арс.Тарковский), где "путь, пройденный <...> вон там, внизу", мыслится как "лестница к выси небесной" (Д.Андреев), как дорога к солнцу от червя" (Н.Гумилев). Тогда как в социалистической системе ценностей "дали" отводится иерархически более значимое место, чем "выси" (авторитарной фигурой вождя уже достигнутой). Даже в словах соцреалистического шлягера 30-х годов "Все выше, и выше, и выше/ Стремим мы полет наших птиц" архитектонической доминантой остается горизонталь; у вертикали здесь вспомогательная функция, поскольку "стальные птицы" самолетов "стремимы" не в зенит (центр), а из центра — в стороны "наших границ".

Субмотив *узости* индивидуального пути (у Мандельштама душа "бежит вьющеюся тропкой") — не менее существенный атрибут неотрадициональной поэтики. Здесь "каждый шаг — секрет,/

Где пропасти налево и направо" (А.Ахматова), здесь, вынуждая "пробираться узкою тропой", пролегает "путь мимо круч и впадин" (Д.Андреев). "Широка моя стезя" Мандельштам говорит лишь в горько ироническом контексте, тогда как в действительности широта и общедоступность "стези" соцреалистического "общего дела" губительна для его личного "прямого дела", которое отныне "тараторит вкось —/ По нему прошлось другое,/ Надсмеялось, сбило ось". Соцреалистический же герой, не забыв помянуть "всемирные стальные магистрали" и "лютого врага", ликует: "Друзья мои, ровесники, ребята, в труде, в борьбе сливается наш след" (Дж.Алтаузен).

Восходящая к Нагорной проповеди Христа ("тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь"), иносказательность узкой тропы символизирует индивидуальную ответственность каждого идущего в его особых обстоятельствах — внешних и внутренних. Паломник Гумилева слишком стар и немощен, чтобы окончить свой "путь неведомый и чудный", но "все, что свершить возможно человеку,/ Он свершил — и он увидит Мекку".

В последний год своего оборванного на полуслове творчества Мандельштам с предельной для его манеры ясностью актуализировал глубинный субстрат мотива пути в поэзии неотрадиционалистов — эйдос *соборности*, синонимичный андреевской Розе Мира (ср. гумилевское: "О *пути* земные, сетью жил,/ *Розой вен* вас Бог расположил"), или тейяровской Точке Омега:

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя —
Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия.

Так соборы кристаллов сверхжизненных
Добросовестный свет-паучок,
Распуская на ребра, их сызнова
Собирает в единый пучок.

Чистых линий пучки благодарные,
Направляемы тихим лучом,
Соберутся, сойдутся когда-нибудь,
Словно гости с открытым челом.

То, что я говорю, мне прости...
Тихо, тихо его мне прочти...

Это поэтическое откровение достаточно очевидным образом актуализирует новозаветный субстрат мандельштамовской версии мотива пути как соборного *ухода — возвращения,* одной из модификаций которого, в частности, является художественно продук-

тивный сюжет притчи о блудном сыне. Поразительная концовка стихотворения воспроизводит все ту же динамику расставания с порожденным текстом и новой встречи с ним — из уст адресата — через покаяние и прощение. Ежели "узел жизни" окажется фактом только моего личного опыта, то он есть не более, чем "точка безумия", но если тот же "узел жизни" откроется еще хотя бы одному "другому", то это уже опорная точка нашей взаимной ответственности ("совести"). Лирический субъект конвергентного сознания диалогически совмещает в себе ролевые позиции речетворящего "отца" и просителя "сына" перед лицом своего "провиденциального читателя" (О.Мандельштам), "нададресата" (М.Бахтин). Не случайно у истоков русского неотрадиционализма стоит именно "Блудный сын" Гумилева — текст, ознаменовавший размежевание акмеистов с символистами.

Процессы постсимволистского размежевания в русской поэзии столь глубоки, исторически фундаметальны, что нередко приводят к разрывам и трещинам в творчестве больших, наиболее чутких поэтов, поляризуют их творческое наследие между двумя, а то и тремя парадигмами художественности. Показательны в этом отношении примеры Маяковского, Заболоцкого, Пастернака.

Коллизия оборонительной войны с германским тоталитаризмом столь потрясла русское национальное сознание, что, несмотря на духовное противостояние собственному тоталитарному государству, сместила в сторону соцреалистической парадигмы художественное мышление даже таких поэтов, как Ахматова. Если в канун исторических событий второй мировой войны ее лирическая героиня спрашивала: "Какой сумасшедший Суриков/ Мой последний напишет путь?" — то пять лет спустя Ахматова обращается к несвойственному ей интегральному мотиву общего пути: "Две войны, мое поколение,/ Освещали твой страшный путь".

Некоторые ахматовские тексты 40-х годов вообще по незнанию можно приписать О.Бергольц, например. В то же время в неофициальной лирике этой представительницы соцреализма (скажем, в "Триптихе" 1949 года) встречается мотив пути, родственный подлинному ахматовскому: "К беде стремглав идет мой путь", а по пятам — "Идущий Следом", безликое воплощение губительной для личности тоталитарной мощи. И напротив, неотрадиционалист Д.Самойлов, причислявший себя к "поздней пушкинской плеяде", в начале своего творческого пути писал, как истый соцреалист: "Простота моей судьбы!/ Им шагать, и мне шагать/ Через поле, через гать <...>/ По-солдатски ровный шаг/ Через поле

и овраг". А потрясенный событиями начала войны такой классический соцреалист, как К.Симонов, вдруг открывает для себя совершенно иную картину мира с иной архитектоникой: "Ты знаешь, наверное, все-таки родина" — не один большой общий путь, а множество малых дорог ("дороги Смоленщины"), не прямолинейная широкая магистраль в грядущее, "а эти проселки, что дедами пройдены".

Однако подобные немногочисленные примеры своего рода интерференции внутренне чуждых парадигм художественности отнюдь не ставят под сомнение неотождествимость складывающихся на их основе *словарей мотивов.* Напротив, они делают ощутимее историческую реальность взаимодействия альтернативных концептосфер поэтической культуры XX века[9].

*В.В.Десятов*

# "БЛУДНЫЙ СЫН", ПРОВОДНИК В ИНТЕГРАЛЬНЫЙ МИР НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА

Небольшую поэму Гумилева "Блудный сын" ("включена в сборник "Чужое небо") в "Цехе поэтов" считали "первым акмеистическим произведением"[1]. В апреле 1911 года она была оглашена автором на заседании "Общества ревнителей художественного слова" и подверглась, по воспоминанию Ахматовой, неожиданно резкой и грубой критике со стороны Вячеслава Иванова, что привело к почти полному разрыву меж ним и Гумилевым и способствовало эстетическому размежеванию последнего с символизмом в целом.

Поэма имеет автобиографический подтекст — ср., например, образ любимой лисицы главного героя и образ "рыжей собаки" из "мемуарных" стихотворений позднего Гумилева "Осень" (сб.

---

[9] Ср.: "С начала XX в. структура литературной ситуации в любой период стала восприниматься как система взаимодействий между поэтическими школами" (*Баевский В.С.* История русской поэзии. Смоленск, 1994. С. 281).

[1] *Тименчик Р.Д.* Гумилев// Русские писатели. 1800-1917: Биографический словарь. М., 1992. Т. 2. С. 55.

"Костер") и "Память" (сб. "Огненный столп"); ср. конкистадорско-миссионерские устремления главного героя с названием первого гумилевского сборника стихов. Написана она была в марте 1911 года сразу после возвращения Гумилева из африканского путешествия. Но возникающая в финале поэмы тема невесты (отсутствующая в евангельской притче) заставляет соотносить произведение и с предыдущим возвращением поэта из Африки (февраль 1910 года), после которого состоялась его свадьба с А.А.Горенко. Женитьба Гумилева хронологически совпала со смертью его отца (начало 1910 года). 5 февраля поэт вернулся домой, 6 февраля умер его отец. 25 апреля произошло венчание. Смерть С.Я.Гумилева оказалась для окружающих во многом неожиданной, хотя перед этим он долго и тяжело болел[2]. Брат Николая Дмитрий женился за полгода до смерти отца. Ни тот, ни другой брат, таким образом, не следовали завету Н.Ф.Федорова "превратить энергию эротическую в энергию воскрешающую". В семье были недовольны отношением Николая к памяти отца[3], считали брак с Ахматовой "обреченным на неудачу, и потому никто не пришел в церковь на венчание"[4]. В силу этих обстоятельств у Гумилева, очевидно, была психологическая потребность — хотя бы постфактум и только художественно — освятить свой брак отеческим благословением, что и нашло отражение в поэме[5].

Однако под "отцом" в поэме может подразумеваться не только реальный отец автора, но и его отцы духовные. Его ближайшими учителями были, как известно, И.Анненский, В.Брюсов и Вяч.Иванов. Резкая реакция Иванова свидетельствовала о том, что он себя с "отцом" поэмы не отождествил. Напротив, он мог усмотреть в ней чуждое ему брюсовское веяние[6], а во второй ее части — и осуждающие намеки на свой собственный ("башенный") образ жизни и круг общения. Иннокентий Анненский умер за полтора года до С.Я.Гумилева: отец поэта скончался на следующий день после возвращения сына, а И.Анненский — в день гумилевского

---

[2] По воспоминанию невестки поэта А.А.Гумилевой (Фрейганг), вернувшись из Франции в 1908 году "...Коля нашел С.Я. тяжело больным ревматизмом. Отец уже не выходил из кабинета, сидя в большом кресле" (*Николай Гумилев* в воспоминаниях современников / Сост., ред., предисл. и коммент. В.Крейда. М., 1990. С. 117.).

[3] Там же. С. 118.

[4] Там же. С. 270.

[5] Подобным образом (волею умершей жены) объяснял позднее свой брак со своею падчерицей Вяч.Иванов.

[6] Стихотворение "Блудный сын" было опубликовано Брюсовым в 1903 году. В поэму Гумилева из него перекочевали темы языческой мудрости и тирских гетер.

отъезда, 30 ноября 1909 года. Вернувшись, Гумилев побывал на его могиле, а спустя несколько недель после написания "Блудного сына" и конфликта с Вяч.Ивановым отправил в письме последнему (от 3 июня 1911 года) несколько стихотворений, явно выдержанных в духе Анненского. Валерию Брюсову ("моему учителю") были посвящены гумилевские "Жемчуга", вышедшие в апреле 1910 года. В том же месяце Гумилев отправил Брюсову письмо, в котором изобразил себя *послушным* Икаром, сыном Дедала — Брюсова[7]. В последующие месяцы Брюсов ревниво следил за деятельностью Гумилева в "Академии стиха", где главной фигурой был Вячеслав Иванов: в стане символистов назревал раскол, и главным образом именно между Брюсовым и Ивановым. После того, как раскол произошел, Гумилев, вынашивавший идеи акмеизма, предложил Брюсову (в письме от 22 мая 1912 года) сделаться лидером (по крайней мере формальным) нового поэтического направления, но Брюсов этих "сыновних" надежд не оправдал.

Наконец, обращаясь к наиболее очевидному смыслу поэмы, следует сказать, что под "отцом" в ней, как и в евангельской притче, подразумевается "Отец наш небесный". В этой связи большое значение имеет тот факт, что библейские реминисценции, появляющиеся в поэме (1-я часть) и не связанные напрямую с притчей, представляют собой контаминации различных фрагментов текста Библии[8]. Основываясь на притче о блудном сыне, поэма Гумилева претендует на то, чтобы выразить в концентрированном виде не только общий смысл всего Священного Писания[9] — от книги Бытия до Апокалипсиса[10] , но и различных его интерпретаций. Возвращение гумилевского "блудного сына" — это, в частности, возвращение от "Петра" и "льва" к "Иоанну" и "агнцу" (стихи 11-12), т.е. от католического царепапизма к пониманию Бога как "любви"

---

[7] *Литературное наследство*. Т. 98.: Валерий Брюсов и его корреспонденты. М.,1994. Кн. 2. С. 498. В статье "Жизнь стиха", опубликованной в тот же год, Гумилев восхищается стихотворением Вяч.Иванова "Гелиады", рассказывающем о "завидной" для Гумилева судьбе Фаэтона, сына Гелиоса. (Ср. со стихотворением "Орел" из сборника "Жемчуга").

[8] *Богомолов Н.А.* Примечания // Гумилев Н. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 509.

[9] Ницшевский Заратустра так определил суть иудео-христианского духа: "Почитать отца и мать и до конца души быть у них в повиновении" — этим преодолением скрижаль повесил над собой другой народ и сделался, благодаря этому, могущественным и вечным". *Ницше Ф.* Избр. произв.: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 48.

[10] Притча о блудном сыне воспроизводит структуру истории о грехопадении человека и его посмертном возвращении в рай (см. гумилевское стихотворение 1909 года "Сон Адама").

( 1 Ин. 4, 8) и к русскому апокалиптизму. Являющаяся герою в финале поэмы "девушка-чудо./ Вся в белом и с розами, словно невеста"[11], символизирует собою град Новый Иерусалим, "приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего" (Откр. 21, 2), т.е. "невесту Агнца" (Откр. 21, 9), называемого также "Сыном человеческим". Этой "невесте" во второй части поэмы противостоит Рим (темы Рима евангельская притча также не касается), который на языке христиан именовался "Вавилоном", "великою блудницей": в латентном виде гумилевский вариант притчи содержит концепцию "двух градов".

Поэма имеет первостепенное значение для понимания всего творчества Гумилева. Этой теме гумилевского "паттернализма" (говоря несколько каламбурно[12]) посвящена глубокая статья Эвы Томпсон "Некоторые структурные модели в поэзии Николая Гумилева"[13]. В связи с малодоступностью этой статьи отечественным читателям и литературоведам, изложим ряд ее тезисов.

Одной из важных особенностей поэзии Гумилева является повторение в ней элементов притчи о блудном сыне. Выделяются следующие элементы:

a) исходное желание покинуть избитые пути образа жизни предков;

b) период "конкисты" — завоеваний и побед;

c) радостный, веселый и беспорядочный образ жизни;

d) разочарование, "humiliation"[14];

e) новый взгляд на себя и на мир;

f) возвращение.

Различные стихотворения могут быть схематизированы как a, b, c, abc, bd, fa и т.д. В целом творчество поэта выглядит единым произведением, в котором отдельные стихотворения вторят друг другу и проливают друг на друга дополнительный свет.

Притча о блудном сыне имеет свой аналог и в более широком, чем христианский, культурном контексте — это то, что

---

[11] *Гумилев Н.* Соч.: В 3 т. / Вступ. статья, сост., прим. Н.А Богомолова. М , 1991. Т. 1. С. 152. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

[12] pattern — образец, модель (*англ.*).

[13] *Tompson Ewa M* Some Structural Patterns in the Poetry of Nikolaj Gumilëv // Die Welt der Slawen. 1974/5. S. 337-348.

[14] унижение (*англ.*) Фамилия "Гумилев" образована от латинского "humilis что означает "смиренный" "ничтожный".

М.Элиаде называет мифом вечного возвращения. Миф этот состоит, по Элиаде, из трех элементов:

1) разрыв человеческого сообщества с Богом;

2) период оргиастического хаоса;

3) этап Богоявления, возвращения к Богу, утверждение сакрального времени, в котором человек и мир становятся частью священной вечности.

Такое понимание творчества Гумилева близко к нашему. На наш взгляд, все его творчество может быть осмыслено как борьба между двумя тенденциями: центробежной и центростремительной, анархической и иерархической. Поэма "Блудный сын" знаменует собою ступень в усилении этой второй. (Дальнейшие знаки ее усиления — "Колчан", "Гондла"). Тема "блудного сына" пунктирно намечается уже в сборнике "Жемчуга" ("Возвращение Одиссея", 3, "Одиссей у Лаэрта", 1, 115). В том же сборнике возникает тема "небесного отца":

Солнце близится к притину,
Слышно веянье конца,
Но отрадно будет Сыну
В доме Нежного Отца (стих. "Христос", 1, 97).

Эти строки представляют собой один из ранних образцов гумилевской "интегральности". В данном случае под "интегральностью" мы имеем в виду отношения между гумилевскими христианством и ницшеанством. Многочисленные ницшевские реминисценции в творчестве Гумилева располагаются, как правило, в непосредственном соседстве (либо вообще совпадают) с христианскими. В разбираемом примере это выражается в следующем: "притин" — устаревшее слово, означающее нахождение солнца в наивысшей точке. Следовательно, "веянье конца" парадоксально связывается с солнечным зенитом или даже только с приближением к нему. Это весьма своеобразное восприятие "полудня" как начинающегося "заката" встречается в конце первой главы самой знаменитой книги Ницше: "Так говорил Заратустра в сердце своем, когда солнце показывало полдень <...> Так начался закат Заратустры"[15].

Великому полудню, согласно Заратустре, должны предшествовать апокалиптические события.

---

[15] *Ницше Ф.* Указ соч. С. 18.

Горе этому большому городу! — Хотелось бы мне уже видеть огненный столб, в котором он сгорит!

Ибо такие огненные столбы должны предшествовать великому полдню[16].

Кроме того, сам Ницше скончался в полдень, что также могло быть известно Гумилеву. Из всего этого можно заключить, что гумилевский Христос (приведенная строфа — его прямая речь) цитирует Заратустру — подобно тому как сам ницшевский Заратустра постоянно цитирует Библию. В результате Христос Гумилева приобретает некоторые черты "сверхчеловека" и сближается с языческими солярными богами[17].

Тема "небесного отца" не уходит из гумилевского творчества и позже (стих. "Городок", "Евангелическая церковь"), а сама поэма "Блудный сын" по общему смыслу и даже на уровне отдельных строк[18] соотносится со стихотворением "Новая встреча" (1917 год). Прежний апокалипсис развивается здесь уже до оригеновского апокатастасиса: противостояние Бога и сатаны трактуется не с ортодоксальной точки зрения, не как непримиримое, а сквозь призму все той же притчи. Судьба "тоскующего змея" проецируется и на судьбу революционной России, о которой говорится в финале стихотворения "Франция" (1918). Такая связь темы блудного сына с судьбой России не случайна не только в контексте реалий революционной действительности, но и в контексте русской литературной традиции: "сатона" и "Россия" сближаются протопопом Аввакумом; мифологема "блудного сына" значима для ряда произведений Достоевского, Гоголя, стихотворения Некрасова "Влас", которым восхищался Гумилев и т.д.[19] Если верить свидетельству Василия Немировича-Данченко, после революции Гумилев был (подобно некрасовскому Грише Добросклонову) убежден, что лучшие дни у России еще впереди: "И ведь будет же, будет Россия свободная, могучая, счастливая — только мы не увидим"[20].

В русской поэзии никто не возвращался с таким постоянством, упорством и напряженным вниманием, как Гумилев, к соте-

---

[16] Там же. С. 145. Ницше, похоже, вспоминает и контаминирует здесь разные фрагменты Апокалипсиса: "горе, горе тебе, великий город Вавилон, город крепкий!" (Откр. 18, 10); о "столпах огненных" (Откр. 10, 1).

[17] См. размышления Штейнталя и Юнга: *Юнг К.Г.* Либидо, его метаморфозы и символы. СПб., 1994. С.359, 410.

