

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ

ЗАПИСКИ

*Вестник литературоведения
и языкоznания*

ВЫПУСК 28–29

Н. В. Гоголю и А. В. Кольцову – 200 лет

Экзотическое и русская культура

Метапоэтика М. Ю. Лермонтова

Страшные истории А. В. Дружинина

Год без А. И. Солженицына

2009

ИЗДАНИЕ ОСНОВАНО А. А. ХОВАНСКИМ В 1860 ГОДУ

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

*Вестник литературоведения
и языкоznания*

ВЫПУСК 28–29



ВОРОНЕЖ
2009

Редакционная коллегия:
А. А. Фаустов (главный редактор),
В. М. Акаткин, О. Ю. Алейников, А. Б. Ботникова,
Г. Ф. Ковалев, А. С. Крюков, А. Г. Лапотько,
О. Г. Ласунский, А. М. Ломов, Т. А. Никонова,
И. А. Стернин, С. Н. Филошкина

Ф54 **Филологические записки.** Вып. 28–29. — Воронеж:
Воронежский государственный университет, 2009. — 476 с.
ISBN 5-86211-042-9

«Филологические записки» — продолжающееся научное издание, которое развивает традиции одноименного воронежского журнала (1860–1917). На страницах вестника рассматриваются актуальные проблемы истории и теории литературы, языка, литературного краеведения. Выпускается филологическим факультетом ВГУ.

Издание адресовано филологам-специалистам, учителям-словесникам, студентам, всем, кто интересуется литературой и вопросами языка.

ББК 80

ISBN 5-86211-042-9

© Составление, оформление.
Воронежский государственный
университет, 2009
© Авторы статей, 2009

СОДЕРЖАНИЕ

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н. В. ГОГОЛЯ И А. В. КОЛЬЦОВА

Строганов М. В. Нечто о (не) <i>Женитьбе</i> Гоголя	6
Савинков С. В. Неоконченность и окончательность: о формах бытия «гоголевского» человека	25
Шульц С. А. Гоголь и Апuleй (к постановке проблемы)	36
Фаустов А. А. «Итальянский» след в гоголевских «Записках сумасшедшего»	46
Кривонос В. Ш. Дети и образы детства в «Мертвых душах» Гоголя	58
Гольденберг А. Х. Мальбруг (из комментариев к «Мертвым душам»)	72
Кретов А. А. Концепция словаря поэзии А. В. Кольцова	83
Кольцова Л. М., Чуриков С. А. «Раззудись, плечо! Размахнись, рука!» (Крылатое слово А. В. Кольцова в русском языковом пространстве)	104
Инютин В. В. О лирическом герое А. В. Кольцова	112
Голицына Т. Н. Феномен одиночества в поэзии А. В. Кольцова	125
Сидорова Е. В. Сравнения в поэзии А. В. Кольцова	129
Швецова О. А. «Пишу не для мгновенной славы: Для памяти минувших дней» (историзмы и архаизмы в языке А. В. Кольцова)	134

ЭКЗОТИЧЕСКОЕ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА

Козюра Е. О. Экзотическое как изнанка имперского пространства: Николай Клюев и Михаил Ломоносов	144
Нагина К. А. «Будешь считать другие существа собою...».	151
К вопросу о «Л. Толстой и Восток»	151
Бувар Ю. Масонство как проявление экзотики в романе «Война и мир»	160
Бердникова О. А. «Все дико и прекрасно, как в Эдеме»: к вопросу об экзотике в творчестве И. А. Бунина	167
Молчанова Н. А. К. Д. Бальмонт и Египет	180
Вельмезова Е. В. «Экзотика наизнанку»: экзотические языки в лингвистической концепции Н. Я. Марра	193
Кольдефи-Фокар А. Арктика-экзотика Бориса Пильняка	201
Никонова Т. А. Быт как экзотика в русской прозе начала 1920-х годов. (Л. Леонов, «Бурыга»)	208
Надточий Э. Экзотизм как внутренний опыт: «Кондуит и Швамбрания» Л. Кассиля	217
Недосейкин М. Н. Невозможность экзотики. Роман Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи»	231

ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ

Шаулов С. М. Бёме как литератор: контекст, жанр, влияние	240
Приходько И. С. Венецианская новелла Э. Т. А. Гофмана и мотив Изоры в драме А. Блока «Роза и Крест»	245
Яблоков Е. А. «Вот он, большелобый тихий химик...» (Реальные и литературные источники «химической» темы в пьесе М. Булгакова «Адам и Ева»)	251
Мельник Д. В. Истоки речевого стиля Хлудова в пьесе М. А. Булгакова «Бег»	262

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

Зенкин С. Н. Дар и сакральное	272
Фрайзе М. Метапоэтика в стихотворении Михаила Лермонтова «Есть речи...»	299

ЖИЗНЬ ЯЗЫКА

Припадчев А. А. Речевая системность текста в данных смыслов (На материале произведений жанра «Летопись»)	316
Ушакова Л. И. Объективация когнитивных признаков концепта семья в «Пословицах русского народа» В. И. Даля	326
Грачева Ж. В. Концепт «Пушкин» в русском общенародном языке (на материале энциклопедических словарей и паремий XIX—XX веков)	332

ИЗ МИНУВШЕГО: ВОСПОМИНАНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, СООБЩЕНИЯ

Дружинин А. В. Страшные истории. <i>Публикация и предисловие Н. Б. Алдониной</i>	342
Буддийские параболы. <i>Перевод с китайского Глеба Арсеньева</i> ..	362

ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРИБУНА

Шустов А. Н. Поэза о поэтессах	364
Крюков А. С. О любови, или Ноздря в ноздрю	370

УЧИТЕЛЬ СЛОВЕСНОСТИ

К годовщине смерти А. И. Солженицына

Литературное наследие А. И. Солженицына: код доступа	390
Голубков М. М. Солженицын в школе	391
Алейников О. Ю. На пути к Солженицыну	395

АСПИРАНТСКАЯ ТРИБУНА

Николаенко Н. В. Своеобразие Лаврецкого как главного героя романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо»	403
Косяков С. А. Жизнь идеи в «Подростке» Ф. М. Достоевского ..	407
Дюжакова С. Г. Концепт любовь в сознании литературного героя (на материале трилогии Л. Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность»)	412

НАШИ ЮБИЛЕИ

Филюшкина С. Н., Савченко А. Л. Еще одна дата (к юбилею профессора А. Б. Ботниковой)	416
Стернин И. А. К юбилею проф. З. Д. Поповой	422
Куркина Т. Н. Выдающийся русский ученый и педагог (к юбилею проф. Б. Т. Удодова)	428

ФАКТЫ, СОБЫТИЯ, КНИГИ, ИМЕНА

Пенская Е. Н. Памяти Анны Ивановны Журавлевой	435
Боева Г. Н. Памяти коллеги и учителя:	
Людмила Александровна Иезуитова	444
Инютин В. В. Слово и дело ученого и человека	446
Шевченко И. С. Мандельштамовские дни в Воронеже	448
Житенев А. А. Мандельштамовские встречи в Прикамье	450
Иваницкий А. И. Книга о поэтике и поэзии архетипов	454
Кадим М. М. Изучение произведений Н. В. Гоголя в Багдадском университете	460
Попова М. К. Примечательное издание	461
Житенев А. А. Семантическая поэтика русской литературы	464
Житенев А. А. Critica tertia?	466
Бойков В. В. Цветаева — Руднев: «Все-таки дружба?»	468
Наши авторы	474

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н. В. ГОГОЛЯ И А. В. КОЛЬЦОВА

М. В. Строганов НЕЧТО О (НЕ)ЖЕНИТЬБЕ ГОГОЛЯ

1

Тема, предложенная заглавием этой статьи, не нова. Единственным оправданием еще одного обсуждения ее может стать только новизна методологического подхода к ней. Таким новым подходом может и должно стать литературоведение как человековедение.

Я уже давно выдвигал этот лозунг и в ряде работ пытался продемонстрировать принципы этого метода. Попробую суммировать их. Литературный текст является не сводкой «художественных особенностей» или архетипов, не воплощением заданной поэтики, а продуктом отношений автора с читателем и героем¹. Поэтому изучение литературы как человековедческого материала предполагает подход к литературному процессу не как к смене стилей, методов и даже не как к смене жанров, но как к разговорам автора и читателя (которым чаще всего является другой автор) по поводу того или иного героя. Наконец, за литературным текстом и литературным процессом нельзя прозевать главное — личность писателя, человека. Все это значит, в итоге, что любую историко-литературную и теоретико-литературную тему мы должны решить не как специфически литературную (вспомним автохарактеристику формалистов — «специфисты»), но как человеческую.

Подход к выдвинутой теме с позиций литературоведения как человековедение означает, что я отказываюсь и от психоаналитического, и от мотивно-архетипического, и от религиозно-мистического анализа, тем более что со всех этих позиций материал неоднократно уже обсуждался². Взамен этого я предлагаю анализ мысли Гоголя о женщине и женитьбе, исходя из его личного психологического и культурно-бытового опыта, который, в принципе, совпадает с психологическим и культурно-бытовым опытом любого (в том числе и современного) человека. Меня непременно упрекнут, что я предлагаю посудачить о Гоголе как о соседе по коммунальной квартире или лестничной площадке. Но, с одной стороны, стоит ли стыдиться в себе человеческого, если сам Гоголь думал о человеке, а не о мотивах и архетиках? А с другой стороны, стоит ли стыдиться в себе человеческого, если сами религиозно-мистические и психоаналитические практики исходят из бытового опыта?

При этом, разумеется, я вовсе не стремлюсь каждый факт художественного творчества осмыслять сугубо биографически и к каждому факту художественного творчества подыскивать прототипические ситуации. Например, все исследователи вполне естественно останавливаются на статье «Женщина» (1831), открывающей эту тему. Главное место в статье занимает спор Платона и его ученика Телеклеса, переживающего гнев и отчаяние, вызванные изменой его возлюбленной Алкинои: «Адское порождение! Зевс Олимпиец! О! Ты неумолим в своей ярости! Ты захотел наслать бич на мир, ты извлек весь яд, незаметно разлитый в недрах прекрасной земли твоей, сжал его в одну каплю, гневно бросил ее светодарною десницей и отравил ею чудесное творение свое: ты создал женщину!» (8, 143)³. Платон не согласен с тем, что женщина воплощает темное начало и ее воздействие губительно. Хотя Алкиноя изменила Телеклесу, но воздействие ее любви было благодетельно: «сколько новых тайн, сколько новых откровений постиг и разгадал ты своею бесконечною душою и во сколько придинулся ближе к верховному благу!» (8, 145).

Наивный биографизм пытался найти в жизни Гоголя прототипические ситуации для истории Телеклеса. П. А. Кулиш считал, что в этих образах отразилась любовь Гоголя, о которой он рассказал в письме к А. С. Данилевскому от 20 декабря 1832 г. в связи с безнадежной влюбленностью последнего: «Очень понимаю и чувствую состояние души твоей, хотя самому, благодаря судьбу, не удалось испытать. Я потому говорю: благодаря, что это пламя меня бы превратило в прах в одно мгновенье. Я бы не нашел себе в прошедшем наслажденья, я сиился бы превратить это в настоящее и был бы сам жертвою этого усилия, и потому-то к спасению моему у меня есть твердая воля, два раза отводившая меня от желания заглянуть в пропасть» (10, 252). Почти все исследователи с чувством меры и вкусом отвергают и наивно-биографическое, и фрейдистское истолкование проблемы и объясняют переживание Гоголем силы женской красоты как эстетическое чувство⁴. Однако следует напомнить, что само по себе эстетическое чувство не существует и представление о прекрасном порождено социальными условиями. Кроме того, женскую красоту как вершину красоты мира переживал не только Гоголь. Но эти авторы не благодарили судьбу за то, что им не пришлось пережить чувство любви.

Позволим себе культурную аналогию. Некоторые современные исполнители эстрадных песен и актеры известны как сторонники однополой любви; между тем они вполне убедительно поют песни и играют роли людей, испытывающих любовь к противоположному полу. Другие современные исполнители эстрадных песен и актеры, напротив, пропагандируют свою нетрадиционную сексуальную ориентацию и в творчестве. Причина этого различия заклю-

чается, как можно понять, не в сексуальной ориентации как та-ковой, а в социальном способе переживания ее. Нечто подобное мы видим и в данном случае. Можно согласиться с К. В. Мочульским, что Гоголь «испытывал ужас перед любовью, предчувствуя ее страшную разрушительную силу над своей душой»⁵. Но истоки такого переживания следует искать не столько в личном, сколько в общественном, социально-психологическом опыте. Но именно этот опыт и оказывается пока за пределами внимания исследователей. Однако если мы признаем значение социально-психологического опыта для человековедческого анализа, то нам уже не потребуется устанавливать, существовали ли эти таинственная гоголевская женщина или еще более таинственный гоголевский мужчина. Установление этих фактов оказывается излишним.

С другой стороны — другая аналогия. Герои-мужчины в произведениях Гоголя испытывают страх перед женщиной. Говоря об этом, исследователи ссылаются на свидетельство С. Т. Аксакова: «Многие дамы, незнакомые лично с Гоголем, но знакомые с нами, желали его видеть; но Гоголя трудно было уговорить прийти в гостиную, когда там сидела незнакомая ему дама». Пускай мы признаем это объяснение резонным. Но в таком случае столь же странным и загадочным или столь же психически болезненным мы должны будем счесть, например, и поведение Пушкина, который на просьбы почитать свои новые «стишки» отвечал — и в первую очередь дамам — грубостью. Но тот же Аксаков привел через несколько страниц и другое свидетельство: «...перед своими именинами, по слухам прекрасной погоды, еще до приезда матери, Гоголь пригласил к себе в сад некоторых дам и особенно просил, чтоб приехала Ольга Семеновна с Верой» (жена и дочь мемуариста)⁶. И из этого свидетельства уже никакого решительного вывода не сделаешь, а само оно полностью дезавуирует клинические показания первого.

Ну, какой вывод следует из признания Гоголя доктору А. Т. Тарасенкову, что «сношений с женщинами он давно не имел» и что «не чувствовал в том потребности и никогда не ощущал от этого особого удовольствия»?⁷ Какой вывод следует из ответа на упреки матери в «гнусном разврате»: «Я готов дать ответ пред лицом Бога, если я учинил хоть один развратный подвиг, и нравственность моя здесь была несравненно чище, нежели в бытность мою в заведении и дома» (10, 158). А что еще он мог написать в письме к матери? Стоит ли искать личный опыт Гоголя за такими «признаниями», какое мы находим в письме от 21 апреля 1848 г. к М. А. Константиновскому: «Мое положенье действительно всех опаснее, и мне трудней спастись, чем кому другому. Была одна минута... но как сметь предаваться какой бы то ни было минуте, испытавши уже на деле, как близко от нас искуситель! Страшусь всего, видя еже-

минутно, как хожу опасно... Молитесь обо мне, великодушная душа!» (14, 62). Защитники Гоголя видят в подобных признаниях указания на распущенную сексуальную жизнь (только гетероэротическую!) в молодости: «Это невольно наводит на мысль, что у Гоголя самого были “грехи молодости”, которые уже отошли к этому времени от него, но какую-то физиологическую сторону которых он признавал⁸. «Свободно мыслящие» люди допускают гомосексуальные увлечения Гоголя: «Принять свою сексуальность Гоголь не мог, ему что-то мешало, заставляло подавлять страсть — и это, наверное, не столько боязнь общественного осуждения, сколько мастерски возведенные самим собою же внутренние барьеры; этого не допускала его глубокая религиозность, да и в целом его сложная, противоречивая натура»⁹. Однако ни та, ни другая точка зрения не имеют под собой реального основания.

Не учитывать того, что Гоголь смолоду болел припадками периодической меланхолии¹⁰, конечно, нельзя. В настоящее время исследователи относят Гоголя к шизоидному типу¹¹. Но эти черты характера можно описать и без медицинской терминологии: это самый обычный человек, и своеобразие его только в том, что «всё совершающееся вокруг он воспринимал в преувеличенном виде, призраки своего пламенного воображения легко принимал за действительность и всю свою жизнь прожил в мире сменяющихся иллюзий. Гоголь не только “все явления и предметы рассматривал *в их пределе*”, но и все чувства переживал также “*в их пределе*”»¹². В этом плане важно его признание В. А. Жуковскому 29 декабря 1847 г. (10 января 1848 г.) в том, он счел свое призвание поэта «главным и первым» в своей жизни. «Мне казалось, что уже не должен я связываться никакими другими узами на земле, ни жизнью семейной, ни должностной жизни гражданина, и что словесное по-прище есть тоже служба» (14, 34). Это, конечно, неправильно, но это не выводит его представления об отношениях мужчин и женщин за пределы нормы.

2

Свой анализ мы начнем с той статьи «Женщина», которую не обошел вниманием ни один исследователь. Здесь следует отметить такие моменты текста, которые пока не обсуждались: «Мы зреем и совершенствуемся; но когда? Когда глубже и совершеннее постигаем женщину» (8, 145). Кто эти не названные мы, которые «зреют и совершенствуются» именно тогда, «когда глубже и совершеннее постигают женщину»? Разумеется, это не все люди, это только мужчины. Приведу еще один пример из повести «Тарас Бульба»: «Коли человек влюбится, то он все равно, что подошва, которую, коли размочишь в воде, возьми согни — она и согнется» (2, 113).

Говоря слова *человек, мы*, автор объединяет себя с некоторой группой читателей и формирует коллектив единомышленников.

Такое жесткое ограничение своего адресата для русского писателя 1830-х гг. совершенно непривычно. Ведь К. Н. Батюшков уже в 1800—1810-е гг. предлагал «писать так, как говорим», чтобы сочинения «читали дамы»¹³, и эта формула отражала позицию карамзинистов в целом. Карамзинисты не просто учитывали точку зрения женщины при создании модели своего «воображаемого читателя», но на женском опыте в первую очередь и строили свое представление об этом «воображаемом читателе». Гоголь женщину из круга своих читателей исключил, заняв в этом отношении крайне архаическую позицию. Весь вопрос в том, насколько сознательно он сделал это.

На основе других его суждений можно сделать вывод, что он делал это и не очень сознательно, и не очень умело. Гоголь, например, считал, что женщина более благодарный слушатель, нежели мужчина. И поэтому окружал себя женщинами, своими постоянными слушательницами и знакомыми. Но в представление о благодарном слушателе он вкладывал не бескорыстное представление о читателе как равноправном собеседнике. Гоголь ценил в своем читателе ученика, и предпочитал женщин именно потому, что они в большей степени, чем мужчины, были готовы к безответному усвоению его учения, его мыслей о воспитании и назначении человека в обществе. А. О. Смирнова, отношения Гоголя с которой некоторые исследователи толкуют как любовь, была для него не столько задушевным другом, сколько объектом воспитания. Едва ли какой мужчина стал бы так исповедоваться перед Гоголем, как это сделала Смирнова в письме от 26 ноября 1844 г.: «...я вам известна во всей своей черноте <...> Ведь вы один доискиваться умеете до души без слов <...> Ведь я еще все-таки на самой низкой ступеньке стою, и вам еще не скоро меня оставлять. Напротив, вы более, чем когда-либо, мне нужны». Смирнова каялась в «порочности», что и нужно было Гоголю, так как иначе ему нечему было бы ее учить. Он называет ее «больной», а себя «врачом» и видит «порочность» Смирновой в несоблюдении церковных обрядов. Смирнова подыгрывала Гоголю, принимая его поучения: «А признаться ли вам в своих грехах? Я совсем не молюсь, кроме воскресенья. Вы скажете мне, очень ли это дурно, потому что я, впрочем, непрестанно — иногда свободно, иногда усиленно — себя привожу к Богу <...> Однако вы знаете сердца хорошо; загляните глубже в мое сердце и скажите, не гнездится ли где-нибудь какая-нибудь подлость под лициною доброго дела и чувства»¹⁴. Аналогичным было и отношение Гоголя к А. М. Виельгорской, которой он со строгостью учителя вслед за указанием следить за особенностями своего лица и фигуры однажды дал задание «стать русской».

Оценивая эти отношения, С. Т. Аксаков писал: «Не менее вредны были ему дружеские связи с женщинами, большую частью

высшего круга. Они сейчас сделали из него нечто вроде духовника своего, вскружили ему голову восторженными похвалами и уверениями, что его письма и советы или поддерживают, или возвращают их на путь добродетели. Некоторых я даже не знаю и назову только Виельгорскую, Соллогуб и Смирнову <...> Я не знаю, как сильна была его привязанность к Соллогуб и Виельгорской; но Смирнову он любил с увлечением, может быть потому, что видел в ней кающуюся Магдалину и считал себя спасителем ее души. По моему же простому человеческому смыслу, Гоголь, несмотря на свою духовную высоту и чистоту, на свой строго монашеский образ жизни, сам того не ведая, был несколько неравнодушен к Смирновой, блестящий ум которой и живость были тогда еще очаровательны. Она сама сказала ему один раз: Послушайте, вы влюблены в меня...“ Гоголь осердился, убежал и три дня не ходил к ней¹⁵. С. Т. Аксаков писал своим сыновьям 23 февраля 1852 г.: «Я не знаю, любил ли кто-нибудь Гоголя исключительно как человека. Я думаю, нет; да это и невозможно <...> Всякому было очевидно, что Гоголю ни до кого нет никакого дела; конечно, бывали исключительные мгновения, но весьма редкие и весьма для немногих. Я думаю, женщины любили его больше и особенно те, в которых наименее было художественного чувства, как, например, Смирнова»¹⁶.

Оставим оценку эстетической чуткости Смирновой на совести Аксакова, но суть проблемы он уловил верно: в отношениях Гоголя с женщинами как лучшими читателями очевиден приоритет педагогического начала над эстетическим. Гоголю вообще были свойственны педагогические претензии. Но по отношению к женщинам он был сверх-педагог. Он учит всех, кто ни встретится на пути. В статье «Что такое губернаторша» он старается убедить русских женщин в их высоком призвании, доказывает, что женщина может положительно влиять на общество в целом, при этом ей не обязательно отличаться умом или знанием света: «Клянусь, женщины гораздо лучше нас, мужчин <...> Если только сумеете заговорить с ними языком самой души, если только сколько-нибудь сумеете очертить перед женщиной ее высокое поприще, которого ждет теперь от нее мир <...> то та же самая женщина, которую вы считали пустой, благородно вспыхнет вся вдруг <...> и, швырнувши далеко в сторону свои тряпки, всех повернит к делу. Клянусь, женщины у нас очнутся прежде мужчин» (8, 319). Получается, что хотя «женщины гораздо лучше нас, мужчин», но раскрыть свои качества они могут только под влиянием мужчин; женщина — это объект для приложения педагогических способностей мужчины.

Но если Гоголь стремился влиять на окружавших его женщин, то и те, в свою очередь, пытались оказать на него воздействие. Например, А. М. Виельгорская 5—8 мая 1847 г. писала: «...но в то же время

помните, любезный Николай Васильевич, что ваше имя и ваш талант обязывают вас быть самостоятельным и что вы должны иметь некоторое уважение к самому себе и к званию писателя, важность и высоту которой (! — M. C.) вы сами глубоко чувствуете»¹⁷.

Это уже тон не ученицы, а наставницы, и Гоголь принимает его — потому, что заранее предполагал именно такое развитие отношений. В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» женщины определяют жизнь Ивана Никифоровича и ход событий. «Проклятая баба» (2, 233) вынесла на улицу проветривать ружье Ивана Никифоровича, оказавшееся поводом для ссоры. Агафия Федосеевна, которая «не была ни родственницей, ни свояченицей, ни даже кумой Ивану Никифоровичу», берет верх над ним, и Иван Никифорович меняет привычный образ жизни и повинуется этой женщине: «Я признаюсь, не понимаю, для чего это так устроено, что женщины хватают нас за нос так же ловко, как будто за ручку чайника?» Иван Никифорович «даже изменял при ней, невольно, обыкновенный свой образ жизни: не так долго лежал на солнце, если и лежал, то не в настуре, а всегда надевал рубашку и шаровары, хотя Агафия Федосеевна совершенно этого не требовала» (2, 241). Как сказано, в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (статья «Женщина в свете»), женщина может принести пользу своим влиянием на мужа, служащего государству: «Душа жены — хранительный талисман для мужа, оберегающий его от нравственной заразы» (8, 224).

Итак, хотя женщина представляется только объектом воспитания, она руководит жизнью мужчины. Но пускай они водят *нас* за нос так ловко, что мы с охотой повинуемся их пожеланиям, всё равно женщина лишь объект, а мы являемся первым лицом, точкой отсчета, центром мира, для которого женщина существует.

Поскольку женщина — это объект, она и объект любования. Поэтому взгляд Гоголя на женщину — это сугубо мужской, «раздевающий» взгляд, откровенно рассматривающий все подробности и детали. Ни возмущаться, ни удивляться не стоит: мы ведь не хотели бы, чтобы Гоголь заговорил от лица женщин? С культурно-исторической точки зрения он был самый рядовой мужчина. Вот русалки из «Майской ночи» с телом, которое «как будто свяяно из прозрачных облак и будто светилось насквозь при серебряном месяце» (1, 176). Вот губернаторская дочка из «Мертвых душ», «хорошенький овал лица» которой «круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какою-то прозрачною белизною» (6, 90). В конце XVIII в. сравнения женского лица с яйцом встречались часто¹⁸, поэтому можно считать, что гоголевское сравнение лица губернаторской дочери с яйцом отразило традиционные представления эпохи о женской красоте. Это рассматривание подробностей и метонимическую замену человека его частью Гоголь

распространяет и на мужчин. Но когда этот прием применяется к женщинам, то красивое неизбежно превращается в некрасивое.

3

Второе, на что стоит обратить внимание в статье «Женщина», — это мысль о первоначальном единстве мужского и женского начал: «Что такое любовь? — Отчизна души, прекрасное стремление человека к минувшему, где совершалось бесспорочное начало его жизни, где на всем остался невыразимый, неизгладимый след неподражаемого младенчества, где все родина. И когда душа потонет в эфирном лоне души женщины, когда отыщет в ней своего отца — вечного Бога, своих братьев <...> Тогда она повторяет в себе прежние звуки, прежнюю райскую в груди бога жизнь» (8, 146). Искали и находили в этих построениях Гоголя отголоски философии Платона, христианской теологии, мистических учений. При желании эти построения можно возвести к единству противоположностей инь и янь.

Почему у этих суждений находят такое множество источников? И почему все эти источники так похожи: а) друг на друга и б) на Гоголя? Ответ по-бытовому прост и ясен. В мире и есть только два пола, только две группы людей: мужчины и женщины. Поэтому стоит ли удивляться тому, что мужчины тянутся к женщинам, а женщины — к мужчинам? И каждая более или менее стройная и всеобъемлющая теория жизни непременно учитывает это и переводит на язык своих образов и понятий.

Поэтому в «Ночи перед Рождеством» Вакула видит во дворце Екатерины картину, на которой изображена «пречистая дева с младенцем на руках» (1, 235), а в finale повести Оксана, ставшая женой Вакулы, — это «красивая женщина с дитятей на руках» (1, 243). Супружеский союз есть возвращение в лоно божества, в котором объединяются мать и отец. Материализация божественного начала означает превращение женщины в мужчину. А задача художника, выражающего «божество в самом веществе», — «воплотить в мужчине женщину» (8, 146).