[18] Ср.: "Пока я блуждал, то распутник, то нищий" (1, 152); "Бывший то властителем, то нищим!" (1, 396).

[19] См. работу Ю.М.Лотмана "Сюжетное пространство русского романа XIX столетия": *Лотман Ю.М.* Избранные статьи.: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 91-106.

[20] *Николай Гумилев* в воспоминаниях современников. С. 229.

риологической проблематике (проблемам спасения). Уже в детстве будущий адамист зачитывался поэмами Мильтона "Потерянный рай" и "Возвращенный рай". Собственные произведения Гумилева, в которых вновь и вновь возникает тема рая, трудно даже перечислить. Тоска по утраченному раю — один из подразумеваемых смыслов гумилевского адамизма, который был основой интегрального (христианско-ницшеанского) мировосприятия. С темой утраты или обретения рая соотносятся три центральные мифологемы гумилевской поэзии — конкистадор, блудный сын, Адам, имеющие в своей основе единый инвариант. Стремления конкистадора соответствуют уходу блудного сына из дома и грехопадению Адама. Либо иногда, напротив, — желанию обрести рай:

Если смертный видит отсвет рая,
Только неустанно открывая... (1, 156).

А пламя клубилось,
И ждал конквистадор,
Чтоб в смерти открылось
Ему Эльдорадо (1, 377).

Фигура конкистадора у Гумилева столь же двойственная, сколь и фигура Адама, который, с одной стороны, олицетворяет собой богоборческое дерзание, "любовь к судьбе", героизм и мужественную витальность (стихотворение "Адам", а с другой, — тоску по утраченному раю, вертикаль человеческого восхождения, возвращения (по спирали) к Богу через Богочеловека, "Второго Адама".

Лишь изредка надменно и упрямо
Во мне кричит ветшающий Адам.
Но тот, кто видел лилию Хирама,
Тот не грустит по сказочным садам,
А набожно возводит стены храма,
Угодного земле и небесам[21].

Нетрудно заметить, впрочем, что в том и другом стихотворении изображен единый герой, ищущий не "сказочного", дарового, но искупленного райского сада. Эквивалентом же возвращения блудного сына в адамистической парадигме выступает смерть.

Так может мертвый лечь в могилу,
Так может сын войти к отцу (1, 415).

Смерть есть "Жизнь Вечная", а неправедная жизнь уже сама по себе подобна смерти: "этот сын мой был мертв и ожил"( Лк. 15, 24) — говорит отец о вернувшемся блудном сыне.

---

[21] *Богомолов Н.А* Указ. изд. С. 515.

Сотериологическая проблема нередко ставится и решается Гумилевым в сфере отношений "я" и "другой". Одна из эмоциональных вершин в этих отношениях — моменты медиации "я" между Богом и "другим". Гумилев ощущает себя посредником между людьми и "Божьем раем" — либо по причине своей праведности (что полушутливо декларируется, например, стихотворением "Рай" или более серьезно "Пятистопными ямбами" из сборника "Колчан"), либо, напротив в силу пережитого им опыта "блудного сына".

Перед той, что сейчас грустна,
Появись, как Незримый свет,
И на все, что спросит она,
Ослепительный дай ответ (1, 221).

Не знал я, что в сердце так много
Созвучий звенящих таких,
Чтоб вымолить счастье у Бога
Для губ полудетских твоих (1, 388).

Господь, спаси его от зла! (1, 321).

Я молчал, мечтая об одном:
Чтобы скрипка ласковая пела
И тебе о рае золотом (1, 358).

Бог, спаси Адама и Еву! (1, 203).

Да, ты умираешь,
Руки холодны,
И сама не знаешь
Неземной весны.

Но идешь ты к раю
По моей мольбе.
Это так, я знаю,
Я клянусь тебе (1, 220).

После мировой войны и революций не только Россия, но и все современное человечество представляется Гумилеву блудным сыном в состоянии отпадения[22]. Поэтому о XIX веке он говорит:

Трагикомедией — названьем "человек" —
Был девятнадцатый смешной и страшный век,
Век, страшный потому, что в полном цвете силы
Смотрел он на небо, как смотрят в глубь могилы... (1, 473).

Но в этом же отрывке (и в других текстах) он называет XIX век "героическим": многие художники и мыслители прошлого века (например, Ницше, Лермонтов, Бодлер) вызывали живое сочувст-

[22] См. финал известного стихотворения "Слово", то полемически (особенно в черновике), то сочувственно отсылающий к Ницше.

вие Гумилева. Позволительно предположить, что “интегральная поэтика”, поиск со-гласия между “я” и “другим” на образно-идеологическом (эйдологическом) уровне, своей сверхзадачей имеет удовлетворительное решение сотериологической проблемы[23]. Двойственная фигура “блудного сына” (который “был мертв и ожил”) позволила основателю акмеизма, уходя от тотальной, периодически утрачивающей доминанту, “синтетичности” символистов, сохранить многоцветную, яркую, но в то же время целостную и единую картину мира.

*Э.А.Бальбуров*

# КОСМОС ПЛАТОНОВА

Контекст изучения писателя — один из показателей его значимости. Феномен А.Платонова давно уже вывел его исследователей в пространство мировой культуры, заставил потревожить тени Пушкина, Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Ф.Кафки, философа Н.Федорова, вспомнить о библейских и мифологических традициях, об архетипе космоса.

"Слово "космос", — как пишет С.Аверинцев, — изначально прилагалось либо к государственному устройству, либо к убранству "приведшей себя в порядок" женщины и было перенесено на мироздание Пифагором, искателем музыкально-математической гармонии сфер"[1]. Пифагор, а позднее Платон лишь обозначили то ощущение упорядоченности мира, которое еще было живо в современную им эпоху. Мироздание воспринималось мифологическим сознанием по аналогии с организмом, с телом животного или человека. Устами своих выдающихся мыслителей античность дала имя и "философскую формулу того идеального космоса, который уже был известен ей как живая действитель-

---

[23] "Это русская идея, что невозможно индивидуальное спасение, что спасение коммюнотарно, что все ответственны за всех" (*Бердяев Н.* Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 125).

[1] *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 84.

ность в олимпе Гомера и Фидия"[2]. Однако по мере того, как архаичный космос переводился с картинного языка мифа на понятийный язык научного знания, он деградировал как цельная картина мира: органическое единство распадалось на атомистически-разрозненное множество рациональных категорий. Процесс завершился в XVI–XVII вв. "Разрушение космоса, — по мнению известного историка науки А.Койре, — главная черта новоевропейской духовной революции"[3].

Как ни странно, распаду космоса способствовало его обживание. Опыт стал вытеснять воображение, которым и была жива, держалась и скреплялась космическая модель мира. Дорогие человеческому сердцу мифопоэтические образы и сакральные сущности заменялись понятиями абстрактного разума и холодного инженерно-технического рассчета. Бесспорные преимущества новой картины мира, более точной и научно корректной с точки зрения задач орудийного овладения природой, оборачивались столь же бесспорными потерями: дегуманизацией, утратой доступности и ясности, нарастающей партикулярностью и непроницаемостью специальных знаний.

Все это не замедлило сказаться на судьбах заповедной сферы воображения — искусства. Оно существенно утрачивает и уступает науке свою мировоззренческую смыслопорождающую роль: мир воображения начинает восприниматься как мир вымысла (на Западе за литературой закрепилось название fiction). Из могучей силы искусство в большинстве случаев становится чем-то "ненастоящим", выдуманным. Это остро чувствовал и не раз отмечал глубокий знаток античного искусства А.Ф.Лосев: "Безвозвратно прошли времена поэтов-философов Платона и Данте. Вместо живой гармонии Логоса и народного мифа в новой философии сформировалось понимание поэзии как чистого вымысла и развлекательности"[4].

"Что такое поэзия? — спрашивает героиня одной из шекспировских комедий, крестьянка Одрей. — Вещь ли это настоящая?"[5] Вопрос симптоматичен для эпохи Шекспира, одного из последних

---

[2] *Соловьев В.С.* Лекции по истории философии // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 126.

[3] См.: *Филатов В.П.* Живой космос: человек между силами земли и неба // Вопросы философии. 1994. № 2. С. 6.

[4] *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 214.

[5] См.: *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.

титанов Возрождения, стоявших на пороге нового времени. "После Шекспира все измельчало в драме, — пишет М.Бахтин. Он отмечает "особую космичность образов Шекспира... Сцена шекспировского театра — весь мир. Это придает ту особую значительность, часто величественность каждому образу, каждому действию, каждому слову в трагедиях Шекспира, которые никогда уже более не возвращались в европейскую драму. С этим связана и особая космичность (и микрокосмичность) образов Шекспира. Космические тела и силы — солнце, звезды, воды, ветры, огонь — или прямо участвуют в действии, или постоянно фигурируют, притом именно в своем космическом значении, в речах действующих лиц. Если мы рассмотрим эти же явления в драмах нового времени, в особенности XIX в. (кроме Вагнера), то легко убедимся, что из космических тел и сил они превратились в элементы пейзажа. Это превращение космического в пейзажное совершалось на протяжении XVII и XVIII вв. (космический аспект этих явлений почти полностью отошел к научному мышлению)"[6].

Но уже в XVIII веке среди мажора просветительской эйфории звучали ностальгические нотки по утраченному мифопоэтическому прошлому культуры. Дж.Вико создает одно из первых философских исследований мифа "Основания новой науки об общей природе наций", в котором мифология, вопреки принятым тогда взглядам, характеризуется не как плод заблуждений и невежества, а в чем-то уже недостижимая поэтическая мудрость древних. Возродить ее творческие принципы пытаются иенские романтики, Фр.Шлегель и Шеллинг зовут к созданию новой мифологии. В XIX в. через философию Шеллинга эти настроения проникают в Россию, где они находят особенно благоприятную почву.

В силу исторических особенностей в России рационализм так и не стал доминирующей идеологией[7]. Апологетам латинского и картезианского Запада здесь всегда противопоставляли достаточно сильные грекофильские и славянофильские движения, опиравшиеся на глубоко укорененную восточно-христианскую духовность. Рационализация и специализация личностного сознания как основные движущие силы европейской модернизации в России не получили сильного импульса. Все это предопределило живучесть и устойчивость патриархальных форм бытия и мышления, таких, как

---

[6] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 411.

[7] См.: *Песков А.П.* У истоков русского философствования: шеллингианские таинства любомудров // Вопросы философии. 1994. № 5.

общинный коллективизм или синкретичный характер духовной деятельности: размытая грань между религией, философией, искусством, публицистикой и т.д. По тем же причинам русская философия была по-преимуществу не академической, а религиозной, а философ и поэт стали сопряженными фигурами в русской культуре.

Отсюда понятен и феномен русской литературы, которая никогда не умещалась в некую партикулярную нишу, не становилась замкнутым в себе доминионом культуры, а напротив, активно выходила в ее смежные сферы и несла заряд философского, религиозно-пророческого, публицистического и научного сознания. Запад почувствовал и отдал дань бытийной мощи русской литературы, ее "великой стихийной памяти" (слова А.Блока).

Антирационалистическая тенденция, проявившаяся в русской культуре, и прежде всего в зарождающемся философствовании, к концу XIX — началу XX века, становятся приметой общеевропейской культурной ситуации. Разочарование в идеалах просвещения поворачивало культуру на путь интуитивно-мистического постижения мира, давало новую жизнь ее архетипическим основам: космоориентированной картине мира, мифу и символу. Умами владеют теософия и антропософия Штейнера, Блаватской, Безант и др., философия жизни Ницше и А.Бергсона, панпсихизм Э.Гартмана и Дю Преля, космизм Н.Федорова и символизм В.Соловьева. Вышедшая из теософских кругов книга Р.П.Бекка "Космическое сознание", переводится почти на все языки мира.

Мифопоэтическая по своей природе философия космизма видела свое призвание в восстановлении единого универсума культуры и прежде всего в преодолении антагонизма между наукой и религией, с одной стороны, и наукой и искусством — с другой. Эти задачи требовали универсальности знаний и интересов, сочетания гуманитарной, естественнонаучной и духовной образованности, что и отличало российскую интеллигенцию, выдвинувшую плеяду блестящих мыслителей: Н.Федоров, В.Соловьев, С.Булгаков, В.Вернадский, П.Флоренский и др. Они во многом и определили тот культурный климат, в котором происходило творческое формирование А.Платонова.

Речь идет не о прямом влиянии, хотя есть достаточно свидетельств о знакомстве А.Платонова с трудами Н.Федорова, В.Вернадского, Н.Бердяева, К.Циолковского, А.Чижевского. Не менее сильное воздействие на взгляды писателя оказали богостроительство А.Луначарского, Пролеткульт и ЛЕФ, идеи В.Богданова, А.Воронского, Н.Чужака. И все же более глубинными в личности и

творчестве А.Платонова оказались не материализм, атеизм, организационная наука и революционные мироустроительные императивы. Политическое возбуждение молодого писателя нашло выход в его публицистике начала 1920-х годов. Но одновременно со статьями, где идеал и дух сравниваются с "юбками старых дев", а личность признана анахронизмом, который необходимо "уничтожить и родить ее смертью новое живое существо — общество, коллектив, единый организм земной поверхности, одного борца с одним кулаком против природы"[8], можно встретить раздумья совсем другого Платонова.

Есть пропетая сердцем сказка про Человека, родимого "всякому дыханию", траве и зверю, а не властвующего бога, чуждого буйной зеленой земле[9].

...Ни сам Матиссен, ни все человечество еще не представляли из себя драгоценностей дороже природы. Напротив, природа все еще была глубже, больше, мудрее и разноцветнее человеков[10].

Наряду с идеями революционной переделки мироздания, которые кружили голову молодому публицисту и мелиоратору, в сознании писателя укрепляется убеждение в том, что "прежде, чем преобразовывать мир, необходимо понять, чем он сам хочет быть", и он пристально вглядывается в этот мир, пытаясь постичь его тайну.

Как ни у кого другого, у Платонова зрение неотделимо от его мысли. То, что он писал, менее всего похоже на описание, отражение или изображение. Его проза — не картина, а слайд, сквозь который просвечивает смысл — главный предмет изображения и герой платоновского творчества. Все его описания, портреты, пейзажи, диалоги можно назвать, перефразируя известное выражение, продолжением философской рефлексии художественными средствами. В любом сравнении Платонова упрятана не просто мысль — философема.

Она была похожа на одинокое стойкое растение на чужой земле, не сознающее от своей доверчивости, что оно одиноко ("Чевенгур").

Заррин Тадж села на один из корней чинары, который уходил вглубь, точно хищная рука, и заметила еще, что на высоте ствола росли камни. Должно быть, река в свои разливы громила чинару под корень горными камнями, но дерево въело себе в

---

[8] *Платонов А.* У начала царства сознания // Воронежская коммуна. 1921, 18 января.

[9] *Платонов А.* Автобиографическое письмо // Платонов А. Избранное. М., 1989. С. 18.

[10] *Платонов А.* Эфирный тракт // Платонов А. Сокровенный человек. М., 1984. С. 30.

тело те огромные камни, окружило их терпеливой корой, обжило и освоило и выросло дальше, кротко подняв с собою то, что должно его погубить ("Такыр").

Философским содержанием насыщены и диалоги А.Платонова, и если бы не их иронические и травестийные формы, они напоминали бы диспуты мудрецов:

Что ты меня спрашиваешь? — Твой смысл должен из тебя самостоятельно исходить. У нас не царство, а коммунизм. <...> Раз буржуев нет, а ветер дует попрежнему, значит буржуазия окончательно не природная сила. <...> Думать тебе за пролетариат нечего, он сам при уме. <...> Здесь люди живут, их не наладишь, пока они сами не устроятся... каждый человек должен иметь свою паровую машину жизни. <...> Тебе не ребенок мой дорог, тебе твоя дума нужна ("Чевенгур").

Поэтика изображения идей обнажает себя, когда для философемы не находится адекватной жизненной формы. Так появляются фантастические образы Платонова: живые электроны и молекулы, растущее железо, ультрасвет ("Эфирный тракт", "Скрипка", "Потомки солнца") и самые распространенные в платоновской прозе образы вещества — вещество истины, дружбы, пользы, жизни, существования и т.п. Идеальное здесь срастается с реальным, овеществляется. Такова природа и других смыслообразов и ведеопонятий А.Платонова: Иван-озеро ("Епифанские шлюзы"); музыка — голос и душа материи ("Среди животных и растений", "Джан", "Ювенильное море", "Скрипка"); пустота или вакуум ("Чевенгур", "Эфирный тракт"); дом-сад ("Рассказ о многих интересных вещах", "Глиняный дом в уездном саду"). Все эти образы, а вернее, символы "соотнесены с идеей мировой целокупности"[11] — с платоновским космосом. Это наиболее общая овеществленная идея платоновской прозы — живая вселенная, пронизанная тайными всепроникающими связями.

Но космос — это парадигма мифологического сознания, а символизм — его главный конструктивный принцип — основания вполне достаточные, чтобы предположить причастность платоновской прозы к поэтике мифа, ее мифологизм. Платоновский мифологизм — не сознательная интеллектуальная игра реликтами мира, какую мы часто встречаем в модернистском романе Дж.Джойса или Томаса Манна, а имманентное качество платоновской прозы, более отвечающее формуле "имплицитный мифологизм литературы" Н.Фрая.

В платоновском мифологизме и космизме проявилось подспудное, на подсознательном уровне воздействие культурного кли-

---

[11] *Бахтин М.М.* Указ. соч. М., 1979. С. 361.

мата начала века. Софийные искания всеединства В.Соловьева и его последователей, овладение "метаморфозами вещества" Н.Федорова, теория живого вещества и ноосферные идеи В.Вернадского, учение Н.Бердяева о микро- и макрокосме, его призыв "вернуть камню его душу", "живая Вселенная" К.Циолковского — таков был смысловой континуум эпохи, в которой формировался будущий писатель-мыслитель А.Платонов. Он был не одинок. В поэтике смыслового визионерства, смыслотворчества работали М.Пришвин, В.Хлебников, Н.Заболоцкий, А.Белый, В.Брюсов... Каждый из них по-своему был одержим космиургической идеей всеединства жизни и сознавал свою символическую модель мира, свой космос.

Художественный мир, создаваемый по мифопоэтическим законам космоса, структурирован иначе, чем мир реалистической, в расхожем понимании этого термина, прозы. Не случайно современная А.Платонову критика отлучала его от реализма. С ее точки зрения, писатель изображал лишь символы и тени реальных явлений и вещей. Действительно, многие атрибуты так называемого "объективного реалистического изображения" в прозе А.Платонова отсутствуют. Он отказывается от топики, от бытовой, социально-психологической и исторической конкретности, далеко не всегда следует жизненному правдоподобию форм.

Дело в том, что мир А.Платонова предельно антропоморфичен, субъективно претворен. Его реальность, как мы могли убедиться — это мир не вещей, а эйдосов, предметов, созерцаемых "очами ума" (Платон). Само вещество у Платонова — это предметно-духовная субстанция, продукт человеческого обживания и одухотворения мира. В его произведениях машины страдают "из глубины своего жесткого существа" ("Родина электричества"), а люди ощущают "страдальческое терпеливое сопротивление машинного телесного металла" ("Фро"). Технические силы и энергии пронизывают платоновский мир наравне с человеческими чувствами, здесь сердце может "ржаветь", а мотор "трепетать".

Художественный космос Платонова изъят из привычных нам декартовых измерений, из метричных и изотропных врмен и пространства. У Платонова они неоднородны и зависят от человеческого восприятия, "осердечены", измерены мифически. Герой рассказа "Афродита" Назар Фомин после долгих военных лет разлуки с женой попадает в родной город, оказавшийся тем местом, где и время, и пространство, отделившее Назара от счастливых мирных лет как бы исчезли.

Где бы она ни была сейчас, живая или мертвая, все равно здесь, в этом обезлюдевшем городе, до сих пор еще таились следы ее ног в земле и в виде золы хранились вещи, которые она когда-то держала в руках, запечатлев в них тепло своих пальцев, здесь повсюду существовали незаметные признаки ее жизни, которые целиком никогда не уничтожаются... здесь когда-то она дышала и воздух родины еще содержит рассеянное тепло ее уст и слабый запах ее исчезнувшего тела — ведь в мире нет бесследного уничтожения[12].

Память вернула Назару дорогие мгновения, превратив время в лирическую даль сознания. Новое переживание счастливого прошлого дали ему ощущение близости жены Афродиты, внушили уверенность, что она где-то есть в этом мире. Он обращается к синему цветку в поле с вопросом: "Ну? Тебе там видней, ты со всей землей соединен, а я отдельно хожу, — жива или нет Афродита?" И это обращение к цветку, как и все метафорические образы у А.Платонова имеют не переносный, а прямой смысл, потому что и сам автор верит, что "в природе есть общее хозяйство и по нему можно заметить грусть утраты или довольство от сохранности своего добра", что "через общую связь всех живых и мертвых" можно "разглядеть еле различимую тайную весть"[13].

Мифологической художественной системе отвечает и основной конфликт платоновской прозы. Как отметил Е.М.Мелетинский, упорядочивающая деятельность по преобразованию хаоса в космос в "принципе составляет главнейший внутренний смысл всякой мифологии"[14]. Противопоставление сил разрушения, энтропии и созидания, энергии проходит через все творчество А.Платонова. При этом архетипический конфликт неизбежно модифицируется, приобретает разные акценты, ироническую окраску, травестийные формы.

В ранних рассказах и повестях ("Потомки солнца", "Эфирный тракт", "Лунная бомба", "Маркун", "Епифанские шлюзы") превращение хаоса в космос — это преобразующая деятельность героев, большинство из которых автор обозначил формулой "сатана мысли", — не Прометей, а, скорее, хтоническое существо, посягающее на высокую гармонию сфер. В дальнейшем (в "Чевенгуре" и "Котловане") к негативным оттенкам прометеизма добавляются травестийные, гротескно-сатирические.

Другая форма противостояния хаоса и космоса в платоновской прозе — это борьба человека со "случайно и равнодушно

---

[12] *Платонов А.* Избранное. М., 1989. С. 311

[13] Там же. С. 299.

[14] *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 205.

уничтожающими" его силами судьбы. В рассказе "В прекрасном и яростном мире" роковые силы губят машиниста Мальцева, и это вызывает протест другого героя, от лица которого ведется повествование. Он говорит:

Я видел, что происходят факты, доказывающие существование враждебных для человеческой жизни гибельных обстоятельств и эти гибельные силы сокрушают избранных, возвышенных людей. Я решил не сдаваться, потому что чувствовал в себе нечто такое, чего не могло быть во внешних силах природы и в нашей судьбе, я чувствовал всю особенность человека.

И эту основную особенность человека А.Платонов истолковывает в мифологических категориях превращения хаоса в космос. Победу последнего олицетворяют герои-спасители: Назар Чагатаев, спасающий затерянный в пустыне народ Джан ("Джан"), "песчаная учительница" Мария Нарышкина, преображающая пустыню в сад ("Песчаная учительница"), Иван Копчиков ("Рассказ о многих интересных вещах").

Сопоставление новейшей литературы с мифологией таит в себе опасность редукционизма, о которой предупреждают исследователи проблемы. В данной статье речь идет об индивидуальном мифотворчестве, принявшем в себя нововременной культурный опыт. Космос А.Платонова — это не сакральный космос древнего человека, который "жил среди освященных предметов"[15], и не "Civitas Dei" (божественный космос) средневековья, хотя создан он по тем же мифопоэтическим законам и воображение, чувство всемирной аналогии и метафизическое зрение в нем так же принципиально важны. Разница заключается в характере и содержании воображения и космической веры А.Платонова. Их истоки не в мистике, а в научно-философском опыте эпохи, например, в естественнонаучных идеях и антропологии космистов: Н.Умова, К.Циолковского, В.Вернадского, А.Чижевского. А.Платонов смотрит на мир сквозь призму эмпирического знания, с которым писатель был достаточно хорошо знаком. Именно оно концептуализирует его имагинативный мир и образную систему.

А.Платонов верит в *свой* космос, в его "всепроникающие связи", в вещество, кочующее по существованиям (человек — прах — земля — трава — деревья — вещи и т.д.), в материальную истину и в истинную материю, в вещественность смыслов и смыслы вещества. Так верил Лейбниц в то, что природа полна жизни, перцепции, облаченной телесным одеянием, так верили творцы квантовой ме-

---

[15] *Элиаде Мирча.* Священное и мирское. М., 1994. С. 18.

ханики в реальность открытых явлений и объектов. На такой вере основана "буквальность" платоновских метафор и сравнений, превращающихся в символы и субстанции персонального мифа. Умирающий "кол от кибитки, забытый всеми, изъеденный жарой и ветром" ("Джан"), мотор, "поющий голосом утомления из глубины своего жесткого существа" ("Родина электричества"), цветок, соединенный со всей землей и что-то знающий о судьбе Афродиты, истина рассеянная вблизи Агеева, подобно веществу — и то, и другое необходимо собрать в единство сознания или тела ("Оборона Семидворья") — все это не поэтические условности и не анимистические суеверия, а философский концепт, интуиция художника, направляемая умом его эпохи.

А.Платонов идет к своему космосу, не спускаясь с высот Логоса и Софии — в этом его отличие от символистов-соловьевцев, на которых решающее влияние оказали неоправославный гнозис религиозной философии, круг антропософских и теосовских идей — а от земли. Сын слесаря железнодорожных мастерских, он с детских лет приобщен к труду, к "работе с твердыми веществами", к "недрам материи". Поэтому "нетленную порфиру" своих смыслов он ищет не в метафизических высотах и не "под грубою корою вещества", а в самой вещественности жизни, вслушиваясь в ее голос (символ музыки), в дыхание (образ живого воздуха, превращающегося в дыхание и сердцебиение человека).

В космосе А.Платонова уже различимы черты той "живой гармонии Логоса и народного мифа", о которой ностальгически вспоминает А.Лосев[16]. Здесь художественным смыслам литературы возвращен их онтологический статус и право на равных с наукой постигать единую истину, а в научной картине мира вновь утверждается в своих правах человеческая личность с ее внутренним миром.

---

[16] Лосев А.Ф. Указ. Соч. С. 214.

*Е.Н.Проскурина*

# МОТИВ БЕЗДОМЬЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.ПЛАТОНОВА 20-30-х гг.

Мотив дома, одна из доминантных семантических составляющих русской классической литературы, в XX в. претерпевает фундаментальные изменения и, оборачиваясь в итоге своим "перевертышем", начинает звучать как мотив бездомья. Само понятие *дом* перестает входить в аксеологическую парадигму постреволюционной эпохи по причине его исконной связи с религиозной традицией, где человек является *со-творцом*, *участником* Божьего Домостроительства[1], с самими устоями русской жизни, где дом — не просто место жительства, но "малая церковь", обитель Святого Духа, дом Божий, место жилья и молитвы.

Знание о таковом значении дома в российском жизнеустройстве делает понятным, почему разрушение "старого мира" должно было начаться с разрушения именно дома, с нивелировки самого понятия *дом*. "...Жилье, — читаем у А.Платонова, — спокон века занято странными людьми, от которых пахло воском"[2]. Тоска по домашнему очагу, уюту становится теперь признаком узкомещанского мировоззрения и предметом критики. Глазами "новых хозяев жизни" описывает ситуацию Платонов.

> Многие полубуржуи плакали на полу, прощаясь со своими предметами и останками. Подушки лежали на постелях теплыми горами, емкие сундуки стояли неразлучными родственниками рыдающих капиталистов, и, выходя наружу, каждый полубуржуй уносил на себе многолетний запах своего домоводства, давно проникший через легкие в кровь и превратившийся в часть тела[3].

На смену традиционному, теплому, намоленному дому, дому — родовому гнезду, где человек рождался и умирал, где сменяли друг друга поколения, приходили холодные, из стекла и металла, авангардистские конструкции. Цельность дома — под маркой так называемого "уплотнения", т.е. идеологически-целенаправленно— разрушалась дроблением на коммуналки и общежития, заселенные

---

[1] См., например: *Флоренский П.* Культ, религия и культура // Богословские труды. 1977. Вып. 17: Флоренский П. Из богословского наследия. С. 101-119.; *Булгаков С.М.* Философия хозяйства. М., 1990. С. 43-44.

[2] *Платонов А.* Чевенгур. М., 1991. С. 227.

[3] Там же. С. 252.

людьми без рода, без племени — пролетариями. "Я специалист, я никаких родных в мире не имею"[4], — говорит о себе один из героев Платонова. Пределом мечтаний человека социалистической эпохи становится отдельная квартира, а "квартирный вопрос" — одним из насущнейших, буквально "проклятых" вопросов времени.

Мотив бездомья, который в современном литературоведении принято связывать, в первую очередь, с творчеством М.Булгакова, на самом деле является сквозным для всей российской литературы XX в. Его главными обертонами становятся мотивы разрушения родового гнезда, "коммуналки" и общежития в творчестве таких авторов, как Б.Пастернак, М.Зощенко, П.Романов, В.Зазубрин, И.Головкина и многие другие. Наиболее полно и объемно представлен этот мотив в творчестве А.Платонова, о чем будет сказано ниже.

Художественный мир Платонова 20-30-х гг. — это, пользуясь метафорой Н.Гумилева, огромный сметенный с рельс традиции революционным вихрем и несущийся в неведомый коммунизм "заблудившийся трамвай". Мотивы пути, скитания, сиротства — сквозные и определяющие для всего платоновского наследия, кочуя из одного произведения в другое, обогащаясь, усиливаясь, обостряясь через множество повторов, в результате стягиваются к своему общему семантическому центру — мотиву онтологического бездомья, в которое ввергает себя человек, отказавшись от Бога и пытаясь строить мир на иных основаниях. Убедительнее всего свидетельствуют об этом параллели с евангельским текстом, довольно частые, но и умело скрытые в повествовании Платонова.

С позиции мотива бездомья как одного из отправных и главных у Платонова названного периода можно говорить о его творчестве как о едином художественном тексте, представляющем собой редукцию евангельской притчи о блудном сыне — с момента ухода до времени расточения Отцовского богатства. Ведя разговор о притче о блудном сыне в контексте литературоведения, не следует забывать, что это именно евангельская притча, а значит речь в ней идет о Царствии Божьем, ибо ни о чем ином, как о путях достижения Царствия, в притчах Своих Господь не говорил. Поэтому разговор идет не просто об уходе от Отца и возвращении к Отцу, но об уходе из Отчего *дома* и возвращении в *дом* Отца.

---

[4] *Платонов А.* Ювенильное море // Платонов Андрей.Государственный житель. Минск, 1990. С. 344.

Но не всякий уход в "дальнюю сторону" есть уход из Отчего дома. Здесь — водораздел между странничеством как "уклонением от мира", "отлучением от всего, с тем намерением, чтобы сделать мысль свою неразлучною с Богом"[5], и блужданием как уходом с целью поиска иных истин. Можно странствовать по всему миру, неотлучно пребывая в доме Отца. Таков феномен странничества на Руси; если говорить о литературе, то таковы, например, странники Н.Лескова, И.Шмелева, Б.Зайцева, отчасти Л.Толстого, М.Горького и др. В работе И.Ильина, посвященной творчеству И.Шмелева, читаем.

Богомолье! Вот чудесное слово для обозначения русского духа.... Как же не ходить нам по нашим открытым, легким, разметавшимся пространствам, когда они сами, с детства так вот и зовут нас — оставить привычное и уйти в необычное, сменить ветхое на обновленное, оторваться от каменеющего быта и попытаться прорваться к иному, к светлому и чистому бытию и, вернувшись в свое жилище, обновить, освятить и его этим новым видением!.. Нам нельзя не странствовать по России не потому, что мы кочевники и что оседлость нам "не дается"; а потому, что сама Россия требует, чтобы мы обозрели ее и ее чудеса и красоты и через это постигли ее единство, ее единый лик, ее органическую цельность[6].

Иной тип странничества, странничества-блуждания имеем мы на страницах произведений А.Платонова. Их художественное пространство буквально перенаселено странствующими бродягами, в которых превращается простой российский люд, выметенный из домов ветрами революции. Вся "взвихренная Русь" оказалась на дорогах в поисках "нового счастья" — "даровой жизни"[7]. Оставление дома, нацеленность на долгое, если не вечное скитание становится одним из главных принципов новой жизни для героев "Ювенильного моря", "Чевенгура".

Чевенгурский пешеход Луй... столько раз говорил Чепурному, чтобы... тот снял Чевенгур с вечной оседлости... "Надо, чтобы человека ветром поливало... Иначе он тебе опять угнетением слабосильного займется, либо само собою все усохнет, затоскует .. На оседлости коммунизм никак не состоится: нет ему ни врага, ни радости!"[8]

Но эта добровольная готовность к скитанию имеет и свою обратную сторону — обреченность на него, ибо, потеряв через богоотступничество привилегию богосыновства, утратив, по словам С.Аверинцева, свое "бытийное полноправие", "человек в самом

---

[5] *Преподобного отца* нашего Иоанна Лествичника Лествица. СПб, 1995. С. 26-27.

[6] *Ильин И.А.* Творчество И.С.Шмелева // Ильин И.А. О тьме и просветлении. Мюнхен, 1959. С. 181.

[7] *Платонов А.* Чевенгур. С. 306.

[8] Там же. С. 218-219.

буквальном смысле "не находит себе места" уже нигде: в космосе природы и в космосе истории он "странник и пришелец"[9]

В итоге уход из дома приводит героев Платонова к ослаблению и постепенному исчезновению чувства родства, тоски по дому в его традиционном значении. Мотив родства всегда связан у Платонова с миром ирреальным: со сном, смутным припоминанием:

Саша опомнился, но потом снова наполовину забылся и увидел свой сон. Не теряя памяти, что на дворе жарко, что стоит длинный голодный день и что его ударил горбатый, Саша видел отца на озере во влажном тумане: отец скрывался на лодке в мутные места и бросал оттуда на берег оловянное материно кольцо[10].

Мотив же безродности — как другой полюс этой пары — связывается с утерей памяти. У главной героини "Ювенильного моря", например, где-то есть сестра, но они "забыли писать друг другу". И эта забывчивость по отношению к родственникам — очень частый элемент внутреннего состояния героев Платонова. Но интересно, что в повествовании этого автора подобный факт утраты родовой памяти не является так называемым "минус-приемом" для оценки нравственной полноценности героя. Скорее, даже наоборот. В романе "Чевенгур" очищение сердца от чувства кровного родства становится одним из путей достижения равенства с так называемыми "прочими" — огромной массой обездоленных людей-сирот, не знающих ни крова, ни происхождения, ни имени. Это свидетельство чисто "гуманистического" отношения к ближнему и основа для утверждения нового вида родства — чувства товарищества как вершины человеческих взаимоотношений в новую эпоху.

Жеев, торопимый общим терпением, усердно пробиваясь сквозь собственную память, написал символ Чевенгура:

"Товарищи. Вы сделали всякое удобство и вещь на свете, а теперь разрушили и желаете лучшего — друг друга. Ради того в Чевенгуре приобретаются товарищи с прохожих дорог"[11].

Здесь уместно уделить некоторое внимание реминисценциям евангельских сюжетов, их смыслообразующему значению в творчестве Платонова в контексте нашей проблемы. Из приведенного отрывка, как и из множества иных, ему подобных, вычитывается, на первый взгляд, явная аналогия с евангельской трактовкой родства прежде всего как духовного единства. Но это "приобретение

---

[9] *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 80.
[10] Там же. С. 50.
[11] Там же. С. 264.

товарищей с прохожих дорог" на самом деле выступает как альтернатива евангельскому "узкому пути", ведущему в Дом Божий, а также евангельскому мотиву брачного пира, на который "много званых, а мало избранных" (Мф. 22, 14), где актуализируется тот же мотив "узкого пути", основанного на послушании воле Божьей. "Где сокровище ваше, там и сердце ваше", — говорит Господь ученикам Своим (Лк. 12, 34), а у Платонова в романе "Чевенгур" Захар Павлович так напутствует своего приемного сына Сашу Данова:

Помни — у тебя отец утонул, мать неизвестно кто, миллионы людей без души живут, — тут великое дело... Большевик должен иметь пустое сердце, чтобы туда все могло поместиться...[12]

Этот образ пустого большевистского сердца, способного вместить в себя "все", содержит отсылку к совсем иному, обратному по смыслу евангельскому повествованию — притче о выметенном доме.

Когда нечистый дух выйдет из человека, то ходит по безводным местам, ища покоя, и не находя говорит: возвращусь в дом мой, откуда вышел.

И вышед находит его выметенным и убранным;

Тогда идет и берет с собою семь других духов, злейших себя, и вошедши живут там; и бывает для человека того последнее хуже первого (Лк. 11, 24-26).

Есть в "Ювенильном море" сцена, травестирующая притчу о верном домоправителе: опрокидывая, заземляя смысл евангельского бодрствования, она уже с позиции чисто *земной* логики актуализирует мотив взыскания и возмездия. Вот строки из Евангелия от Луки:

Вы знаете, что если бы ведал хозяин дома, в который час придет вор, то *бодрствовал* бы и не допустил бы подкопать дом свой:

Будьте же и вы готовы, ибо, в который час не думаете, приидет Сын Человеческий... кто верный и благоразумный домоправитель, которого *господин поставил над слугами* своими *раздавать им в свое время меру хлеба?*

Блажен раб тот, которого господин его, пришед, найдет поступающим так;

Истинно говорю вам, что над всем имением своим поставит его.

Если же раб тот скажет в сердце своем: "не скоро придет господин мой", и начнет бить слуг и служанок, есть и пить и напиваться,

То *придет господин раба того в день, в который он не ожидает, и в час, в который не думает, и рассечет его,* и подвергнет его одной участи с неверными.

*Раб же тот, который знал волю господина своего, и не был готов, и не делал по воле его, бит будет много...*[13] (Лк. 12, 39-47).

А вот текст А.Платонова:

---

[12] Там же. С. 76.

[13] Здесь и далее в цитатах курсив мой — *Е.П.*

Федератовна как только вышла с последнего двора, как *глянула своей зоркостью* на изменившийся дух деревни, так у нее закипело все, что было внутри... (тип поведения "власть имущего" — *Е.П.*).

Она пошла тогда к старому бедняку, своему другу, Кузьме Евгеньевичу Иванову, который в тот час *облеживался* после работы.