В том же эссе «Женщина» Гоголь писал: «Пока картина еще в голове художника и бесплотно округляется и создается — она женщина; когда она переходит в вещество и облекается в осязаемость — она мужчина» (8, 145). Поэтому его девушки 17-ти лет «чисты», как картина, которая только создается и формируется. В этом отношении весьма показательно суждение Гоголя о М. П. Балабиной в письме к ней от апреля 1838 г.: «Вы похожи теперь на картину, в которой художник великий употребил все свои силы на то, чтобы создать прекрасную фигуру, которую он поместил на первом плане, потом ему надоело заняться прочим, второй план он напачкал как ни попало или, лучше, дал напачкать другим. Оттого вышло, что позади вас находится Петербург и чухонская

природа» (11, 140). И ей же — письмо от 18 (30) мая 1839 г.: «Я теперь вижу, это справедливо, что девушка на 18-м году в один год проходит тот курс, который нашему брату едва дается в несколько лет» (11, 227).

Для описания этой семнадцатилетней красавицы Гоголь довольствуется стереотипными эпитетами: «...на возу сидела хорошенъкая дочка с круглым лицом, с черными бровями, ровными дугами поднявшимися над светлыми карими глазами, с беспечно улыбавшимися розовыми губками» (1, 16). Отрывок «Девицы Чабловы» показывает героиню на пороге новой жизни: «Дело в том, что они задумали^{<сь>} о своем существовании, и в то время, когда ветрен^{<ая>} и малодушная бросается на свет без рассмотрения, как бабочка на свечу, они уже захотели сделать для себя план жизни и предначертать заранее для себя самих правила, в законах которых обращалась бы их жизнь. Весь совершенно необыкновенная в девицах осьмнадцатилетних» (3, 335). В отрывке «Начало исторического романа» воинственный рыцарь влюбляется в 17-летнюю девушку и решается бежать из родного хутора вместе с ней. О возможных последствиях такого побега мы можем только догадываться. Как в незавершенной картине, характеры бесплотных, прозрачных молоденьких девушек неуловимы, неясны и бесцветны рядом с вполне определенными мужскими типами.

Разумеется, правил без исключения нет, и исключение требует особой мотивировки. Молодая красавица из повести «Невский проспект» «была свежа; ей было только семнадцать лет». Однако «видно было, что еще недавно настигнул ее ужасный разврат», поэтому «она обратилась в какое-то странное, двусмысленное существо, где она вместе с чистотою души лишилась всего женского и отвратительно присвоила себе ухватки и наглости мужчины» (3, 21). Публичная женщина перестает быть женщиной вообще. Но и обычные женщины, вступая в брачный возраст, также становятся осязаемы и приобретают грубые «мужские» черты. В письме к М. П. Балабиной от 24 августа (5 сентября) 1839 г. Гоголь писал: «Может быть, вы в эти три года, как я не имел удовольствия вас видеть, переменились совершенно. Ведь как бы то ни было, вам теперь 18 лет. Может быть, вы сделались теперь высокого росту, у вас явилась страшная сила в руках. Я же человек щедущий, худенький и после разных минеральных вод сделался очень похожим на мумию или на старого немецкого профессора с спущенным чулком на ножке, высохшей, как зубочистка. Долго ли в таком случае до греха. Вы мне дадите кулака — и я пропал» (11, 244).

Гоголь, конечно, шутит. Но шутка строится по той модели, которую он уже выработал в повести об Иване Федоровиче Шпоньке. Напомню, что Василиса Каширинова рост «имела почти исполинский, дородность и силу совершенно соразмерную». Казалось,

что природа сделала непростительную ошибку, определив ей носить темно-коричневый по будням капот с мелкими оборками и красную кашемировскую шаль в день Светлого Воскресенья и своих именин, тогда как ей более всего шли бы драгунские усы и длинные ботфорты» (1, 293—294). Мужчина находится во власти такой женщины, страх превращает его в младенца. Давно и спрашено замечено, что у Гоголя пары: Иван Федорович и Василиса Кашпоровна — представляет собой предельное выражение общей ситуации. Так как Василиса Кашпоровна мужеподобна — она не замужем, хотя считает брак нормой. Так как Иван Федорович женоподобен — он боится брака, поскольку боится постоянного присутствия около себя вездесущей жены. Услышав предложение тетушки жениться на Марье Григорьевне, «Иван Федорович стоял, как будто громом оглушенный». Жениться «оказалось ему так странно, так чудно, что он никак не мог подумать без страха. Жить с женой!.. непонятно! Он не один будет в своей комнате, но их должно быть везде двое!..» (1, 306). На этом фоне определять, какой характер этой пары: «андрогинный» или «гермафродитный»¹⁹, — кажется уже и ненужным.

Повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» представляет собой крайнее выражение этой тенденции, но во всех других повестях в «Вечерах» мужчины в супружеских парах наделяются женскими чертами, а женщины — мужскими. Правда, простые прабуки не испытывают страха и женятся, а Иван Федорович побежден страхом. Но если «Вечера» основаны на сватовстве и женитьбе, то уже «Миргород» отрицает брак как таковой. Афанасий Иванович состоит в платоническом браке с Пульхерией Ивановной и блудит с дворовыми девками. Тарас Бульба живет в безбрачной Сечи, похожей на монастырь или остров аскетов: «Одни только обожатели женщин не могли найти здесь ничего, потому что даже в предместье Сечи не смела показываться ни одна женщина» (2, 66). Тарас только для продолжения рода съездил пару раз (так, во всяком случае, получается) за ее пределы: «Козак не на то, чтобы возиться с бабами» (2, 43). Хома Брут гуляет направо и налево, а мысли о браке у него нет. Иван Иванович и Иван Никифорович не женаты, хотя без женщин также не обходятся. В «Повестях» 1842 г. все становится еще определеннее. В «Невском проспекте» Пирогов думает только о сексе, но и Пискарев увлекается красотой, не думая о браке. Майор Ковалев поначалу «был не прочь и жениться; но только в таком случае, когда за невестою случится двести тысяч капиталу» (3, 54). Но потом это желание отпадает: «вот, мол, вам, бабье, куриный народ! а на дочке все-таки не женюсь. Так просто, раг amour, — изволь!» (3, 74). Влюбленность героя «Записок сумасшедшего» приводит его к сумасшествию. Чертокуцкий напился на вечере у генерала, еле «добрался

до спальни и уложился возле своей молоденькой и хорошенькой жены, лежавшей прелестнейшим образом, в белом как снег, спальном платье» (3, 185). Детей у них нет. Акакий Акакиевич прожил всю жизнь без брака, и только шинель дала ему полноту жизни. Герои боятся не физической близости с женщиной, а именно брачных обязательств, которые недаром в культурной традиции названы брачными цепями. Одно дело — *par amour*, другое дело — брак. Как писал А. К. Воронский, Хома Брут «ищет физического удовлетворения своих страстей: он не брезгует вдвойной-торговкой, пристает к молодкам. У Хомы Брута физическая и психическая стороны полововой жизни резко разобщены. Чувственное влечение не совпадает с высшим психическим состоянием. Когда у людей наблюдается подобное разобщение, не только половая, но и вся материальная жизнь представляется низменной, грязной, грешной, а высшая духовная жизнь — отрещенной от всего земного, вещественного»²⁰. Если снять с этой оценки «социалистический» налет, то нельзя не признать ее справедливой по отношению ко всем мужчинам Гоголя.

Брачный период делает мужчину счастливым только на несколько часов: «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу» (3, 154). А за этими яркими минутами следует гибель. Гибнет Хома Брут, победивший на короткое время панночку; гибнет художник, поддавшийся на уговоры красавицы. Гибнет Акакий Акакиевич; гибнет Андрий Бульба. В повести «Тарас Бульба» губительное влияние женщины на мужчину показано ярче, чем в других: «Крепко задумался Бульба. Вспомнил он, что велика власть слабой женщины, что многих сильных погубляла она» (2, 113). Если товарищество Сечи — самая великая ценность, то самым большим грехом является выход за ее пределы, любовь к женщине. Коллизия между личным (семейным) счастьем и общим (коллективным) делом решается Тарасом Бульбой в пользу коллектива, интересы которого оказываются выше интересов семьи²¹.

С бытовой точки зрения, мужчина боится брака как ограничения свободы и обязанности быть всегда уже не одному, а вдвоем с кем-то. Но метафизически мужчина боится брака потому, что смутно ощущает в нем источник своей гибели. Он стремится к браку как к последнему пределу совершенствования человека, как к достижению изначального совершенства, утерянного вследствие разделения стихий на мужскую и женскую. Но именно в этом слиянии он потеряет свою отдельность и превосходство, которые составляют предмет его мужской гордости. Так как же ему, человеку (!), не бояться

ся утраты этого достойнейшего человеческого свойства? Мужчина говорит в Гоголе отчетливо, внятно и очень громко.

Все эти картины брака вступают как будто в противоречие с тем, что сказал Гоголь в письме к А. С. Данилевскому от 30 марта 1832 г.: «Прекрасна, пламенна, томительна и ничем не изъяснима любовь до брака; но тот только показал один порыв, одну попытку к любви, кто любил до брака. Эта любовь не полна; она только начало, мгновенный, но зато сильный и свирепый энтузиазм, потрясающий надолго весь организм человека <!>. Но вторая часть или, лучше сказать, самая книга — потому что первая только предуведомление к ней — спокойна и целое море тихих наслаждений, которых с каждым днем открывается более и более, и тем с большим наслаждением изумляешься им, что они казались совершенно незаметными и обыкновенными <...> Любовь до брака — стихи Языкова: они эффектны, огненны и с первого раза уже овладевают всеми чувствами. Но после брака любовь — это поэзия Пушкина: она не вдруг обхватит нас (! — M. C.), но чем более вглядываешься в нее, тем она более открывается, развертывается и на конец превращается в величавый и обширный поток, в который чем более вглядываешься, тем он кажется необъятнее, и тогда самые стихи Языкова кажутся только частию, небольшой рекою, впадающей в этот океан». Но противоречие это мнимое. Во-первых, Гоголь считает, что Иван Федорович Шпонька «до брака удивительно как похож на стихи Языкова, между тем как после брака сделается совершенно поэзией Пушкина». Тут просто разведешь руками: никто не поймет, в чем он нашел сходство между стихами Языкова и Шпонькой. Гоголь просто повторяет общие места, и, как можно понять, идет вслед за Пушкиным и его посланием «К Языкову»:

Языков, кто тебе внушил
Твое посланье удалое?
Как ты шалишь, и как ты мил,
Какой избыток чувств и сил,
Какое буйство молодое!

Ничего своего, лично пережитого в гоголевском сопоставлении нет. Недаром мы встречаем в этом письме те же приемы, которые отмечали и в очерке «Женщина»: Гоголь уравнивает мужчину и человека и говорит от лица только мужчин (все местоимения мужского рода). Завершив этот фрагмент, Гоголь по своему обыкновению хвастается перед приятелем: «Видишь, как я прекрасно рассказываю! О, с меня бы был славный романист, если бы я стал писать романы!» (10, 227).

И на самом деле: для массового романа все эти прописные истины и яркие, броские сравнения как нельзя более подходят. О, Гоголь стал бы славным романистом, если бы стал писать романы

по этой канве! Но он стал писать свои произведения прямо противоположным образом, разрушая сложившиеся стереотипы, хотя и не затрагивая (потому что в принципе в его время это было невозможно) гендерной основы, на которой сложились эти стереотипы. Письмо к Данилевскому написано в 1832 г., и Гоголь мог измениться и многое передумать. Но вот другое письмо — к тому же Данилевскому и его жене, письмо, написанное 6 (18) марта 1847 г.: «Пишу к вам обоим, потому что вы составляете *одно*» (13, 261). Здесь то же стереотипное мышление, отразившееся в столь противоположных суждениях: един дух, едино тело; муж и жена — одна сатана.

4

Вернемся вновь к очерку «Женщина». Все, что мы пока вычи-тали из него, показывает, что Гоголь жил и ощущал себя в патриархатном мире. И рассуждать в патриархатном мире о том, что для человека (следовательно, мужчины) значат высшие ценности, может только мужчина. Именно поэтому он уравнивает мужчин и человечество и, обращаясь к читателю, говорит это гордое мы. И именно поэтому женщина олицетворяет то, что есть у человека (мужчины) самого дорогого: природу, родину, богоматерь. Если бы о том же предмете (что для человека значат высшие ценности) заговорила женщина, мы услышали бы те же самые слова, только примененные к мужчине. А. А. Ахматова, научившая женщин говорить, писала:

И когда засыпаю, смиренная,
На груди твоей снега белей,
Как ликует твое умудренное
Сердце — солнце отчизны моей!²²

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» кузнец Вакула говорит Оксане: «Что мне до матери? ты у меня мать и отец» (1, 209). А Катерина заявляет Даниле: «Он не отец мне <...> Ты у меня отец мой!» (1, 260). Андрий, влюбившись в полячку, говорит: «Кто сказал, что моя отчизна Украина? Кто дал мне ее в отчизны? Отчизна есть то, чего ищет душа наша, что милее для нее всего. Отчизна моя — ты! Вот моя отчизна!» (2, 106). Едва ли целесообразно делать из этого выводы о специфике психического склада Гоголя, тем более — о его проблемах сексуального характера. Тогда и по поводу Ахматовой придется говорить нечто похожее.

Итак, Гоголь жил во власти социальных стереотипов и гениально точно воспроизводил их. Вот педагог-семинарист из неоконченной повести «Страшный кабан»: «Мы имели уже случай заметить нечто о влиянии нашего учителя на мандрыковских красавиц: поступленные взгляды, перешептывание, низкие поклоны показывали, что овладение им считала каждая из них немаловажным де-

лом <...> Но, к счастью или несчастью, чувство, так много известное бедному человечеству, наносившее ему с незапамятных времен море нестерпимых мук, не касалось нашего педагога. В этом случае Иван Осипович был настоящий стоик и <...> он твердо знал, что ни один из философов, начиная от Сенеки, Сократа и до лектора ***ской семинарии, не ставил ни во что причудливую половину человеческого рода; ergo, любви не существует. Такие положения, обратившиеся у него, наконец, в правила, были тверды, слишком тверды» (3, 269–270). Стереотипное восприятие обусловило стереотипные приемы комического изображения женщин. По прибытию в село нового учителя жительницы села «не ударили себя лицом в грязь: одаренные тем звонким и пронзительным языком, который по неисповедимым велениям судьбы, у женщин почти вчетверо быстрее поворачивается, нежели у мужчин, они гибко развертывали его в опровержение и защиту достоинств учителя» (3, 264). Мы все это уже читали и перечитали у Аристофана и Плавта. И все это было бы примитивно просто, когда бы не одно но.

Тысячелетиями литературный сюжет заканчивается браком: герой (мужчина) женится и — счастлив. У Гоголя жених Подколесин бежит из-под венца, выпрыгивая в окно. Страх женитьбы существовал и ранее, но он никогда не приводил к таким решительным поступкам.

Уже завязка «Ганца Кюхельгартена» основана на том, что герой покидает идиллический мир своей невесты ради романтических поисков новых ценностей, лежащих за пределами идиллии. Но после недолгих, хотя и многоопытных странствий Ганц возвращается и женится на Луизе. Юный Гоголь (в 1827 г. ему только 18 лет) повторяет композицию басни Крылова «Два голубя», «Теона и Эсхина» Жуковского и «Странствователя и Домоседа» Батюшкова, хотя в них и нет гендерной дифференциации. Но дальше начинаются отличия. Вводя гендерную дифференциацию, Гоголь закрепляет идиллию с циклическим временем за женщиной, а романтические поиски с линейным временем за мужчиной; ценности жизни приобретают гендерную окраску. Кроме того, возвращением блудного голубка (Эсхина, Странствователя) сюжет не оканчивается. На шумном свадебном пиру Ганц, вынужденный расстаться с мечтами юности, грустит о былом:

Он полон дум и упоенья,
Мечты воздушные ведет:
Он независимый, он вольный,
Собой и миром всем довольный,
Но, расставаясь с семьей
Своих товарищей, душой
Делил с кем шалость, труд, покой,
И размышляет он, и стонет

И с невыразною тоской
Слезу невольную уронит (1, 99).

Если эта тоска о былом победит, Ганц сей же час прыгнет в окошко. И в освещении томления Ганца прыжок Подколесина перестает быть смешным.

Когда в 1833 г. Гоголь задумал пьесу «Женихи», в ней не было еще Подколесина. В «Женихах» герои-женихи сравнивают Агафью Тихоновну с «рафинатом», «эдаким розанчиком», «сладостью», и при этом не важно, кто из них на какие части ее растаскивает. Агафья Тихоновна, со своей стороны, занимается игрой в пазлы: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтаровича, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича — я бы тогда тотчас же решилась» (5, 37). С одной стороны, мы видим вещественные метафоры (метафоры еды), а с другой — мы видим расчленение тела. И оба эти приема сводят чувство любви к наивной физиологии. В «Женихах» был комизм, но не было универсального смысла, которым так дорожил Гоголь.

В 1836 г. Гоголь назвал комедию «Женитьба» и ввел в нее сюжет Подколесина, который испытывает страх перед женитьбой и мотивирует его следующим образом: «На всю жизнь, на весь век, как бы то ни было, связать себя, и уж после ни отговорки, ни раскаянья, ничего, ничего — все кончено, все сделано» (5, 58—59). Поняв справедливость слов Пушкина о том, что «жена — не рукавица», Подколесин выпрыгивает в окно. Даже Кочкирев, который относится к жизни более легко, переживает те же самые чувства: «...на кой черт ты меня женила? <...> Эк невидаль, жена! Без нее-то разве я не мог обойтись?» (5, 14). И все-таки Кочкирев стремится устроить свадьбу и старательно берется за сугубо женскую роль свахи. Подколесин и Кочкирев искренне считают, что женитьба есть высшая степень реализации мужчины, наиболее адекватная форма его идентификации. Они непременно согласились бы со словами Л. В. Пумпянского о Гоголе: «Печально думать о жизни, в центре которой не было любви к женщине, то есть не было объединения всех общественных стремлений в одном природно-общественном, а потому непререкаемо серьезном стремлении»²³.

Итак, с точки зрения Кочкирева и Подколесина, с точки зрения самого Гоголя и Л. В. Пумпянского, да и с нашей собственной точки зрения, не-женитьба, то есть несоздание своего дома, мира, судьбы, выявляет несостоятельность мужчины. Гоголь написал комедию именно об этом, почему она несет столь многозначительный и универсальный смысл. «Женитьба» — пьеса о мужчине на распутье: если он не решится на женитьбу, то он не мужчина, а если женится, то обабится. Вроде бы все просто: как ни страшно совершить этот шаг, а надо. Только не задумывайся.

Кочкарев и пытается отвлечь Подколесина от размышлений и сблазнить его рассказом о прелестях женитьбы: «Ну, а как будет у тебя жена, так ты просто ни себя, ничего не узнаешь: тут у тебя будет диван, собачонка, чижик какой-нибудь в клетке, рукоделье... И, вообрази, ты сидишь на диване — и вдруг к тебе подсядет бабеночка, хорошенская эдакая, и ручкой тебя...» (5, 17). Правда, про себя самого Кочкарев (уже задним числом) считает, что смог бы обойтись и без жены: «Закон исполнил! Эк невидаль, жена! Без нее-то разве я не мог обойтись?» (5, 14). Но своевременно не задумался и — женился.

Но рефлектирующий Подколесин начал думать, и такие мысли полезли ему в голову! То ты гулял как хотел, направо и налево, гулял — во всех мыслимых и немыслимых смыслах, даже и в философском, гулял — как голубь, Эсхин и Странствователь. А теперь вот прилепишься к одному месту — и уже никуда не денешься от своей голубки, Теон-ки, Домосед-ки. И как только задумаешься об этом, циклические ценности идиллии сразу же начинают меркнуть перед ценностями линейного пути. Подколесин задумался: «А ведь хлопотливая, чорт возьми, вещь — женитьба! То, да се, да это. Чтобы то да это было исправно — нет, чорт побери, это не так легко, как говорят» (5, 12). И еще: «А ты думаешь небось, что женитьба все равно, что “эй, Степан, подай, сапоги!” Натянул на ноги да и пошел? Нужно порассудить, порассмотреть» (5, 14). А в итоге что? «Порассуждал, порассмотрел» и — выпрыгнул в окошко. И Фекла абсолютно права: «Еще если бы в двери выбегал — ино дело, а уж коли жених да шмыгнул в окно — уж тут, просто мое почтение!» (5, 61).

Гоголь считал, что жениться жизненно необходимо, но необходимо жизненно физиологически. Вот что он писал С. П. Шевыреву 8 (20) ноября 1845 г. о К. С. Аксакове: «Этот человек болен избытком сил физических и нравственных; те и другие в нем накопились, не имея выходов извергаться. И в физическом, и в нравственном отношении он остался девственник. Как в физическом, если человек, достигнув 30 лет, не женился, то делается болен, так и в нравственном. Для него даже лучше *<бы>* было, если бы он в молодости своей, по примеру молодежи, ходил раз, другой в месяц к девкам. Но воздержанье во всех рассеяниях жизни и плоти устремило все силы у него к духу» (12, 537). Это расхожее мнение, широко распространенное в XIX в., и исходит оно из тех же патриархатных представлений, что и прочие суждения Гоголя, которые мы уже приводили в своей работе.

Вершиной же рассуждений этого типа является следующий пассаж из письма к С. Т. Аксакову от 16 мая 1844 г., к которому прилагалось письмо к Н. Н. Шереметевой, где Гоголь отвечал на вопрос Шереметевой по поводу слухов о себе. Аксакову же Гоголь

писал: «Объяснения об этом предмете я б не сделал никому, потому что ленив на подобные вещи; но так как она прямо и бесхитростно сделала мне запрос, то мне показалось совестно не дать ей ответа. А с вами о сем тратить слов не следует. Вы *человек-небаба*. Человек-небаба верит более самому человеку, чем слуху о человеке; а человек-баба верит более слуху о человеке, чем самому человеку. Впрочем, вы не загордитесь тем, что вы *человек-небаба*. Тут вашей заслуги никакой нет, нижे приобретения: так Бог велел, чтоб вы были *человек-небаба*. Не унижайте также человека-бабу, потому что *человек-баба* может быть, кроме этого свойства, даже совершеннейшим человеком и иметь много таких свойств, которых не удастся приобрести *человеку-небабе*. Друг наш Погодин есть *человек-баба* — не потому, чтобы он вел не такую жизнь, как следует, или не имел твердости или характера, но потому, что иногда вдруг понесет от него бабьей юбкой» (12, 302). Далее Гоголь еще пространно рассуждает об этом, придавая этой гендерной проблематике еще и национальные обертоны, которые должны были бы стать предметом специального анализа.

Во всей этой претендующей на какую-то глубину фразеологии слышатся интонации подросткового возраста. Вообще сама попытка построить какие-то типологии с помощью такого операционного материала выглядит детской и наивной. А приложение этой типологии к описанию близких знакомых: Погодина, Щепкина, Константина Аксакова, Шереметевой — в высшей степени отдает «бабьей юбкой». Теоретически Гоголь вроде бы готов подняться над этими пошлыми представлениями и признать самодостаточную ценность женщины. Но в каждом отдельном суждении невольно выражается традиционалистская патриархатная модель отношений. Свобода сексуальных отношений признается допустимым (хотя и нежелательным) поведением для мужчины. В отношении женщины мысль о подобной свободе и в голову не приходит.

Обращаясь в статье «Что такое губернаторша» к А. О. Смирновой, Гоголь наставлял ее, как стать полезной миру, поделившись с ним как писателем своими знаниями: «Говорите, что не знаете даже, с которого конца начать, что куча сведений вами набрана в голову еще в беспорядке (NB причина неудач). Я вам помогу их привести в порядок, но только выполните следующую за сим просьбу добросовестно, как только можно, — не так, как привыкла исполнять ваш брат — страстная женщина, которая из десяти слов восемь пропустит и ответит только на два, затем что они пришли к ей как-нибудь по сердцу, но так, как наш брат — холодный, бесстрастный мужчина, или, лучше, как деловой, толковый чиновник, который, ничего не принимая особенно к своему сердцу, отвечает ровно на все пункты» (8, 311). Для мужчины полнота жизни не может реализоваться в рамках семьи. Если для

женщины подходит роль Теона, Домоседа, Луизы, то мужчине свойственна роль Эсхина, Странствователя, Ганца. Полнота жизни мужчины реализуется в социальном бытии; для русского человека — в России, а через Россию — в Боге. Поэтому любовь мужчины к женщине губительна для его социальной (человеческой) реализации. Гоголь хорошо помнил, что в Ветхом Завете Бог повелевает человеку плодиться и размножаться, и нарушить этот завет нельзя. Встреча мужчины с женщиной — это, таким образом, искушение мужчины (человека) на пути его социальной реализации, а носителем искушения является, как известно, нечистая сила. Вот отчего Гоголь столь много внимания уделяет искущению, черту, а все женщины у него — это ведьмы, только без хвоста.

И теперь мы понимаем, на что обрек себя мужчина, отказавшийся от женитьбы и выпрыгнувший в окошко. Он, конечно, преодолел искушение, но он не выполнил заповедь плодиться и размножаться. Он стремился достичь высшей степени социальной реализации, но не добился элементарной реализации себя как мужчины. Гоголь это понимал. И страдал от того, что понимал это.

¹ В известной степени эта проблематика в отношении Гоголя раскрыта в кн.: *Крикунов В. Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя*. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 1981; *Крикунов В. Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы: Проблемы повествования*. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 1985.

² Психоаналитический анализ Гоголя см.: Ермаков И. П. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. М.: Новое литературное обозрение, 1998; Друбек-Майер Н. От «Песочного человека» Гофмана к «Вину» Гоголя // Гоголевский сборник. СПб., 1994; Иванцкий А. И. Гоголь. Морфология земли и власти. М.: РГГУ, 2000; нашу оценку этой книги см.: Строганов М. Рец. // НЛО. № 49 (3'2001). С. 477–479. Но едва ли стоит истолковывать литературный текст как «показания» пациента: Сорочан А., Строганов М. Tolstoy Studies Journal. Vol. I–XIII. New-York; Toronto, 1988–2001 // НЛО. № 64 (6'2003).

Мотивно-архетипический анализ генетически связан с психоанализом. Поначалу эта связь скрывалась в поэтике: Манин Ю. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1978. С. 141–144; Манин Ю. В. Границы комедийного мира. «Женитьба» Гоголя // Литературные произведения в движении эпох / Отв. ред. Н. В. Осьмаков. М.: Наука, 1979. Потом, видимо, была просто забыта: Крикунов В. Ш. Мотивы художественной прозы Гоголя: Монография. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1999. С. 134–152 (глава «Связь женщины с чертом»); Его же. Повести Гоголя. Пространство смысла: Монография. Самара: СГПУ, 2006. С. 201–221 (глава «Метаморфозы женского»).

Религиозно-мистический анализ материала см.: Гончаров С. А. Сон-душа, любовь–семья, мужское–женское в раннем творчестве Гоголя // Гоголевский сборник / Ред. С. А. Гончаров. СПб.: СПбПГУ, 1994; Бочаров С. Г. «Красавица мира». Женская красота у Гоголя // Гоголь как явление мировой культуры: По материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя. 31 октября — 2 ноября 2002 г.

М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 15—35. Истолкование С. Г. Бочаровым этой проблематики как платонизма — вольно или невольно — восходит к: Шамбинаго С. Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь). М., 1911. Некоторые параллели см. также: Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. Гоголь / Ред. Л. Аллен. СПб.: Логос, 1994. С. 95, 180—181.

³ Здесь и далее цитаты из произведений и писем Гоголя даются по: Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937—1952, — с указанием тома и страницы в тексте в скобках.

⁴ Гиппиус В. Гоголь. С. 39; Зеньковский В. Гоголь. С. 315—317; Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Составление и послесловие В. М. Толмачевой. М.: Республика, 1995. С. 15—18; Золотуский И. П. Гоголь. М., 2005. С. 95—96.

⁵ Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. С. 16.

⁶ Аксаков С. Т. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Художественная литература, 1956. Т. 3. С. 213, 217.

⁷ Тарасенков А. Т. Последние дни жизни Гоголя // Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников. С. 511—526.

⁸ Зеньковский В. В. Н. В. Гоголь. С. 223.

⁹ Соколов Б. Гоголь: Энциклопедия. М., 2003. С. 190; ср.: Ермаков И. П. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. С. 176; Лямина Е. Э., Самовер Н. В. «Бедный Жозеф»: жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. М., 1999. С. 45.

¹⁰ Баженов Н. И. Болезнь и смерть Гоголя. М., 1902. С. 38.

¹¹ См, например: Кречмер Э. Строение тела и характер. М., 1994. С. 32, 40; Ганнушкин П. Б. Клиника психопатий, их статика и динамика. М., 1964. С. 34.

¹² Брюсов В. Я. Испепеленный. К характеристике Гоголя // Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 6. С. 148.

¹³ Кошелев В. А. «...И трагики, и комики, и зрители» // Художественное творчество и проблемы восприятия / Ред. В. В. Прозоров. Калинин: Калининский гос. ун-т, 1990; Строганов М. В. К. Н. Батюшков // Эстетические отношения искусства и действительности: Словарь-справочник / Ред. М. В. Строганов. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2002. С. 24—26.

¹⁴ Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. / Составление и комментарии А. А. Карпова и М. Н. Виролайнен. М.: Художественная литература, 1988. Т. 2. С. 127—128.

¹⁵ Аксаков С. Т. Собрание сочинений: В 4 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 3. С. 282.

¹⁶ Там же. С. 387.

¹⁷ Переписка Н. В. Гоголя. Т. 2. С. 238. Известная гипотеза, будто Гоголь, руководимый чувством любви, просил руки А. М. Виельгорской, не находит удовлетворительного психологического объяснения, так как зимой 1847 г. Гоголь пытался сосватать Виельгорскую за В. В. Апраксина (там же. С. 229, 231). А последнее письмо Гоголя к Виельгорской (весна 1850 г.; там же. С. 258—259), дает такой широкий спектр толкований, что сводить его смысл именно к сватовству по любви слишком произвольно. Более вероятно, что Гоголь предлагал А. М. Виельгорской духовный брак, так как она была уже немолода (ей в 1850-м г. исполнилось 27 лет), а духовные запросы их были общими.

¹⁸ Строганов М. В. О красоте женского лица // О женщине, женщинах и прочем: Сборник, посвященный юбилею профессора Е. Н. Строгано-

вой. Тверь: ТвГУ; Марина, 2007. С. 269–277. К тому, что сказано в этой статье, добавим, что один раз подобное сравнение встречается у В. В. Капниста, творчество которого — в силу близости Обуховки Капниста к Васильевке — Гоголь мог хорошо знать.

¹⁹ Гончаров С. А. Сон-душа, любовь-семья, мужское-женское в раннем творчестве Гоголя. С. 12.

²⁰ Воронский А. К. Гоголь // Воронский А. К. Искусство видеть мир. М., 1987. С. 78.

²¹ Евдокимова Е. А. Тема семьи в творчестве Гоголя // Начало. СПб., 2001. № 10. С. 127.

²² Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М. М. Кралина. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 169.

²³ Пумянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Сост. Е. М. Иссерлин, Н. И. Nikolaev. Вступит. статья, подгот. текста и примечания Н. И. Nikolaева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 287.

С. В. Савинков

НЕОКОНЧЕННОСТЬ И ОКОНЧАТЕЛЬНОСТЬ: О ФОРМАХ БЫТИЯ «ГОГОЛЕВСКОГО» ЧЕЛОВЕКА*

Как известно, фигуре Хлестакова Гоголь придавал особое значение. В его неоднократных «предуведомлениях» к актерам — потенциальным исполнителям этой роли — настойчиво проводится мысль и об исключительной важности этого персонажа, и о его драматургической сложности, требующей от исполнителя незаурядного дарования: «...Актер для этой роли должен иметь очень многосторонний талант, который бы умел выражать разные черты человека, а не какие-нибудь постоянные, одни и те же», и это потому, что «этот пустой человек и ничтожный характер заключает в себе собрание многих тех качеств, которые водятся и не за ничтожными людьми»¹ (4, 118).

Гоголевские требования к актерской протеичности находятся в полном соответствии с нарочито неопределенными очертаниями, которые автор придал Хлестакову в тексте самой пьесы. Благодаря некоей туманной расплывчатости своего облика этот, как его назовет Городничий, «вертопрах» и для себя самого (когда теряет грань между воображаемым и реальным), и для других (у которых *от страха глаза велики*) всегда предстает со знаком вопроса: «кто такой, что такое?»

Однако сценическое своеобразие Хлестакова обусловливается не только отсутствием каких-либо опор в его характере. Дело в том,

* Работа выполнена при финансовой поддержке Федерального агентства по образованию (Рособразования) в рамках исследовательского проекта 2.1.3/4705 «Универсалии русской литературы (XVIII – начало XX вв.)».

что отведенная ему в пьесе сюжетная функция вписывается в определенный типологический ряд. Роль Хлестакова перекликается с ролями тех гоголевских персонажей, которым просто по их статусу положено быть наделенными неопределенными чертами, правда, уже на других — не на характерологических, а на «метафизических» основаниях. Эти персонажи относятся у Гоголя к разряду «гостевых» — тех, которые так или иначе, званно или незванно, появляются в чужом для них пространстве. Их изначальная потусторонность по отношению к тому месту, которое его обитатели считают своим, всегда и накладывает на их облик отпечаток какой-то чужести, всегда таящей в себе некую ускользающую от привыкшего к очертаниям своего мира взора иносказательность.

Гость у Гоголя может быть «светлым» и добрым, как у Жуковского, но он может быть темным и злым, как к примеру, в «Страшной мести» отец Катерины, о котором говорится как о *недобром* госте: «Не так еще страшно, что колдун... как страшно то, что он недобрый гость» (1, 247). В этом случае враждебная чужесть недоброго гостя, сопрягаясь со злодейским коварством колдуна, усиливается настолько, что становится невозможным отличить лицо от личины. И только страшным усилием воли Катерине удается проникнуть в тайный умысел ее отца: «“Этот гость вылечит ее! она уже слушает, как разумная!” Гость начал рассказывать... Страшно вонзила в него очи Катерина. “А!” вскрикнула она: “это он! это отец!” и кинулась на него с ножом» (1, 275).

В удивительном портрете, найденном Чартковым в картинной лавке Щукина двора, специально будет отмечена его «неокончательность» («Портрет, казалось, был не кончен; но сила кисти была разительна» (3, 82)). И то, что эта его черта в качестве устойчивого признака «гостя» выступает и здесь, с должной наглядностью обнаруживается в первой редакции повести: «Во всем портрете была видна какая-то неокончательность; но если бы он приведен был в совершенное исполнение, то знаток потерял бы голову в догадках, каким образом совершеннейшее творение Вандика очутилось в России и зашло в лавочку на Щукин двор. С биющимся сердцем, молодой художник, отложивши его в сторону, начал перебирать другие, не найдется ли еще чего подобного, но все прочее составляло совершенно другой мир и показывало только, что этот *гость* глупым счастьем попал между них» (3, 404).

Как Акакию Акакиевичу Башмачкину явилась шинель в облике потустороннего «гостя», так и оставшемуся безымянным городу явился из Петербурга (а это все равно, что из другого мира) Хлестаков. Как и положено «тайественному призраку», Хлестаков (ясно, что предвидомляющее его появление слово *инкогнито* в этом случае приобретает несколько отличный от прямого значения оттенок) имеет подчеркнуто размытые очертания.

Правда, случай Акакия Акакиевича требует дополнительного пояснения. Дело в том, что прежде всего не шинель, а сам Башмачкин выглядит своеобразным «гостем» в пространстве петербургской реальности (впрочем, так же, как и нежно-мечтательный Андрий в отцовско-брутальном пространстве Запорожской Сечи) и с точки зрения его «игрушечно-биоморфной» внешности, и с точки зрения его (как бы заводной) моторики поведения, и с точки зрения его особого (состоящего из слогов и междометий) языка². Относится Акакий Акакиевич к этому типу и по ключевому для всех гоголевских «гостей» признаку. Так же, как и они, он наделен «колеблющимися», «неопределенными» чертами, которые лишь только благодаря шинели преобразуются и начинают приобретать твердые очертания: «С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность, словом все колеблющиеся и неопределенные черты» (3, 155).

Однако такая диспозиция вызывает закономерный вопрос: если Акакий Акакиевич — «гость», то кто такая шинель — настоящая гостья или самозванка³? Во всяком случае, в отличие от Акакия Акакиевича и от его старой потерявшей различительные признаки шинели-капота, новая шинель имеет откровенно не призрачные, а сугубо материальные, грубо-вещественные формы: является она «на толстой вате, на крепкой подкладке без износу». Как видно, здесь разыгрывается типичная для Гоголя ситуация оптического обмана, когда одно принимается за другое: проститутка за божественной чистоты создание, Хлестаков за ревизора, а шинель за подругу жизни и за «светлого гостя». При этом, однако, важно и то, что принять одно за другое — толстую «приземленную» шинель за «светлого гостя» — способен не всякий, а тот, кто «не от мира сего», как Акакий Акакиевич Башмачкин или Пискарев из «Невского проспекта», который — принадлежа к особому классу «гостевых» существ, именуемых петербургскими художниками — «...вовсе не принадлежит к гражданам Петербурга, так же как лицо, являющееся нам в сновидении, не принадлежит к существенному миру» (3, 16). Пребывание в состоянии «бифуркации» и не позволяет Пискареву принять красавицу в ее готовой данности — такой, какая она есть на самом деле: в глазах художника ее образ раздваивается на прекрасный и безобразный, которые нельзя свести воедино именно потому, что они изначально нечто единое и представляют⁴.

В «Ревизоре» коллизия выстраивается на основе сложной ролевой и оптической игры, в которой у одного и того же лица возможно обнаружить личины, принадлежащие разным гоголевским типажам.

Сначала Хлестакова благодаря его аморфным признакам от страха принимают за скрывающегося под маской «гостя» всемогущего

«хозяина», Ревизора, который по статусу сродни тем гоголевским персонажам, перед которыми (как перед Тарасом Бульбой или перед Вием) немеют от ужаса и трясутся от страха.

Затем его принимают за того самого гостя-инкогнито, который, как сказано у Жуковского: «Подымает покрывало / И в далекое манит»⁵. И в самом деле, слова Городничего о том, что он выдает свою doch замуж не «за какого-нибудь простого человека, а за такого, что и на свете еще не было, что может все сделать, все, всё, всё!», возводят Хлестакова в ранг не меньший «Таинственного посетителя». Уносимый мыслями в далекое, городничий мечтает о своем преображении в генерала не хуже, чем Акакий Акакиевич о своем облачении в новую шинель. «Ведь почему хочется быть генералом? потому, что случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскакут везде вперед: лошадей! и там на станциях никому не дадут, все дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь...» (4, 82). Но в отличие от Башмачкина, который на свою беду принял шинель за «светлого» гостя, Городничий в своей «перевернутой» голове иначе себе «светлого гостя» и не представлял, как в облике черта или дьявола: «Что, Анна Андреевна? а? думала ли ты что-нибудь об этом? экой богатый приз, канальство! Ну, признался откровенно: тебе и во сне не виделось: просто из какой-нибудь городничих и вдруг, фу ты, канальство, с каким дьяволом породнилась!» (4, 81).

В перспективе Городничего и города в целом Хлестаков оказывается ложным, обманным «светлым гостем». Однако в другой перспективе роль «гостя» он все-таки исполняет. Пусть и невольно, он заставляет «мертвый» город (*мертвый* с точки зрения его абсолютной готовности) прийти в движение, которое, конечно, не дает ему достигнуть нового, лучшего образа, но которое зато позволяет узреть, как на самом деле выглядит то, что принимает вид лица⁶.

Нельзя обойти вниманием и Чичикова — еще одного гоголевского персонажа, у которого в наличии есть все признаки «гостя», а в качестве особой приметы — все та же неопределенность формы («ни толст, ни тонок», «чин не слишком большой и не слишком малый»). Такая неопределенность особенно бросается в глаза на фоне предельной готовности гоголевских персонажей, о которой В. В. Розанов высказался так: «...у всех этих фигур мысли не продолжаются, впечатления не связываются, но все они стоят, неподвижно, с чертами, докуда довел их автор, и не растут далее ни внутри себя, ни в душе читателя»⁷.

В сюжете «Мертвых душ» есть и своя «ревизорская» ситуация. Подобно Хлестакову, Чичиков-«инкогнито» проникает в город и приводит его в такое движение, в результате которого все, что в нем есть, утрачивает определенный устойчивый вид. «Город был решительно взбунтован; все пришло в брожение, и хоть бы кто-

нибудь мог что-либо понять. Дамы умели напустить такого тумана в глаза всем, что все, а особенно чиновники, несколько времени оставались ошеломленными» (6, 189).

Чичиков, однако, гость особый. В отличие от простодушного Хлестакова, он прибывает в город NN. как мастер интриг и не очень красивых комбинаций. Совсем не просто так в «Повести о капитане Копейкине» автором уточняется, что вся история с Чичиковым происходила «вскоре после достославного изгнания французов»: «В это время все наши помещики, чиновники, купцы, сидельцы и всякий грамотный и даже неграмотный народ сделались, по крайней мере, на целые восемь лет заклятыми политиками», и в основном разговоры велись о том, «не выпустили ли опять Наполеона из острова». Угроза чиновникам города Н. еще казалась настолько возможной, что с перепугу им и почудилось, что их таинственным гостем был не кто иной, как свирепый антихрист: «...и вот он теперь и пробирается в Россию будто бы Чичиков, а в самом деле вовсе не Чичиков» (6, 206).

И в самом деле, Чичиков чем-то близок Наполеону и по логической безупречности замыслов и по фантастическому упорству в их достижении. Но все же настоящая их близость в другом — в уверенности, что судьба — индейка, что можно в одночасье коренным образом изменить свой статус: быть одним и вдруг стать другим, без всякого постороннего участия из бывшего человека в один миг превратиться в императора могущественнейшей державы.

Судя по всему, в глазах Гоголя Наполеон должен был являть собой пример *Гостя* (особого типа) самого высокого образца, поскольку то, что в городах учиняют Хлестаков и Чичиков, Наполеон производит с целым миром. Он приводит мир в движение, и все в нем, что казалось устойчивым и раз и навсегда определенным, в один миг изменяется, красноречиво свидетельствуя о зыбкости, изменчивости и, в конечном счете, обманчивости мирового пространства.

Однако образ Чичикова не ограничивается только наполеоновской составляющей, он, по словам Ю. М. Лотмана, «окружен литературными проекциями, каждая из которых и пародийна и серьезна: новый человек русской действительности, он и дух зла, и светский человек, и воплощенный эгоист Германн, рыцарь наживы, и благородный (грабит, как и Копейкин, лишь казну) разбойник». И это, с точки зрения ученого, не ограничивается литературной пародией, а выражает гоголевское понимание современного положения вещей, при котором «объденное и ничтожное страшнее, чем литературное величественное зло: Чичиков — антизлодей, антигерой, антиразбойник, человек, лишенный признаков («ни толстый, ни тонкий»), — оказывается истинным антихристом, тем, кому предстоит завоевать весь свет. Он знаменует время, когда порок перестал быть героическим, а зло — величественным»⁸.

Но если Чичиков — человек, лишенный признаков, то каким образом, если иметь в виду перспективу гоголевского замысла, могло бы осуществиться его преображение в будущем? По мнению Ю. М. Лотмана, согласно гоголевской концепции (органически связанной с христианством), возможность полного и абсолютного возрождения и может быть осуществлена в том случае, если зло будет явлено в своей абсолютной беспросветности — «не только в чистом виде, но и в ничтожных формах». Суждение это глубоко и верно, но, как представляется, требует пояснений и уточнений.

Как было уже отмечено, неопределенность формы — важная опознавательная черта гоголевского гостевого персонажа. Этот признак указывает на близость между, казалось бы, ничего общего между собой не имеющими Андрием и Башмачкиным, Башмачкиным и Хлестаковым, Хлестаковым и Чичиковым. Тем не менее между этими персонажами есть и существенное различие. Хлестаков, конечно, не Чичиков, хотя его так же, как и Чичикова, принимают за «значительное лицо». Разница в том, что, в отличие от Чичикова, который и сам по себе Чичиков, Хлестаков таким самостоинием не обладает: когда его принимают за другого, он тут же с бьющим через край энтузиазмом присваивает себе чужое лицо, и это единственное, что ему остается за неимением собственного. При определенных условиях его так же, как и Чичикова, могли принять и за Наполеона, и он, несомненно, принял бы соответствующий этому образу вид, хотя, разумеется, с Наполеоном ничего общего у него нет. А вот у Чичикова с Наполеоном, как можно было убедиться, что-то общее как раз и есть. И не только с Наполеоном. Есть в Чичикове (помимо уже отмеченных Лотманом литературных проекций) что-то и от Дон Кихота, и от Санчо Панса (и тот, и другой с одинаковой легкостью принимают желаемое за действительное), есть что-то и от Одиссея, даже несмотря на огромную дистанцию между героическими действиями гомеровского героя и жульническими проделками Чичикова.

Наличие этого «есть» заставляет увидеть в чичиковской неопределенности формы совершенно особое образование, которое можно было бы обозначить словом (употребляемым самим Гоголем) «неоконченность». В отличие от «материи», пребывающей в состоянии неопределенности, аморфности (которая принимает на себя любые отпечатки, но сама в себе абсолютно бескачественна, *ничто-жна*), *неоконченность* свидетельствует о внутренней активности формы, о ее потенциальной возможности когда-то обрести завершенные, законченные черты. Иными словами, *неоконченное* есть то, что при определенных условиях могло бы быть доведено до состояния готовности.

В самом деле, Чичиков, конечно, плут, но какой-то не полный плут, не окончательный. Стать окончательным ему мешает

излишняя чувствительность и на свой лад склонность к мечтательству, благодаря которым он время от времени попадает в нелепые ситуации (едет в одно место, а попадает в другое или совсем не-кстати, подобно Андрию из «Тараса Бульбы», ослепляется губернаторской дочкой и забывает о своей копеечной «отчизне»). В неокончательном, неполном, одностороннем виде присутствует в Чичикове и героическое начало. Чичиков, можно сказать, — Дон Кихот наоборот: он, как писал Н. Я. Данилевский, герой не идеальной, а практической жизни: «И наш Чичиков есть своего рода герой, но — сообразно привитому нам характером века возврению — герой практической жизни, умный, твердый, изворотливый, неунывающий. Улисс своего рода, только, с одной стороны, лишенный всякой идеальности стремлений...»⁹.

Собственно говоря, Гоголь и сам на это укажет, когда во втором томе «Мертвых душ» поручит старику Муразову сказать Чичикову о его богатырских задатках: «Павел Иванович, у вас столько воли, столько терпенья. Лекарство горько, но ведь больной принимает же его, зная, что иначе не выздоровеет <...> Эх, Павел Иванович, ведь <у> вас есть эта сила, которой нет у других, это **железное терпенье** — и вам ли не одолеть? Да вы, мне кажется, были бы богатырь. Ведь теперь люди без воли все, слабые». Муразов убеждает Чичикова в том, что тот обладает необходимой волей на то, чтобы довести свою богатырскую неокончательность до завершенной формы: «У вас нет любви к добру, — делайте добро насильно, без любви к нему. Вам это зачтется еще в большую заслугу, чем тому, кто делает добро по любви к нему. Заставьте <себя> только несколько раз, — потом получите и любовь. Поверьте, все делается. Царство нудится, сказано нам. Только насилием пробираясь к нему, насилием нужно пробираться, брать его насилино» (7, 114).

То, что не окончено, впоследствии может обрести оконченную форму. Но может быть и другое: не совсем крепкое, не совсем твердое, не совсем глубокое может не окрепнуть, а ослабеть, не утвердиться, а размягчиться, не углубиться, а обмельчать. В этом случае с недооконченной формой совершается обратное обретению действия: она деградирует, и такая деградация способна дойти до самой последней стадии, когда от формы ничего не остается, и она превращается в ничто. Именно это движение в противоположную сторону и представляет собой история Плюшкина — история постепенного превращения «бережливого хозяина» (при этом, правда, не до конца твердого в этом своем качестве) в «прореху на теле человечества»: «человеческие чувства, которые и без того не были в нем глубоки, мелели ежеминутно, и каждый день что-нибудь утрачивалось в этой изношенной развалине» (6, 119).

В отличие от «готовых» Манилова, Собакевича, Коробочки, два этих персонажа — Чичиков и Плюшкин — наделены способной к самодвижению формой, а эта способность, судя по всему, рассматривается Гоголем как такое условие, без которого никакое преображение невозможно¹⁰. Как невозможно оно и в том случае, если нет трудоемкой инерционности, внутреннего сопротивления в процессах обретения или утраты. Плюшкин, конечно, сдает свои человеческие позиции, но сдает их постепенно, сдает потому, что не в его пользу складываются обстоятельства, сдает потому, что не хватает у него силы воли, чтобы оказать им достойное противодействие. Значительно худший и значительно более распространенный, с точки зрения Гоголя, вариант иной, когда безо всякой страды и энергосберегающей экономности жизнь расходуется впустую: «тут же в соседстве подвернется помещик, кутящий во всю ширину русской удачи и барства, прожигающий, как говорится, насеквоздь жизнь» (6, 120). Согласно такому взгляду, «насеквоздь прожигаемая форма» не только преображению, но и даже восстановлению вряд ли может быть подвержена.

Надо сказать, что в разговоре о человеческой форме и способах ее преобразования Гоголь охотно и часто прибегает к специальной метафорике. Чтобы затвердевшая, заскорузлая человеческая форма смогла преобразиться, прежде она должна, как и упорный металл, подвергнуться воздействию силы такой мощи, которая потрясла бы ее до основания — расплавила бы ее и размягчила¹¹. Как думал Гоголь, удары судьбы обладают такой преобразующей силой в полной мере. Об этом, к примеру, он будет говорить в письме к потерявшему жену М. П. Погодину: «Друг, несчастия суть великие знаки божией любви. Они ниспосылаются для **перелома жизни в человеке**, который без них был бы невозможен; ибо природа наша **жестка** и ей трудно без великого душевного **умягченья** преобразоваться и принять **форму лучшую**. Поэтому к несчастьям нужно относиться как к дарованной судьбой возможности преобразования, и важно не упустить свой шанс: «Теперь это возможно тебе: **душа твоя умягчена** и чрез это вся природа твоя в твоей власти; она теперь как **воск** и ждет того напечатления, которое ты дашь ей, совещаясь духом с самим творцом ее. Теперь тебе возможно то, что никогда не было бы возможно доселе и что никогда не будет возможно потом» (12, 400, 402).

Судя по материалам второго тома «Мертвых душ», подобного рода потрясение ожидало и Чичикова: «Чичиков остался <один>. Вся природа его потряслась и размягчилась. Расплывается и пластина, твердевший из металлов, всех долее противящийся огню: когда усилит<ся> в горниле огонь, дуют мехи и восходит нестерпимый жар огня до<верху> — белеет упорный метал и превращается также в жидкость; подается и крепчайший муж в горниле не-

счастий, когда, усиливаясь, они нестерпимым огнем своим жгут отверделую природу» (7, 115).

Однако для того, чтобы процесс формообразования мог бы достичь своей окочательной стадии, обязательно нужен тот, кто помог бы этому завершению — нужен Наставник. Без рано ушедшего наставника в Тентетникове — как сказано еще об одном ведущем герое второго тома — «не успел образовать^{<ся>} и окрепнуть начинавший в нем строиться высокий внутренний человек... что, растопившись подобно разогретому металлу, богатый запас великих ощущений не принял последней закалки, и что слишком для него рано умер необыкновенный наставник...». В этой связи не случайно, что первый том завершается событием, имеющим особое, можно сказать, провиденциальное для героя значение. Рядом с Чичиковым открыто появляется Автор — тот, кто, глядя на своего героя «глубоко-устремленным взором», способен уже сейчас сказать всю правду о нем, кто и дальше мог бы вести его, и — как сказано уже во втором томе по поводу сильнейшей для русского человека нужде в наставнике — был бы «в силах воздвигнуть шатаемые вечными колебаниями силы и лишеннную упругости, немощную волю, кто бы крикнул душе пробуждающим криком это бодрящее слово: вперед...», «кто, зная все силы, и свойства, и всю глубину нашей природы, одним чародейным мановением мог бы устремить нас на высокую жизнь» (7, 22—23).

Однако «устремить на высокую жизнь» возможно только тому, кто на такое чародейство способен — «светлому гостю», но не ложному, не обманному, а подлинному Преобразителю. Без этой фигуры писатель (и сам претендующий на эту роль¹²⁾) все же не обходится ни при каких условиях.

У Гоголя, как можно видеть, «гостевые» персонажи разделяются на два типа. К первому относятся такие гости, которых можно было бы назвать гостями-превокаторами. Они проникают в чужое пространство и производят в нем переполох: при этом все, что казалось устойчивым и определенным, обнаруживает свою фиктивную, двусмысленную природу. Отличительная особенность таких гостей — неопределенная расплывчатость их очертаний.

Другие гости, гости-преобразители, напротив, наделены такой степенью окончательности, при которой, как в Улинька из второго тома «Мертвых душ», не может быть *ничего утаенного*: «Ничего не было в ней утаенного» (7, 24). Именно своей *безутайностью* красавица Улинька¹³ прежде всего отличается и от «двусмысленной» красавицы, встреченной Пискаревым на Невском проспекте, и от покорившей Андрия панночки. И это несмотря на то, что о польской красавице (вторично представшей перед Андрием) тоже говорится как о законченном создании: «Тогда было в ней что-то

неконченное, недовершенное, теперь это было произведение, которому художник дал последний удар кисти... Полное чувство выражалось в ее поднятых глазах, не отрывки, не намеки на чувство, но все чувство». Однако в этом случае все же есть нечто двусмысличное (что подтверждается и сюжетно) в том особенно подчеркнутом обстоятельстве, что между ее прежним образом и нынешним нет ни малейшего сходства: «...это была не она, не та, которую он знал прежде; ничего не было в ней похожего на ту, но вдвое прекраснее и чудеснее была она теперь, чем прежде» (2, 101).

Итак, *гость*, наделенный абсолютной оконченностью, у Гоголя является антитезой *гостю*, наделенному неопределенной формой. И оба они, с разных сторон, оппозиционны тем персонажам, которые наделены раз и навсегда данной готовостью (как Башмачкин или как Манилов, Коробочка, Собакевич). Но если различие между неопределенным (неоконченным) гостем и «готовым» (раз и навсегда) существом, как говорится, налицо, то о различии между *неоконченным* и *готовым* как достигшим высшей степени оконченности¹⁴, следует сказать особо.