Кузьма Евгеньевич со всей симпатией встретил старушку и открыл ей тайну умрищевского колхоза.

— Я ведь здесь, как Союзкиножурнал... *все вижу и все знаю...* Тут что делается, кума, аж последняя теория замирает в груди!..

Погрев чаю, бедный старик торжественно объявил, что он вчерашний день организационно покинул колхоз и стал революционным единоличником, ибо Умрищев учредил здесь кулачество.

*Федератовна вцепилась здесь в бедняка-старика и*, склонив его книзу за отросток волос, *начала драть оборкой юбки по заднице:*

— Вот тебе, революционный единоличник! Вот тебе кулачество!.. Все видишь, все знаешь — так не молчи, действуй, бунтуй, ...старайся, активничай, выявляй, помогай, шагай, не облеживайся, не единоличничай, суйся, суйся, суйся, *бодрствуй*, мучитель советской власти! [14]

## Вариации на тему притчи о пшенице и плевелах находим в рассказе одного из героев "Чевенгура" Пашинцева "про сорную траву":

В свое детское загубленное время он любил глядеть, как *жалкая и обреченная трава разрастается по просу*. Он знал, что выйдет погожий день и бабы безжалостно выберут по ветелке дикую неуместную траву — васильки, донник и ветрянку. *Эта трава была красивей невзрачных хлебов* — ее цветы походили на печальные предсмертные глаза детей, они знали, что их порвут потные бабы. *Но такая трава живей и терпеливей квелых хлебов — после баб она снова рождалась в неисчислимом и бессмертном количестве.*

— Вот так же и беднота! — сравнивал Пашинцев... — В нас мочи больше[15].

## Для сравнения приведем текст самой притчи:

...Царство Небесное подобно человеку, посеявшему *доброе семя* на поле своем;

Когда же люди спали, *пришел враг его и посеял между пшеницею плевелы* и ушел;

Когда взошла зелень и показался плод, тогда явились и плевелы.

Пришедши же рабы домовладыки сказали ему: господин! не доброе ли семя сеял ты на поле твоем? откуда же на нем плевелы?

Он же сказал им: враг человек сделал это. А рабы сказали ему: хочешь ли, мы пойдем, выберем их?

Но он сказал: нет, чтобы, выбирая плевелы, вы не выдернули вместе с ними пшеницы;

*Оставьте расти вместе то и другое до жатвы; и во время жатвы я скажу жнецам: соберите прежде плевелы и свяжите их в связки чтобы сжечь их; а пшеницу уберите в житницу мою.*(Мф. 13, 24-30)

---

[14] *Платонов А.* Ювенильное море // Указ. изд. С. 346-347.

[15] *Платонов А.* Чевенгур. С. 156.

Во всех приведенных отрывках наблюдается одна общая закономерность: художественный текст переворачивает смысл евангельского повествования. В последнем примере происходит явная подмена живого мертвым. Качеством бессмертия здесь наделяется то, что в притче предназначено к уничтожению Самим Создателем. И в итоге текст звучит как новый, метафорический вариант тезиса Интернационала: "Кто был ничем, тот станет всем".

Можно, таким образом, предположить, что одна из художественных задач Платонова — показать, что идея рукотворного пересоздания мира, его онтологической переориентации, ведет к перерождению мира, его превращению в антимир — на основании известного принципа: "дьявол — обезьяна Бога". Если допустить, что Священное Писание пародируется и переворачивается автором всерьез, то должно быть нечто такое, что заняло бы его место в авторском сознании как абсолютная ценность. На такую роль при социализме могла претендовать только "последняя теория", т.е. диалектический материализм с его обетованиями земного рая, сытого коммунизма как священной цели человеческого бытия, да партдирективы, предназначенные к неукоснительному, безоговорочному исполнению.

Для проверки авторского отношения к названным параметрам вновь обратимся к тексту Платонова.

...В дверь вошел в валенках чуждый человек.

— Здравствуй, товарищ Умрищев, — у меня горе к тебе есть! — сказал пришедший.

— Горе? — удивленно произнес Умрищев. — Для теоретического диалектика, товарищ Священный, горе всегда превращается в свою противоположность: горя боятся только идеалисты.

Священный, конечно, согласился, что горе для него не ужас, однако у него прокисли прошлогодние моченые яблоки в кооперативе и стали солеными, как огурцы, а морковь пролежала свою сладость и приобрела горечь.

— Это прекрасно! — радостно констатировал Умрищев. — Это диалектика природы, товарищ Священный: ты продавай теперь яблоки как огурцы, а морковь как редьку!

Священный жутко ухмыльнулся своим громадным пожилым лицом, на котором лежали следы возраста и рубцы неизвестных побоищ... От его смеха по комнате понесся нечистый воздух изо рта, и понятно стало, какую мощную жрущую силу носил в себе этот человек, как ему трудно было жить среди гула своего работающего организма, в дыму пищеварений и страстей...[16]

---

[16] *Платонов А.* Ювенильное море // Указ. изд. С. 349.

Рукописная газета была наполовину оборвана какой-то вражеской рукой и все время заголялась ветром...

В газете осталась лишь статья о "Задачах Всемирной Революции!" и половина заметки "Храните снег на полях — поднимайте производительность трудового урожая". Заметка в середине сошла со своего смысла: "Пашите снег, — говорилось там, — и нам не будут страшны тысячи зарвавшихся Кронштадтов[17].

Комментарии, как говорится, излишни. Важно то, что в случае полемики с евангельским текстом — она всегда ведется от лица героя (в наших примерах это Захар Павлович, Федератовна, Пашинцев); что же касается комментариев на "последнюю теорию" и партдирективы, то ироническая интонация здесь, достигая степени сарказма, принадлежит уже самому автору. То есть травестия Священного Писания происходит изнутри опустошенного, "бездомного" сознания героя. Осмелимся утверждать, что в *авторском* сознании текст Библии по-прежнему оставался абсолютным авторитетом. Большое количество доказательств для такой исследовательской позиции находим в повести "Котлован", которую можно назвать апокалипсисом Платонова. Здесь уже нет и намека на самозабвенную коммунистическую устремленность "Чевенгура" и наивный романтизм "Ювенильного моря". Оговоримся в скобках, что, несмотря на более позднюю дату создания "Ювенильного моря" (1934) по отношению к "Котловану" (1930), подзаголовок "Море юности" дает основания рассматривать это произведение в жанре юношеской грезы, как живую надежду для тех, кто не шел торными путями Чевенгура. Здесь осуществляется художественная проба иного, хотя не менее спорного и проблематичного пути в социализм.

Герои "Котлована" — это люди, уставшие от долгого блуждания в поисках новой "истины жизни", "бесцельные мученики" (Чиклин), люди с израненными душами (Вощев, Прушевский), искалеченными телами (Жачев) и скучными, "стертыми о революцию" лицами. Изможденные, обессиленные жить вне дома, "снаружи", они спешат построить общепролетарское жилище, мало надеясь на личное счастье, но еще храня веру в то, что в этом общем деле построения житницы социализма приобретает хоть какой-то смысл их "зряшная" жизнь.

Но надежду на оправдание такой жизни не содержит сам платоновский текст. Несмотря на литургическое отношение строи-

---

[17] *Платонов А.* Чевенгур. С. 147.

телей к своему труду как общему деланию[18], они все же являются не только создателями, но и частицами творимого ими антимира, ибо в результате строится все же не дом, но все больше расширяется котлован как антипод, оборотень дома. И роется он существами, мало похожими на людей. Герои "Котлована" — это в большинстве своем безымянные, безликие герои-функции: "активист", "кулак", "середняк", "профуполномоченный"... — так социально маркирует их автор. Те же, у кого есть личная маркировка, в основном имеют ее не в качестве имени, а только как фамилию, причем, часто с нулевой генеалогической информацией чисто пролетарского, безродного толка: Жачев, Вощев, Чиклин. В "Чевенгуре" и "Ювенильном море" тоже есть такие герои, но их там меньше: Жеев, Пиюся, Вермо. Зато в этих произведениях проблема имени осложняется мотивом переименования. Так, в "Ювенильном море" старуха Кузьминична, в порыве восторженного приятия новых жизненных ценностей, переименовывает себя в Федератовну, а в "Чевенгуре" целая деревня начинает менять имена "в целях самосовершенствования граждан" по принципу: "раз назвались... делайте что-нибудь выдающееся"[19]. В итоге Игнатий Мошенков становится Федором Достоевским, Степан Чечер — Христофором Колумбом, колодезник Петр Грудин — Францем Мерингом, а "по уличному Мерин"[20], — отмечает автор.

В "Котловане" один из зажиточных, подлежащих вычищению из колхозной жизни, говорит Чиклину, здесь исполнителю соответствующей партдирективы:

— А ты покажь мне бумажку, что ты действительное лицо!
— Какое я тебе лицо? — сказал Чиклин. — Я никто; у нас партия — вот лицо!
— Покажи тогда хоть партию, хочу рассмотреть.
Чиклин скудно улыбнулся.
— В лицо ты ее не узнаешь, я сам ее еле чувствую[21].

Таким образом, платоновский текст предстает в результате как художественное свидетельство богооставленности героя, уверовавшего в земной мир как единственную и самодостаточную реальность. Оказавшись в ситуации онтологического бездомья, последовательно подчиняя свои действия логике и целям этого мира, он постепенно теряет личностные черты, от лица отнимается лик,

---

[18] Liturgia в переводе с греческого означает "общее дело".
[19] *Платонов А.* Чевенгур. С. 139.
[20] Там же.
[21] *Платонов А.* Котлован // Платонов Андрей. Государственный житель. С. 205-206.

то есть образ Божий, и человек становится без-ликим, то есть никем. В таком зомбированном состоянии, состоянии онтологического "ничто" он оказвыается послушным исполнителем чужой воли, будь то социальная идея, партдирективa или что-либо третье. И тогда он с энтузиазмом возмется за вырубку леса с целью высвобождения земли "для посевов ржи и прочих культур, более выгодных, чем долгорастущее дерево"[20], будет укрываться от дождей в огромных выдолбленных тыквах вместо домов и уничтожать обжитое предками пространство, как герои "Ювенильного моря", продавать прокисшие яблоки как огурцы, а прогоркшую морковь как редьку, станет переносить сады и дома в одно общее место в целях реализации чувства товарищества и совершать прочие многозначительные действия в подтверждение предостережения апостола Павла: "Мудрость мира сего есть безумие пред Богом" (I Кор. 3, 19).

---

[20] *Платонов А.* Чевенгур. С. 139.

[1] См. об этом: *Горн В.Ф.* Василий Шукшин. Барнаул, 1994; *Кулянин А.И.* Рассказ В.М.Шукшина "Беспалый" в свете психоанализа // Шукшин В.М. Жизнь и творчество. Барнаул, 1992. С. 88-90; и др.

*О.Г.Левашова*

# РАССКАЗ В.М.ШУКШИНА "СОЛНЦЕ, СТАРИК И ДЕВУШКА" В АСПЕКТЕ ТОЛСТОВСКОЙ ТРАДИЦИИ

Проблема "Л.Н.Толстой и В.М.Шукшин" уже была поставлена в "шукшиноведении"[1]. В поздних своих рассказах В.М.Шукшин, часто обращаясь к классике, "маркирует" реминисценции, сознательно создавая "текст в тексте" и "текст о тексте". Так обращение к творчеству Л.Н.Толстого обнаруживается в ряде поздних рассказов писателя ("Беспалый", первоначально называвшийся "Отец Сергий", "Психопат", "Точка зрения" и др.).

В ранних рассказах, как правило, отсутствует сознательная установка на реминисцентность. Однако "Солнце, старик и девуш-

---

[20] *Платонов А.* Чевенгур. С. 139.

[1] См. об этом: *Горн В.Ф.* Василий Шукшин. Барнаул, 1994; *Куляпин А.И.* Рассказ В.М.Шукшина "Беспалый" в свете психоанализа // Шукшин В.М. Жизнь и творчество. Барнаул, 1992. С. 88-90; и др.

ка" (1960) может быть прочитан преимущественно в толстовском контексте.

"Толстовское" в этом шукшинском рассказе существует на разных уровнях текста: темы, идеи, конфликта, поэтики портрета, отдельной детали, начиная уже с заглавия произведения, обозначившего ряд, сопрягающий вечное, природное, космическое и разные эпохи человеческой жизни. Через эту временную "триаду" и осмысляется главное событие шукшинского рассказа — смерть старика. Символична в рассказе картина захода солнца, так как старик-крестьянин умирает по-толстовски просто, как заходит солнце.

Для раннего творчества В.М.Шукшина рассказ Л.Н. Толстого "Три смерти" своего рода программное произведение, о чем свидетельствует обращение к нему в публицистике Шукшина, в статье "Средства литературы и средства кино" (1967), в которой дана шукшинская своеобразная интерпретация этого рассказа. В нем Шукшин увидел не только философию смерти ("все вечно живет и вечно умирает по-разному"), но и философию жизни, "глубокую, горькую, гневную". Сам толстовский рассказ Шукшин называет "глыбистым и мудрым"[2]. Черты усвоения этой философии Шукшиным ощутимы в рассказе "Солнце, старик и девушка".

В рассказе Л.Н.Толстого единство крестьянского и природного мира символизирует срубленное после смерти ямщика дерево, ставшее крестом. У Шукшина в рассказе тоже имплицитно заявлена тема гибели дерева. В финале рассказа сын старика, плотник (семейная профессия), строгает сосновые доски, делая домовину для умершего отца. "Домовина", по словарю В.Даля, обозначает не просто гроб, но "однодеревый, долбленый [гроб], какой любят крестьяне"[3]. Крест и гроб в рассказах писателей, сделанные из одного срубленного (погибшего) дерева, знаменуют не только единство природного и крестьянского миров, но и гармонию крестьянского мира (чувство памяти, добра, преемственность поколений).

В портрете старика и типе крестьянской жизни, которые создает в рассказе Шукшин, обнаруживаются прямые переклички с другим ранним рассказом Л.Н.Толстого "Утро помещика". Портрет в обоих случаях по существу лишен индивидуальных черт, скорее, он "знаковый": герой — представитель крестьянского мира,

---

[2] *Шукшин В.М.* Я пришел дать вам волю. Роман. Публицистика. Барнаул, 1991. С. 399.

[3] *Даль В.* Толковый словарь.: В 4 т. М., 1989. Т. 1. С.466.

его облик несет на себе печать тяжелого крестьянского труда и преклонного возраста. Особенно эта репрезентативность и знаковость портрета ощутима в шукшинском рассказе:

Старик сидел неподвижно. Руки лежали на коленях — коричневые, сухие, в ужасных морщинах. Лицо очень морщинистое, глаза влажные, тусклые. Шея тонкая, голова маленькая, седая. Под синей ситцевой рубахой торчат острые лопатки[4].

И далее:

Старик некоторое время молчал, смотрел на солнце, моргал красноватыми веками без ресниц (2, 26).

Возникают почти дословные текстовые совпадения с портретом старухи — Юхванкиной матери в рассказе Л.Н.Толстого "Утро помещика":

Юхванкина мать, несшая другой конец водоноса, была, напротив, одна из тех старух, которые кажутся дошедшими до последнего предела старости и разрушения в живом человеке. Костлявый остов ее, на котором надета была черная изорванная рубаха и бесцветная понева, был согнут так, что водонос лежал больше на спине, чем на плече ее. Обе руки ее с искривленными пальцами, которыми она, как будто ухватившись, держалась за водонос, были какого-то темно-бурого цвета и, казалось, не могли уж изгибаться... Из-под узкого лба, изрытого по всем направлениям глубокими морщинами тускло смотрели в землю два красные глаза, лишенные ресниц[5].

Портретная характеристика и жанровая сцена, данные Л.Н.Толстым в рассказе, создают особый тип крестьянского бытия и особую философию жизни и отношения к смерти: крестьянин или крестьянка, становясь старыми, остро начинают ощущать свою бесполезность и беспомощность, стараясь изо всех сил чем только можно отплатить родным за хлеб, который они едят, зная, как тяжело он достается. По мнению Толстого, именно поэтому крестьянам чужд страх смерти.

Такой патриархальный крестьянский мир с его мужественной и горькой философией жизни и смерти воспроизводит и В.М.Шукшин:

Он (старик — *О.Л.*) пришел домой, сел в своем уголочке, возле печки, и тихо сидел, ждал, когда придет с работы сын и сядут ужинать... Садились ужинать. Старику крошили в молоко хлеб, он хлебал, сидя с краешку стола. Осторожно звякал ложкой о тарелку — старался не шуметь. Молчали.

Само молчание в крестьянской семье значительно, в нем нет ничего тягостного, это молчание людей дела, шукшинских героев — "мастеров" (плотников), строящих, созидающих Дом и Мир.

---

[4] *Шукшин В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1992. Т. 2. С.26. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием тома и страницы.

[5] *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1973. Т. 2. С. 328-329.

Основу этого шукшинского рассказа составляет конфликт, по сути дела определяющий своеобразие творчества Л.Н.Толстого: встреча и столкновение мира городского ("городская художница") и мира деревенского, мужицкого ("старик"). В.М.Шукшин решает его в традициях Толстого, разворачивая между этими мирами бездну. Диалог старика и девушки обнаруживает полное отсутствие взаимопонимания у собеседников:

Девушка рисовала руки старика, торопилась, нервничала, часто стирала.

— Трудно было жить? — невпопад спрашивала она.

— Чего ж трудно? — удивлялся старик. — Я ж тебе рассказываю: хорошо жили.

— Сыновей жалко?

— А как же? — опять удивлялся старик. — Четырех таких положить — шутка нешто?

В рассказе Шукшина возникает толстовская самоценность и самодостаточность деревенского мира (сродни природной органичности). Эта тема своеобразно воплощается в оппозиции *слепой/зрячий* и ее переосмыслении в рассказе Шукшина. Слепой старик ("уже десять лет как слепой") обладает внутренним, духовным зрением, зрячий человек ("художница") оказывается "слепым". Однако в рассказе "Солнце, старик и девушка" автор находит свое решение толстовского конфликта, преодолевая бездну, разъединяющую эти разные, неслиянные у Толстого миры. В финале рассказа В.М.Шукшин через сопереживание, сопричастность чужой судьбе, через прикосновение к таинству смерти возникает возможность сближения "деревенского" и "городского" мира. Платформой этого единения у Шукшина может стать труд, мастерство и подвиг жизни, не осознаваемый как подвиг.

Городская девушка в финале рассказа приблизилась к высшей правде, правде жизни и смерти Мастера. Поэтому в произведении Шукшина, в отличие от толстовского, возникают черты полифонизма, слиянности сознаний, что невозможно в толстовском рассказе "Три смерти" (по мысли М.М.Бахтина, монологизм этого рассказа проявляется в том, что барыня не знает об ямщике, ямщик о барыне и оба они не знают о дереве).

В рассказе Шукшина есть лирико-философский пейзаж Алтая, заката солнца, который не может, на наш взгляд, быть прочитан через призму одного сознания, он как бы одновременно принадлежит сознанию автора, художницы и старика:

— Да. — Девушка посмотрела на тот берег. — Да.

Солнце коснулось вершин Алтая и стало медленно погружаться в далекий синий мир. И чем глубже оно уходило, тем отчетливее рисовались горы. Они как будто

Наиболее интересный случай синтеза двух видов погони встречается у Шукшина в рассказе "Беспалый". Любовная погоня, трансформируясь, выводит героя в зону контакта со сферой смерти. Аналогичное решение можно найти в повести "Там, вдали".

В заключение нельзя не отметить, что у Шукшина мотив погони имеет четко выраженную специфику. Инвариантной особенностью погони в текстах Шукшина становится настойчивое стремление автора превратить преследуемого в преследующего, и наоборот.

Программным в этом отношении можно считать рассказы "Наказ"(1972) и "Рыжий" (1974), содержащие явные элементы автобиографизма и автопсихологизма.

Опять они нас погнали.<...> Мы и сыпанули через протоку... Те за нами. И тут, слышим, наш щербатенький Ванька как заорет: "Стой, в господа, в душу!... Куда?" Глядим кинулся один на мордовских<...> Загнали мы их опять на остров ("Наказ", 4, 327-328).

Рыжий развернулся и помчался вдогон тому, который ни с того ни с сего угостил нас <...>. Во что бы то ни стало догнать! Это и было в его взгляде, во всей склоненной фигуре — догнать<...> Такого не враз сшибешь ("Рыжий", 4, 531).

Аналогична структура мотива погони в рассказе "Волки", в романах "Любавины" и "Я пришел дать вам волю".

Отмеченная нами особенность связана с одной из важнейших тенденций в поэтике Шукшина — стремлением к радикальному подрыву центральных оппозиций культуры своего времени ("правда" — "ложь"; "город" — "село"; "власть" — "народ" и др.).

*А.И.Куляпин*

# МОТИВ ПОГОНИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.М.ШУКШИНА

Мотив погони относится к наиболее древнему слою общечеловеческого фонда мотивов и символов. Обращение к известным сюжетам из мифологии и литературы древности позволяют предположить, что мотив погони имеет двоякую символику, отсылающую либо к *сфере Эроса* (любовная погоня), либо к *сфере Танатоса* (смертельное преследование). Сюжеты типа "Аполлон преследует Дафну" образуют первую группу мотивов, ко второй относятся многочисленные примеры из сцен охоты, войны и т.п. Впро-

чем, выявление ритуально-мифологических корней позволяет возвести оба аспекта мотива погони к единому архетипу. Сошлемся в этой связи на работу В.Я.Проппа "Исторические корни волшебной сказки". "Рассмотрение наиболее важных "классических" форм" погони приводит русского фольклориста к следующему выводу: "Основные виды бегства и погони предстали перед нами в исторической перспективе как построенные на возвращении из царства мертвых в царство живых"[1]. А поскольку, как В.Я.Пропп блестяще доказал в своей книге, главные сказочные мотивы восходят в основном к "обряду посвящения"[2],то связь мотива погони в сказке (и соответственно в архаическом ритуале) со сферой Эроса также не вызывает сомнения.

Другим обоснованием для со-, противопоставления мотивов "любовная погоня" и "смертельное преследование" может стать психоанализ. З.Фрейд на материале анализа целого ряда случаев мании преследования показал процесс "трансформации возлюбленного в преследователя"[3] в сознании страдающего паранойей. Понятия "инстинкт смерти"(Танатос) и "инстинкт жизни" (Эрос), введенные в поздних работах З.Фрейда, также позволяют рассмотреть выделенные нами разновидности погони в качестве парных категорий.

Ритуально-мифологический подход к мотиву погони достаточно органично соединяется с психоаналитическим. Так, В.Г.Богораз-Тан выдвинул следующую гипотезу для объяснения мотива бегства в мифе: "Самое построение этого мифа соответствует теориям школы Фрейда о сродстве сновидения и мифа, ибо этот миф с его троекратным повторением и настойчивым стремлением чудовища пробиться сквозь ограду и схватить убегающую жертву, совершенно напоминает навязчивый образ преследования, как он возникает и строится во сне"[4].

---

[1] *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 350.

[2] Там же. С. 352.

[3] *Фрейд З.* Женщина, которой казалось, что ее преследуют // Знаменитые случаи из практики психоанализа. М., 1995 С. 30.

[4] Цит. по кн.: *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. С. 344. В.Н.Топоров в анализе "Энеиды" по поводу Дидоны говорит об "архетипическом образе страха ("преследующий мужик с ножом") и о процессе трансформации Энея в сновидениях героини из возлюбленного в преследователя: "И все время в ее сновиденьях / Гнался свирепый Эней за безумной царицей" (*Топоров В.Н.* Эней — человек судьбы. М., 1993. Ч. 1. С. 130).

Мотив погони играет заметную роль в искусстве самых разных эпох. Но, пожалуй, именно в XX веке он выдвигается в число особенно значимых. Это связано с новым, более нестабильным, положением человека в мире. Образ "бегущего человека" закономерно становится одним из центральных символов культуры.

Важным фактором развития и трансформации мотива погони стало появление кинематографа. В раннем кино возник даже особый жанр "фильм-погоня". С тех пор погоня превратилась в расхожий штамп, неоднократно подвергаясь трансформации, но постоянно сохраняя "память мотива".

Сквозь призму приведенного выше материала можно более глубоко рассмотреть значение мотива погони в творчестве Шукшина, где мотив этот представлен достаточно широко.

Шукшин прекрасно осознавал, что символика погони связана как со сферой Эроса, так и со сферой Танатоса. Показательна шукшинская расшифровка одной штампованной кинематографической сцены в статье "О фильме Марлена Хуциева "Мне двадцать лет":

Пробег"... — где-нибудь в березовой роще..., кр. (крупный план. — *А.К.*) — "он", кр. — "она". Ср. (средний план — *А.К.*) — "он" и "она" бегут, он догоняет ее. Кр. — смех. Зрителя били по башке этими "кр." и "ср.": знай: Это — любовь! Любовь! Любовь! Не будь дураком, не прозевай ответственного момента[5].

Интересно, что столь иронично прокомментированный кинематографический штамп, неоднократно встречается в прозе самого Шукшина.

Неожиданно Тамара сильно толкнула его в бок и побежала.

— Догони!

Ленька некоторое время слушал торопливый стук ее туфель, потом побежал тоже. Бежал и думал: "Это уж совсем... Для чего она так?"

Тамара остановилась. Улыбаясь, дышала глубоко и часто.

— Что? Не догнал! ("Ленька", 1962)[6].

—Побежим? — предложила Ольга. И первая побежала.

Юрий побежал за ней следом.

— Неудобно немного...Оль?! — негромко крикнул он на бегу.

— Учитель?.. За бабой с утра пораньше?! — Ольгу взял такой смех, что она остановилась и долго хохотала, запрокинув голову ("Там, вдали", 1966. 1, 319).

---

[5] *Шукшин В.М.* Вопросы самому себе. М., 1981. С. 120.

[6] *Шукшин В.М.* Любавины. Сельские жители. Барнаул, 1987. С. 398. Далее в тексте цитаты даются по этому изданию (*Шукшин В.М.* Киноповести. Повести. Барнаул, 1986. — Т. 1; *Шукшин В.М.* Любавины. Сельские жители. Барнаул, 1987. — Т. 2; *Шукшин В.М.* Любавины. Книга вторая. Рассказы. Барнаул, 1988. — Т. 3; *Шукшин В.М.* Рассказы. Барнаул, 1989. — Т. 4) с указанием тома и страницы.

Поскольку в том и в другом произведении речь идет о квазилюбовной игре (со стороны героини), проекция сцены на расхожий кинематографический штамп работает на развенчание игрового типа поведения, часто противопоставляемого в раннем творчестве Шукшина идеалу естественности, простоты, правды.

Вторая из выделенных нами разновидностей погони (смертельное преследование) представлена в творчестве Шукшина еще шире. Однако, интерес такого рода сцены могут представлять лишь в том случае, если подвергаются процессу семиозиса. Пожалуй, самый яркий пример такого рода — "Калина красная". Погоня становится не просто рядовым эпизодом в жизни героя киноповести (и фильма), но своеобразной моделью его судьбы.

И Егор ринулся от них... И побежал напропалую. Тотчас со всех сторон раздались свистки и топот ног.<...>

Сзади в темноте, совсем близко, бежали. Егор юркнул в широкую трубу и замер.

Над ним загрохотали железные шаги...<...>

Он затеял какую-то опасную игру. Когда гул железный прекратился и можно было пересидеть тут и вовсе, он вдруг опять снялся с места и опять побежал.

За ним опять устремились.<...>

Егор кинулся вбок... Опять изгородь, он перепрыгнул и очутился на кладбище.

— Привет! — сказал Егор. И пошел тихо.

А шум погони устремился дальше в сторону (1, 218-219).

Кладбище становится для Егора Прокудина спасительным укрытием, и в этом символе — предварение трагического исхода его жизни. На укрупнение мотива погони в "Калине красной" работает есенинский интертекст. Стихотворение "Мир таинственный, мир мой древний..." (1922), которое цитирует Егор Прокудин, также построено на масштабной символизации мотива погони:

Как и ты — я, отовсюду гонимый,
Средь железных врагов прохожу (1, 211).

Близкая модель судьбы — бегущий человек — возникает еще в нескольких шукшинских произведениях: "Любавины" (Егор Любавин), "Дождь на заре"(Кирька). В романе "Любавины" в мотив погони вдключается мотив сна.

Егор заснул незаметно, но и во сне все от кого-то убегал, а ноги плохо слушались, и сердце замирало от страха (2, 273).

Реальность дублирует сон:

— Выход? Выход есть — садись в тюрьму.

— В тюрьме мне совсем не вынести. <...>

— Значит, бегай.

Опять тоска прищемила сердце. Егор зверовато огляделся.

— Обложили...(2, 290).

Наиболее интересный случай синтеза двух видов погони встречается у Шукшина в рассказе "Беспалый". Любовная погоня, трансформируясь, выводит героя в зону контакта со сферой смерти. Аналогичное решение можно найти в повести "Там, вдали".

В заключение нельзя не отметить, что у Шукшина мотив погони имеет четко выраженную специфику. Инвариантной особенностью погони в текстах Шукшина становится настойчивое стремление автора превратить преследуемого в преследующего, и наоборот.

Программным в этом отношении можно считать рассказы "Наказ"(1972) и "Рыжий" (1974), содержащие явные элементы автобиографизма и автопсихологизма.

Опять они нас погнали.<...> Мы и сыпанули через протоку... Те за нами. И тут, слышим, наш щербатенький Ванька как заорет: "Стой, в господа, в душу!... Куда?" Глядим кинулся один на мордовских<...> Загнали мы их опять на остров ("Наказ", 4, 327-328).

Рыжий развернулся и помчался вдогон тому, который ни с того ни с сего угостил нас <...>. Во что бы то ни стало догнать! Это и было в его взгляде, во всей склоненной фигуре — догнать<...> Такого не враз сшибешь ("Рыжий", 4, 531).

Аналогична структура мотива погони в рассказе "Волки", в романах "Любавины" и "Я пришел дать вам волю".

Отмеченная нами особенность связана с одной из важнейших тенденций в поэтике Шукшина — стремлением к радикальному подрыву центральных оппозиций культуры своего времени ("правда" — "ложь"; "город" — "село"; "власть" — "народ" и др.).

*Б.М.Юдалевич*

# МОТИВ ПРЕСТУПЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ РАССКАЗЕ

Рассказ в переломный момент действительности становится "формой времени", жанром, наиболее активно отражающим противоречия и дробность жизни, ее "разорванность". Именно чеховский рассказ, как известно, воплотил в себе кризисность и дисгар-

моничность российского мира на рубеже веков. Подобное можно наблюдать и сегодня, что позволяет почувствовать нарастание рассказа в современной прозе, выделить типологичность его сюжетов.

Нынешняя повседневность "подбрасывает"[1] рассказу коллизии "социальной чернухи" — мрачного негатива деструктивного общества. Тенденция "жесткого реализма" все больше проявляется в поэтике рассказов как опытных, так и молодых авторов. Мотивы преступления, преступления и наказания, насильственной смерти становятся сюжетообразующими в их текстах.

Само заглавие рассказа А.Бардина "Киллер"[2] — опознавательный знак мотива преступления. Киллер — современный наемный убийца-профессионал, завербованный мафией для уничтожения конкурентов. "Профессия" киллера считается одной из самых высокооплачиваемых в сегодняшнем мире насилия. Ее корни уходят вглубь веков; фигуры тайных убийц атрибутивны и для текстов русских сказок, и для исторических хроник В.Шекспира, и для современных бестселлеров типа "Крестного отца" М.Пьюзо. В тексте "Жития Бориса и Глеба", первых русских святых, есть упоминание о поваре князя Святополка, который "вынез ножъ, зареза Глеба", и двух княжеских наемников-варягов, пронзивших Бориса мечами.

Герой рассказа А.Бардина Аллан, бывший офицер, называет свои жертвы "мишенью". Он выслеживает их, таясь в мусорном ящике, ином "ничтожно замкнутом пространстве"; организует "лженаправления" следствия — топчет калошами, чтобы оставить "экзотические" следы, разбрасывает "наркоту", подкидывает стреляные гильзы. Устраивает из своих пособников "вокруг мишени" отвлекающую театральную массовку — гигантскую карусель: автомобили, женщины, случайные пьяницы. Он красит кладбищенскую сторожу, чтобы пометить (как в сказке) своих врагов, подпиливает ветки тополя, устраивая ловушку для снайпера. Мотив преступления ощущается в тексте как мотив зловещего карнавала смерти. Человеческая жизнь обесценивается, вовлекается в игру "господина случая": загородят ненароком "мишень", пройдет прохожий с зонтиком — тогда живой. А если этого не случится, то "два-три хлопка, жестокая отдача приклада, приятный вкус пороха, короткое наблюдение за начавшейся суматохой".

---

[1] Слово "сюжет" в буквальном переводе с латинского означает "подброшенное".

[2] *Дружба народов.* 1994. № 12.

Мотив маски подключается к этой игре со смертью. Герой, охотясь за жертвой, постоянно изменяет внешность ("парик, тампоны под щеки — всякая театральная дребедень"). Он рядится под бомжа, старушку, теннисиста; изображает влюбленного, гуляет с собакой... Но главное — специфический "род занятий" Аллана заставляет его всегда носить чужую маску законопослушного обывателя и у себя на родине, и за границей, где он прячется, имеет банковский счет, недвижимость.

Один из прасюжетов преступления и наказания восходит к библейской легенде о Каине, убившем Авеля[3]. Братоубийство было первым преступлением человека на земле. Каинова печать убивца метит героя рассказа.

Зло давно поглотило меня. Я умножил и укрепил черную силу порока. Прости меня, человек, что поднял на тебя руку.

Земля не держит больше Аллана, он гибнет в вихре карнавала смерти: огонь, взрыв газа, пистолетная пуля...

В рассказе Б.Васильева "Холодно, холодно..."[4] водитель рефрижератора, заметая следы дорожного наезда, совершает изощренные убийства — заталкивает в гигантскую холодильную камеру сбитую на пустынном шоссе девушку, еще живую, а затем душит единственного свидетеля преступления — случайного попутчика — солдата. Ужас содеянного зла доминирует в читательском восприятии этого сюжета, который концентрируется вокруг "уголовных" коллизий с их стремительной "раскруткой". И все же в рассказе можно выделить два ведущих сюжетных мотива, характерных для современной прозы в целом.

Первый — мотив грубой, бездуховной силы, воплощенной в образе водителя, силы, готовой на преступление и разрушение. Она уподобляется автором "чудовищу-рефрижератору".

Тупое широкое рыло равнодушно взирало на мир зарешеченными глазницами фар. <...> Машина надвигалась неотвратимо, точно была явлением стихий. <...> Тяжко задрожала земля, с придорожных елей посыпались иглы, смолкли птицы и звери, и из тумана показалась машина.

Второй — мотив нравственного предательства, что всегда используется агрессивной силой, делается подспорьем преступления, а в дальнейшем — его жертвой. Этот мотив связан с характером солдата, предавшего девушку и свои идеалы, характером сла-

---

[3] *Мифы* народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 608.

[4] *Васильев Б.* Холодно, холодно... // Васильев Б. Коррида в большом порядке. М.,1989.

бым, "соглашательским", не способным противиться злу, защитить ближнего и себя

Солдат оказался совсем неказистым... чересчур тихим. <...> "Мама говорит, что сейчас все о теле заботятся, а о душе забыли. А прежде о душе думали." <...> Солдат заплакал. Он плакал по-детски, сняв запотевшие очки и ладонями размазывая слезы.

Оба эти мотива разбивают специально созданную автором ложную оппозицию солдат—водитель (интеллигент—обыватель). Она сменяется в финале рассказа двойничеством персонажей.

Они подняли девушку, положили на розовые стылые глыбы мяса. <...> — А мы не виноваты, не виноваты! — вдруг истерически закричал шофер...

Насилие и предательство смыкаются; в мире становится "холодно, холодно..." Знак этого всеобщего замерзания — погибающая девушка в камере рефрижератора.

Мотив нравственного предательства, ведущего преступлению, архетипичен и для рассказа М.Харитонова "Музыка"[5]. Сюжетно этот мотив переплетается с мотивом зависти, мести, рождается на почве соперничества и "маленьких трагедий" в исполнительской среде.

У героев рассказа — музыкантов-виртуозов растраивается психика от обязательных гастрольных поездок, диктата администрации филармонии, фальши и "хамского" непрофессионализма директорских дружков. Изгнанные со службы, они организуют подпольный оркестр, создают свою музыку. Сюрреалистический сюжетный мотив о "новой музыке", которую исполняют без инструментов, а "звуки" ее слышны только посвященным, "единослышащим", вносит в текст столь желанную для героев тему высокого искусства, гармонии, "потайного разговора с мирозданием". Правда, автор несколько ироничен, когда воспроизводит похвальный спич музыке "предельной чистоты и свободы".

Наша служба — блюсти чистоту, мы возвращаем музыке достоинство, которое она имела в былые уже забытые времена... когда боги считались музыкантами, а в государственной иерархии музыканты следовали непосредственно за царями...

Ведь в подтексте этого монолога одного из мэтров нового художественного направления слышатся знакомые нотки исключительности, единоначалия в искусстве, близости к власти. А значит, вновь интриги, амбиции, нравственные предательства.

Именно в момент успеха "новой музыки" запахло "гнилью и соблазном" преступления. Дирижер подстроил падение композито-

---

[5] *Дружба народов*. 1993. № 12.

ра Артеева с обледенелой монастырской стены. Несчастный случай в алкогольном опьянении, так и "записано в протоколе".

Сюжетный мотив преступления в "Музыке" — своеобразная "вариация" на тему "Моцарта и Сальери". Несколько точных аллюзий создает здесь присутствие пушкинского текста.

— Да на фига мне! — отмахнулся Артеев, и я услышал тот же восхитительный смех, от которого у меня шли мурашки по коже. <...> В нем были черты инфантильного, по-русски беззаботного человека. <...> Из-за своей непрактичной натуры...