Между ними такая же разница, как между скороспелыми заказными портретами Чарткова и проникнутым долготерпением соданием художника-творца. Подчиняясь требованиям заказчиков, «чтобы было хорошо и скоро», Чартков, «увидел, что оканчивать решительно было невозможно, что все нужно было заменить ловкостью и быстрой бойкостью кисти». Успевая «схватывать одно только целое», придавать лицу «одно общее выражение», он уже не мог «следить природу во всей ее окончательности», и как следствие — «кисть его хладила и тупела, и он нечувствительно заключился в однообразные, определенные, давно изношенные формы» (3, 109). Бойкости чартковской кисти противопоставлено «окончательное совершенство кисти» художника-создателя: «...картина между тем ежеминутно казалась выше и выше; светлей и чудесней отделялась от всего и вся превратилась наконец в один миг, плод налетевшей с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление» (3, 112). «...Его кисть, следя божественному внушению, не столько повторяет, сколько преображает очертания реальности, и внешний, зримый мир отражается в этом зеркале лишь постольку, поскольку иначе небесные фигуры не были бы доступны взору»¹⁵.

Картина художника-создателя подобна чудной *светлой гостью*. Ее внезапное появление оказывает на всех такое потрясающее воздействие, после которого уже нельзя оставаться прежним. Заметим, что производимый ею эффект всеобщего потрясения¹⁶ представляется с помощью той же психомоторики, что и заключительная сцена в «Ревизоре» — оцепенения и немоты: «Почти невозможно было выразить той необыкновенной тишины, которую невольно были объяты все, вперившие глаза на картину — ни шелеста,

ни звука» (3, 112). И это не случайно. У Гоголя «немая сцена» есть не что иное, как знаменование наступившего момента потрясения, того момента, когда все, что до сих пор пребывало в состоянии суетливости (когда что-то не очень красивое и не очень достойное как-то прикрывается, затеняется) вдруг, будто под воздействием мощной вспышки, резко останавливается и замирает, и в этот момент остановки форма человеческая высвечивается вся от начала до конца и предстает такой, какая она есть на самом деле.

Немая сцена знаменует наступление перелома, после которого форма в своем окаменении достигает такой степени напряжения, после которого остаться прежней у нее нет никакой возможности. И произойти такое «онемение» может и в зрительном зале, и перед картиной великого художника, и перед чудным и светлым со-здиением — перед всем тем, что обладает подлинным окончательным совершенством, наивысшей степенью готовности. И при встрече с такой «окончательностью» невозможно обознаться потому, что для нее есть верный и неоспоримый критерий идентификации, — тотальность поражающего воздействия. Можно ли усомниться в красоте «римской» Аннунциаты, если она так же одна на всех, как одно на всех солнце. «Это была красота полная, созданная для того, чтобы всех равно ослепить! Тут не нужно было иметь какой-нибудь особенный вкус; тут все вкусы должны были сойтись, все должны были повергнуться ниц; и верующий и неверующий упали бы пред ней как перед внезапным появлением божества» (3, 248).

Подлинная «окончательность» затрагивает всех (как подлинный театр захватывает весь зрительный зал¹⁷), и это «всех» обладает такой силой убедительности, при которой уже не может быть никакой тени сомнения, всегдашней спутницы двусмысленного.

¹ Гоголевские тексты цит. с указанием тома и страниц по: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937—1952.

² О Башмачкине как своего рода иностранце на петербургских улицах и шинели как «светлом госте» см. Фаустов А. А. «Маленький человек» в русской литературе: набросок биографии // Anthropologische Konzepte in der russischen Kultur und Literatur (18. — 19. Jh.). Halle (Saale), 2008. С. 166 и др.

³ Ср. Кривонос В. Ш. Шинель-блудница (Вокруг «Шинели» Гоголя) // Творчество Н. В. Гоголя: истоки, поэтика, контекст. СПб., 1997. С. 30—35.

⁴ Ср. Фаустов А. А. Мечта и истина в «Невском проспекте» // Филологические записки. Воронеж, 2002. Вып. 18. С. 28—29.

⁵ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 368.

⁶ Ср. реплику городничего: «Вот когда зарезал, так зарезал! убит, убит, совсем убит! Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рылы, вместо лиц; а больше ничего...» (4, 93).

⁷ Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 162.

⁸ Лотман Ю. М. Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине» (К истории замысла и композиции «Мертвых душ») // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 248.

⁹ Данилевский Н. Я. Россия и Европа. М., 1991. С. 501.

¹⁰ Сад Плюшкина — единственное место, которое демонстрирует превращение негативного в — хотя бы эстетически — положительное.

¹¹ Размышляя в «Выбранных местах...» о существе русской поэзии, Гоголь видит ее современное состояние как национально неоформленное: «Еще только размягчена и приготовлена наша природа к тому, чтобы принять ей следуемую форму... Мы еще растопленный металл, не отлившийся в свою национальную форму; еще нам возможно выбросить, оттолкнуть от себя нам неприличное и внести в себя все, что уже невозможно другим народам, получившим форму и закалившимся в ней» (8, 404).

¹² Об этом уже много сказано. См., хотя бы: *Паперный В.* «Преображение Гоголя» (к реконструкции основного мифа позднего Гоголя) // *Wiener Slawistisher Almanach.* 1997. Band. 39. S. 155—173.

¹³ Высшая степень законченности — атрибут живого. Ср. описание ускользающего от устойчивых определений описание портрета Улины: «Небыкновенно трудно изобразить портрет ее. Это было что-то живое, как сама жизнь <...> Было в ней что-то стремительное. Когда она говорила [было] как бы она сама вот улетит вслед за собственными ее словами» (7, 145—146). Первое впечатление Чичикова от нее: «Если бы в темной комнате вдруг вспыхнула прозрачная картина, освещенная сзади лампою, она бы не поразила так, как эта сиявшая жизнью фигурка...» (7, 163).

¹⁴ Иногда в письмах, обращаясь к своим адресатам, Гоголь говорит им об их душах или как об изначально готовых или как о достигших самой высокой степени оконченности: «Душа твоя больше открыта, характер твой получил уже давно оконченную форму и остался навсегда тем же» (12, 381).

¹⁵ *Фаустов А. А.* Герменевтика повести Гоголя «Портрет» // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2003. С. 115—117 и др.

¹⁶ Ср. Такие аффекты «олицетворяют взрывной путь к мгновенному преображению». См.: *Франк С.* Страсти, пафос и бафос у Гоголя // Логос. 1999. № 2. С. 80—88.

¹⁷ Ср. гоголевские размышления по поводу театра и той силы воздействия, которой он может обладать.

С. А. Шульц ГОГОЛЬ И АПУЛЕЙ (к постановке проблемы)

Глубинные символико-мифологические уровни творчества Гоголя дают основания для сближения его произведений с богатой мистико-религиозной традицией. В последние десятилетия в этом направлении было создано немало ценных исследований. Однако практически за их пределами остается, между прочим, роман Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел».

Позднеантичный роман Апулея сочетает символически-мистическую тенденцию с вниманием к бытовой стороне существования, с комизмом и карнавальностью. Это тем более важно для гоголевского творчества, типологически имеющего те же разнонаправлен-

ные качества, которые, к сожалению, не всегда воспринимают в их неразрывном единстве и нередко оценивают изолированно друг от друга¹. Между тем их следует понимать исключительно в их необходимой причудливой целостности.

Апулея рассматривают в качестве фигуры, переходной между античным язычеством и христианством, «отразившей одновременно кризис старой религии и отголоски аскетических идей новой»². Это качество делает Апулея более близким Гоголю, чем, вероятно, любого другого античного писателя.

«Золотой осел», повествующий о превращении человека в осла, его последующем обращении в человека и посвящении в таинства Исиды и Осириса, основан, согласно М. М. Бахтину, на схеме «вина — наказание — искупление — блаженство»³. «Вина» Луция, его «грех» — не просто любопытство, по общепринятому мнению, а использование магии. Это посягает на прерогативы богов и Божественный порядок.

Из-за ошибки Фотиды Луций превращается в животное и в таком виде проходит через длинный ряд приключений и испытаний, становясь невольным свидетелем сцен из различных, в основном, низких сфер человеческого существования. Это составляет сюжет своеобразной инициации, частью которой непременно была временная смерть и посещение царства мертвых. Разнообразный, богатый и пестрый бытовой фон романа и составляет, что отмечал М. М. Бахтин, эту «преисподнюю». Пройдя через инициацию, Люций удостаивается посвящения в высокие мистические культуры, становится причастным «высшим внебытовым сферам жизни»⁴. После возвращения Луция в человеческую оболочку инициация — на этот раз религиозная — повторяется вновь, причем трижды, что дублирует инициацию «первичную», в облике осла, и выделяет моменты преображения личности как сюжетно ключевые и центральные в биографии персонажа.

Налицо близость этой сюжетной схемы поэме «Мертвые души», в определенном ракурсе также представляющей собой мир мертвых. Пройдя через «испытание» грехом, а также сопутствующее ему своеобразное воспитание (то есть все ту же инициацию⁵), Чичиков должен был возродиться к новой жизни. Таким образом, произведения Апулея и Гоголя объединяет в том числе центральный мотив метаморфозы личности, приобретения ею нового, более высокого качества, чем это было до «инициации».

Животному облику Луция, самой нередкой «животности» наблюдаемых им сцен в «Мертвых душах» соответствуют многочисленные зооморфные уподобления героев и самого Чичикова, на которые обратил внимание еще С. П. Шевырев. Вспомним, например, эпизод посещения Чичиковым Коробочки: «Эх, отец мой, да у тебя-то, как у борова, вся спина и бок в грязи» (5, 45)⁶.

Г. А. Гуковским высказана мысль о том, что персонажи поэмы похожи на «зверей фольклора, басни, древнего народного мифа» и что произведение становится «как бы гоголевским сказом о лисе»⁷. Как можно предположить, зооморфные уподобления Чичикова и других героев Гоголя восходят в том числе и к Апулею.

При этом у Апулея «тема превращения получает философскую интерпретацию, связанную с мотивом превращения в зверя у Платона» в «Федре», путешествие Луция становится мистическим и, по мнению А. В. Кузнецова, должно трактоваться в качестве «чisto религиозного опыта»⁸. Как Луций в облике осла сохраняет свою человеческую душу и даже внутренне подготавливается к будущему религиозному посвящению, так и Чичиков, несмотря на зооморфные уподобления, остается на уровне своей сущности человеком с бессмертной душой, что и несет интуиции его грядущего преображения. В плане же существования Чичикова Гоголь фиксирует мертвенность его душ.

Отмечая превращение Хомы Бруга в повести «Вий» словно бы в коня (в эпизоде ночного полета с ведьмой на спине), М. Вайскопф обратил внимание на то, что соответствующая линия метаморфозы у Апулея стала «парадигмой для сюжетов того же рода»⁹. Кроме того, обнаруживается близость таинственного видения Хомы во время полета мистическим переживаниям Луция после посвящения в таинства Исиды: «Достиг я рубежа смерти, переступил порог Прозерпины и вспять вернулся, пройдя через все стихии; в полночь видел я солнце в сияющем блеске, предстал пред богами подземными и небесными и вблизи поклонился им» (191)¹⁰.

Соблазняющая Луция Фотида — прислужница ведьмы, вся Фесалия заселена колдуньями. Способности апuleевских ведьм сродни возможностям гоголевских: «...может небо спустить, землю подвесить, ручьи затвердить, горы расплавить, покойников вывести, богов низвести, звезды загасить, ад кромешный осветить»; «негоднейшие эти оборотни, переменив свой вид на любое животное, тайком стараются проникнуть <...> ...обращаются в птиц, то в собак, иногда даже в мух» (7; 27). Вспоминается здесь не только ведьма-панночка из «Вия», но и дьявольские чудеса в «Ночи перед Рождеством» (пропажа звезд и месяца с неба).

Запрет Психеи смотреть на Амура напоминает о запрете Хоме смотреть на Вия: в обоих случаях смотрящий теряет то, что он имеет, Психея — свою любовь, Хома — свою жизнь. Амур представляет собой нуминозное благое, Вий, напротив, — нуминозное злое. В обоих случаях, однако, нуминозное ограничивает пределы своего внешнего восприятия посредством запрета на взгляд. В гоголевском случае герой теряет жизнь — так возможность мистического опыта открывается глазам апокалиптически — «прежде всего как начало конца»¹¹.

Позиция апuleевского Луция близка позиции плута, пикаро¹²: он также вынужден приспосабливаться к жизни, он также словно бы вне ее движения и наделен позицией стороннего метанаблюдателя. (Хотя Луций-осел и пытается вмешиваться в события и менять их ход; иногда ему это удается.) Поэтому, являясь авантюристо-бытовым романом, «Золотой осел» предшествует плутовскому роману (пикареске). Закономерные сближения «Мертвых душ» с пикарской должны учитывать также и ее историальное генетически-типологическое предвосхищение в виде романа Апулея. Более того, произведение Апулея как «ранний» вариант (прообраз) пикарески благодаря своему мистическо-метафизическому пафосу даже ближе Гоголю, чем собственно пикареска.

С. В. Поляковой отмечена амбивалентность апuleевского тона¹³, сочетающего в себе и высокое, и низовое, комическое начало. Апuleевский рассказчик так определяет специфику своего повествования: «Но так как, любезный читатель, рассказываю я тебе трагическую историю, а не побасенки, сменим комедийные башмаки на котурны» (159). Амбивалентность тона, ирония и противоречия у Апулея слиты в органическое единство. В процитированном фрагменте значима не просто отсылка к трагедии (выросшей из дионисийских мистерий, и данный генезис значим для понимания жанра произведения), но несколько ироническая и в то же время горько-пронзительная театрализация мира и человеческой судьбы.

Момент амбивалентности стиля также принципиален для Гоголя, соединяющего утверждение и отрицание, насмешку и патетику как единственно возможный способ сохранить целостное восприятие мира в эпоху обезбожения и лишения всего смысла.

В романе Апулея, по замечанию М. М. Бахтина, «связь между судьбою человека и миром носит *внешний* характер. Человек меняется, переживает метаморфозу совершенно независимо от мира; сам мир остается неизменным»¹⁴. Однако, уточним, меняется *восприятие* человеком мира: Луций становится более «опытным» (141) в ослиной оболочке, после же мистериального посвящения он тем более познает тайны мироздания, охватываемого — благодаря мистической связи с Исидой и Осирисом — в его вселенском целом, что, может быть, только намечено Апuleем, но не освещено вполне.

Роман Апулея показывает наличие единого божественного порядка в изображаемом мире: люди соединяются и расходятся по воле богов, природа живет по божественному плану, и все ключи от познания этого божественного плана мира как целого находятся у Исиды, культ которой становится причастен Луций. Фиксируя, подобно Апuleю, находившемуся под влиянием платонизма, гримасы словно отпадающей от единого целого «бытовой преисподней», Гоголь в духе христианского неоплатонизма также помнит о

Божественном плане мира. Он мечтает не только об изменении восприятия действительности (что станет одной из его проблем в поздний период творчества), но и о реальном преображении мира в соответствии с Божественным замыслом. Когда земная действительность забывает о своей связи с небесным, пытается автономизироваться от него, она дробится и превращается в бытовой хаос, когда же эта связь восстанавливается, преображается и земное¹⁵. Преображение героев «Мертвых душ» должно было привести к преображению России и всего мира. Центральной категорией преображения становится *душа*.

Здесь возникают очень существенные параллели к включенной в состав «Золотого осла» новелле об Амуре и Психее. Хорошо известно, что развитие действия в новелле параллельно основному апuleевскому сюжету и имеет с ним много перекличек. Подобно Луции, Психея теряет то, что она имеет (любовь Амура) и через страдания и искупление — то есть также инициацию, недаром она посещает Аид — приобретает потерянное вновь, становясь к тому же бессмертной, богиней. Эта новелла вызвала много подражаний и переделок в последующей литературе (Кальдерон, Мольер, Ланфонтен, Богданович и др.) и в других видах искусства (Рафаэль, Торвальдсен, Канова и др.).

Образ Психеи воплощает собой человеческую душу, а ее слияние с Амуром у Апулея — платоническую устремленность души к Божественной любви¹⁶, хотя мифопоэтика «Золотого осла» остается здесь и несколько двусмысленной за счет некоторого акцента на буквальность образов новеллы¹⁷. В двух небольших пьесах Кальдерона Психея была осмыслена как душа верного христианина, а Эрос, Амур — как Христос¹⁸. Таким образом, христианизированной трактовкой сюжета становится путь души к слиянию с Богом¹⁹. Так же прочитывается и смысл «Мертвых душ» — как путь души к Богу, к новой жизни через грех и искупление. Ср. обращенные к Чичикову слова Муразова из черновой позднейшей редакции второго тома поэмы: «Я думаю о том, какой бы из вас был человек, если бы так же, и силою и терпнем, да подвизались бы на добрый труд, имея лучшую цель! <...> Назначенье ваше — быть великим человеком, а вы себя запростили и погубили» (5, 441). «Великий» здесь подразумевает прежде всего — великий внутренне, духовно.

В древнегреческой мифологии Психея часто представлялась летящей птицей, иногда в виде стремящегося ввысь орла²⁰. Этот аспект фигуры Психеи находит соответствие в образе птицы-тройки, который имеет и существенные автомифологические акценты за счет того, что созвучен птичьей фамилии самого Гоголя.

Отправляемый, согласно указанию оракула, похоронный обряд, сопровождающий «свадьбу» обреченной, по мнению родственни-

ков, Психеи, имеет в таком своем выражении карнавальные истоки. У Гоголя соединение мотивов свадьбы и похорон встречается в повестях цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки»: «Все неслось. Все танцевало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушием могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком» (описание свадьбы в «Сорочинской ярмарке»; 1, 38): «Будет <...> и у меня свадьба: только и дьяков не будет на той свадьбе; ворон черный прокрячт вместо попа надо мною; гладкое поле будет хата; сизая туча — моя крыша; орел выклюет мои карие очи; вымоют дожди козацкие косточки, и вихорь высушит их» («Вечер накануне Ивана Купала»; 1, 44). Здесь карнавальное по-романтически субъективизируется, и в силу данной индивидуализации (особенно во второй цитате) несколько затемняет момент обновления и приращения жизни, фиксируя наличие трагического элемента бытия.

Прямо карнавализованными являются моменты мнимой смерти в «Золотом осле» — например, в совершающем Луцием мнимом убийстве трех человек, когда «трупы убитых людей оказались тресмия надутыми бурдюками» (39). У Гоголя же смерть души карнавально-эсхатологически подразумевает ее неизбежное воскресение.

В России до Гоголя к сюжету об Амуре и Психее обращался И. Ф. Богданович в поэме «Душенька». Гоголь высоко ценил этого автора. В статье «О движении журнальной литературы, в 1834 и 1835 году» он писал: «Никогда почти не стоят на журнальных страницах имена Державина, Ломоносова, Фонвизина, Богдановича. Ничего о влиянии их, еще остающемся, еще заметном» (7, 449). Хотя Богданович опирался на переложение апuleевской новеллы Лафонтеном²¹ с его тенденцией к буквальному, несимволическому восприятию сюжета, автор XVIII века сохранил двусмысленный мифологизм Апулея, придав ему умильность и шаловливость. Богданович русифицировал Психею²² и, соединив насмешку и патетику, мотивы античности и христианства с мотивами русских сказок, создал достаточно оригинальный текст. Гоголь же, можно сказать, русифицировал мировую душу, душу как центральный эпизод христианской антропологии вообще.

С опорой на Лафонтена Богданович включает в сюжет отсутствующий у Апулея эпизод безобразного изменения внешности Психеи (Душеньки), которая после лишения Амура ищет его в подземном царстве и боится, что теперь, в таком состоянии не понравится своему бывшему супругу. Однако Амур, ссылаясь на «старинную грамоту Зевса», восклицает:

Наружный блеск в очах проходит так, как дым,
Но красоту души ничто не изменяет,
Она едина всегда и всех пленяет²³.

Таким образом подчеркивается внутренняя красота души, которая не идет в сравнение с красотой внешней. Легкий морализм этой сентенции соответствует апuleевскому²⁴ и предвещает «Мертвые души» с их уже демонстративным морально-учительным пафосом.

Согласно замечанию В. И. Чулкова, Богданович вводит в текст поэмы «некую личность, «я», выступающую в образе ее создателя и открыто заявляющую о себе», а также моделирует «образ читателя как другой личности, которая должна поддержать «я»»²⁵. Это близко образу автора в «Мертвых душах», который возвышается над описываемыми событиями и, в отличие от «свернутого» «я»²⁶ у Богдановича, создает собственную, внутреннюю сюжетную линию, возвышающуюся до уровня автомифологии.

У Гоголя имеется и прямое явление образа Психеи, что принципиально для заявленной в названии нашей статьи темы.

В повести «Портрет» есть эпизод, в котором уже поддавший под дьявольские чары художник Чартков выполняет заказ светской дамы нарисовать ее дочь и впервые сталкивается с антитезой изображения «жизни в формах самой жизни» (иллюзионизм) и изображения на потребу публике (комлиментарно-приукрашивающий стиль). Данная антитеза усложняется далее за счет прибавления третьего варианта художества — изображать «в том очищенном виде, в каком являются они (детали картины — С. Ш.) тогда, когда художник, наглядевшись на природу, уже отталкивается от нее и производит ей равное создание» (3, 81). Этот третий вариант и является для Гоголя истинным. Здесь художник не «подражает природе», но и не приукрашивает действительность, но создает нечто самостоятельное, равняясь природе (Богу) в самом акте творчества. При этом действительность служит только исходным толчком для творчества.

Первоначальные варианты портрета Лизы не нравились заказчикам по той причине, что слишком следовали оригиналу, «копировали» оригинал со всем его несовершенством. Этот вариант искусства не отвергается Гоголем вполне, поскольку он обнаруживает свою, ему присущую истинность, в противопоставлении украшательству и лакировке. Однако и портрет демонического старика — «копия», поэтому здесь художник рискует умножить существующее в жизни зло, и Гоголь отказывается от этого пути. Все это заставляет поставить под сомнение гоголевский «реализм»²⁷.

Придав ранее сделанному наброску Психеи отдельные очертания Лизы, Чартков создает нечто уже в полном отношении истинное. Первоначально, до обработки, «Это было лицо, ловко написанное, но совершенно идеальное, холодное, состоявшее из одних общих черт, не принявшее живого тела» (3, 81). После доработки «Психея стала оживать, и едва сквозившая мысль начала мало-помалу облекаться в видимое тело. Тип лица молоденькой

светской девицы невольно сообщился Психея, и чрез то получила она своеобразное выражение, дающее право на название истинно оригинального произведения» (3, 81–82). Тут намечена программа подлинно «истинного искусства», как его понимал Гоголь. Оно соединяет общее и единичное, идеал и его земную проекцию, природу и культуру, Бога и человека, тождество и различие. Поэтому никак нельзя согласиться с М. Вайскопфом в том, что Чартков якобы превратил Психею «в портрет пошлой светской девицы, помешанной на танцах»²⁸.

В первоначальной редакции повести заказчицы принимают набросок Психеи за портрет Лизы потому, что портрету-копии с его некомплиментарностью предпочитают идеализирующий образ: в отличие от ситуации второй редакции, художник не придает Психеи черты Лизы (то есть действительного человека), а просто дорабатывает свою Психею в соответствии со своим собственным заданием. В «обознании» заказчиков в первой редакции нет, вопреки мнению А. А. Фаустова, случайности²⁹, поскольку они видят то, что хотят видеть, принимая себя за то, чем они бы хотели казаться вопреки правде.

Неслучайно поэтому символом настоящего искусства у Гоголя становится образ Психеи — души из античного мифа, из «сказки» Апулея. Объявив в 1840-е годы познание и изображение человеческой души своей главной темой, Гоголь выразил в «Портрете» свою программу через давний мифологический сюжет.

Психея второй редакции — образ, соединяющий черты идеала (взятого из мифологически-сказочного арсенала, то есть это своего рода тип, прошедший через универсализирующее горнило мифа) и его частного воплощения, некий инвариант человеческого в его связи с Божеским. В облике Психеи, как его создал Чартков после доработки, соединяются душа как тип и прообраз, душа как конкретное существование и, наконец, душа творца, через которую он пропустил изображение. Поэтому Психея — это в какой-то степени и автопортрет. Недаром Чартков отказывается признавать в своей доработанной Психеей портрет Лизы. Участие творящей души автора в бытии образа выразит в конце повести художник-монах: «В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего, и презренное уже получило высокое выражение, ибо протекло сквозь чистилище его души» (3, 107).

Сходство с мотивами Апулея обнаруживают и другие повести петербургского цикла. Прибыв в Гипату, Луций поражен нашедшей на него aberrацией зрения, предвосхищающей ключевой для пафоса «Петербургских повестей» мотив «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется» (3, 37).

Это вызвано, скорее всего, ожиданиями Луция от славящейся своим колдовством Фессалии: «Не было ни одной вещи в городе, при виде которой я считал бы ее за то, что она есть. Все мне казалось обращенным в другой вид волшебными заклятиями. Так что и камни, по которым я ступал, казались мне отвердевшими людьми; и птицы, которым я внимал, такими же людьми оперенными; деревья вокруг городских стен — подобными же людьми, покрытыми листьями; и фонтаны текли, казалось, из человеческих тел. Я уже ждал, что статуи и картины заходят, стены заговорят, быки и прочий скот запрорицают и с самого неба, с солнца внезапно раздастся предсказание» (17).

Данная сцена предвещает скорое превращение Луция в осла — если живое и неживое принимает антропоморфный облик, то почему человеку не принять облик животного. Здесь задано и разочарование Пискарева, и падение Чарткова, и оживление почившего Акакия Акакиевича в виде призрака, срывающего шинели, и похождения гоголевского Носа. Эпизод лишения носа прямо предвосхищен в «Золотом осле»: «...я пробую проверить свои члены: схватываюсь за нос — остается у меня в руке; провожу по ушам — отваливаются» (32). Подобно будущему гоголевскому Ковалеву, Телефон «постыдный недостаток носа» старается «из приличия маскировать <...> полотняным платочком» (32). Таким образом, гоголевский Петербург, подобно апuleевской Фессалии, оказывается под «колдовскими» чарами.

¹ Во многих из упомянутых в начале нашей статьи работ мистически-религиозное рассматривается, как правило, вне его связи с комическим.

² Стрельникова И. П. Петроний и Апулей // Петроний Арбитр. Апуй. М., 1991. С. 15.

³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 269.

⁴ Там же. С. 272.

⁵ См.: Шульц С. А. Гоголь. Личность и художественный мир. М., 1994.

⁶ Произведения Гоголя цит. по: Гоголь Н. В. Собр. соч. в 9 т. М., 1994. Том и страница указываются в основном тексте в круглых скобках.

⁷ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 529—530.

⁸ Кузнецов А. В. Художественные принципы и мировоззрение Апулея. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1989. С. 10—11.

⁹ Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 138.

¹⁰ Текст Апулея цит. по: Апулей. Золотой осел / Пер. М. Кузмина // Золотой осел. СПб., 1992. Страница указывается в основном тексте в круглых скобках.

Близость состояний Хомы и Луция отмечена в работе: Вайскопф М. Указ. соч. С. 155.

¹¹ Шпикер С. Переворот мистического зрения: к вопросу о соотношении внутреннего восприятия и познания у Гоголя // Гоголевский сборник / Под ред. С. А. Гончарова. СПб., 1994. С. 35.

¹² См.: Бахтин М. М. Указ. соч. С. 275—278.

¹³ Полякова С. В. «Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея. М., 1988. С. 71. В цитируемом фрагменте С. В. Полякова имеет в виду вставную новеллу о любви Амура и Психеи, но данное наблюдение справедливо по отношению ко всему тексту Апулея в целом.

¹⁴ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 270. Выделено М. М. Бахтиным.

¹⁵ Механизм подобных превращений был разработан А. В. Михайловым на материале литературы барокко: Михайлов А. В. Духовное и вещественное в стилях немецкой литературы // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития Нового времени. М., 1976.

¹⁶ Cp.: Lefèvre E. Studien zur Struktur der «Milesischen» Novelle bei Petron und Apuleius. Mainz; Stuttgart, 1977. S. 67.

¹⁷ Cp.: Скакун А. А. Апурей как литературный интерпретатор одного традиционного сюжета // Взаимодействие литературу в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики. В 2-х частях. Гродно, 2003. Ч. 1. С. 143.

¹⁸ См.: Смирнов А. А., Рыкова Н. Я. Лафонтен и его повесть «Любовь Психеи и Купидона» // де Лафонтен Ж. Любовь Психеи и Купидона . М.; Л., 1964. С. 130.

¹⁹ Cp. описание Стендalem некоей Армель, отличавшейся пылкой чувственностью. После ее обращения к религии, «Изменилось только имя предмета любви; она восклиcala в таком же исступлении, что не может жить ни минуты без объятий своего Божественного супруга» — Стендаль. Собр. соч. в 12 т. М., 1978. Т. 8 / Пер. В. Комаровича. С. 228. Эта буквализация христианской любви к Богу несет в себе нечто бурлеско-снижающее, что отсутствует в апuleевском сюжете о любви Амура и Психеи.

²⁰ Лосев А. Ф. Психея // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. 2-е изд. М., 1992. Т. 2. С. 344—345.

²¹ Сопоставление романа Ж. де Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» и «Душеньки» Богдановича см. в работе: Schroeder H. Psyche in Russland // Der Vergleich (Hamburger romanistische Studien. Reihe A. Bd. 42. Reihe B. Bd. 25) / Hrsg. R. Grossmann, W. Pabst, E. Schramm. Hamburg, 1955.

²² Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. / Пер. Е. Аккерман. СПб., 2001. С. 230.

²³ Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957. С. 125—126.

²⁴ Н. А. Тимофеева, на наш взгляд, преувеличивает роль дидактики в «Золотом осле». — Лосев А. Ф. Античная литература / Под ред. А. А. Тахо-Годи. 7-е изд. М., 2005. С. 468—469 (А. Ф. Лосев является только одним из авторов цитируемого издания, однако его имя издатели единственным вынесли на обложку).

²⁵ Чулков В. И. К вопросу о формировании жанра романтической поэмы (Богданович, Пушкин, Полежаев) // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1984. С. 46—48.

²⁶ Там же. С. 48.

²⁷ Разумеется, реализм не сводится к копиизму, но в контексте гоголевских рассуждений в «Портрете» осуждаются все виды иллюзионизма и прежде всего «жизнь в формах самой жизни».

²⁸ Вайсконф М. Указ. соч. С. 281.

²⁹ Фаустов А. А. Герменевтика повести Гоголя «Портрет» // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2003. С. 93.

А. А. Фаустов

**«ИТАЛЬЯНСКИЙ» СЛЕД В ГОГОЛЕВСКИХ
«ЗАПИСКАХ СУМАСШЕДШЕГО»***

То, что пишет для безумных поприщинских фантазий послужили современные испанские и некоторые другие события (сведения о которых герой мог почерпнуть из столь любимой им «Северной пчелы»), было замечено давно. Хуже дело обстоит с обнаружением той возможной интертекстуальной канвы, по которой фантазии эти выстраиваются. По существу, на роль подобного интегрального источника до сих пор была предложена — в одной из работ В. Ш. Кривоноса¹ — лишь лубочная повесть об английском милорде Георге. Между тем, как представляется, такого рода подтекст следовало бы усматривать в ином, куда более прославленном произведении (на которое вскользь было указано С. Ю. Неклюдовым²), и с обоснования этой гипотезы мы и начнем.

Завершается гоголевская повесть щетной попыткой спасения — воображаемым бегством героя домой из не менее воображаемой Испании, символически разыгрывающим возвращение к себе из пространства безумия. Прозревая на миг, Поприщин молит о тройке коней с ямщиком, которые должны унести его «...с этого света». Волшебные кони, как вихрь, поднимут героя к самым небесам, и далеко под его ногами будут с немыслимой быстротою мелькать один обширный очерк земной поверхности за другим: «...с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют» [214]³. Герой проносится над южной оконечностью Италии, и то, что из всех географических реалий, которые должны были бы ему встретиться на пути, будет названа — в финальном, композиционно ударном месте текста — именно эта, весьма симптоматично. Но повесть и вообще, как ни одно другое из гоголевских художественных произведений, насыщена такими топонимами (и производной от них титулатурой), которые раздвигают референциальное пространство до фантасмагорических, никак не соответствующих фабуле пределов: от Англии до Алжира — с севера на юг и от Испании до Китая — с запада на восток. В сознании героястаются разнообразные страны и народы, и «главной пружиной» падения нравов, повального распространения честолюбия и даже самой любви женщины к черту Поприщин объявит происки турецкого султана — ревнителя магометанства: «Уже, говорят, во Франции большая часть народа признает веру Магомета» [210].

Среди остальных «открытий» Поприщина особого внимания заслуживают два. Одно прямо соотносится с главным событием — с

* Работа выполнена при финансовой поддержке Федерального агентства по образованию (Рособрзования) в рамках исследовательского проекта 2.1.3/4705 «Универсалии русской литературы (XVIII — начало XX вв.)».

прозрением героем своей «королевской» сущности, до этого скрытой от него «каким-то туманом»: «И это все происходит... оттого, что люди воображают, будто человеческий мозг находится в голове; совсем нет: он приносится ветром со стороны Каспийского моря» [208]. Другое открытие сопряжено с Луной: «И потому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся в луне» [212]. Нелишне упомянуть и о том, что ближайшей причиной сумасшествия гоголевского героя выступает любовь к «ее пре-восходительству», достигающая особого накала после того, как из писем собачонки Меджи Поприщин узнает об обидных суждениях своей «избранницы» в его адрес и о скорой ее свадьбе, с чем смириться никак не пожелает: «Врешь ты, проклятая собачонка! Экой мерзкой языку! <...> Не может быть. Враки! Свадьбе не бывать!» [205]. (В рукописном finale повести герой даже, оглядываясь назад, обратится к матушке со словами: «Ты видишь, как жестоко поступают со мною за любовь» [571].)

Под стать головокружительной поприщинской географии (переходящей в «селенографию») и те причудливые предметно-тематические узоры, настоящие «арабески», которые сплетаются в повести. В другом месте уже приходилось распутывать их⁴, поэтому отмечу конспективно лишь три наиболее значимых для нас элемента возникающего в повествовании «гротеска» (кстати, В. Г. Белинский, говоря о «Записках», словом этим — для него достаточно редким — воспользуется). Во-первых, это линия, связанная с различными сосудами (наименее заметная и тем самым вдвойне интересующая: лицо начальника отделения напоминает «аптекарский пузыrek»; в будуаре директорской дочери стоят «все эти баночки, скляночки»; сам директор низводится до пробки, которой «закупоривают бутылки»; честолюбие находится под язычком в «малинском пузырьке»; луна представляется в виде «нежного шара», изготовленного бочаром); во-вторых, это линия, связанная с носами и запахами; в-третьих — с собаками и опять-таки с обонянием (что здесь иллюстрироваться не будет).

Все сказанное дает возможность предположить, что подтекстом, пародической канвой «Записок» является знаменитая поэма итальянца Лудовико Ариосто «Orlando Furioso» — «Неистовый Роланд» или, как его иногда называли в России в конце XVIII — начале XIX веков, «Безумный Роланд» и даже «Бешеный Роланд» (ср. к этому в гоголевской повести: «Разбесил начальник отделения»; «Я готов был впасть в бешенство...» [197; 213]). Географический мир поэмы отличается еще большей, чем в «Записках», грандиозностью, однако общая его сетка координат почти совпадает с гоголевской: он простирается от Шотландии до Эфиопии — с севера и на юг, и от Испании до Китая (Катая) — с запада на восток. Только, разумеется, у Ариосто это — место реального действия.

Фабульная основа поэмы — противостояние христианской империи Карла Великого и его недругов, среди которых не последнюю роль играют сарацины и прочие нехристи. Герои легко переносятся через огромные пространства то на гиппогрифах, то с помощью иных чудесных коней, озирая сверху земные пределы (ср., особенно, в XXXIII песни полет Астольфа над Францией, Испанией и северной Африкой в Эфиопию). Но, может быть, самое разительное — действительно «уличковое» (по слову К. Гинзбурга) — «географическое» пересечение между двумя текстами заключается в другом. Одна из центральных героинь Ариосто, на руку которой претендовали и сам Роланд, и множество других славных рыцарей, — Китайская принцесса Анджелика (Анжелика, Ангелика). И последний ее маршрут в поэме — возвращение на родину из Испании, где героиня чудом избежала преследований безумного, крушившего все вокруг себя и воспылавшего к ней вожделенем Роланда. Между тем еще одно «открытие» Поприщина, не раз интерпретированное (в том числе автором этих строк), состоит как раз в обнаружении вызывающее странного тождества: «...Китай и Испания совершенно одна и та же земля, и только по невежеству считают их за разные государства. Я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай» [211—212].

Китайская царевна, как известно, оказывается в поэме виновницей «неистовства» Роланда, неблагодарно предпочтя ему Медора — незнатного и не слишком прославленного, но отличавшегося красотой африканского воина. (Учитывая пристрастие Гоголя ко всяком рода «выискаанный» ономастике, вполне можно заподозрить отражение имен *Анджелики* и *Медора* в именах влюбленных собачек *Меджи* и *Трезора*.) Об этой лишившей его рассудка измене Роланд узнает, очутившись на том месте, где Анджелика и Медор предавались любовным утехам и оставили на стволах деревьев и над сводом пещеры бесчисленные надписи (причем Медор — по-арабски) — свидетельства своих пылких чувств. И Ариосто в подробностях изображает, как герой сначала не захочет поверить, что это имя его дамы (а не какой-нибудь ее соименницы), а затем, признав знакомый почерк, еще некоторое время будет тешить себя обманчивой надеждой (цитирую в пушкинском переводе, при жизни поэта не напечатанном): «Медор сей выдуман лишь ею, / Под этим прозвищем меня / Царевна славила, быть может⁵. При посредничестве письма тут ведется та же, что и в «Записках», игра идентификаций, которая завершится сумасшествием Роланда, признанием им того, что он уже больше не он (см. строфу 128 из XXIII песни). И весьма характерно, что этот «изменнический» мотив получает в поэме и «собачью» инструментовку. В XLIII песни (почти целиком посвященной обсуждению вопроса о женской неверности) рассказывается вставная история о том, как обратив-

шаяся в драгоценную собачку фея помогает рыцарю соблазнить чужую жену, а потом еще и урезонивает пытающегося отомстить мужа. (Этот отрывок из поэмы, кстати, был переведен на русский язык в числе первых: в 1781 году он был опубликован в «Новой сельской библиотеке» под названием «Маленькая собачка, сказка, взятая из Безумного Роланда»)⁶.

Но наиболее эффектный след поэмы в «Записках» связан с «лунным» мифом, созданным Ариосто и позволяющим многое прояснить в предметно-тематических гротесках поприщинской фантазии. Вообще, миф этот был едва ли не самой популярной историей «Неистового Роланда» — своеобразным опознавательным знаком его творца — в русской литературе конца XVIII — начала XIX веков. Например, в поэме М. М. Хераскова «Пилигримы, или Искатели счаствия» (1795, 1797) можно прочитать: «Роландов ум в луну / Как будто птичка взвился, / В Китайскую княжну / Когда Роланд влюбился» (заметим это отчасти восходящее к ариостовскому «птичьему» сравнение в контексте разветвленной «орнитологической» метафорики гоголевской повести); или: «Роланду прежний ум Астольфом возвращен, / Который из луны пришел непостоянной...»; или: «Дозволь мне, Ариост, из лунной сферы ты, / В другую перенесть умы твои планету...»⁷. А в программной статье К. Н. Батюшкова «Ариост и Тасс» (1816) об авторе «Orlando Furioso» говорится так: он «...заставляет странствовать из края в край, подниматься на воздух; он вступает с вами в царство Луны, где находит все, утраченное под луною, и все, что мы видим на земноводном шаре: но все в новом, премененном виде...»⁸.

Собственно, уже из этих цитат мы вполне можем воссоздать контуры «лунного» мифа, кульминация которого приходится на XXXIV песнь поэмы. Апостол Иоанн возвестит Астольфу о том, что Роланд — его двоюродный брат и соратник — за свою греховную страсть к язычнице, лишившую помочи христианское воинство, был наказан отъятием рассудка, и теперь, когда срок мятарств завершился, должен быть исцелен. Для этого Астольф вместе с апостолом отправляется на запряженной четверкой огненных коней колеснице на Луну, где, как окажется, «...отвсюду собрано во одно / Все, что теряемо нами в нашем свете...» (перевод М. Л. Гаспарова)⁹. И среди всего этого бесконечного добра Астольф найдет целую гору запечатанных склянок с потерянным здравым смыслом, надписи на которых гласят, в которой чей ум. Самая тяжелая из них — с Роландовым рассудком, но прежде чем вернуться на землю и доставить утраченный разум его владельцу, Астольф с благословения апостола возьмет склянку и со своим слегка растряченным на земле умом, поднесет к носу и вдохнет содержимое. И в соответствии с той же «технологией», самым непосредственным образом сопрягающей рассудок, сосуд и нос, в

XXXIX песни будет возвращен разум Роланду: «И как приложил к тому носу / Князь Астольф приготовленный сосудец, / В коем замкнут Роландов здравый смысл, — / То единственным он вздохом опустел. / Диво! / Вмиг вошел в обезумевший ум, / И в речах его просиял рассудок...» (перевод М. Л. Гаспарова)¹⁰. Так что в по-причинских записках мы наблюдаем как бы обратный процесс диссоциации этого причинно-следственного целого, осколки которого начинают жить сами по себе, автономной — и безысходной — жизнью; недаром в тексте «Арабесок» повесть была озаглавлена «Ключи из записок сумасшедшего». В результате носы переносятся на Луну; склянки используются явно не по назначению; ум (даже «мозг»), пребывающий за пределами головы, делается добычей ветра (и то, что последний дует со стороны Каспийского моря, также не вовсе безразлично для Ариостовой географии: один из ряных поклонников Анджелики в поэме — Черкесский царь Сакрипант); а сам гоголевский герой навсегда остается в сумасшедшем доме.

Одним словом, очень многое в повести выглядит искаженным, как в кривом зеркале, и перемешанным, как в калейдоскопе, распавшимся подобием общей сюжетной диспозиции и некоторых известных фрагментов «Неистового Роланда». И нам теперь необходимо задаться вопросом о смысле этой неожиданной пародической проекции, а для этого придется надолго отвлечься от повести. Развернуто Ариосто упоминается у Гоголя только один раз — в «Учебной книге словесности для русского юношества» (писатель задумал ее в 1830-е годы, а работал над ней в основном в первой половине 1840-х)¹¹. Характеризуя «меньшие роды эпопеи» — нечто среднее между «эпопеей» (с ее «всемирными» масштабами) и «романом» (озабоченным разрешением какого-то «условленного» «главного происшествия» и судьбы «запутавшихся» в нем лиц), Гоголь усмотрит отличительную черту этого промежуточного жанра в стремлении создать «почти статистически схваченную картину» замечательных явлений той или иной эпохи. И в качестве образчиков таких «меньших» эпопеи писатель назовет две: «Так Ариост изобразил почти сказочную страсть к приключениям и к чудесному, которым была занята на время вся эпоха, а Сервантес посмеялся над охотой к приключениям, оставшимся... в некоторых людях, в то время, когда уже самый век вокруг их переменился...» [8; 479].

В этих гоголевских рассуждениях для нас особенно интересен один момент. Не пытаясь обрисовать в деталях то положение, которое отводилось Ариосто в эстетике и теориях словесности первых десятилетий XIX века, и ограничиваясь только русским материалом, отмечу лишь некоторые типические тенденции. Так, в дневниках 1830 года С. П. Шевырева — впоследствии близкого гоголевского знакомца — мы находим сугубо романтический портрет

поэмы как исполненного театральной магии торжества «очарования, волшебства, фантазии»; причем, сравнивая беззаботно перелетающее от одного эпизода к другому действие поэмы с такой же отрывочностью сервантовского романа, Шевырев заметит: «...первый роман долженствовал быть прозаической пародией [романтической] рыцарской поэмы и представить разочарование всего рыцарского мира. Таким и был “Дон-Кихот”». И одновременно Шевырев (что стоит запомнить вдвойне) упрекнет Ариосто в поверхностности, чуждой «более степенному» возрасту: «Он завлекает как умный болтун, как хороший сказочник, но и утомляет как он же, ибо мило говорит пустяки. Чтобы Ариоста прочесть сразу, с неостывшим вдохновением, надо читать его от 16 до 18 лет, когда природа в нас расшаливается... <...> Он как пунш мороженый, как все кипящее и проходящее»¹².

Не случайно, что Ариосто мог восприниматься поэту, как поэт, который переносит в царство ничего общего не имеющей с реальностью, но утешительной и упоительной мечты, недоступной для людей положительных. К примеру, в одном из писем И. В. Киреевского (1830) можно прочитать: Ариосто «...греет, утешает и рассеивает. Мир его фантазии — это теплая, светлая комната, где можно отдохнуть и отогреться, кого мороз и ночь застали на пути. Я не знаю, впрочем, засидится ли в этой комнате тот, кто ездит в шубе и с фонарями <...> Для большей части людей его вымыслы должны казаться вздором, в котором нет ни тени правды. Но мне они именно потому и нравятся, что они вздор и что в них нет ни тени правды»¹³.

Действительно, возможен был и почти противоположный взгляд. В диссертационном трактате Н. И. Надеждина о романтической поэзии (1829), направленном, как известно, против попыток пересадить на русскую почву романтизм, который, как считал критик, был вызван к жизни средневековым духом и давно завершил цикл своего существования, имя Ариосто используется в качестве удобного полемического аргумента. Надеждин выставляет Ариостово творение как идеальный пример безразличия романтического гения к форме своих произведений, то рассуждая об «очаровательном хаосе», порожденном «неистовой» фантазией Ариосто, которая расточала «свое богатство без всякой умеренности и связности», то говоря о том, что ни у кого не хватит проницательности, чтобы «найти скрытое средоточие в лабиринте» поэмы (обратим внимание на перенацеленную шеллингианскую метафору поэмы—лабиринта!). И тут же, поворачивая оружие в другую сторону, Надеждин делает Ариосто предтечей Сервантеса, в романе которого «...романтический дух вооружился сам против себя и... выставил на позор и осмение, как решительно несовместное с настоящим порядком вещей, то героическое великолодущие и исступление, коим одушевлены были древние паладины»¹⁴.

И несколько иную тактику демонстрирует еще один — гораздо более последовательный — апологет классических ценностей, П. А. Катенин. В своих «Размышлениях и разборах» (1830), защищая Ариосто от обвинений в том, что он вопреки заветам древних смешал в поэме героическое с шуточным, вывел христианского витязя влюбленным и т.д., критик предлагает придерживаться разделительного критерия: «...там особенно велик и похвал достоин Ариост, где он не романтик, а классик». Поэтому, к примеру, Катенин с похвалой отзыается о выборе поэтом «истинно эпического содержания», но порицает манеру изображения героических действий: рыцари «...так пригляделись к чудесам всякого рода, так много сами чудотворят, что их не всегда можно почесть за людей...». И потому, возражая Вольтеру, которому безумие Роланда казалось забавным и напоминало о Дон-Кихоте, Катенин впишет это неистовство в иной — трагический — ряд, ведущий к «величавым» фигурам Аякса и Геракла¹⁵.

Но, как бы то ни было, при всех поворотах мысли и оценок, при том, что поэма Ариосто то сближалась с романом Сервантеса, то противополагалась ему, неизменным оставался ореол особой чудесности и неразрывно связанной с ней стилистической «хаотичности», который ассоциировался с «Неистовым Роландом» и заставлял воспринимать его в перспективе эстетических баталий, спровоцированных явлением романтизма. И с этой точки зрения суждения Гоголя отличаются как раз тем, что, развиваясь в привычном ассоциативном русле, они переключают взгляд на Ариосто в иную систему отсчета, в центре которой уже не столько эстетические, сколько историософско-антропологические категории. И потому следующий шаг, который нам нужно сделать, состоит в пунктирном — по необходимости — прослеживании той феноменологии чудесного, которая развертывается в гоголевском творчестве.

Наиболее концентрированно она выразилась в статье «О средних веках», входящей в состав «Арабесок» [8; 14—25]. Вся статья насквозь прошита лексикой, «обслуживающей» чудесное: «чудесным», а также в неодинаковой степени синонимичными ему «чудным», «необыкновенным», «сверхъестественным», «фантастическим», «колossalным», «единственным» и т.п. текст буквально перенасыщен. Чудесными в средние века оказываются и могущество пап, и нашествия восточных народов, и явление норманнов, и существование неких загадочных тайных судилищ, «подземных судей» (весьма напоминающих Вия), которые вершили свой высший праведный суд невизира ни на какую земную власть (и о которых Гоголь вопрошаet почти в точности теми же словами, какими воспользуется потом, говоря об Ариосто: «Не составляет ли это чудесности почти сказочной?»), и инквизиция, но в первую очередь крестовые походы — необыкновенное событие, которое «...сто-

ит, как исполин, в средине других, тоже чудесных и необыкновенных». И резюме всей этой пестрой коллекции примеров: «Не дают ли они право называть средние века веками чудесными? Чудесное прорывается при каждом шаге и властвует везде...». Однако «чудесные» века в статье — еще и «молодые века», «юные века» (при том, что уподобление средневековья молодости европейской истории было общим местом): наполняющие их историю происшествия отличает «...колossalность исполинская, почти чудесная, отвага, свойственная одному только возрасту юноши...»; это «...поприжение юношества прекрасного, исполненного самых сильных и великих надежд, часто безрассудных, но пленительного и в самой безрассудности». Недаром средневековые времена уподобляются у Гоголя кипящему «хаосу», в котором были перемешаны «отрывки или, лучше сказать, клочки римских форм» и в котором бродили «разложенные начала» современной европейской жизни.

Иначе говоря, чудесное в гоголевской статье соотносится в разных аспектах — от географического до политического и эстетического — с безмерным, неоднородным внутри себя, недооформленным и недопредставленным, но заряженным рвущейся наружу «энергией и силой» становления, суверенным, не контролируемым рассудком (и все элементы этой синтетической интуиции чудесного по отдельности и в различных сочетаниях так или иначе продолжат затем свое существование в гоголевском творчестве). Однако самое главное — это приуроченность чудесного к определенному героическому, устремленному в будущее, но проходящему возрасту в развитии цивилизации и человека, исключительному и неповторимому (и тут как раз можно вспомнить то, что С. П. Шевырев писал об Ариосто как поэте юности). А из этой подчеркнутой исторической, стадиальной локализации чудесного с необходимостью вытекает одно роковое следствие: под вопрос тем самым попадает возможность существования чудесного в какую-либо другую, позднейшую эпоху. Наследующий средним векам мир предстает безнадежно «расколдованным», и в этом Гоголь неожиданно сходится как будто бы с выводами классической эстетики, которые в конспектах В. А. Жуковского середины 1800-х годов пересказываются, к примеру, так: «Героизм и великие подвиги... близки к чудесному, но эта... приближенность к нам наших героев разрушает обман воображения и делает его смешным...» (причем эпические чудеса, с классической позиции, и сами по себе не более чем условность: они должны быть правдоподобными, вероятными, но стихотворец вовсе не обязан уверить читателя «...в истине того чудесного, которое он представляет»)¹⁶.

Но в том и заключается вся разница, что подобная «дистанционно-конвенциональная» эстетика была для Гоголя неприемлемой (и в этом он даже более романтик, чем сами романтики). Чудес-

ное для него — не то, что навеки осталось в безвозвратном прошлом, упокоилось в нем, а объект желания, одновременно притягательный и внушающий подозрение, страх перед подлогом и даже просто страх (и это в особенности выйдет на поверхность в 1840-е годы). В 1836 году Гоголь еще напишет матери: «Я знаю очень хорошо пословицу: «Береженого и бог бережет» и потому никогда не полагаюсь на чудеса и чрезвычайные случаи» [11; 78—79]. Неудивительно, что при таком недоверии к чудесному его статус в гоголевских текстах зачастую могут получать предметы совсем не чудесные, так что соответствующие номинации оказываются знаками без подлинной референции, проявлениями одного «высокого искусства выражаться» (пользуясь словами гоголевского персонажа). К примеру, в письмах конца 1830-х годов (если ограничиться эпистолярными контекстами) Гоголь не однажды повторяет, что «...лечение холодною водою... производит чудеса над всякого рода болезнями...», что он при этом «...своими глазами видел такие чудеса...» [11; 226, 229] и т.п. Чудеса здесь — не более чем произведенный лечением эффект.

К началу 1840-х годов фокусировка становится другой. Во второй редакции «Тараса Бульбы», описывая то, как переменился Андрий, вкушив наслаждений битвы, Гоголь существенно дополнит и переакцентирует ранний текст: «Он не знал, что такое значит обдумывать, или рассчитывать, или измерять заранее свои и чужие силы <...> ...Андрий, понуждаемый одним только запальчивым увлечением, устремлялся на то, на что бы никогда не отважился хладнокровный и разумный, и одним бешеным натиском своим производил... чудеса...» [2; 85]. Подвиги Андрия изображаются здесь в том же самом лексико-семантическом ключе, в каком рисовались в статье из «Арабесок» «молодые» средние века. Однако подобного рода героическое «бешенство» не зря оказывается присущим именно тому герою, который вскоре совершил предательство (причем мотивированное вполне в рыцарском духе — возвышенной, божественной любовью). И такая косвенная компрометация творимых Андрием несомненных рыцарских чудес — знак нового для Гоголя понимания вещей.

В структуре второго тома сочинений Гоголя 1842 года, куда вошел по-новому отредактированный «Миргород», «Тарас Бульба», как и прежде, был противопоставлен «повести о двух Иванах» в том числе и по признаку героическое / негероическое (или, вернее, пародийно-героическое). Однако героическое и чудесное теперь перестают совпадать. И об этом лучше всего свидетельствует пространное рассуждение Гоголя о чудесном в письме Н. М. Языкову 1843 года (подчеркну, что для нас в этом письме будет важна логика чудесного, а не его теология). Рассказывая адресату, как снискать поэтическое вдохновение, Гоголь советует тому прибегнуть

к молитве — «от всех сил души нашей» — и описывает то, какие при этом поочередно — день за днем — будут происходить незаметные чудеса. Сразу после этого Гоголь вступает в полемику с воображаемым оппонентом — «естествоиспытателем», который или попробовал бы объяснить их естественными причинно-следственными закономерностями («...одна нерва толкнула другую...» и т.д.), или же потребовал бы в качестве доказательства какого-то явного, «внезапного» чуда. И крайне характерно, что, отвечая, Гоголь сосредоточится на втором аргументе: «Чудеса, *повидимому беспричинные*, не случались с умными людьми. Они случались с простыми людьми... у которых сила веры перелетела... через все их невеликие способности. За такую веру ниспосланы были и явления им, перешедшие все естественные границы. Но и тут, всмотревшись, можно толковать естественным образом: тоже одна нерва толкнула другую... <...> Умный человек хочет, чтобы и с ним так же случилось чудо... но уже за одно это безрассудное желание он достоин наказанья» [12; 233—234].