И дирижер — нелюдимый дачный отшельник (У Пушкина о Сальери: "...просидев в безмолвной келье...). Приглашение на обед в кафе (у Пушкина — сцена в трактире). И, наконец. "Мы любили друг друга", — вспоминает дирижер, когда они едут хмельные в электричке, на пути к монастырской стене (у Пушкина: "Друг Моцарт, эти слезы...", Сальери уже бросил яд в стакан Моцарта).

И все же здесь происходит определенная "игра" автора рассказа с традицией пушкинского сюжета о "бездне души" великого "презренного завистника" Сальери, поднявшего руку на "божество".

Преступление Сальери — мучительные вопросы самому себе:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?

Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти?..

Безымянный дирижер из "Музыки" тоже спрашивает себя после совершенного злодеяния "куда ушла музыка?" Но это наказание ему. Он не задает себе вопросов до преступления, ему нет дела: кто прав, кто виноват перед небесами. Он действует. Поняв, что Артеев готов уехать за границу и увезти свои партитуры "новой музыки" дирижер тотчас решается на "несчастный случай". К тому же Артеев ухаживал за бывшей женой дирижера.

Классический пушкинский сюжет используется в тесте о современных оркестрантах с их жестокими нравами каждодневного выживания. Они ремесло поставили "подножием искусству".

Распространив интертекстуальные знаки пушкинского "Моцарта и Сальери", М.Харитов усилил загадку интерпретации своего произведения. Временами верится в слиянность душ композитора и дирижера — открывателей нового языка в музыкальной культуре. Но все оказывается мельче и тривиальнее. Дирижер мстит "неблагодарному" композитору, которого он некогда при-

ютил, вытащил из безвестности, а теперь тот собрался за границу. За границу дирижер уехать не может...

Грязь жизни, из которой вырастает преступление, исследует Л.Петрушевская. Критика называет ее "сверхпрозу" "миром уродов", где эпидемии, самоубийства, жуткие коммунальные сандалы, несчастные матери-одиночки и больные дети. Но, используя сюжетные ситуации тупика, мотивы бытовой грязи, бездуховности, Л.Петрушевская создает для своих героев иллюзию преображения. Она не пытается изменить абсурдный мир, но чеховская традиция сострадания человеку ей очень близка. "Чехов никогда не решается бесповоротно заклеймить человека, как он ни был грешен, — говорит М.А.Каллаш[6] в своей монографии "Сердце смятенное". — В его подходе к самому страшному преступлению как и к самой отвратительной пошлости никогда не звучит "благородного негодования"[7].

Героиня новеллы-притчи Л.Петрушевской "Темная судьба"[8] — незамужняя женщина тридцати с гаком лет решается "с черным отчаянием в душе" на унизительную любовную связь. Ее "суженый" — мелкий ловелас, "отягченный семьей". Она отчетливо представляет свое кошмарное будущее с ним, а "на глазах стояли" слезы счастья. Л.Петрушевской очень важно увидеть слезы счастья там, где это казалось бы невозможно, чуть ли не кощунственно.

В новеллах Л.Петрушевской часто встречается традиционной мотив сна. Герои забываются от нужды, пьянства. Беспросветной злобы. Мать-одиночка тихо спивается в своей однокомнатной квартире (новелла "Страна"[9]). Она готова расстаться с жизнью, но девочка...

Они экономят, гасят свет, ложатся спать в девять часов, и никто не знает, какие божественные сны снятся дочери и матери,... засыпают, чтобы вернуться в ту страну, которую они покинут опять рано утром, чтобы бежать по темной, морозной улице куда-то и зачем-то...

"Божественный сон" — сон волшебный. Жестокая достоверность изживает себя, приходят радость, надежды. "Шоковая" про-

---

[6] М.А.Каллаш (литературный псевдоним М.Курдюмов) — религиозный философ, в парижской эмиграции написала в 1934 г. Книгу о Чехове. Монография, только сегодня частично опубликованная на страницах "Литературного обозрения", сохраняет ценность наблюдений и выводов, прежде всего о христианском начале в творчестве А.П.Чехова.

[7] *Литературное обозрение*. 1994. № 11-12. С. 22.

[8] *Петрушевская Л.* Свой круг. М., 1990.

[9] Там же.

за Л.Петрушевской корнями уходит в жанр сказки, притчи, подчас анекдота. Но сказка преобладает, герои в темном мирке находят просвет.

Казалось бы безвыходная ситуация у слепнущей матери в рассказе "Свой круг"[10]. Бывший муж не признает больного ребенка. Друзья-недруги заняты карьерными проблемами и общими разговорами о гуманизме. И тогда она решается на сцену "избиения младенцев". Рыдающего мальчика забирает отец.

В "Гигиене"[11] вирусная эпидемия охватывает чуть ли не весь город. Семья девочки вымирает от болезни, голода, "междоусобной" войны. Сюжетообразующим мотивом этой новеллы является мотив предательства. Мотив этот вырастает из грязи быта и житейских отношений.

Николай включил телевизор, поужинали, причем Николай очень много ел, в том числе и хлеб, и дедушка не удержался и сделал ему замечание, что ужин отдай врагу, а Елена заступилась за мужа, а девочка сказала "Что вы орете?"

"Гигиена" — притча апокалипсиса жестокого мира, но в финале она обретает свет. Девочка осталась жива, и даже кошка, которую так ненавидели взрослые, "вылезает из щели".

Л.Петрушевская создала особую поэтику, где разрушение жизни происходит на глазах, однако жизнь продолжается и порой радует.

В трагическом рассказе В.Астафьева "Людочка"[12] мотив грязи бытовых, человеческих отношений также во многом определяет сюжетное содержание текста. Но роль этого мотива иная, чем в произведениях Л.Петрушевской. Грязь жизни, утверждает писатель, ведет к преступлению, будит дикие инстинкты насилия.

"Когтистый" зверь-уголовник из местных парней, что надругался над застенчивой и тихой Людочкой, вырос в "вэпэвэрзэшном" поселке, унылом казенном пристанище деповских рабочих. Символ-знак этой захолустной слободки — погибающий парк с мазутной трубой, "зловонным потоком" в канаве, больными деревьями, "дурнотравьем в собачьей, кошачьей, козьей и еще чьей-то шерсти". В этом парке, в сорных зарослях и разыгрывается страшная трагедия насилия.

---

[10] Там же.
[11] Там же.
[12] *Астафьев В.* Людочка // Рассказ-89. М., 1990.

Людочка все пыталась кричать. Из удушливой тьмы, и з прошлогоднего бурьяна, смешанного с нынешним, в ее разверстый рот упала, или ей помстилось, что упала грязная шерсть.

В.Астафьев тяготеет в этом рассказе к традиции драматического психологизма и "катастрофичности" Ф.М.Достоевского, его страстного отторжения зла как "нормального состояния людей". А мотив отмщения за поруганную честь девушки (отчим Людочки убивает насильника) восходит к сюжетам рыцарского средневекового романа.

История (что "жжет сердце" писателя) обретает трагедийность "в ее удручающей обыденности, в ее обезоруживающей простоте". Вот почему художник выдвигает на первый план сюжетные мотивы "черной" действительности наших дней, разгула зла, насилия. Но в этом же тексте у него появляются мотивы вечного доброго начала жизни, которые он связывает в духовным и бытовым обликом старой деревни. Ведь, как точно заметила К.Парту, "Творцы деревенской прозы разошлись по разным направлениям в поисках следующего этапа развития русской литературы. Но куда бы они ни отправились, частица "деревенской Руси" сопровождает их[13]. Мотивы деревенского дома, лугового поля, реки — традиционные для отечественной литературы, дают возможность писателю сохранить гуманистический дух своей прозы.

Мотивы преступления, преступления и наказания, насильственной смерти связаны в рассказе с "жестоким" и "грубым" реализмом. В постмодернистских текстах они заметно трансформируются в "ужас жизни". Его развитие на стыке веков закономерно, особенно в сегодняшнюю кризисную эпоху.

---

[13] *Парту Кэтлин.* Два сыщика в поисках деревенской прозы // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб, 1993. С. 571.

*Л.П.Якимова*

# МОТИВ БЛУДНОГО СЫНА В РОМАНЕ Л.ЛЕОНОВА "ПИРАМИДА"

Мифопоэтический мотив блудного сына относится к числу наиболее продуктивных в мировой культуре и за время своего бытования в ней обрел неисчислимое множество способов, вариантов, комбинаций художественного воплощения, форм и национального выражения, и семантического наполнения. И поскольку нельзя не согласиться с тем, что "для христианского сознания — он изначален и определяющ", что "им задан ритм не только отдельной частной жизни, но и всей мировой истории"[1] и что духовная парадигма русской литературы задавалась в основном христианским сознанием, постольку логично, казалось бы, безоговорочно согласиться с утверждением, что "архетип "блудного сына" в русской литературе XIX века становится не только определяющим, сюжетообразующим. В зависимости от формы его художественной реализации, от отношения к нему, русская литература по существу делится на две части, два онтологически противоположных направления"[2].

Именно исходя из особой, "изначальной и определяющей" значимости архетипа блудного сына, А.В.Чернов в указанной статье предлагает и свою классификацию российских писателей, деля их на "гамлетиков" и "прогрессистов": с одной стороны, это Пушкин, Некрасов, Достоевский, Гончаров, с другой — писатели от Чаадаева до Чернышевского.

Несомненно интересная, во многом стимулирующая мысль о специфике русской литературы, статья А.В.Чернова наводит на определенного рода размышления. Если архетипом блудного сына "задан ритм <...> всей мировой истории", то почему его онтологизирующая суть распространяется в большей мере или даже только на русскую литературу? И далее. В способности задавать ритм истории нельзя ведь отказать и другим мифопоэтическим образам, мотивам и сюжетам. Так, ссылаясь на авторитет Софокла и Марка Аврелия, С.С.Аверинцев считает "парадигмой некоего общего за-

---

[1] *Чернов А.В* Архетип "блудного сына" в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Петрозаводск, 1994. С. 152.

[2] Там же. С. 153.

кона"[3] миф об Эдипе. Действительно, разве менее онтологичен запрет на разрушение границ между божеским и человеческим, воплощенный в этом мифе, разве менее "изначален и определяющ" задаваемый им ритм человеческих отношений? С.С.Аверинцев блестяще вскрывает связь между инцестом и самообожествлением героя: "Столь экстраординарная любовная связь, как инцест, в своем качестве переступания общечеловеческого табу есть... нарушение границ между божественным и человеческим, а значит — акт самообожествления, метафорического самозванства... тот, кто объявлял себя богом, должен был отважиться и на инцест, ибо одно есть знак другого"[4].

Конечно, при желании миф об Эдипе можно рассмотреть как валентный мифу о блудном сыне, однако, трудно не увидеть и высокой меры их автономности, так сказать, иной формы его парадигматичности по отношению к мифу о блудном сыне. Не в меньшей степени формулу "общего закона" способны выражать и другие архетипические образы в зависимости от форм их художественной реализации и отношения к ним в той или иной национальной литературе, тогда почему бы каждый из них не положить в основу классификации писателей и их героев? В этом нет ничего невозможного и при определенных условиях можно проделать такую работу, чтобы убедиться, что ни один из мифов не может претендовать на единственный критерий разграничения литературы на направления, а писателей на отряды, хотя бы потому, что "в мире... великих мер, в библейском или фольклорном макрокосме, любой частный сюжет возводится в конечном счете к единственному универсальному сюжету: к борьбе хаоса и лада, правды и кривды, зла и добра. И спасение героя означает, а вернее, моделирует в этом грандиозном "священном сюжете" спасение Человека и Человечества"[5]. Возводится к этому "единственному и универсальному сюжету" и архетипический мотив блудного сына, обретая в его контексте свою эстетическую, историческую и национальную аутентичность.

Это не отрицает тезиса об особой роли архетипического мотива блудного сына, равно как и мотива, например, сделки-договора человека с дьяволом в русской литературе, но нам в этом

---

[3] *Аверинцев С.С.* К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. М., 1972. С. 90.

[4] Там же. С. 99.

[5] *Вопросы литературы*. 1994. № 1. С. 109.

плане представляется более целесообразным говорить не о факторе объективного проявления этих архетипов — мотивов — сюжетов, — ибо в той или иной форме их ритм ощутим у каждого писателя и в определении его легко впасть в дурную бесконечность, — а о возникновении в литературе разного рода интертекстуальных ситуаций, т.е. тех случаев, когда писатель намеренно обращается к использованию вечного сюжета, прибегая к аналогии, аллюзии, реминисценции, создавая "вариацию на тему", или когда этот сюжет зримо обнаруживает себя даже независимо от творческой воли писателя. Впрочем, литературе известны и прямо противоположные случаи, когда писатель намеренно избегает в тексте непосредственных отсылок к мифопоэтическому источнику, хотя обращается к изображению жизненного материала, который в сознании читателя прямо с ним ассоциируется. Примером может служить роман И.С.Тургенева "Отцы и дети".

Вынесенная в его заглавие проблема закономерно рождает мысль о ее библейских корнях, приводит на память разные пути и способы ее разрешения у других писателей — предшественников и современников. Однако сам автор "Отцов и детей" ни разу не сослался на библейский сюжет, даже не оговорился словом "блудный". И это при том, что Тургенев вне всякого сомнения относится к числу самых "культурологических" писателей мира. О склонности его мыслить архетипически, интертекстуально свидетельствует то, что роман "Отцы и дети" появился в обрамлении произведений, сама поэтика названий которых весьма красноречиво несет определенную семантическую нагрузку: "Гамлет и Дон-Кихот", "Искушение святого Антония", "Гамлет Щигровского уезда", "Дневник лишнего человека", "Фауст", "Степной король Лир", "Сфинкс", "Нимфы", "Легенда о святом Юлиане Милостивом", "Иродиада" и т.д. На фоне столь отчетливо выраженной интертекстуальности мышления, столь открытой приверженности к мировым образам и архитепическим ситуациям сам факт "неиспользования" их в романе "Отцы и дети" ставит исследователя перед вопросом о творческих целях, преследуемых писателем в этом случае.

Известно, что претендуя на новаторскую роль в мировом искусстве, советская литература до всего старалась добраться "сама", избегая какой-либо опоры на архетипические образы и обстоятельства. Советский писатель, как огня, боялся обвинений в подражательности и несамостоятельности; взаимовлияние и взаимодействие могло иметь только одностороннюю направленность:

"влиять" имела право советская литература. Разумеется, особую роль при этом играла вера в возможность форсированного создания совершенно "нового человека", в том числе и посредством воздействия "нового искусства", что в принципе исключало почтительное отношение к категориям извечным, общечеловеческим, проверенным опытом веков. Все это объясняет, почему градус культурологичности и интертекстуальности в советской литературе упал так низко и почему так резко подскочил он в современной литературе, определив тем самым рост интереса к этой проблеме и в литературоведении.

Роман "Пирамида", являя собой итог всей творческой жизни Л.Леонова, предстает как итоговое произведение и всей российской словесности XX века, вобравшее в себя в том числе и опыт переосмысления истории советской литературы. Роман отличает поразительная культурологическая емкость, то богатство межтекстовых связей, что в современном литературоведении и получило определение интертекстуальности[6] и что уже доводилось отмечать, говоря о романе ранее[7]. Поражает многоплановость леоновской интертекстуальности. Многие стороны действительности 30-х годов воспроизведены в романе посредством "вариации на тему" — "Апокалипсиса", "пирамиды", "котлована", "урока царям" и т.д. Особого внимания заслуживает в нем многозначность реминисценций, аналогий, параллелей, разных вариантов цитирования — скрытого, акцентированного, структурного (например, многое в романе изображено путем остранения — популярного у писателей 30-х годов приема). Помимо открытой переклички с апокрифическими памятниками христианской литературы — "Книгой Еноха", "Словом об Адаме", "Словом Мефодия Патарского", улавливаются ассоциации с текстами Данте, протопопа Аввакума, Гете, Достоевского, Булгакова, Платонова... В мотивной структуре романа принципиальную значимость имеет многократная соотнесенность изображенной в нем действительности с широко распространенным в литературе уподоблением жизни театру, игре, сцене цирку, балагану, ярмарке, карусели, карнавалу Самостоятельной темой

---

[6] *Жолковский А.К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С.7.

[7] См.: *Якимова Л.П.* Мотив сделки человека с дьяволом в романе Л.Леонова "Пирамида"// Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995; *Якимова Л.П.* Проблемы, картина и образ искусства в романе Л.Леонова "Пирамида"// Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1995, № 4; и др.

исследования может стать проблема автореминисценций, актуализация мотивов ранних произведений (романов "Барсуки", "Вор").

В аспекте данной статьи особый интерес представляет четкая установка автора на современное воплощение целого ряда мифопоэтических мотивов, восходящих к библейским истокам, носящих архетипический характер и проявляющихся в романном повествовании в их сцеплении многократном пересечении и переплетении, что в целом создает некий сюжетно-мотивный пучок, узел, клубок. Именно таким "клубком" предстают в романе "Пирамида" мотивы блудного сына, сделки человека с дьяволом, явление мертвеца живым людям, поединка, крестного пути, апокалипсиса. При этом Л.Леонов откровенно подчеркивает, можно сказать, даже педалирует момент связи той или иной современной ситуации с ее библейски-мифологическими корнями, находит ее архетипический эквивалент, что оказывается принципиально важным для художественного воплощения его концепции человека, который и зависим от социальных обстоятельств, и неизменен как творение Вечности, который хотя и живет в горизонтали определенного социума, но которого тем не менее "надо мыслить по вертикали"[8].

В мотивном "клубке" "Пирамиды" ведущая роль принадлежит двум мотивам — блудного сына и сделки с дьяволом, неразделимость которых в романе связана с характером изображенного социума: "Ничье воображение не смогло бы превзойти причудливую действительность тех лет" (1, 81) — утверждает писатель, воспроизводя сумрачно-фантасмагорический мир 30-х годов, воссоздавая страшный облик тоталитарного социализма. По сути дела значительная часть содердания романа развертывается как вариация на тему блудного сына: архетипическая ситуация наполняется новым смыслом, извечная модель человеческого поведения поверяется экстраординарными обстоятельствами. И поскольку социальное пространство 30-х годов предстает чудовищно искривленным и искаженным, и действительность тех лет воспринимается как время разгулявшейся бесовщины, то существенным образом трансформируется и мотив блудного сына, выявляясь в разнообразии уже инверсированных форм.

И хотя силою производимого в стране социального эксперимента человек 30-х годов оказался в условиях "нечеловеческих", тем

---

[8] *Леонов Леонид.* Пирамида. Роман-наваждение в трех частях. М., 1994. Т.1. 735 с.; Т.2. 678 с. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

не менее именно из этого времени отваживается Л.Леонов "библейским, по возможности, оком взглянуть на панораму мыслимого времени" (2, 451), именно на этом "эксклюзивном" жизненном материале считает необходимым обратиться к самым-самым последним вопросам жизни на земле, подвигнуть и читателя к трудным размышлениям о "формуле бытия", "иероглифе человеческой истории". Именно этим ощущением непрерываемости культурно-исторического процесса, неизбывности связей вечности с текущим моментом, живого с умершим, частного с общим, социальной горизонтали с исторической вертикалью определяется в романе как исключительная акцентированность метаобразности, архетипа, пратекста, так и выбор героя, отличительную особенность которого, говоря словами М.Бахтина о Достоевском, должно было составить то, что это герой, "осознающий по преимуществу, вся жизнь которого была бы сосредоточена на чистой функции осознания себя и мира"[9].