Речь в письме ведется о чудесах в современном — «расколдованном» — мире, и Гоголь, снимая первое возражение «естествоиспытателя» тем доводом, что Богу, который «никуда неходит незаконно», довольно лишь произвести первый толчок, чтобы он передавался уже потом от одного нерва к другому, второе возражение оспаривает совсем иначе (и во многом вопреки всему сказанному о «сложном механизме» причин и следствий) — переводя полемику, по сути, в историческую плоскость, разграничивая «безрассудные» чудеса во вкусе средних веков и чудеса «разумные». И под таким углом зрения во второй редакции «Тараса Бульбы» Гоголь неявно оценивает героическое поведение Андрия, пользуясь меркой, взятой из совсем другой — не юной, но зрелой — эпохи.

Однако у подобных «новейших» чудес был один неустранимый недостаток — их неочевидность, неопознаваемость. О таких чудесах, как о Хлестакове, ничего с уверенностью утверждать было невозможно. Поэтому Гоголю приходилось вести войну сразу на два фронта. С одной стороны, ему нужно было защищаться от мысли, что никаких чудес вообще нет, а тот «мертвый» мир, который его окружал, к этому предположению просто подталкивал. И Гоголь в противовес преследующему его соблазну выдвинет аргумент «от противного», наиболее отчетливо сформулированный в письме С. Т. Аксакову 1842 года (это место перейдет и в черновик второй редакции «Театрального разъезда»): «Помните, что в то время, когда мельче всего становится мир, когда пустее жизнь... и никто не верит чудесам, — в то время именно может совершиться чудо, чудеснее всех чудес» [12; 96]. Понятно отсюда и роковое сближение писателя с о. Матвеем Константиновским, о котором один из современников — Т. И. Филиппов — вспоминал, что тот

«...ни на минуту не выступал из области чудесного и явлениям самым обыкновенным любил придавать чрезвычайный смысл»¹⁷.

С другой стороны, Гоголю необходимо было разоблачать всякие лжечудеса, которыми — благодаря стараниям дьявола — современная жизнь была перенасыщена до предела. В заключительной главе второго тома «Мертвых душ» за вызволение Чичикова из тюрьмы берутся два человека, явно очутившихся не в своем времени, не в своем веке (цитирую по ранней редакции). Один — «продувная бестия», наделенная почти сказочной фамилией Самосвистов, — аттестуется так: «В военное время человек этот наделал бы чудес <...> Но за неимением военного поприща, на котором бы, может быть, он был честным человеком, он пакостил и гадил» [7; 257]. Это своего рода рыцарь, обратившийся в мелкого беса. Другой — юрисконсульт, который, как «...скрытый маг, незримо ворочал всем механизмом», — наследник средневековых «подземных судей»: «В то время, когда Самосвистов подвизался в лице воина, юрисконсульт произвел чудеса на гражданском поприще...» [7; 259] (отметим дважды употребленное слово «поприще», напоминающее об имени героя «Записок сумасшедшего»). В итоге, чтобы запутать дело Чичикова, герои затевают такую «бестолковщину», в результате которой «...пошли открываться такие дела, которых и солнце не видывало, и даже такие, которых и не было» [7; 260], — что-то вроде зловещих бюрократических арабесок.

Возвращаясь к «Запискам сумасшедшего», попытаемся в заключение ответить на вопрос о функции в повести «ариостовского» подтекста, который, очевидно, сам по себе есть не что иное, как выражение гоголевских представлений о духе средних веков — этого безраздельного царства чудесного. Но если средневековые у Гоголя — мир еще не ставший, созидающийся из клочков, то в повести перед нами — мир стареющий, распадающийся на клочки. Недаром герой ее — далеко не юноша, а человек, которому, по словам злокозненного начальника отделения, «...уже за сорок лет — пора бы ума набраться» [197] (в рукописи же было и того хуже: «...ведь уж за сорок лет, скоро может 50 будет» [557]). «Записки» — карикатура на торжество чудесного, самопародия, встроенная в состав «Арабесок», как бы заглядывание из давнего прошлого в современный мир, где воскрешение средневековья (в том числе с его рыцарскими обычаями, инквизицией и т.п.) возможно лишь в голове безумца и в стенах сумасшедшего дома — такого «лабиринта», выбраться из которого даже на волшебных конях невозможно. И чудеса этого «дивного нового мира» — совсем не отличающийся герой чиновничий абсурд наподобие пишущих всякую «собачину» собак или говорящих рыб (не случайно, что лексически номинированные чудеса промелькнут в повести только однажды — в вуайеристских мечтаниях Поприщина о спальне ее превосходительства).

Однако «ариостовский» подтекст — это не только удобная пародическая канва, стартовая площадка для жонглирования контрастами, которое Гоголь не раз — вполне открыто — устраивал в других своих текстах (вспомним хотя бы хрестоматийную сцену из еще одной повести «Арабесок»: «Перед ним сидел Шиллер, не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Теля» и «Историю Тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестяных дел мастер...» и т.д. [3; 37]). Попричин — не просто сниженный, шаржированный до неузнаваемости двойник Роланда. Принципиально важно, что Ариосто в повести вытеснен в подтекст, а не выставлен напоказ. И такое сокрытие высокого образца можно объяснить, думается, лишь одним — невозможностью для автора «Записок» отказаться от желания самого что ни на есть подлинного чуда, которое не подлежало никакой дискредитации и сомнительное родство с которым происходящего в повести должно было быть поэтом замаскировано. В перспективе дальнейшего можно утверждать, что едва ли не весь художнический и идеологический проект Гоголя 40-х годов, рассчитанный на преображение себя и мира, — это реализация надежды узреть чудо воочию, и надежды столь же тщетной, провалившейся. Судьба самого Гоголя до некоторой степени повторит судьбу его безумного героя.

¹ Кривонос В. Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006. С. 311—312.

² Неклюдов С. Ю. Путешествие на Луну: от Мениппа до Незнайки // Язык. Стих. Поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М., 2006. С. 452. Менее убедительной — в генетическом плане — кажется предложенная С. Ю. Неклюдовым параллель между гоголевскими «Записками» и «Иным светом...» Сирено де Бержераака.

³ Гоголевские тексты цит. с указанием тома и страниц («Записки сумасшедшего» — по т. 3 с указанием только страниц) по: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937—1952.

⁴ Фаустов А. А. Из истории «маленьких людей»: Башмачкин и Попричин // Н. В. Гоголь и славянский мир. Томск, 2008. Вып. 2. С. 113—120.

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1994—1997. Т. 3. С. 15.

⁶ См.: Горохова Р. М. Ариосто в России // Ариосто Л. Неистовый Роланд. М., 1993. Т. 2. С. 458.

⁷ Херасков М. М. Творения. Ч. III. М., 1797. С. 275, 212, 218.

⁸ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1978. С. 139.

⁹ Ариосто Л. Неистовый Роланд. М., 1993. Т. 2. С. 181.

¹⁰ Там же. С. 264.

¹¹ Из других упоминаний сошлись на столь же неожиданное появление имени Ариосто в перечне эталонных для автора писателей во второй рукописной редакции «Мертвых душ», где итальянский поэт соседствует с Шекспиром, Фильдингом, Серванtesом и Пушкиным — художниками, которые отразили «...природу таковою, как она была, а не таковою, как угодно было кому-нибудь, чтобы она была» [6; 553].

- ¹² Шевырев С. П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 253—254.
- ¹³ Киреевский И. В., Киреевский П. В. Полн. собр. соч.: В 4 т. Калуга, 2006. Т. 3. С. 83.
- ¹⁴ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 156, 223.
- ¹⁵ Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 106—107.
- ¹⁶ Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 49—50.
- ¹⁷ Цит. по: Вересаев В. В. Гоголь в жизни. М., 1990. С. 538.

В. Ш. Кривонос

ДЕТИ И ОБРАЗЫ ДЕТСТВА В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» ГОГОЛЯ

О детях, появляющихся на страницах «Мертвых душ», как и вообще о детских образах в гоголевских произведениях, нет специальных работ; может, потому такие работы и не пишутся, что тема детей и детства — не просто не основная и не одна из ведущих у Гоголя, но и не суть гоголевская, если сравнивать его творчество, например, с творчеством Достоевского или Л. Толстого. Было, правда, замечено, что выведенные Гоголем дети «такие же безобразные, как и их отцы, также лишь смешные и обсмеиваемые, как и они, фигуры»¹; однако обращение к гоголевскому тексту ставит это категоричное суждение под вопрос.

Уже на первых страницах поэмы, в развернутом сравнении, где изображена «старая ключница», рубящая «белый сияющий рафинад» и делящая его «на сверкающие обломки», частью образной картинки оказываются дети, следящие «любопытно за движениями жестких рук ее, подымавших молот...»². Чуть позже, в другой образной картинке, запечатлевшей выезд брички Чичикова «из-под ворот гостиницы на улицу», показываются «несколько мальчишек в замаранных рубашках», протянувших руки за милостыней: «Кучер, заметивши, что один из них был большой охотник становиться на запятки, хлыстнул его кнутом, и бричка пошла прыгать по камням» (VI, 21). Дети, как можно убедиться, присутствуют и в сознании автора³, и в мире персонажей именно как дети, а не как комические подобия их «отцов», и если чем и отличаются, то су-губо детскими свойствами, любопытством и озорством, но уж точно не безобразным обликом.

С виду *смешной и обсмеиваемой* кажется «девчонка» Коробочки, «лет одиннадцати в платье из домашней крашенины и с босыми ногами, которые издали можно было принять за сапоги, так они были облеплены свежею грязью»; но в босоногой «девчонке» подмечает автор такую черту, как детская радость жизни, хоть и име-

ющая как будто внешнюю причину, но беспричинная в своей основе: показав Чичикову дорогу, она получила от него «медный грош» и «побрела вовсюси, уже довольная тем, что посидела на козлах» (VI, 60). В деревне Плюшкина на зов хозяина является «...Прошка, мальчик лет тринадцати, в таких больших сапогах, что, ступая, едва не вынул из них ноги»; комичность его фигуры объясняется не авторской установкой, а тем, что у Плюшкина «для всей дворни, сколько ни было ее в доме, были одни сапоги» (VI, 124). Портрет Прошки служит косвенной оценкой плюшкинской скupости.

На невероятную скупость Плюшкина указывает и отношение к собственным детям, играющее важную роль в истории его характера⁴. Демонстрируемое им полное равнодушие к судьбе дочери и сына, поступивших не по его воле и получивших в ответ «проклятие» (VI, 118) и «шиш» (VI, 119), служит уже не косвенной, а прямой оценкой героя. Когда же дочка приехала к нему «с маленьkim сыном», он «даже дал маленькому внучку поиграть какуюто пуговицу, лежавшую на столе, но денег ничего не дал»; когда она в другой раз «приехала с двумя малютками» и с подарками, то он «приласкал обоих внучков и, посадивши их к себе одного на правое колено, а другого на левое, покачал их совершенно таким образом, как будто они ехали на лошадях, куличи и халат взял, но дочери решительно ничего не дал...» (VI, 120). Показательно, что Плюшкин, обрадованный предложением Чичикова, «пожелал всяких утешений не только ему, но даже и деткам его, не спросив, были ли они у него или нет» (VI, 123). Ведь и существованием собственных детей он нисколько не озабочен.

Вспомнив о знакомстве с председателем палаты, с которым «вместе по заборам лазили» и «в школе были приятели», Плюшкин словно оживает на миг вместе с ожившей в нем памятью детства: «И на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства, явление, подобное неожиданному появлению на поверхности вод утопающего, произведшему радостный крик в толпе, обступившей берег <...> Так и лицо Плюшкина вслед за мгновенно скользнувшим на нем чувством стало еще бесчувственней и еще пошлее» (VI, 126). Вспыхнувшее вдруг детское воспоминание лишь сильнее высвечивает совершившееся с героем превращение, свидетельствующее об омертвении души, которое, правда, не стало еще необратимым; не совсем угасшая в Плюшкине память детства не дает и душе его окончательно умереть.

Биография Чичикова, изложенная в последней главе, «представлена как история его страсти к приобретению»⁵, сложившейся «с детских лет»⁶. Отсюда особая роль, отведенная в ней детству: автор, «вперя» в характер героя «испытывающий взгляд, изведывает его до первоначальных причин» (VI, 242). В числе причин, повлияв-

ших на складывание характера, отмечено одиночество героя, лишенного условиями жизни привычных детских радостей и развлечений: «ни друга, ни товарища в детстве!» (VI, 224). Лишен он и материнской заботы (о матери героя вообще ничего не говорится, словно ее у него и не было), и домашнего тепла; только «вечная пропись перед глазами: «Не лги, послушствуй старшим и носи добродетель в сердце»; вечный шарк и шлепанье по комнате шлепанцев, знакомый, но всегда суровый голос: «опять задурил!», отзывающийся в то время, когда ребенок, наскучив однообразием труда, приделывал к букве какую-нибудь кавыку или хвост; и вечно знакомое, всегда неприятное чувство, когда вслед за сими словами краюшка уха его скручивалась очень больно ногтями длинных, протянувшихся сзади пальцев: вот бедная картина первоначального его детства, о котором едва сохранил он бледную память» (VI, 224).

Отцовские приемы воспитания, приучавшие к прописям и к послушанию, оказались самым ярким мазком на этой *бедной картине*, запечатлевшейся в памяти Чичикова. Однообразный ход детской жизни, заперший его в маленькой горенке «с маленькими окнами, не отворявшимися ни в зиму, ни в лето», был нарушен однажды поездкой в город: «Перед мальчиком блеснули нежданным великолепием городские улицы, заставившие его на несколько минут разинуть рот» (VI, 224—225). Навсегда запомнилось «умное наставление», данное ему на прощание отцом, поместившим его в городское училище: «больше всего угоджай учителям и начальникам» и «больше всего береги и копи копейку, эта вещь надежнее всего на свете» (VI, 225). И хотя «с тех пор» Чичиков отца никогда больше «не видел, но слова и наставления заронились глубоко ему в душу» (VI, 225).

Способность мальчика удивляться неожиданным явлениям проявится, когда поразят сильно повзрослевшего героя «тонкие черты увлекательной блондинки», губернаторской дочки, так что все вокруг «подернулось туманом» (VI, 169). В училище же Чичиков, не имея «способностей к какой-нибудь науке», но четко следя отцовским советам, не только отличился «прилежанием и опрятностью», но и показал «большой ум с другой стороны, со стороны практической» (VI, 225). Истоки характера, сформировавшегося в годы учения, автор ищет в детстве героя: «Еще ребенком, он умел уже отказать себе во всем»; теперь же, обнаружив еще и «оборотливость почти необыкновенную», пускается он на разные «спекуляции», делая к накопленному таким образом капиталу постоянные «приращения» (VI, 226). Постигнув «дух начальника», каковым был для него суровый учитель, он все время оставался «на отличном счету» (VI, 227); когда ж тот попал в бедственное положение, Чичиков, в отличие от бывших учеников, собравших для учителя деньги, «отговорился неимением и дал какой-то пятак се-

ребра, который тут же товарищи ему бросили, сказавши: “Эх ты, жила!”» (VI, 227). Выяснилось, что «отцовское наставление: “береги и копи копейку” пошло в прок»; причем «им не владели скряжничество и скупость», но «береглась копейка» (VI, 228) для других целей, к которым неудержимо влекла его никогда не потухавшая в нем «непостижимая страсть» (VI, 238).

Были отмечены такие значимые в биографии Чичикова житийные аллюзии и мотивы, как одиночество и аскеза в детстве, и показан их травестийный характер⁷. В случае Чичикова речь идет, разумеется, не о подлинной аскезе, но об ее имитации; обнаружив черты характера, сближающие его с житийными персонажами, он следует прежде всего собственному призванию, каким оно ему видится. Такое поведение не слишком противоречит житийной схеме, где детство служит моментом «зарождения души, осознания себя и своего предназначения в мире»⁸, но акцентирует в характере Чичикова черты, существенные для развития овладевшей им страсти. Подобно тому, как в жизнеописаниях русских поэтов «детство содержало в себе свернутую программу»⁹ будущей деятельности, детство Чичикова, почему оно и послужило для автора спрятанным до поры ключом к характеру героя и к истории зарождения его страсти, потенциально заключало в себе и предвещало последующие похождения приобретателя.

Важность для автора детской темы объясняет, почему отношение к детям включается в характеристику ряда персонажей, например, Ноздрева, большого «охотника погулять»: «Женитьба его ничуть не переменила, тем более, что жена скоро отправилась на тот свет, оставивши двух ребятишек, которые решительно ему были не нужны. За детьми однако ж присматривала смазливая нянька» (VI, 70). Чичиков, напуганный приемом, оказанным ему Ноздревым, чувствует, что «дело было совсем нешуточное»: «“Пропал бы, как волдырь на воде, без всякого следа, не оставивши потомков, не доставив будущим детям ни состояния, ни честного имени!” Герой наш очень заботился о своих потомках» (VI, 89). И недаром: достиг он уже того возраста, что подумывал «о многом приятном: о бабенке, о детской, и улыбка следовала за такими мыслями...» (VI, 234). Будущие дети, *состоянием* которых он сильно озабочен, оправдывают в глазах Чичикова его нынешние плутни, потому они и представляют для него «чувствительный предмет» (VI, 238). Полицеймейстер, который «был некоторым образом отец и благотворитель в городе», завоевал любовь купцов тем, что «хоть драл подчас с них сильно», но был «не горд» и даже «крестил у них детей»; узнав, «что детеныш как-нибудь прихворнул, и лекарство присоветует» (VI, 150). Сочиняя «совершенный роман» о том, как Чичиков явился к Коробочке, просто приятная дама превращает его в разбойника, нагнавшего страху и на взрослых, и на

детей: «Словом, скандалъзу наделал ужасного: вся деревня сбежалась, ребенки плачут, все кричит...» (VI, 183). И для полицеймейстера, и для просто приятной дамы в роли *чувствительного предмета* выступают чужие *детеныши и ребенки*, реально существующие или придуманные.

Дети Ноздрева или дети купцов, а также другие не показанные, а только названные дети, в том числе и рожденные дамской фантазией или чичиковской мечтой, служат частью мира персонажей, чьи характеры призваны освещать. Значимы детские образы и для мира автора, не случайно рисующего в седьмой главе картину радостной встречи путника, вернувшегося «после длинной, скучной дороги» в свой семейный «угол», в которой не забыты «шум и беготня детей» (VI, 133).

Рассказ о Плюшкине автор предваряет лирическим размышлением, в котором вспоминает о своих детских памятных впечатлениях, побуждающих задуматься над проблемой как будто неизбежного охлаждения чувств, утраты «свежего, тонкого вниманья», живой восприимчивости к явлениям бытия: «Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне весело было подъезжать в первый раз к незнакомому месту: все равно, была ли то деревушка, бедный уездный городишко, село ли, слободка, любопытного много открывал в нем детский любопытный взгляд. Всякое строение, все, что носило только на себе напечатленье какой-нибудь заметной особенности, все останавливало меня и поражало» (VI, 110). Растущее с возрастом равнодушие к миру, когда ничто больше не пробуждает «живое движенье в лице» (VI, 111), не может не печалить автора, так как дело касается не только выведенных им персонажей, но и его самого; потому память детства и играет такую важную роль в его духовной биографии. Убеждая читателей забирать «с собою все человеческие движения» (VI, 127), автор словно напоминает им о евангельском призывае «уподобиться детям, “обратиться”, повернуться к тому, от чего они отвернулись, выходя из детства»¹⁰.

Сравнения и параллели, к которым прибегает автор, раскрывают его представления об особенностях детского возраста и детского характера. Рассказывая, в каком жалком положении оказались городские чиновники, напуганные слухами о Чичикове, он приводит в качестве отрицательного примера «неколебимого мужа», который, будучи поставлен «в трудные случаи жизни», вдруг так «растерялся», что «вышел из него жалкий трусишка, ничтожный, слабый ребенок» (VI, 209). Ср. также ожидаемую им реакцию читателей на потрясшие город NN слухи и толки: «Но это, однако ж, несомненно! это несогласно ни с чем! это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напугать себя, создать такой вздор, так отдалиться от истины, когда даже ребенку видно, в чем дело!» (VI, 210). Или

же прогнозируемое им поведение читателя, предлагающего не видеть «части Чичикова» в себе, но зато замечающего ее в других: «И потом, как ребенок, позабыв всякое приличие, должное званию и летам, побежит за ним вдогонку, подразнивая сзади и приговаривая: «Чичиков! Чичиков! Чичиков!» (VI, 245).

Подобные представления есть и у героев поэмы, так или иначе влияя на их отношение к себе и к другим и определяя в той или иной мере их эмоциональные реакции и душевые проявления. Так, Чичиков бранит себя, что заехал к Ноздреву и «заговорил с ним о деле, поступил неосторожно, как ребенок, как дурак, ибо дело совсем не такого рода, чтобы быть вверену Ноздреву...» (VI, 82). Приравняв ребенка к дураку, не знающему жизни и не разбирающемуся в людях, Чичиков так воспринимает собственные неосмотрительность и простодушие. Но совсем по-иному оценивает Чичиков признаки детской непосредственности, угадываемые в шестнадцатилетней блондинке, встретившейся ему на дороге: «Она теперь как дитя, все в ней просто, она скажет, что ей вздумается, засмеется, где захочет засмеяться» (VI, 93). Она действительно «выглядит существом не от мира сего»¹¹, как только и может выглядеть невинное дитя, далекое от суетных забот и помыслов.

Будучи темой речи персонажей или авторской речи, предметом рассуждений и наблюдений, сопровождающих рассказ о похождениях главного героя, наделяясь в иных ситуациях (как это происходит с «девчонкой» Коробочки) и сюжетной функцией, изображенные или упомянутые в поэме дети остаются, как правило, на повествовательной периферии, играя чаще всего роль фона действия или описания.

Особый случай, когда дети выходят на первый план повествования, представляет собою изображение во второй главе маленьких сыновей Манилова. По поводу их изображения было высказано мнение, до сих пор не оспоренное, что они всего лишь «жалкие куклы, злая издевка над теми, над кем никто никогда не издавался»¹², «куклы, жалкие и смешные, как и все прочие фигуры «Мертвых душ»»¹³. В. В. Розанов, сделав акцент на «гротескной природе гоголевской поэтики»¹⁴, уловил и отметил важные, бесспорно, особенности изображения гоголевских персонажей, в том числе и маниловских детей, с тем, однако, существенным уточнением, что в «Мертвых душах» «нет уже собственно гротескных образов куклы, маски, автомата», хотя «след гротескных образов остался», ощущаемый «в особой подаче деталей, портрета, обстановки, в особом развитии сравнений и т.д.»¹⁵. Остался этот гротескный след и в образах Фемистоклюса и Алкида, но выражает он, конечно же, не злую издевку над символическим толкованием детскости и фигуры дитяти¹⁶, а понимание автором места детских образов в общей картине маниловского мира:

«— Какие миленькие дети, — сказал Чичиков, посмотрев на них; — а который год?

— Старшему осьмой, а меньшему вчера только минуло шесть, — сказала Манилова.

— Фемистоклюс! — сказал Манилов, обратившись к старшему, который старался высвободить свой подбородок, завязанный лакеем в салфетку. Чичиков поднял несколько бровь, услышав такое отчасти греческое имя, которому, неизвестно почему, Манилов дал окончание на юс, но постарался тот же час привести лицо в обычновенное положение.

— Фемистоклюс, скажи мне, какой лучший город во Франции?

Здесь учитель обратил всё внимание на Фемистоклюса и, казалось, хотел ему вскочить в глаза, но наконец совершенно успокоился и кивнул головою, когда Фемистоклюс сказал: Париж.

— А у нас какой лучший город? — спросил опять Манилов.

Учитель опять настроил внимание.

— Петербург, — отвечал Фемистоклюс.

— А еще какой?

— Москва, — отвечал Фемистоклюс.

— Умница, душенька! — сказал на это Чичиков. — Скажите, однако ж... — продолжал он, обратившись тут же с некоторым видом изумления к Маниловым. — Я должен вам сказать, что в этом ребенке будут большие способности.

— О, вы еще не знаете его! — отвечал Манилов, — у него чрезвычайно много остроумия. Вот меньшой, Алкид, тот не так быстр, а этот сейчас, если что-нибудь встретит, букашку, козявку, так уж у него вдруг глазенки и забегают; побежит за ней следом и тотчас обратит внимание. Я его прочу по дипломатической части. Фемистоклюс! — продолжал он, снова обращаясь к нему, — хочешь быть посланником?

— Хочу, — отвечал Фемистоклюс, жуя хлеб и болтая головой направо и налево.

В это время стоявший позади лакей утер посланнику нос и очень хорошо сделал, иначе бы канула в суп препорядочная посторонняя капля» (VI, 30—31).

Было указано, что у показавшего «несколько детских фигур» Гоголя «нет детской психологии»¹⁷; нет ее, добавим, в том смысле, в каком можно говорить о детской психологии у того же Достоевского или Л. Толстого, потому что у Гоголя вообще нет психологии в этом смысле, однако, как уже замечено про гоголевские типы, «несмотря на весь гиперболизм их художественной формы, нельзя не увидеть и подлинной психологической правды, лежащей в основе их “душевных движений”, какому бы комическому заострению ни подвергались они под пером художника»¹⁸. Есть психологическая правда и в том, как изображены и как ведут себя Фе-

мистоклюс и Алкид, чьи имена-цитаты¹⁹ прозрачно намекают на источник номинации (это Фемистокл, государственный и военный деятель из Афин, и названный при рождении Алкидом Геракл, величайший герой в древнегреческой мифологии, сын бога Зевса и Алкмены, жены фиванского царя Амфитриона) и на потенциально героическую биографию носителей имен, предуказывающих развитие жизненного сюжета в соответствии с прототипическим сценарием.

Фемистоклюс и Алкид получили имена не по христианским святым, но названы были — и названы не случайно — в честь древнегреческих героев, героя исторического и героя мифологического; так проявились эстетические предпочтения Манилова, сложившиеся под влиянием культуры сентиментализма (массовой его разновидности), включая и моду на античные имена, следствие мифологического просвещения русского общества, активно проводившегося в XVIII веке с целью европеизации страны²⁰. Популяризация античной мифологии и истории становится в это время мероприятием государственного значения²¹. Примечательно, что Манилов, пребывая в растерянности от странной просьбы продать мертвые души, интересами государства прежде всего и озабочен; его волнует, «не будет ли эта негocioция не соответствующею гражданским постановлениям и дальнейшим видам России?» (VI, 35). И успокаивается, когда Чичиков заверяет его, «что казна получит даже выгоду, ибо получит законные пошлины» (VI, 36). Кощунственного характера чичиковского предложения он как будто не замечает: *гражданские постановления* важнее для него, чем христианские ценности. Давая детям языческие имена, Манилов и в этом акте вряд ли усматривал какой-либо кощунственный смысл, поскольку они включены пусть и не в христианские, но зато в государственные святы.

В армии Манилов «считался скромнейшим, деликатнейшим и образованнейшим офицером...» (VI, 25). Если эпитеты *скромнейший* и *деликатнейший* имеют отношение к маниловскому бытовому сентиментализму, то эпитет *образованнейший* как раз и предполагает знакомство с античной историей и мифологией, пригодившееся при наречении детей знаковыми именами. О важности для Манилова интересов государства говорит не только сопровождавшее его вопрос Чичикову «такое глубокое выражение», показавшееся вдруг «во всех чертах лица» и «в сжатых губах», «какого, может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного министра, да и то в минуту самого головоломного дела» (VI, 35—36), но и развертывающийся в его воображении сюжет, «что они вместе с Чичиковым приехали в какое-то общество, в хороших каретах, где обворожают всех приятностию обращения, и что будто бы государь, узнавши о такой

их дружбе, пожаловал их генералами...» (VI, 39). Внезапное повышение в чине, чему способствует *приятность обращения*, по достоинству оцененная государем, совершается в пространстве мечты. Можно думать, что порождаемые именно этим пространством государственные соображения²² определяют и мотивируют выбор Маниловым детских имен, сразу повышающих новорожденных в ранге, превращая их в будущих героев, соответствующих *далнейшим видам России*²³.

Назвав младшего сына Алкидом, Манилов вполне мог вообразить себя не министром и не генералом даже, а кем-то вроде самого Зевса. Недаром же для Фемистоклюса прочит он дипломатическое поприще: для всемогущего Зевса нет ничего невозможного. Чичиков, например, уверен, что председатель палаты «мог прощать и укоротить по его желанию присутствие, подобно древнему Зевесу Гомера, длившему дни и насылавшему быстрые ночи, когда нужно было прекратить брань любезных ему героев или дать им средство додраться...» (VI, 139). Так что примеры из античной мифологии воодушевляют в гоголевской поэме не одного Манилова. О том, что античное язычество действительно служило для чувствительного Манилова образцом, свидетельствует и надпись, которой была украшена беседка в его усадьбе: «Храм уединенного размышлений» (VI, 22). Описание маниловской усадьбы Е. А. Смирнова сравнивает с картинами дантовского первого круга: «Об обитающих в Лимбе героях-язычниках (реально существовавших и мифологических) невольно напоминают имена Фемистоклюса и Алкида»²⁴. Эти имена соприродны маниловскому миру, где сентименталистски окрашенные мечтания пытаются усадебным патриотизмом.

Номинация детей Манилова выглядит не только не случайной, но весьма знаменательной. Сквозь образы Фемистоклюса и Алкида, собственные имена которых оказываются и именами нарицательными, просвечивает пародируемый план, придающий как изобразительным деталям, так и самим именам «двойной оттенок»²⁵. Ср.: «Какой злой иронией проникнут у Гоголя рассказ о подготовлении детей в дипломаты, когда они еще не умели утереть своего носа»²⁶. Но здесь у Гоголя не «злая ирония», а именно пародия.

Древнегреческие мифы и их герои не раз подвергались в мировом словесном творчестве пародийно-травестирующей обработке; исключительно популярной была, например, фигура «комического Геракла»²⁷. В случае Гоголя речь идет не о пародировании «эпической героизации»²⁸, а о пародийной имитации биографических историй значимых фигур древнегреческой истории и мифологии.

Так, древний Фемистокл еще в детстве «был полон бурных стремлений» и «сам развивал в себе наклонность к подвигам и к общественной деятельности»; его учитель «не раз говорил ему: “Из тебя, мальчик, не выйдет ничего посредственного, но что-нибудь

очень великое, — или доброе, или злое!”²⁹. В «Мертвых душах» воинственность Фемистоклюса заставляет учителя принять «суроный вид»: «Это было у места, потому что Фемистоклюс укусил за ухо Алкида, и Алкид, зажмурив глаза и открыв рот, готов был зарыдать самым жалким образом, но, почувствовав, что за это легко можно было лишиться блюда, привел рот в прежнее положение и начал со слезами грызть баранью кость, от которой у него обе щеки лоснились жиром» (VI, 31). В характере будущего героя, которого ожидает *что-нибудь очень великое*, вдруг обнаруживается нечто злое, признак заключенных в нем дурных задатков.

Древний Фемистокл отличался не только военными, но и дипломатическими способностями: «Но главная заслуга Фемистокла та, что он положил конец междуусобным войнам в Элладе и примирял отдельные государства между собою, убедив их отложить вражду ввиду войны с Персией...»³⁰. Понятно желание Манилова видеть своего сына *посланником*: данное ему и звучащее как *отчасти греческое имя*³¹ просто обязывает следовать историческому образцу.

Алкид-Геракл, не рассчитав силы удара, убил кифарой своего учителя музыки Лина, прибегнувшего к наказанию, а у глашатаев царя Эргина, требовавших дань с фиванцев, он отрубил носы, уши и руки и отоспал их вместо дани³². В «Мертвых душах» эти эпизоды из биографии мифологического героя подаются в пародийном освещении и откровенно травестируются. Прощааясь с детьми Манилова, Чичиков увидел, что те «занимались каким-то деревянным гусаром, у которого уже не было ни руки, ни носа»; Фемистоклюс, учтивая его воинственные наклонности, он собирается привезти саблю, Алкиду тоже обещает подарок с намеком:

«— А тебе барабан; не правда ли, тебе барабан? — продолжал он, наклонившись к Алкиду.

— Парапан, — отвечал шепотом и потупив голову Алкид.

— Хорошо, я тебе привезу барабан. Такой славный барабан, этак всё будет: туррр.. ру... тра-та-та, та-та-та... Прощай, душенька! Прощай! — Тут поцеловал он его в голову и обратился к Манилову и его супруге с небольшим смехом, с каким обыкновенно обращаются к родителям, давая им знать о невинности желаний их детей» (VI, 38).

Желания маниловских детей и в самом деле выглядят вполне невинными. Они хоть и оставили деревянного гусара без руки и без носа, что вызывает комические ассоциации с поступком Геракла, жестоко обошедшегося с царскими глашатаями, но барабану уж точно не грозит роль мифологической кифары: этим ударным музыкальным инструментом робкий Алкид вряд ли решится ударить своего строгого учителя.

Чичиков называет Фемистоклюса и Алкида «миленькие малютки» и «мои крошки» (VI, 38). Однако используемые Чичиковым

для смягчения речи уменьшительные формы связаны скорее с сентиментальной атмосферой маниловского дома, в которую он успел погрузиться, чем с христианским образом дитяти³³. В детях Манилова действительно нет, что так возмущало В. В. Розанова, черт, свойственных символическому евангельскому образу; они явно от «мира сего», а не от «царства небесного», а их комическое изображение имеет отношение к серьезной теме (которую будет развивать потом Достоевский) «происхождения зла, первого отклонения от чистоты и невинности»³⁴.

Дело, разумеется, не в том, что их небесными патронами выступают древнегреческие герои, а не христианские святые, и что через данные им языческие имена они могут получить поддержку именно этих героев, а не святых. Чичиков, например, носит знаковое для христианской традиции имя Павел³⁵, но особой святостью его образ жизни и его поступки не отличаются. Манилову он предлагает передать ему или уступить «не живых в действительности, но живых относительно законной формы...» (VI, 34), а в разговоре с Собакевичем «никак не назвал души умершими, а только несуществующими» (VI, 101). Тема *несуществующего*, актуализируя проблему зла и его происхождения³⁶, принципиально важна как для поведения приобретателя мертвых душ, так и для картины маниловского мира.

Знаменательна в этом смысле путаница названий деревни Манилова и несуществующей Заманиловки:

«На вопрос, далеко ли деревня Заманиловка, мужики сняли шляпы, и один из них, бывший поумнее и носивший бороду клином, отвечал:

- Маниловка, может, а не Заманиловка?
- Ну да, Маниловка.
- Маниловка! а как проедешь еще одну версту, так вот тебе, то есть так прямо направо.
- Направо? — отозвался кучер.
- Направо, — сказал мужик. — Это будет тебе дорога в Маниловку; а Заманиловки никакой нет. Она зовется так, то есть ее прозвание Маниловка, а Заманиловки тут вовсе нет. Там прямо на горе увидишь дом, каменный, в два этажа, господский дом, в котором, то есть, живет сам господин. Вот это тебе и есть Маниловка, а Заманиловки совсем нет никакой здесь и не было» (VI, 22).

Между тем и Маниловка, подобно Заманиловке, которой *тут вовсе нет*, обладает свойством заманивать и морочить, обнажая значимые признаки «локуса ‘кажимостей’»³⁷. С обманным местом, где на всем лежит отпечаток мнимости и фиктивности, связаны и имена маниловских детей.

Рассуждения Манилова демонстрируют его склонность к пустой мечтательности, «чтобы этак расшевелило душу, дало бы, так ска-

зать, паренье этакое...» (VI, 29); примечательно, что все задуманные им «проекты так и оканчивались только одними словами» (VI, 25). Чичикова, чья странная просьба ставит его в тупик, Манилов принимает за такого же, как и он сам, любителя слов: «Может быть, вы изволили выразиться так для красоты слога?» (VI, 35). Чичиков, однако, ссылается на «закон», перед которым будто бы *немеет*: «Последние слова понравились Манилову, но в толк самого дела он всё-таки никак не вник...» (VI, 35). Так и имена (то есть *слова*), выбранные им для детей, Манилову безусловно понравились, но в толк самого дела он все-таки и здесь не вник; получилось, что имена были даны для красоты слога.

При первом знакомстве Манилов показался Чичикову «обходительным и учтивым» (VI, 16). Зато у Фемистоклюса и Алкида *обходительность и учтивость*, судя по их поведению, явно отсутствует; видно, что воспитанием детей Манилов, у которого «хозяйство шло как-то само собою» (VI, 25), не занимается, предпочитая, чтобы и оно *шло как-то само собою*³⁸. Потому воспитание и передовано учителю, не случайно производящему столь комичное впечатление³⁹. Так, заметив, что хозяин и гость «были готовы усмехнуться», он «в ту же минуту открывал рот и смеялся с усердием. Вероятно, он был человек признательный и хотел заплатить этим хозяину за хорошее обращение» (VI, 31). Это такой же фиктивный учитель, как фиктивны занимающие Манилова «проекты», как фиктивно все, имеющее отношение к перепутанной с несуществующей Заманиловкой Маниловке.

Изумившие Чичикова *отчасти греческие* имена воплощают в себе пустые мечтания Манилова о героическом будущем его детей. Эти *несуразные* имена сродни *несуразному* мосту, который строится в воображении Манилова⁴⁰. Была отмечена показательная неопределенность его характера: «Все в Манилове — неизвестно; все — фикция...»⁴¹. Ср.: «В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: какой приятный и добрый человек! В следующую за тем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: чорт знает, что такое! и отойдешь подальше...» (VI, 24). Фиктивностью отмечены и его мечтания. Имена древнегреческих героев, обнажая пласт пародийной античности в поэме, характеристикой детей Манилова не служат и не определяют их будущую судьбу⁴². В гоголевской поэме они выполняют другую функцию. Фемистоклюс и Алкид — это не только имена-цитаты и пародийные имена-двойники⁴³, но прежде всего имена-фикции, соответствующие картине маниловского мира, где все, подобно самому Манилову, поистине «ни то ни се» (VI, 25).

В заключение отметим, что рассказ о детях Манилова имеет непосредственное отношение и к судьбе приобретателя мертвых душ. «Тема зла в детстве»⁴⁴, намеченная в маниловской главе, как и развиваемая здесь же тема фиктивности, громко зазвучит в рас-

сказанной автором в последней главе биографии Чичикова. Говоря о своем прошлом, герой все время умело маскирует историю собственного грехопадения, первоначальные причины которого раскрывает автор. Манилов, услышав «такие странные и необыкновенные вещи, каких еще никогда не слыхали человеческие уши», что Чичиков полагает «приобрести мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии, как живые» (VI, 34), принял все услышанное за «фантастическое желание», почему и не стал брать с Чичикова «деньги за души» (VI, 36). И лишь в конце поэмы автор разъясняет, каким образом «составился в голове нашего героя сей странный сюжет», причем, как оказалось, сюжет отнюдь не фантастический, без которого «не явилась бы на свет сия поэма» (VI, 240). Настоящие же корни этого *странныго сюжета* — в детстве героя, когда впервые дает о себе знать овладевшая им *непостижимая страсть*.

¹ Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария // Розанов В.В. Собр. соч. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях. М., 1996. С. 19.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1951. Т. VI. С. 14. Далее все ссылки приводятся в тексте по этому изданию с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

³ Под автором здесь и далее подразумевается изображенный Гоголем автор-повествователь.

⁴ «С Плюшкиным впервые в поэму входит биография и история характера» (Мани Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 279).

⁵ Маркович В. М. «Задоры», Русь-тройка и «новое религиозное сознание. Отелеснивание духовного и спиритуализация телесного в 1-ом томе Мертвых душ // Wiener Slawistischer Almanach. 2004. Band 54. S. 98.

⁶ Мани Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. С. 279–280.

⁷ См.: Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. Волгоград, 2007. С. 128–129.

⁸ Миронова И. В. Агиографические мотивы при построении образа детства в автобиографиях церковных деятелей // Мир детства и литература. Тверь, 2008. С. 25.

⁹ Грачева Е. Н. Представления о детстве поэта на материале жизнеописаний конца XVIII — начала XIX вв. // Лотмановский сборник. 1. М., 1995. С. 324.

¹⁰ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 172.

¹¹ Белоусов А.Ф. Институтки в русской литературе // Тыняновский сборник: Четвертые тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 85.

¹² Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. С. 22.

¹³ Там же. С. 142.

¹⁴ Мани Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. С. 360.

¹⁵ Там же. С. 263.

¹⁶ Ср.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 172–173.

¹⁷ Мильдон В. И. Эстетика Гоголя. М., 1998. С. 34.

¹⁸ Смирнова Е. А. К вопросу о психологизме в творчестве Гоголя // Филологический сборник. Л., 1970. С. 68.

¹⁹ Об интертекстуальном потенциале имени, выступающем в роли цитаты (таковы имена литературных и мифологических персонажей, исторических деятелей и др.), и о функции имени-цитаты см.: Виноградова Н. В. Имя персонажа в художественном тексте: функционально-семантическая типология: Автoref. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001. С. 17–18.

²⁰ См.: Живов В. М., Успенский Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII века // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII — начало XIX века). 2-е изд. М., 2000. С. 484.

²¹ Там же. С. 491.

²² Соображения эти вряд ли свидетельствуют о том, «что в Манилове есть определенные признаки принадлежности его к высшему бюрократическому слою России» (Лихачев Д. С. Социальные корни типа Манилова // Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 32), хотя государственной бюрократии и государю как ее главе были не чужды увлечения «в сентиментальном духе» и такого же рода «излияния чувств» (Там же. С. 33, 35).

²³ Показательно уподобление О. Сомовым в опубликованном в 1832 году «Алкиде в колыбели» Алкиду-Гераклу России, судьбу которой «предрекла сия замысловатая басня древности»: «Кто ныне в тебе не узнает Алкида возмужалого?» (Сомов О. М. Алкид в колыбели // Сомов О. М. Были и небылицы. М., 1984. С. 286).

²⁴ Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 129.

²⁵ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 212.

²⁶ Аристов Н. Иноzemное влияние в России, изображенное Гоголем в его сочинениях // Н. В. Гоголь и Православие. М., 2004. С. 378.

²⁷ См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 419–420.

²⁸ Там же. С. 421.

²⁹ Плутарх. Избранные жизнеописания: В 2 т.: Пер. с древнегр. М., 1986. Т. I. С. 216.

³⁰ Там же. С. 221.

³¹ Русское имя Фемистокл образовано из греческого имени Themistoklēs: themistos справедливый+ kleos слава (Справочник личных имён народов РСФСР. 3-е изд., испр. М., 1987. С. 531).

³² См.: Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. М., 1990. С. 151–152. Ср.: Зайцев А. И. Геракл // Мифы народов мира. В 2 т. 2-е изд. М., 1987. Т. I. С. 277.

³³ Ср.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 175–176.

³⁴ Померанц Г. С. Дети и детское в мире Достоевского // Померанц Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 248.

³⁵ Ср. актуальную для «Мертвых душ» травестийную параллель между Чичиковым и апостолом Павлом: Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. С. 131, 136.

³⁶ См.: Лосский Вл. Догматическое богословие: Пер. с фр. // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 304–305.

³⁷ Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 499.

³⁸ Что, конечно, не красит Манилова, если вспомнить, что Гоголь «смысл воспитания видит прежде всего в том, чтобы дать выявиться природным добрым началам в человеке» (Смирнова Е. А. Гоголь и идея «естественного» человека в литературе XVIII в. // XVIII век: Русская литература XVIII века: Эпоха классицизма. М.; Л., 1964. Сб. 6. С. 290).

³⁹ Ср.: «Учитель у Гоголя неизменно комичен» (Турбин В. Н. Герои Гоголя. М., 1983. С. 30). Вообще-то не все изображенные Гоголем учителя комичны, но комичность учителя Фемистоклюса и Алкида несомненна.

⁴⁰ В образах маниловского воображения проявляется «гротеская поэтика несуразности» (Манн Ю. В. Еще раз о мосте Манилова и «тайне лица» // Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 266).

⁴¹ Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 98.

⁴² Имя у Гоголя может выступать и как ярлык персонажа, «указание на то, что имя определяет судьбу» (Цивлян Т. Наречение = обречение именем (Повесть Гоголя ‘Шинель’) // Russian Literature. 2003. LIV-I/II/III. Р. 85).

⁴³ См. об идее двойника героя в пародии: Фрейденберг О. М. О пародии // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. VI. С. 495.

⁴⁴ Померанц Г. С. Дети и детское в мире Достоевского. С. 254.

А. Х. Гольденберг МАЛЬБРУГ (из комментариев к «Мертвым душам»)

Песня «Мальбруг в поход поехал» в четвертой главе «Мертвых душ» обычно комментируется отсылкой к словарям крылатых слов, в которых объясняется, о ком поется в этой песне и почему история песенного героя получила иносказательный смысл. Между тем для понимания ее сюжетной роли в поэме важно знать весь спектр историко-культурных коннотаций, связанных с этой песней. Музыкальные образы обладают у Гоголя повышенным семиотическим статусом. Они, как правило, включены в систему лейтмотивов, несущих наиболее значимые для автора смыслы. Так, Русь, которая обратила на автора поэмы «полные ожидания очи», прочно связывается с русской народной песней, «что зовет, и рыдает, и хватает за сердце¹. В ряду подобных музыкально-песенных образов особое место занимает описание шарманки Ноздрева: «Шарманка играла не без приятности, но в средине ее, кажется, что-то случилось: ибо мазурка оканчивалась песнею, “Мальбруг в поход поехал”; а “Мальбруг в поход поехал” неожиданно завершался каким-то давно знакомым вальсом. Уже Ноздрев давно перестал вертеть, но в шарманке была одна дудка, очень бойкая, никак не хотелвшая угомониться, и долго еще потом свистела она одна» (VI, 75).

В первом томе «Мертвых душ» упоминается всего два песенных названия — «Мальбруг» в четвертой главе и рекрутская «Не белы

снеги» в лирическом отступлении одиннадцатой главы о «тоскливой» русской песне, «несущейся по всей длине и ширине» Руси, «от моря и до моря» (VI, 220–221). Характерно, что обе песни бытовали в солдатском фольклоре, но имели совершенно разную жанровую судьбу. Рекрутская осталась достоянием народной лирики, «Мальбруг» попала в городской песенный фольклор и стала явлением народной зрелищной культуры. Песня не только вошла в репертуар шарманщиков, но и легла в основу сатирической народной драмы «Маврух», в которой святочная игра в покойника сочеталась с инсценировкой песни, изображающей ряженые похороны².

Песня эта — переложение французской солдатской песенки времен Людовика XIV «Malborough s'en va-t-en guerre», созданной около 1709 года на основе ложных слухов о гибели английского военачальника герцога Мальборо (1650–1722), очень удачно воевавшего в то время с Францией. В ней поется о том, что напрасно англичане ожидают возвращения герцога с войны. Прошла Пасха, затем Троица, а Мальбрука (так французы читали фамилию герцога) все нет и нет. Наконец, является паж, который и рассказывает герцогине о гибели мужа и его погребении — о том, как провожали полководца в последний путь его верные офицеры: один нес его латы, другой — его щит, третий — его большую саблю, а четвертый ничего не нес.

Потом песенка забылась и вновь всплыла в 1781 году в Версале — ее напевала новорожденному наследнику французского престола привезенная из глухой провинции кормилица дофина. Вслед за ней песню запела королева Мария Антуанетта, затем Людовик XVI, потом весь двор и вся Франция.

Популярную мелодию использовал Бомарше в романсе пажа из «Женитьбы Фигаро» (II д., сц. 4). Песня широко распространилась по всей Европе; в качестве странствующего фольклорного сюжета она была зафиксирована в конце XVIII века в Германии, Дании, Голландии, Англии, Каталонии, Пьемонте³. Гете писал в дневнике своего итальянского путешествия: «Мальбрук слышен на всех улицах» (Верона, 17 сентября 1786 г.). Новую жизнь она получила в эпоху наполеоновских войн среди французских солдат. Да и сам император, по свидетельству современников, любил напевать ее, отправляясь в поход.

Бетховен в 1813 г. воспользовался ее мотивом для музыкальной характеристики французов в симфонической поэме «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» (Соч. 91). Первоначально Бетховен писал «Битву» по заказу венского пианиста и выдающегося изобретателя-самоучки Иоганна Мельцеля. Среди изобретенных им механических музыкальных аппаратов был *пангармоникон*. Он представлял собой красиво отделанный механический орган, устроенный по образцу шарманки. Тут кстати вспомнить слова

Ноздрева о своей шарманке: «Да ведь это не такая шарманка, как носят немцы. Это орган; посмотри нарочно: вся из красного дерева» (VI, 80).

Инструмент исполнял несколько популярных произведений, нанесенных изобретателем на цилиндрические валики, в том числе военную симфонию Гайдна, отрывки из оратории Генделя и др. Орган, действуя при помощи мехов, соединял все инструменты военного оркестра. Чтобы продвинуть свое изобретение, Мельцель попросил композитора сделать переложение для симфонического оркестра, которое стало для Бетховена настоящим триумфом. Для исполнения в крупнейших музыкальных залах Вены были приглашены самые знаменитые музыканты, Бетховен выступил в роли дирижера. Эта батальная симфония, в которой композитором был использован целый арсенал натуралистических изобразительных средств — оглушительная канонада пушек, свист ядер, разрывы гранат, не раз исполнялась во время Венского конгресса 1814 г. с необычайным успехом и принесла ее автору «больше славы и денег, чем любое другое его произведение»⁴. Русские газеты и журналы подробно освещали не только сам ход Венского конгресса, который, по словам современника, «не идет, а танцует», но и балы, рауты, маскарады, шумные концертные премьеры и музыкальные чудеса, подобные *пангармононику*. В черновых «<Заметках> к 1-й части» гоголевской поэмы говорится: «Дама приятная во всех отношениях любила читать всякие описания балов. Описание венского конгресса ее очень занимает» (VI, 693).

В. Ф. Одоевский в новелле «Последний quartet Бетховена», впервые напечатанной в альманахе «Северные цветы» на 1831 год и привлекшей внимание Гоголя (X, 248), вкладывает в уста композитора воспоминание об этом знаменательном для него событии: «Помнишь ли ты, когда в Вене, в присутствии всех венчанных глав света, я управлял оркестром моей ватерлооской баталии? Тысячи музыкантов, покорные моему взмаху, двенадцать капельмейстеров, а кругом батальный огонь, пушечные выстрелы... О! это до сих пор лучшее мое произведение, несмотря на этого педанта Вебера»⁵. «Мальбрук в поход собрался» являлся второй частью этой батальной симфонии.

Таким образом, на протяжении нескольких десятилетий песня о Мальбруке была актуальным явлением высокой и низовой европейской культуры.

В России эта песня также была хорошо известна. Первый безымянный русский перевод ее французского текста появился в 1792 г. в альманахе «Русская эрата».

*Мальбрук на войну едет.
Конь был его иgrenь.*

*Не знать, когда приедет, —
Авось в Троицын день.*

*День Троицын проходит —
Мальбурука не видать,
Известье не приходит,
Нельзя о нем узнать.*

*Жена узнать хотела,
Идет на башню вверх;
Пажа вдали узнала,
Кой в грусть ее поверг.*

*Он в черном одеянье
На кляче подъезжал,
В великом отчаянье
Одежду разрывал.*

*Супруга вопрошала:
«Что нового привез?»
Сама вся трепетала,
Лия потоки слез.*

*— «Скидайте юбку алу,
Не румяньте себя, —
Привез печаль немалу,
Оденьтесь так, как я.*

*Драгой ваши муж скончался,
Не видеть вам его;
Без помощи остался,
Лишился я всего.*

*Я видел погребенье
Последний видел долг.
В каком ах! изумленье
Его тогда был полк.*

*Тяжелу его шпагу
Полковник сам тащил,
Майор сапожну крагу,
За ними поп кадил.*

*Два первых капитана
Несли его шишак,
Другие два болвана
Маршировали так.*

*Четыре офицера
Штаны его несли,
Четыре grenадера
Коня его вели.*

*Гроб в яму опустили,
Все предались слезам.
Две ели посадили
Могилы по бокам.*

*На ветке одной ели
Соловушек свистал.
Попы же гимны пели,
А я, глядя, рыдал.*

*Могилу мы зарыли,
Пошли все по домам.
Как всё мы учинили —
Что ж делать большие там?*

*Тогда уж было поздно,
Не думали о сне,
Ложились, как возможно...»*
и проч.⁶

Особую популярность песня приобрела в годы войн с Наполеоном. Старый князь Болконский в «Войне и мире» иронически напевает Мальбрука, провожая Андрея в первый поход против Наполеона (ч. 1, гл. XXIV)⁷. В период Отечественной войны 1812 г. песня стала восприниматься как иронический комментарий к планам Наполеона завоевать Россию. При этом французский песенный текст и его русский перевод подверглись переосмыслинию и редукции. Песенку про нездачливого Мальбрука запели в полках, где она обросла комическими и, как правило, малопристойными деталями, среди которых центральное место заняли манипуляции со штанами герцога, отсутствовавшими в качестве атрибута похоронной процессии во французском оригинале. Русские солдаты переделали слова на менее приличные, придав описанию похода Мальбрука пикантные подробности: *Мальбрук в поход собрался / Наелся кислых щей...* В походе с герцогом произошел некий конфуз. В одном из самых распространенных вариантов песни, дошедших до наших дней, говорилось о том, что ее герой погиб не в сражении, а умер от страха «смертию поносною»⁸.

Несомненно, что именно этот поворот сюжета русского Мальбрука привлек внимание автора «Мертвых душ». Конфузная ситуация, в которую попадают его герои, — один из любимых приемов поэтики писателя, представленный во многих его текстах: от «Коляски» до «Женитьбы» и «Ревизора». Для предприятия Чичикова история с Ноздревым — уже вторая сюжетная катастрофа, если считать первой встречу с Коробочкой, имевшую фатальные последствия. Поход за мертвыми душами едва не закончился для героя поэмы так же, как для песенного Мальбрука, — смертью от страха. Испуг Чичикова становится в четвертой главе ее кульми-

национальным моментом и акцентируется автором с помощью травестийного переключения лексики в высокий романтический регистр. В момент появления капитан-исправника «Чичиков не успел еще опомниться от своего страха и был в самом жалком положении, в каком когда-либо находился смертный» (VI, 87).

Тема грядущего поражения героя с текстом песни связана и метонимически, на уровне деталей. Но вводится она исподволь в самом начале поэмы упоминанием бутылки *кислых щей*, которыми был завершен первый день пребывания Чичикова в губернском городе (VI, 12).