Такого героя автор нашел в обитателях заброшенного, что на краю Москвы, Старо-Федосеевского погоста в лице опального батюшки Матвея Лоскутова, домочадцев и соседей его. Здесь, возле разрушающегося древнего храма сама атмосфера предрасполагала к постоянству мыслей о вечности веры в Бога и бренности человеческого существования, предельно обостряя смысл вопросов: "зачем?", "ради чего?" И хотя за веру в Бога о.Матвея подвергают гонениям, превращают в "лишенца" и "изгоя" власть придержащие, но напасти подстерегают верующего батюшку и в семейном кругу. Среди троих детей о.Матвея "возлюбленный первенец" Вадим "все чаще проявлял непримиримый критицизм в отношении сложившихся в семье не только политических устоев" (2, 26). Именно в Вадиме кроется "причина возникающего у Лоскутовых виноватого зияющего молчанья, едва кто помянет про сибирские снега, блудных сынов, про долгую разлуку..." (2, 26). Итак, слово произнесено: Вадим — блудный сын, и в дальнейшем вся сюжетная линия этого героя предстает как актуализированная интерпретация древнего мотива, воспринимается в постоянном соотнесении с содержанием и смыслом евангельской притчи.

Известно, что классическую партитуру мифа о блудном сыне воссоздал Пушкин в повести "Станционный смотритель", дав описание четырех картинок, воспроизводящих в зримых деталях всю

---

[9] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 182.

историю блудного сына и украшавших "смиренную, но опрятную обитель" Самсона Вырина. Ключевыми позициями рассказанной в картинках истории является уход младшего сына из отцовского дома, расточение родительского добра (блудный пир, ложные друзья), раскаяние юноши в содеянном, возвращение в отчий дом и прощение отца: "Блудный сын стоит на коленях, в перспективе повар убивает упитанного тельца, а старший сын вопрошает слуг о причине таковой радости"[10].

Итак, уход, расточение, раскаяние, возвращение и прощение предстают как важнейшие компоненты притчевого содержания, и важно проследить, как они трансформируются в новой исторической реальности, составляющей непосредственное содержание романа "Пирамида".

Соотнесенность с библейским текстом ощутимо проступает уже в описании детских лет Вадима, воспроизведенных средствами агиографического письма.

Обладая добрым сердцем и похвальной совестью, он с детства глубоко переживал горе, и... он один подобно хрестоматийным светочам не принимал участия в забавах и шалостях сверстников, погружаясь в раздумья о наблюдаемых в природе противоречиях (2, 27).

Однако эта агиографическая пастораль входит в глубочайший контраст с дальнейшим воспроизведением событий в доме Лоскутовых. Отвлеченно-созерцательное, умозрительно-книжное восприятие мира, когда все его противоречия кажутся "легко устранимыми применением логики", приводят героя сначала к "сомнениям в верховном руководстве мирозданием", а затем к полному разрыву и с Богом, и с родным отцом.

Отлично сознаю, что я отрезанный ломоть теперь... — в отчаянии рвет Вадим последние нити, связывающие его со старым миром, — но прошу учесть, что ни в чем не раскаиваюсь, потому что... да потому что принципиально отвергаю религию, церковь, Бога... Ну, разумеется, и всех мастей шаманов, какие со своими бубнами путаются в ногах у человечества, которое идет к вершинам земного бытия! ...Мне ничего здесь не требуется, да и не надо брать с собою... (2, 63).

Трудно не соотнести этот горячечный монолог с позицией другого "принципиального" отрицателя Бога — Базарова, как она раскрывается в его "поединке" с Кирсановым.

— В теперешнее время полезнее всего отрицание — мы отрицаем.
— Все.
— Все.

---

[10] *Пушкин А.С.* Станционный смотритель // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.: Изд. Академии наук СССР, 1952. С.132.

— Как? Не только искусство, поэзию... но и ... страшно вымолвить ..
— Все, — с невыразимым спокойствием повторил Базаров[11].

Следут особо отметить, что апелляция к древнему мифу не ослабляет в романе социально-исторической остроты конфликта отцов и детей и укорененности характера героя в живой, конкретной действительности 30-х годов. С любовью и сочувствием изображая образ жизни и мысли типичного р ссийского батюшки Л.Леонов, как трезвый реалист, способ н тем не менее сказать и горькую правду о том, как сама церковь и ее служители с их житейской рассчетливостью и "уловками бедности" способствовали тому, чтобы подорвать детскую и чистую веру в Бога. От судьбы одного поповского сына, порвавшего с устоями родной среды, писатель логично переходит к аналитическим размышлениям о судьб целого поколения поповских детей, исправно поставлявшего нации кадры блудных сыновей и ставшего, по сути дела, "блудным поколением", поколением "перебежчиков".

В поведении Вадима Лоскутова той поры, — говорит Л.Леонов, — явственн прослеживается ущербное сознание своего как бы первородного греха, свойственно многим выходцам из церковной среды, в силу чего она весь прошлый век поставляла революцию отменного качества кадры (2,59).

Сам Бог, с точки зрения Л.Леонова, тоже дал немало оснований к тому, чтобы подвергнуть сомнению его Благодать и Всесилие. Слишком много воли отпустил он Злу, слишком много горя, страданий, несправедливости накопилось в мире, так что старики Лоскутовы оказываются даже поставленными в необходимости виниться перед детьми за дарованную им жизнь на сей постылой земле (2, 44). И о причинах сближения Вадима с "огнедышащей стихией" революционного переустройства мира Л.Леонов тоже рассуждает как глубокий реалист и трезвый аналитик. Юношеский максимализм, наивность, нетерпение... и "нестерпимая, особенно вечерами тоска кладбищенского одиночества настоятельно звала Вадима активно включиться в борьбу с неустройством жизни" (2 27). Доктрину строительства нового общества он воспринял до опыта. а priori.

Он просто по младости своей устремился к объемному, универсальному постижению истин. односторонее толкование которых так часто кончается кровавым разочарованием (2, 45).

Драма ухода из дома обостряется тем, что в духовный спор между отцом и старшим сыном вмешивается младший — Егор, и

---

[11] *Тургенев И.С.* Соч. М : Наука, 1981 Т.7 С.49.

схватка братьев перерастает в поединок, мотив которого неоднократно всплывает в содержании "Пирамиды" и предстает в библейском видении писателя.

Жалостно было глядеть на онемевших стариков, наблюдавших плачевный, хоть и без пролития крови, исход братского поединка (2, 69).

Тринадцатилетний отрок Егор — тоже блудный сын, он тоже предает духовные ценности отца, но блудность его отличают другие качества — рассчетливость, предприимчивость, коварство, цинизм. В отличие от Вадима он не будет нуждаться в прозрении: подлинная суть наступившего времени этому отроку-старичку ясна изначально, но он исходит из практического сознания необходимости принять жестокую реальность, мимикрировать под нее, уподобиться не пригибающейся лозе, а воде, принимающей форму сосуда.

Впрочем, об энигме образа Егора уже говорилось ранее в связи с другим ведущим мотивом "Пирамиды" — сделки человека с дьяволом[12]. Здесь только отметим, что в случае с этим образом имеет место совершенно неожиданная инверсия мифа, которая тем не менее не противоречит "причудливой действительности тех лет": этот блудный сын не покинет отчего дома — пока, он убедит домочадцев в необходимости *ухода отца,* подвергая его тем самым суровым испытаниям бездомья, хождения по мукам. Именно в результате провокационных пассов в поединке он вынудит Вадима "ринуться вон из дома в метель, на верную погибель... с непокрытой головой в двадцатиградусную зимнюю стужу" (2, 70).

По мере повествования понятие блудного сына расширяет свои границы от смысла, вложенного в евангельскую притчу, до учета содержания и других "старинных формул", в частности и тех моделей человеческого поведения, когда сыновья оппозиция приводит к гибели, о чем свидетельствует позднее найденное в бумагах Вадима "стихотворение *Икар* с чисто провидческим посвящением самому себе" (2, 45), или когда *уход из дома* не предполагает *возвращения домой*

Выскочившему с крыльца в ночь и стужу да еще с непокрытой головой Вадиму оставалось только прах отчего дома с ног отрясти — по старинной формуле, исключающей саму мысль о возвращении (2, 72).

---

[12] *Якимова Л.П.* Мотив сделки человека с дьяволом в романе Леонида Леонова "Пирамида"...

В бесконечных раздумьях о.Матвея о взаимоотношениях человека с Богом — убежденного, что "только неписанным законом *духа* живы были люди на земле" (2, 32), сомневающегося, "хватит ли *крылатости* у нового тезиса по упразднению христианства удержать человечество в полете хотя бы на прежней, незначительной высоте" (2, 33), и упрекающего своих соотечественников в непродуманной поспешности раскрепощения от тысячелетних заветов: "Экой корабль тысячелетний с места стронули, а еще дедами сказано — средь моря не отдыхают" (2, 37), понятие блудного сына распространяется на весь российский народ, даже на весь род людской, предавший Отца небесного ради благ телесных, временных, иллюзорных: "За все по совокупности спаси Господь народ мой..." (2, 37).

Что касается конкретной романной ситуации, то сюжет судьбы Вадима еще довольно долго будет ориентирован на основные позиции притчевого содержания. Так после ухода из дома, хоть и в форме "ринулся вон...", герой-таки испытает недолгую радость жизненного *пира* за счет расточения отцовского духовного наследства. За короткое время он сделал головокружительную карьеру на путях "изгнания Бога из мира", не устояв, как и многие другие, "против соблазнительной легкости ниспровергнуть то, на утверждение чего ушли тысячелетия" (2, 78), и писатель не преминул перечислить его служебные успехи: "скоростное, через ступеньку, восхождение по должностной лестнице молодежных организаций"; "его приняли... в РАПП... уже поручали ему писать речи для чиновников третьего ранга". "Он испытал очарование власти"...(2, 78).

Однако фальшь агитационно-пропагандистских приемов, используемых в борьбе со старой верой во имя внедрения новой, довольно скоро послужила причиной "начала жестокого душевного разлада", все более углублявшегося с появлением у героя опасных мыслей, касавшихся "обожествленного кумира в плане количественного несоответствия человеческих жертв и возглавляемой им идеи" (2, 159). И далее Л.Леонов рисует потрясающие своей убедительностью и силой эмоциональной выразительности картины "смертельного томления духа", того "навязчивого сомнения духа", в конце концов погнавшие Вадима на порог родного дома. Как видим, внешне воссоздается тот синонимический ряд поступков и действий леоновского героя, который соответствует состоянию *раскаяния* героя мифологического.

Но если сюжет судьбы Вадима продвигается в соотнесении с основными позициями евангельской притчи, и в нем есть свои "уход из дома", "расточение богатства", "пир", "раскаяние"..., то одновременно происходит наполнение этих, так сказать, типовых ситуа. лй новыми смыслами, осуществляется их перевод на новый социально-исторический язык, идет процесс их тотального инверсирования. Блудным сыном оказывается не младший, а старший, а по существу — оба: младший тоже "легко отметает мифы прошлого", но преступив старинные заветы, поворачивает семейные события так, что не сам уходит из дома, а вынуждает к уходу отца.

Блудный сын по определению, Вадим, дважды возвращается в родительский дом: первый раз — в предчувствии ареста, второй — уже "из тех запредельных краев", откуда не случалось еще приезжать домой на побывку, но в возвращениях этих нет духовного начала, отсутствует смысл покаяния. Не для того приходит он, чтоб "повиниться в крахе своем и погорельщине" (2, 27), а гонит его по земле духовная неприкаянность и покинутость. Даже убедившись в ложности новой веры и противочеловечности сталинских способов переустройства мира, он не в состоянии вернуться к Богу, перестать быть атеистом и материалистом: "...во всяком случае, — замечает автор, — если бы даже имел некоторые основания изменить взгляд на вещи... он не давал родителям повода для обратного заключения" (2, 275). Более того, родители сами не в состоянии избавиться от вины перед своими детьми, которых обрекли на жизнь в столь неразумном, фантасмагорическом, нечеловеческом мире.

Не случайно, Л.Леонов неоднократно возвращается к одной существенной детали притчи о блудном сыне: "блудных сыновей принято изображать на коленях" (2, 451), однако в сцене первого появления Вадима дома на коленях перед нам оказывается мать, а в сцене второго — отец! В первом случае "Вадим глядел сверху... на круглую спину припавшей на колено матери" (2, 270), зашнуровывающей подаренные ему ботинки, в другом случае в этой позе "на коленях" тоже не было никакой преднамеренности, просто о.Матвей, шаря в темноте закатившуюся склянку, внезапно различил за спиной у себя в углу неподвижную фигуру и весь, облившись испариной, догадался: Вадим!

В таких случаях не старику, а ему, блудному сыну, полагалось бы стоять сейчас на коленях перед ним, произнося всякие жалкие слова. Однако, неведомый гость ночной молчал, закрыв вглухую лицо руками, — только испытующий глазок жутко

присматривал сверху вниз за стариком, как раскорякой тормошится тот перед ним, не в силах подняться с полу (2, 484).

Эти страницы романа, повествующие о встрече стариков Лоскутовых с возлюбленным первенцем, представшим в предельной степени человеческой изничтоженности, душевной сломленности и опустошенности, отмечены особой силой эмоциональной пронзительности и полноты авторской мысли. Мотив покаяния то и дело возникает в повествовании о сыновней побывке, но не получает исхода: чтобы повиниться, покаяться и обрести прощение, нужны не малые внутренние силы, не растраченный до конца духовный резерв — у "безумного расточителя" Вадима их нет. В отличие от евангельского отца о.Матвей лишен возможности сказать: "Сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся". Автор вкладывает в уста своего героя совсем другие по смысловой и эмоциональной окрашенности слова, библейская тональность которых лишь увеличивает ощущение полного несовпадения евангельского и романного финалов.

И сказал Матвей своей подруге:

— И вот состоялось мое исполнение желаний, и смотри, что случилось со мною. Я утратил смысл жизни, и солнце светит вполнакала. И вот приходил навестить меня любимый первенец мой из неволи, а не было мне радости глядеть на него и даже как-то озябнул я, словно могильный холод исходил из него (2, 521).

И снова можно сказать, что характер переживаний стариков Лоскутовых скорее соотносится с драмой стариков Базаровых, в полной мере ощутивших всю тяжесть отчужденных отношений с сыном, вставшим на путь отрицания Всего, т.е. прежде всего Бога.

Кажется, автор прилагает последнее усилие сохранить притчевую схему: во всяком случае эквивалентом "упитанного тельца" служит сцена домашних хлопот по поводу возвращения сына, когда "стелили парадную скатерть из сундука, а на кухне с риском повредить в таком переполохе *ставили* заветный самовар" (2, 487).

Создавая "вариацию на тему", писатель намеренно акцентирует внимание на том, что воспроизводимая им ситуация стара, как мир, да только мир 30-х годов выворачивает ее наизнанку, лишает общечеловеческого, природного, естественного начала. Инверсирование старого мифа в приложении к реальности достигает допустимого предела: происходит окончательный слом схемы. Блудный сын оказывается мертвецом, не способным к воскресению, внутреннее перерождение Вадима необратимо, ни раскаяние, ни покаяние, ни прощение уже невозможны.

В завершении сюжетной линии Вадима мотив блудного сына обнаруживает нерасчленимую связь сразу с несколькими мотивами, как ранее звучавшими в содержании "Пирамиды", так и новыми для нее, — сделки с дьяволом, поединка, оживления мертвеца. Можно сказать, что здесь интертекст романа достигает особой глубины и сложности, поскольку в поэтическое взаимодействие включаются все нити мотивного клубка. Радость о.Матвея от встречи с сыном омрачается сознанием, что явление Вадима семье ничто иное, как сатанинские козни, результат непредумышленной сделки с дьяволом, который уловил испепеляющее желание стариков *любой ценой* свидеться со своим первенцем, оказавшимся по воле лубянских властей в далекой ссылке.

Они и свиделись: "С глухим *библейским стоном* (курсив мой — *Л.Н.)* упала мать на грудь первенца" (2, 485). И снова подчеркивая нерасторжимую связь мига и вечности в каждом событии человеческой жизни, писатель вскрывает внутреннее несовпадение мифа и действительности, вечных "формул бытия" и скоротечных лозунгов нового времени, стремящегося "не пропустить микроба зловредной старины в стерильный мир грядущего" (2, 28). Продолжая воссоздавать сцену встречи матери с сыном, автор предупреждает.

Нет, аналогия с блудным сыном не годилась сюда никак! Правда, дети в неблагополучных семьях, сыновья в особенности, зачастую тяготятся проявленьем родственных нежностей, все же в данном случае защитный холодок безразличья к убийственным впечатленьям бытия дожен был податься, уступить жаркой материнской ласке (2, 486).

По прошествии некоторого времени, когда огромной численности конвой увел Вадима из старофедосеевского "домика со ставнями", загадочное появление и странное поведение его в родном гнезде обнаружило свою подлинную суть: в действительности уже шесть месяцев Вадима не было в живых, а в дом приходил... мертвец! И не осталось сомнения в том, что именно это и было мерой *любой цены*, которую должны были заплатить родители нечистой силе в лице великого корифея атеизма Шатаницкого за встречу с сыном: его "авторство выпукло угадывалось в том адском спектакле с участием шестимесячного мертвеца" (2, 629). Задним числом многое прояснилось в "нечеловеческом" поведении сына и брата — и "мертвенно-восковой блеск на скулах", и "злой, нелюдской какой-то огонь во взгляде", и "водянистая припухлость и общий серо-зеленый колер", и "непонятное бульканье внутри" (2, 632). В завершение этого эпизода из истории семьи Лоскутовых автор указывает на его библейский источник.

Будучи неразговорчивей евангельского Лазаря, тоже отпущенного из могилы, Вадим, кроме того, успевший попривыкнуть к вечной темноте, болезненно жмурился на свету (2, 633).

И поскольку дело происходило в обществе, где прилагались чудовищные усилия к тому, чтоб "сказку сделать былью", где привычным было сближение реального с иррациональным, где воздвигали "маяк социализма на месте снесенного соборишка" и где "запредельно-подвальные секретцы" не уступали по своим масштабам надмирно-небесным тайнам, то и автор рискнул подбросить своему читателю "научную версию" невероятного происшествия": возможно, явление загробного пришельца в дом, где ждали возвращения блудного сына, было актом коллективного сновидения. И не была ли таким коллективным сновидением вся российская действительность 30-х годов?!

В развязке общего узла мотивов — блудного сына, сделки с дьяволом и явления мертвеца находит свое разрешение и мотив поединка. Егор "боролся с блудным, пускай усопшим братом своим за место в сердце отца, чья нищета, кстати, исключала какую-либо материальную заинтересованность" (2, 636). Действительно, конфликт между братьями и братьев с отцом исключает мысль об имущественных притязаниях сторон: не за обладание же "канапе", самоваром или сапожными колодками вступают братья в поединок: спор идет о главном — выборе жизненного пути. Оба предают веру отца, только один с безрассудством юности поддается тотальному обману "поджога сердец", другой без иллюзий принимает "построенный мир" как неизбежность, рассчетливо выбирая удобное место в нем с намерением одновременно сохранить место в сердце отца. И когда время несколько сгладило остроту необычного визита Вадима, не упустил случая жестокий отрок закрепить свои позиции, отметив "с чувством удовлетворения, что в общем-то дешево отделались, так как явившийся под его личиной замогильный тип не загрыз никого в полночь поглуше, как *у них* обычно практикуется" (2, 636). И если платой за отступничество старшего сына "было непроглядное забвение" (2, 637), то платой за жестокую блудность младшего была проигранная навсегда ставка на любовь и доверие отца.

Будущность этого сына не вызывает сомнений у о.Матвея.

Егор и нынче пробьет себе дорогу, — с горечью констатирует он, — а завтра-то и сам перекусит в полной амуниции кого хошь (2, 478).

Так завершается развитие сюжетной линии блудного сына и связанных с ним действующих лиц романа. Но при этом важно

отметить, что слом притчевой схемы в сюжете "Пирамиды" не означает спада или ослабления соотнесенности с евангельским мифом. Автор сохраняет ее разными способами как важное условие семантического напряжения романа, его идейно-эстетической выразительности.

Смысловой потенциал сюжетной линии Вадима, а за счет нее и всего романа "Пирамида" возрастает, как выражается один из сторонников интертекстуальной методологии, "при учете еще более широкого контекста"[13], и немалую роль при этом играет читательская расшифровка смыслов, которые заложены писателем в многочисленные отсылки к таким мифологемам, как принц Гаутаме, Икар, Голиаф и т.д.

Нарастание омертвелого "вещества жизни" в связи с разгулом бесовщины в действительности 30-х годов символизировано в актуализации мотива воскресшего мертвеца, но и этот эпизод с потусторонним пришельцем ассоциируется с многими образами уже современной писателю литературы, перекликаясь и с "пузырями земли" А.Блока и, что особенно важно, с ставшей в результате его творчества "популярной поэтической притчей" о том, как "в белом венчике из роз сын Божий совершает обход во главе матросского патруля" (2, 38). В одном из словесных поединков с братом Егор не случайно предлагает Вадиму расшифровать этот загадочный ребус — "куда, зачем и, главное, *кто* именно, загримированный под Христа, уводил простодушных ребят в самую темную ночь нашей страны" (2, 38).

Эта сквозная пронизанность "Пирамиды" семантическими потенциями и самых древних, и вновь возникших мифов, насыщенность ее культурологическим материалом огромной духовной емкости восходит к идейно-эстетической доминанте романа, определяя и многозначность созданных в нем образов, и общий полифонизм его содержания, а главное, предельно раздвигая творческие возможности автора в его "библейском" стремлении представить жизнь "во всем объеме всечеловеческого опыта".

---

[13] *Жолковский А.К.* Указ. соч. С. 87.

*Е.Е.Малинина*

# ДЗЭНСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Дж.Д.СЭЛИНДЖЕРА

Влияние философии буддизма дзэн на творчество Дж.Д.Сэлинджера продолжает неисчерпаемую по своей сути проблему встречи культур Востока и Запада, возможности диалога и взаимопонимания между ними. Хорошо известно, что восточная эстетика, особенно в последние десятилетия, во многом определяла характер западного искусства и литературы, оказывала огромное воздействие на формирование мировоззрения многих европейских писателей. Философия и эстетика буддизма дзэн оказалась в числе тех источников, которые утоляли духовную жажду людей литературы и искусства, изверившихся в западном пути развития сознания.

Даже поверхностного знакомства с мыслью Востока достаточно для того, чтобы убедиться, насколько несхожи Восток и Запад в своих духовных исканиях, в способах познания мира.

Мысль, интеллект, логический ум, как известно, признавался единственным и наивысшим орудием открытия истины для людей Запада. Но такой способ мышления с его направленностью на внешний мир, насквозь пронизанный рационализмом и интеллектуализмом, оказался не в состоянии удовлетворить духовные запросы многих европейских писателей XX столетия.

В одном из писем своим родителям Гессе, например, замечал: "Все серьезные, добросовестные, критические философские учения приходят в итоге к тому, что самые жгучие вопросы нашей душевной жизни совершенно неразрешимы разумом и тем более логикой"[1].

Один из любимых героев Сэлинджера — мальчик Тэдди — из одноименного рассказа писателя сравнивал "логику и всякое знание", добытое логическим путем, с яблоком, съеденным Адамом.

---

[1] Цит. по: *"Восток — Запад"*: Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982. С. 176-177.

И вот, что я вам скажу: главное — это чтобы человека стошнило этим яблоком, если, конечно, он хочет увидеть вещи как они есть[2].

Логика, ум, рефлексия только мешают видеть вещи в их истинном свете. В контексте философии дзэн почти банальностью звучит утверждение, что никакая духовная истина не может быть постигнута посредством логического рассуждения или приобретенного от других знания.

Для Востока вообще, как известно, характерно обращение внутрь и первое место всегда отводилось духовной интуиции, внутреннему озарению, духовному опыту, приобретаемому благодаря созерцанию и медитации, когда индивидуум путем углубленного погружения в самого себя достигает ощущения гармонии и сопричастности окружающему миру. Последний, в свою очередь, рассматривается как единое неделимое целое, в котором уничтожаются противоположности всякого рода: добра и зла, конечного и бесконечного, единичного и общего. Все временные и пространственные зависимости и связи исчезают, все оппозиции и противоречия снимаются и гармонизируются в едином органичном целом.

Тэдди из упомянутого уже рассказа Сэлинджера — удивительный мальчик, обладающий способностью ощущать это единство мира, угадывать будущее, рождающееся из прошлого. Он называет это "преодолевать конечномерность пространства"(с. 585).

Озарение снизошло на Тэдди внезапно, в один из самых прозаичных моментов жизни — за завтраком. Ему вдруг открылась тайна мира, его божественное начало.

Мне было шесть лет, когда я вдруг понял, что все вокруг — это Бог, и тут у меня волосы стали дыбом, и все такое. Помню, это было воскресенье. Моя сестренка, тогда еще совсем маленькая, пила молоко, и вдруг я понял, что она — Бог, и молоко — Бог, и все, что она делала, это переливала Бога из одного сосуда в другой. Вы меня понимаете? (с. 584-585).

Но любимым героям Сэлинджера трудно, как правило, найти понимание у "нормальных" людей, в среде которых принято считать, что думать все время о Боге "вредно для здоровья" (с. 584).

После пережитого озарения весь окружающий мир видится в совершенно неожиданном ракурсе. Суть этих изменений, происходящих в человеческом сознании, в очень поэтичной форме выразил один из учителей дзэна.

---

[2] *Сэлинджер Дж.Д.* Над пропастью во ржи. Повести. Девять рассказов: Пер. с англ. М.: Худож. лит., 1983. С. 586. Далее цитаты даны по этому изданию с указанием страниц.

Когда вы достигаете озарения, вы будете в состоянии увидеть дворец из драгоценных камней на одной травинке, но если вы не пережили озарения, то сам дворец будет скрыт от вас за простой травинкой[3].

О том, насколько глубоко проникся писатель дзэнским видением мира, свидетельствует и постоянное стремление любимых героев Сэлинджера прийти к пониманию глубинной сути явлений, их озабоченность поисками внутреннего смысла вещей.

Сам термин "дзэн" означает созерцание, не просто наблюдение, "смотрение", но именно "созерцание" как попытка духовного общения с миром и духовного проникновения в его смысл, иррационального его постижения. Дзэн, впитавший даосскую традицию, ставит акцент на относительности внутреннего и внешнего.

Разве есть внешняя и внутренняя сторона в прозрачной воде? Разве есть внешнее и внутреннее в пустоте? Есть лишь ясность и свет, спонтанность и бестелесность. Нет различия форм и расцветок, нет противопоставления объекта и субъекта. Все есть единое и вечное, и нет слов, чтобы описать это[4].

И все же именно сосредоточенность на внутреннем пронизывает всю дзэнскую эстетику. Ключом к пониманию многих произведений служит даосская легенда, рассказанная Симором его девятимесячной сестренке Френни в самом начале повести "Выше стропила, плотники".

"Лучшего во вселенной скакуна" искал князь Мун и обратился за советом к Бо Лэ, своему подданному. "Хорошую лошадь можно узнать по ее виду и движениям. Но несравненный скакун, — отвечал Бо Лэ, — тот, что не касается праха и не оставляет следа, — это нечто таинственное и неуловимое, неосязаемое, как утренний туман". В качестве человека, способного найти такого коня, Бо Лэ назвал своего друга Цзю Фангао.

Через некоторое время Цзю Фангао доложил, что лошадь найдена. "А какая это лошадь?" — спросил князь. "Гнедая кобыла", — был ответ. Но когда послали за лошадью, оказалось, что это черный, как ворон, жеребец. Князь был раздосадован тем, что так осрамился Цзю Фангау, не способный отличить жеребца от кобылы, но Бо Лэ вздохнул с глубоким облегчением.

Неужели он и вправду достиг этого? — воскликнул он. — Тогда он стоит десяти тысяч таких, как я... Ибо Гау проникает в строение духа. Постигая сущность, он забывает несущественные черты, прозревая внутренние достоинства, он теряет представление о внешнем. Он умеет видеть то, что нужно видеть, и не замечает ненужного.

---

[3] *Судзуки Т.Д.* Наука Дзэн — Ум Дзэн. Киев, 1992. С. 54-55.

[4] Цит. по: *Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. М., 1979. С. 114.

Он смотрит туда, куда следует смотреть, и пренебрегает тем, на что смотреть не стоит (с. 183).

И когда привели коня, оказалось, что он поистине не имеет себе равных.

Лучшие герои Сэлинджера как раз и отличаются этой редкой среди людей способностью — не удовлетворяясь "кажимостью", "видимостью", проникать вглубь явления, постигать его внутренний смысл. Симор — далекий идеал, мечта Сэлинджера. Рассказав легенду, писатель добавляет от лица Бадди, что после смерти Симора он не находит ни одного человека, которому мог бы доверить поиски лучшего в мире скакуна.

Параллель между Симором и героем даосской притчи лишний раз подчеркивается в том эпизоде из рассказа "Хорошо ловится рыбка-бананка", где Симор называет желтый купальник Сибиллы синим, утверждая относительность и иллюзорность суждений людей даже о таких свойствах вещей, как цвет.

Естественность, стихийность творческого акта культивируются в дзэнском искусстве. Предмет последнего — всегда результат вспышки, его нельзя предвидеть, просчитать заранее. Никакой заданности, только непосредственное выражение нахлынувшего, подчинение не голосу рассудка, но трепетному движению души. И это касается не только творчества художника, но всего его образа жизни. Естественность, простота — неотъемлемые свойства любимых героев Сэлинджера. Эти качества определяют их взгляд на мир, все их поведение.

Тот фрагмент их повести "Над пропастью во ржи", где Холден, ее главный персонаж, направляясь в краеведческий музей, подошел уже к самым его дверям, но в последний момент раздумал входить и повернул обратно, мало бы что объяснил в характере Холдена, кроме лишнего свидетельства "странности" и нелогичности его поведения, если бы не ассоциация с другой, тоже хорошо известной на Востоке даосской притчей, с которой, думается, был знаком и Сэлинджер.

Как-то ночью пошел сильный снег. Ван проснулся, открыл дверь и велел принести вина. Посмотрел — кругом все белым-бело. Тогда он встал и пошел бродить. На память ему пришли стихи Цзо Сы "Приглашение к отшельнику", и тут он вспомнил о Дай Аньдао. А Дай в это время жил у горы Яньшань. И вот Ван ночью сел в лодку и поехал к нему. Приехал он туда только утром. Подошел уже к самим дверям, да не

вошел, а повернул назад. Его потом спросили: почему? Ван ответил: я поехал под влиянием чувства, а чувство прошло — к чему мне было видеться с ним?[5]

Ван из этой притчи — а он чем-то оказывается близок главному герою повести Сэлинджера — образец естественного поведения, чуткий к голосу сердца, живущий не сухой рационалистической догмой, а эмоциями, порывами души.

Это та естественность и непринужденность, которая сродни детству. Нас не удивляет поэтому, как много у Сэлинджера детских персонажей, как занимает его детская психология. Путь Холдена, в сущности, весьма дзэнский по своей сути: быть "ловцом", спасающим детские души от пропасти, оберегающим саму "детскость", а значит, истинное "я" в человеке. Сама "пропасть" в этом контексте воспринимается как отрыв от детства, как опасность взросления, которое ассоциируется с потерей чистоты и искренности, свойственной детям.

Простота и детскость являются теми свойствами, которые предопределяют путь Симора как поэта. Он творит естественно и просто, как ребенок или как дзэнский поэт или художник, что, конечно же, далеко не одно и то же, но дзэнское мировосприятие отождествляется в произведениях Сэлинджера с миром именно детской непосредственности.

Предельное выражение эстетика дзэн находит, как известно, в поэзии хайку — традиционных японских трехстишиях, состоящих из семнадцати слогов. И, конечно, далеко не случайно, что Симор — поэт, и при этом большой поклонник именно дальневосточной эстетики. "Сначала его притягивала китайская, а потом столь же значительно японская поэзия, притом так, как никакая другая поэзия в мире" (с. 251).

Страницы многих повестей Сэлинджера исполнены чувства глубочайшего преклонения перед японской поэзией. "Я считаю, что лучшие стихи классических китайских и японских поэтов, — говорит писатель от имени своего героя, — это вполне понятные афоризмы, и допущенный к ним слушатель почувствует радость, откровение, вырастет духовно и даже как бы физически..." (с. 251).

Притягательность японских стихов для персонажей Сэлинджера становится понятной из диалога Тэдди с профессором, заинтересованным необыкновенными способностями мальчика. Тэдди говорит об отсутствии эмоций в японской поэзии, цитируя при

---

[5] *Классическая проза* Дальнего Востока. М. 1975. С. 54. (Сер. БВЛ. Т. 18).

этом стихи Басё как пример того, насколько безлична и неэмоциональна природа японской поэзии.

Песня цикады не скажет, сколько ей жить осталось.

Нет никого на дороге в этот осенний вечер. (с. 582).

Чтобы достичь слияния с миром и раскрыть его внутреннюю сущность, поэт должен, согласно дзэн, преодолеть себя, очиститься от эготизма. В поэзии Басё до минимума снижена активность личных чувств. Поэт считает, что хайку может быть создано лишь в тот момент, когда человек избавлен от впечатлений и переживаний. "Когда смотришь на пейзаж, — говорит он, — эмоции тебя увлекают и ты не можешь создать стихотворение... Нужно быть осмотрительным, чтобы эмоции тебя не увлекали..."[6].

Прекрасное только тогда истинно, когда оно лишено личного, своего. Басё считал, что хайку возникает в момент наивысшего единения поэта и предмета созерцания, когда поэт достигает духовного единства с ним и через него приобщяется к ритму вселенной: "Если предмет и я существует раздельно, истинной поэзии не получится"[7].

Дзэнский поэт призывает видеть вещи такими, какие они есть, ощущать их внутренне, жить их жизнью, сопереживать им; видеть вещи такими, какие они есть на самом деле; любить их такими, каковы они есть. В этом и заключается основа дзэнского видения мира. И вот Тэдди с сожалением говорит о своих родителях:

А вот они любят меня и Пуппи, мою сестренку, совсем иначе. Я хочу сказать, они, как видно, не могут любить нас такими, какие мы есть. Они не могут любить нас без того, чтобы хоть чуточку нас не переделывать. Они любят не нас самих, а те представления, которые лежат в основе любви к детям, и чем дальше, тем больше. А это все-таки не та любовь (с. 583).

В своей повести "Выше стропила, плотники" Сэлинджер приводит выдержку из Веданты.

Брачующиеся должны... воспитывать детей честно, любовно и бережно. Дитя — гость в доме, его надо любить и уважать, но не властвовать над ним, ибо оно принадлежит Богу (с. 235).

Дзэн учит видеть и чувствовать свою сопричастность целому миру, учит сопереживать всему. Когда у Догена, известного японского поэта, вернувшегося из Китая, где он в течение нескольких лет изучал буддизм дзэн, спросили, чему он там научился, он отве-

---

[6] Цит. по: *Бреславец Т.И.* Поэзия Мацуо Басё. М., 1981. С. 30.

[7] Там же. С. 29.

тил: "Ничему, кроме мягкосердечия"[8]. Дзэн старается освободить человека от мира, он призывает его жить в этом мире.

Когда вы едите свою пищу, и сами чистите свою одежду, и работаете в поле, чтобы вырастить рис или овощи, вы делаете все то, что от вас требуется на этой земле, — и вечность реализуется в вас[9].

В хайку оживают самые обыденные вещи будничной жизни. В своем дневнике Симор, между прочим, писал, что хотел бы сочинять стихи, равные по простодушию стихам одного девяностолетнего дзэнского поэта: "Ох, этот геморрой сведет меня в могилу" (с. 253).

Неважно, кого именно имел в виду Симор, но стилистика хайку, процитированного им очень близка стихам Басё:

Холодный осенний ветер.
Щека распухшая болит.
Лицо человека.

И другое:

Как худ я!
Как иссиня бледен.
Майский дождь без конца.

Дух учения дзэн породил предельную простоту, максимально сжатую форму, но в сочетании с глубиной заложенного в ней смысла, богатстве скрытого в ней подтекста. Японские стихи, как известно, воздействуют на читателя не внешним, видимым, сочетанием слов, из которых они составлены, а невидимым эмоциональным подтекстом.

Культуру Востока часто называют культурой молчания. Для дальневосточной эстетики назначение искусства — дать почувствовать то, что за гранью видимого мира, что незримо присутствует. Один из самых замечательных афоризмов, сложенных в древнем Китае, гласит: "Пустые места на свитке исполнены бо́льшего смысла, чем то, что начертала нам кисть".

"Девяти рассказам", вышедшим в 1953 году (первый из которых — "Хорошо ловится рыбка-бананка", а последний — "Тэдди"), Сэлинджер предпослал в качестве эпиграфа двустишие дзэнского поэта Хакуина Осё: "Все знают звук хлопка двух ладоней. А как звучит одна?", определяя тем самым основной настрой

---

[8] Цит. по: *Григорьева Т.П.* Указ. соч. С. 279.
[9] Цит. по: *Бреславец Т.И.* Указ. соч. С. 32.

этого своего цикла как вслушивание в то, что не воспринимается обычным слухом, а таится в глубине и кажется тишиной.

На фоне сказанного становится понятной та "теория молчания", которую исповедует Симор. Человек, по его убеждению, не в состоянии выразить себя и суть бытия в слове, ибо неисчерпаемость индивидуальности и мира невозможно втиснуть в границы письменного знака. "Как человек ухитряется словами обесценить все на свете" (с. 221), — с сожалением пишет Симор в своем дневнике.

В поэзии Симора, по описанию Бадди, как и в японских хайку, очень мало слов, и слова самые простые. Но как много стоит за ними! Тот эпизод из повести "Выше стропила, плотники", в котором Бадди хотел послать Симору "чистый лист белой бумаги вместо объяснения", чтобы поздравить его с женитьбой, опять показался бы непонятным, если не вспомнить, что "пустые места на свитке исполнены бо́льшего смысла, чем то, что начертала нам кисть".