В главе о Ноздреве отсутствующий, но хорошо известный русскому читателю песенный текст становится источником важнейших мифопорождающих мотивов, сопровождающих Чичикова на всем протяжении поэмы. Первый из них — Чичиков как переодетый Наполеон, пробирающийся в Россию с целью ее завоевания, — будет широко развернут в мифологизированном сознании чиновников, пытающихся разгадать после визита Коробочки в город тайну «мертвых душ». В четвертой главе намечены некоторые его атрибуты. Наполеоновский миф здесь поначалу двоится. Чертами покорителя мира наделяется автором во второй черновой редакции главы хозяин шарманки, в поступках которого «много было завоевательного» (VI, 375). Травестийные наполеоновские аллюзии пропадают и в совместном с Чичиковым обходе ноздревских владений: «”Вот граница!” сказал Ноздрев: “Все, что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону... все мое”» (VI, 74). Но более существенным представляется всячески подчеркиваемое автором родство Ноздрева со своими собаками, среди которых он был, «совершенно как отец среди семейства» (VI, 73). В десятой главе собачья тема станет предметом лубочного экфрасиса в «сметливых предположениях» чиновников о Чичиково-Наполеоне: «англичанин издавна завидует, что, дескать, Россия так велика и обширна, что даже несколько раз выходили и карикатуры, где русский изображен разговаривающим с англичанином. Англичанин стоит и держит на веревке собаку, и под собакой разумеется Наполеон. “Смотри, мол, — говорит, — если что не так, то я на тебя выпущу эту собаку!” И вот теперь они, может быть, и выпустили его с острова Елены, и вот он теперь и пробирается в Россию будто бы Чичиков, а в самом деле вовсе не Чичиков» (VI, 205—206). По верному замечанию В. Ш. Кривоноса, «отождествление с собакой актуализирует представление об отсутствии у *иностранца*, кем и является Наполеон, души. Согласно логике мифомагического мышления, прикинувшийся Чичиковым Наполеон потому и способен приобретать *несуществующие* души, что у него самого отсутствует душа, то есть он принадлежит к сфере нечеловеческого»⁹.

Вернемся, однако, к шарманке. На предложение Ноздрева купить ее или поменять на мертвые души, Чичиков обиженно отве-

чает: «Ведь я не немец, чтобы, тащася с нею по дорогам, выпрашивать деньги» (VI, 80). Отношения шарманщиков и бродячих ремесленников с городским и сельским населением характеризовалось народным понятием «обход». Оно, по заключению этнографов, обозначало маршрут, в пределах которого ходил и находил заработки (кормился) тот или иной работник¹⁰. Иными словами, гоголевский герой отрицает свою принадлежность к людям бродячих профессий, с которыми в фольклорном сознании связывались представления об ином мире. В этом мифологическом контексте находят свое логическое объяснение бранные клички Ноздрева по его адресу: «Такой шильник, печник гадкой» (VI, 82). Если шильник в народном языке означает плут, мошенник, бродяга и даже разбойник, то именование героя печником осложняет его образ новыми коннотациями. Печник в фольклоре — один из самых мифологизированных персонажей, поскольку печь принадлежит к числу наиболее значимых символических объектов: «... через печную трубу осуществляется связь с внешним миром, в том числе и с "тем светом"... Если в свадебном и родинном обрядах она (печь. — А. Г.) символизировала рождающее женское лоно, то в похоронном — дорогу в загробный мир или даже само царство смерти»¹¹. Напомним, что смысловым ядром песни «Мальбрук» является описание похорон, воскрешающее в гоголевском тексте эти фольклорные архетипы.

Шарманка в русскую культуру пришла из Европы. В известном очерке Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики» (1843) главными объектами описания являются итальянские и немецкие шарманщики. Их ремесло было тесно связано с народной кукольной комедией. Среди кукольных фигур итальянских шарманщиков Григорович отмечает «Наполеона, окрашенного розовой краской, всех возможных форм, видов и несходств», и описывает «презентабельное зрелище Наполеона в синем фраке и треугольной шляпе, вертящегося вокруг безносых дам с ног до головы облепленных фольгою»¹². Оно могло служить, с большой долей вероятности, если понимать под безносymi дамами образы смерти, иллюстрацией к «Мальбруку». Упоминаются в очерке Григоровича и «ученые собаки, прыгающие на задних лапах под музыку знаменитой поездки Мальбрука в поход...»¹³. Но главным героем кукольной комедии шарманщиков был Пульчинелла, ставший в России с течением времени Петрушкой¹⁴.

Театр Петрушки разыгрывался в разных условиях. Самым распространенным был так называемый «ходячий» Петрушка, владелец которого передвигался вместе с шарманкой от ярмарки к ярмарке. Другой разновидностью были городские шарманщики, ходившие с каким-либодрессированым животным или «ученой» птицей. Петрушку показывали и в балаганах. Именно по дороге с «от-

личнейшей» ярмарки, на которой, по словам героя, «одних балаганов ... было пятьдесят» (VI, 68), Ноздрев встречается с Чичиковым. Шарманка его, скорее всего, тоже имеет ярмарочное происхождение и стоит в одном ряду с теми бесчисленными разнородными предметами, «кучу» которых он накупал в случае удачного карточного выигрыша, а потом спускал в тот же день «другому, счастливейшему игроку» (VI, 72). Недаром она становится объектом мены в разговоре с Чичиковым. «Ружье, собака, лошадь — все было предметом мены, но вовсе не с тем, чтобы выиграть, это происходило от какой-то неугомонной юркости и бойкости его характера» (VI, 71). Олицетворением этого характера становится в мелодическом регистре ноздревской шарманки одинокая дудка, «очень бойкая, никак не хотевшая угомониться» (VI, 75).

Е. А. Смирнова обратила внимание на то, что диалоги Ноздрева и Чичикова обнаруживают типологическую связь с поэтикой театра Петрушки¹⁵. Историки фольклора отмечают в нем причудливое сочетание итальянской и славянской кукольных традиций, в частности вертепной¹⁶. Одним из непременных персонажей петрушечных пьес, имевших вертепную родословную, был Цыган, который ведет с Петрушкой лошадиный торг. Фиктивные достоинства лошадей он расхваливает не менее изобретательно, чем Ноздрев, показывающий Чичикову «двух кобыл, одну серую в яблоках, другую каурю, потом гнедого жеребца, на вид и неказистого, но за которого Ноздрев божился, что заплатил десять тысяч» (VI, 72). Цыган говорит Петрушке: «Кони самы хороши! Первый пегий, который со двора не бегает, второй чалый, который головой качает, третий — грива густа, голова пуста, четвертый под гору скакет, а на гору плачет...»¹⁷. В вертепе Цыган, по словам современного исследователя, «всегда шарлатан и обманщик, не лишенный позитивной окраски; а с точки зрения его принадлежности к ярмарочной культуре это смеховой персонаж, который иногда может выполнять функцию балагура, что характерно далеко не для всех комических героев вертепа»¹⁸. Эта характеристика фольклорного персонажа в определенной степени может быть отнесена к Ноздреву, представляющему человеческий тип, о котором у Гоголя сказано: «Они всегда говоруны, кутилы, лихачи, народ видный» (VI, 70). Черные густые волосы и бакенбарды, белые, как снег, зубы и полные румяные щеки Ноздрева корреспондируют с традиционным обликом кукольного персонажа. Бойкость Ноздрева и неудержимый характер его вранья заставляют вспомнить еще один мотив народной комедии. Представляясь зрителям, Петрушка говорит: «Я Петрушка, Петрушка, / Веселый мальчуган!/ Без меры вино пью, / Всегда весел и пою...»¹⁹. Рассказывая про обед с драгунскими офицерами на ярмарке, Ноздрев хвастает перед Чичиковым, что «один выпил семнадцать бутылок шампанского» (VI, 65).

Среди персонажей петрушечной комедии, с которыми ее главный герой вступает в конфликт, есть и капитан-исправник, сыгравший, как мы помним, роль спасителя Чичикова²⁰.

Большинство текстов комедии Петрушки начинаются с сообщения о его предстоящей женитьбе. «Я задумал, брат, жениться, — говорит он музыканту или шарманщику, — Что за жизнь холостого! Все тебя обижают... А вот когда женюсь, приданое возьму... Ой, ой, ой, как заживу!..»²¹. Тема женитьбы Чичикова спровоцирована в поэме самим героем, который в разговоре с Ноздревым для объяснения причин покупки мертвых душ использует устойчивые фольклорные мотивы, звучащие в монологе Петрушки: «Я задумал жениться; но нужно тебе знать, что отец и мать невесты... хотят непременно, чтобы у жениха было никак не меньше трехсот душ...» (VI, 78). После дорожной встречи с прекрасной незнакомкой, оказавшейся впоследствии губернаторской дочкой, Чичиков размышляет о ней как о возможной жене: «Ведь если, положим, этой девушке да придать тысячионок двести приданого, из нее бы мог выдти очень, очень лакомый кусочек. Это бы могло составить, так сказать, счастье порядочного человека» (VI, 93). Перечень мотивов кукольного народного театра, нашедших художественное отражение в гоголевской поэме, может быть продолжен. Но и сказанного, думаем, достаточно, чтобы утверждать их значимость для поэтики писателя.

Песня о Мальбруке, несущая целый спектр мифологических и культурно-исторических ассоциаций, воскрешает в русских литературных текстах архетипические образы народного кукольного театра. Они возникают, например, в уже упомянутой выше сцене из романа «Война и мир»: «Старый князь, казалось, был убежден... что Бонапарте был ничтожный французишка, имевший успех только потому, что уже не было Потемкиных и Суворовых противопоставить ему; но он был убежден даже, что никаких политических затруднений не было в Европе, не было и войны, а была какая-то кукольная комедия, в которую играли нынешние люди, притворяясь, что делают дело»²².

Ф. М. Достоевский в «Дневнике писателя» за январь 1876 г. назвал театр Петрушки «бессмертной народной комедией»²³. Петрушечные мотивы звучат и во многих его художественных текстах²⁴. В пронзительной сцене из романа «Преступление и наказание», когда несчастная Катерина Ивановна отправляет детей петь на улицу, она противопоставляет низкий жанр Петрушки («не “Петрушку” же мы какого-нибудь представляем на улицах») высокому стилю Мальбрука: «это совершенно детская песенка и употребляется во всех аристократических домах, когда убаюкивают детей»²⁵. На первый взгляд, Достоевский, в отличие от Гоголя, отсылает читателя к истории оригинального французского текста песни. Однако, как показал в своем комментарии к роману Б. Н. Тихомиров, значение песенной ал-

люзии гораздо шире. Вопреки намерениям Катерины Ивановны, ее уличное пение в окружении «публики» из городских низов вызывает в памяти вовсе не аристократическую, а простонародную солдатскую версию, подразумевающую под Мальбруком Наполеона. Таким образом, песня «оказывается на генеральном направлении проблематики» романа и проецируется на наполеоновскую тему в теории Раскольникова²⁶. Другая исследовательница Достоевского полагает, что для замысла писателя важнее был не русский, а французский текст песни, в finale которого звучал мотив воскресения, победы над смертью (полет души Мальбрука виден сквозь ветви лавра и сопровождается пением соловья)²⁷. Тем самым, в контексте всего романа песня включена в сюжет моральной гибели главного героя и его будущего духовного «воскресения». Кто бы ни был прав в этом споре, ясно одно: то, о чем пела шарманка Ноздрева у Гоголя, стало одной из магистральных тем русской классической литературы.

Ю. М. Лотман, определяя своеобразие гоголевского стиля, проницательно заметил, что «Гоголь часто, прежде чем описать ту или иную сцену, превратив ее в словесный текст, представляет ее как воплощенную театральными или живописными средствами»²⁸. Выявление сюжетной роли шарманки, играющей на русский лад французскую народную песню в поэме «Мертвые души», позволяет утверждать, что одним из важнейших истоков театральности прозы Гоголя на всем протяжении его творчества были песенные традиции народной зрелицкой культуры.

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1951. Т. VI. С. 220. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

² См.: Чичеров В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX вв. Очерки по истории народных верований. М., 1957. С. 205.

³ Жирмунский В. М. К вопросу о странствующих сюжетах. Литературные отношения Франции и Германии в области песенного фольклора // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 356—361.

⁴ Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. М., 1977. С. 297—298.

⁵ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 81.

⁶ Песни русских поэтов: В 2-х т. / Вступ. ст., биогр. справки, сост., подгот. текстов и примеч. В. Е. Гусева. Л., 1988. Т. 1. С. 201—203.

⁷ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. Т. 4. М., 1961. С. 142.

⁸ Ср. текст, записанный 8.02.2009 г. в Волгограде от Н. И. Слободской, 1935 г. р.:

*Мальбрук в поход собрался
Наелся кислых щей...
Он к вечеру обклался
И умер в тот же день.*

*Четыре генерала
Портки его несли,
И тридцать три капрала
Г...о из них трясли.*

Показательно, что в большинстве русских песенников первой половины XIX века стыдливая цензура, памятуя о народной переделке песни, заменила «штаны» Мальбрука на «значки его несли». См., напр.: *«Новейший полный всеобщий песенник, или собрание отборных и всех доселе известных употребительных и новейших всякаго рода песен...»*. В четырех частях. М., 1822. Ч. 2. С. 107.

⁹ Кривонос В. Наполеоновский миф у Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 67.

¹⁰ См.: Щепанская Т. Б. Мужская магия и статус специалиста (по материалам русской деревни конца XIX–XX вв.) // Мужской сборник. Вып. I. Сост. И. А. Морозов. Отв. ред. С. П. Бушкевич. М., 2001.

¹¹ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 2002. С. 364.

¹² Григорович Д. В. Избранные сочинения. М., 1955. С. 6.

¹³ Там же. С. 12.

¹⁴ О постепенном обрушении комедии и ее персонажей см.: Алферов А. Петрушка и его предки; Некрылова А. Ф. Из истории формирования русской народной кукольной комедии «Петрушка» // В профессиональной школе кукольника. Л., 1979.

¹⁵ См.: Смирнова Е. А. Позы Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 44–47.

¹⁶ Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. Л., 1988. С. 88.

¹⁷ Фольклорный театр / Сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной. М., 1988. С. 288.

¹⁸ Давидова М. Г. Вертепный театр в русской традиционной культуре // Традиционная культура. 2002. № 1. С. 35.

¹⁹ Некрылова А. Ф. Указ. соч. С. 80.

²⁰ См.: Григорович Д. В. Указ. соч. С. 19.

²¹ Фольклорный театр. С. 261.

²² Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1961. Т. 4. С. 140.

²³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. 22. С. 180.

²⁴ См.: Якубова Р. Х. Литературная трансформация балаганного кукольного театра в повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон» // Фольклор народов России. Фольклор и фольклорно-литературные взаимосвязи. Уфа, 2000; Чернова Н. В. «Господин Прохарчин» (символика огня в «петрушечном контексте») // Статьи о Достоевском: 1971–2001. СПб., 2001. С. 38–55; Солянкина О. Н. Переосмысление образов кукольного театра в романе «Братья Карамазовы» // Грехёвские чтения: Сб. науч. тр. Вып. 5. Нижний Новгород, 2008. С. 93–103. См. также: Гусев В. Е. Достоевский и народный театр // Достоевский и театр. Л., 1983.

²⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 330.

²⁶ Тихомиров Б. Н. Издание, открывающее новые возможности в изучении романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 8. М., 1997. С. 242.

²⁷ Тончкова А. В. Malborough s'en va-t-en guetge... (Тема воскресения в «Преступлении и наказании») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 17. СПб., 2005. С. 246.

²⁸ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 259.

А. А. Кретов

КОНЦЕПЦИЯ СЛОВАРЯ ПОЭЗИИ А. В. КОЛЬЦОВА

Несмотря на установившуюся еще при жизни поэта высокую оценку его поэзии, до сих пор не существует толкового словаря поэтических текстов А. В. Кольцова.

Проект создания такого словаря был предложен в 1960-е годы XX века канд. филол. наук, доц. Р. К. Кавецкой, заведовавшей в то время кафедрой русского языка Воронежского государственного университета. Толчком ему послужило, по-видимому, отмечавшееся с большим размахом в 1959 году 150-летие поэта.

К сожалению, этот проект не был завершен, и его результатом оказалась книга «А. В. Кольцов: Указатель слов и форм слов в поэтических произведениях / Под ред. Р. К. Кавецкой. — Воронеж, 1991. — 184 с.», изданная тиражом 400 экз. (Далее — «Указатель»). По данным Указателя, в стихах Кольцова употреблено 4114 слов в 4205 вариантах. Совокупная длина текстов — около 20.000 словоупотреблений.

В основу «Указателя» положено издание «А. В. Кольцов. Полное собрание стихотворений. Л., 1958 (Б-ка поэта: Большая серия.)».

«Указатель...» представляет собой перечень всех слов, расположенных в алфавитном порядке, словоформ, а также устойчивых, фразеологических сочетаний, использованных А. Кользовым в его поэтических произведениях. Указаны частотность и страницы употребления каждого слова в тексте. В особый раздел выделен Частотный словарник, содержащий слова с частотой 5 и выше» [Указатель: 2].

На базе Указателя Р. К. Кавецкой А. А. Кретовым был создан «Обратный частотный словарь поэтических произведений А. В. Кольцова. — Воронеж: Воронежский университет, 1996. — 160 с.», изданный тиражом 120 экз.

«Словарь включает все слова и варианты слов, содержащиеся в поэтических произведениях А. В. Кольцова, расположенные в алфавитном порядке от конца слова — с указанием частоты и частичною принадлежности каждой словарной единицы. В сочетании с «Указателем...» настоящий словарь составляет Материалы к частотному словообразовательному словарю поэзии А. В. Кольцова. Приложения содержат имена собственные, варианты слов и словоформ, а также сложные номинативные единицы, отражающие особенности языка А. В. Кольцова» [Кавецкая, Кретов 1996: 2].

Этими двумя изданиями авторская лексикография А. В. Кольцова, насколько нам известно, исчерпывается. Но ими, в особенности «Указателем», заложен надежный фундамент для возведения здания «Словаря поэзии А. В. Кольцова».

В настоящее время ведутся работы по созданию такого словаря, и самое время обсудить его концепцию. Если попытаться выразить ее одним словом, то таким словом будет «системность».

Из того, как мы понимаем системность, выводится вся концепция словаря. Во-первых, система понимается, вслед за Г. П. Мельниковым, как единство элементов и структуры (связей между ними).

Элементами лексико-семантической системы признаются лексико-семантические инварианты (ЛСИ — Лексико-семантический инвариант — ряд лексико-семантических вариантов, объединенных тождеством лексического значения в отвлечении от различий в их формах и грамматических значениях). Структуру ЛС-системы образуют синтагматические, парадигматические и эпидигматические связи между элементами.

Условием создания толкового словаря поэзии является предварительное создание (1) Конкорданса поэзии А. В. Кольцова, (2) Тезауруса (идеографического словаря) поэзии А. В. Кольцова и (3) Морфемного словаря поэзии А. В. Кольцова. Полагаем, что такого рода строительные леса необходимы при возведении здания любого толкового словаря, и создание под общей ред. Н. Ю. Шведовой «Русского семантического словаря» в 6 т. можно рассматривать как признание справедливости этого утверждения. Наличие этих трех словарей и трех типов содержащейся в них информации позволяет реализовать комплексный компонентный анализ единиц лексико-семантической системы. Рассмотрим подробнее каждый из этих вспомогательных лексикографических продуктов

1. «КОНКОРДАНС ПОЭЗИИ КОЛЬЦОВА» (20221 строка) имеет следующий вид

черная	Со всех сторон печаль порою Нависнет тучей надо мною, И, словно	V	волна, Душа в то время холодна;
черная	Туча	V	Понахмурилась,
черная!	Тяжелей горы, Темней полночи Легла на сердце Дума	V	
черная.	Не осилили Тебя сильные, Так дорезала Осень	V	
чернеет	Полон страха, но пловец Устремляется взор смущенный, Где	V	быстрина
чернеет;	Как черный полог, ночь висит, И даль просторная	V	
чернеется...	Во сырой мгле, За туманами, Только ночка Лишь	V	
чернел;	Лишь зеленый сад Под горой	V	
чернелися...	Где стоял его богатый дом, Где была избушка бедная, ... Только уголья	V	
чернецы.	В Александровской слободке Пьют, гуляют молодцы, Все опричники лихие, Молодые	V	

Окончание

черно,	Невредимо,	V	На огне кольцо, И звенит по столу Память вечную.
Чернобровая,	Бахромой, кисеей Приняржена, Молодая жена,	V	Обходила подруг С поцелуями,
Черной	Но куда умом не кинуся Мои мысли врозь расходятся, ...,	V	тучей покрываются...
черном	Одна звезда меня пленила Еще на небе голубом И в	V	сумраке густом Надеждой тайной грудь питала;
Черному	Ах ты, степь моя, Степь привольная, Широко ты, степь, Пораскинулась, К морю	V	Понадвинулась!
чернооких,	Вмig из волн Днепра глубоких Появилися в цветах То три девы	V	Знать, резвятся на водах!
черною	Грустью	V	Мир оденется.
черную,	Да как гляну, против зорюшки, На ее глаза бровь	V	На ее лицо грудь белую, Всю монистами покрытую, Альни пот с лица посыпится,
черную,	Распахнет она Тучу	V	Обоймет тебя Ветром-холодом.
черную;	Нагустил его В тучу	V	
черны	Погубили меня Твои	V	глаза, В них огонь неземной Жарче солнца горит!
черны	Я горю и в жару Бесконечно хочу Оживать, умирать, Чтобы,	V	глаза, Вас с любовью встречаешь И опять и опять Горевать и страдать.
черные	Светлой памятью любви В очи	V	гляди.
черные	Кудри	V	Лежат скобкою;
черные	И	V	туманы Скрывают правды свет.
черные,	Как завьет он кудри	V	Как наденет кафтан бархатный, Подпояшет кушак шелковый...
черный	И люди мирных деревень, Живя без нужд, не знают, Что вся мне жизнь есть	V	день, Иль, зная, забывают.
черный	Пусть бог Сразит, Кто	V	замысел таит!
черный	И вкуса не знаю В пище дорогой, Хлеб	V	мне сладце Приправ дородних;
черный	— Когда день	V	навестит, Любовь все может уладить!
черный	И глаз его	V	Огнем засверкал.
черный	Как	V	полог, ночь висит, И даль просторная чернеет;
черными	Любо жить на свете Молодцу с кудрями, Весело на белом С	V	бровями.
черными	Сладострастными руками Кругом шеи обовьось, Ее	V	глазами Залюбуюсь, загляжуся!
черных	Есть ли что лютее в свете, Грустней, тяжче	V	бед?

Единицей контекста избрано предложение. Конкорданс получен автоматически из электронной версии «Полного собрания стихотворений А. В. Кольцова». Правда, в некоторых случаях предложение оказывается чрезмерным контекстом, а в отдельных — недостаточным. При недостаточности контекста выручает наличие электронной версии книги-источника, поиск в которой быстр и удобен. По-видимому, в наше время к трем лексикографическим вспомогательным продуктам, обеспечивающим создание толкового словаря, следует добавить еще один — предварительный: 0) не-пременное создание ЭЛЕКТРОННОЙ ВЕРСИИ ТЕКСТА — источника лексикографических данных. Сошлюсь для примера на «Словарь языка Достоевского», созданию которого предшествовало создание полного электронного корпуса всех текстов Ф. М. Достоевского. Аналогом этого этапа является создание электронного «Национального корпуса русского языка».

Именно с создания электронного корпуса поэзии Кольцова мы и начали свою работу около 20 лет назад.

За Конкордансом последовало создание

2. «МОРФЕМНОГО СЛОВАРЯ ПОЭЗИИ КОЛЬЦОВА»

ЧС	Слово	К	ПК		Прк	Пз	П2	П1	К	С1	С2	С3	С4	С5	Энк
29	ДАТЬ		да	37					да	0	ть			#	
9	УДАЛОЙ		да	37				у	да	0	л			ой	
8	ДАВАТЬ		да	37					да	ва	ть			#	
6	ДАР		да	37					да	р				ъ	
5	УДАЛЫЙ		да	37				у	да	0	л			ый	
4	ДАННЫЙ		да	37					да	0	ин			ый	
3	ВЫДАТЬ		да	37				вы	да	0	ть			#	
3	ОТДАТЬ		да	37				отъ	да	0	ть			#	
3	УДАРИТЬ		да	37				у	да	р	и	ть		#	
3	БЛАГОДАТНЫЙ		да	37	болг	о			да	0	т	ьн		ый	
3	НЕДАРОМ		да	37			не		да	р				ом	
2	ВОЗДАЯНЬЕ		да	37				възъ	да	я	ний			е	
2	ОДАРИТЬ		да	37				о	да	р	и	ть		#	
2	ПОДАРОК		да	37				по	да	р	ък			ъ	
2	ПРЕДАНЬЕ		да	37				пре	да	0	ный			е	
2	РАЗДАВАТЬСЯ		да	37				разъ	да	ва	ть			# ся	
2	РАЗДАВАТЬ		да	37				разъ	да	ва	ть			#	
2	РАЗУДАЛЫЙ		да	37				раз	у	да	0	л		ый	
2	УДАЧА		да	37				у	да	0	т	й		а	
2	УДАЛЕЦ		да	37				у	да	л	ьк			ъ	
2	УДАЛЬ		да	37				у	да	л				ь	
2	УДАР		да	37				у	да	р				ъ	
1	НАДАРИТЬ		да	37				на	да	р	и	ть		#	
1	ОБДАТЬ		да	37				объ	да	0	ть			#	

ЧС	Слово	К	ПК		Прк	П3	П2	П1	К	С1	С2	С3	С4	С5	Энк
1	ПОДАТЬ	да	37					по	да	0	ть			#	
1	ПОДАТЬ	да	37					по	да	т				ь	
1	ПРЕДАТЕЛЬ	да	37					пре	да	0	тел			ь	
1	ПРЕДАТЬ	да	37					пре	да	0	ть			#	
1	ПРЕДАВАТЬСЯ	да	37					пре	да	ва	ть			# ся	
1	ПРОДАВАТЬ	да	37					про	да	ва	ть			#	
1	НЕУДАЧА	да	37	не				у	да	0	т	и	а		
1	УДАВАТЬСЯ	да	37					у	да	ва	ть			# ся	
1	ДАВШИЙ	да	37						да	0	вш			ий	
1	БЛАГОДАРИТЬ	да	37	болг о					да	р	и	ть		#	
1	ДАРИТЬ	да	37						да	р	и	ть		#	
1	БЛАГОДАТЬ	да	37	болг о					да	0	т			ь	
1	ДАРОМ	да	37						да	р				ом	

По первому столбцу (частота слова) четко выделяется вершина словообразовательного гнезда — глагол *дать*.

Статистическая структура морфемного словаря представлена ниже.

Слов	Корней	С*К	НаполК	НакоплС	Вес	Граница Ядра
37	1	37	1	37	0,990513	37
36	1	36	2	73	0,981282	
35	1	35	3	108	0,972308	36
34	0	0	3	108	0,972308	
33	2	66	5	174	0,955385	34,8
32	0	0	5	174	0,955385	
31	0	0	5	174	0,955385	
30	1	30	6	204	0,947692	
29	0	0	6	204	0,947692	
28	0	0	6	204	0,947692	
27	1	27	7	231	0,940769	
26	2	52	9	283	0,927436	31,44444
25	0	0	9	283	0,927436	
24	2	48	11	331	0,915128	
23	0	0	11	331	0,915128	
22	1	22	12	353	0,909487	
21	1	21	13	374	0,904103	
20	3	60	16	434	0,888718	
19	1	19	17	453	0,883846	
18	6	108	23	561	0,856154	
17	5	85	28	646	0,834359	

Слов	Корней	C*K	НаполК	НакоплС	Вес	Граница Ядра
16	2	32	30	678	0,826154	
15	5	75	35	753	0,806923	21,51429
14	3	42	38	795	0,796154	
13	12	156	50	951	0,756154	
12	13	156	63	1107	0,716154	
11	16	176	79	1283	0,671026	
10	11	110	90	1393	0,642821	
9	18	162	108	1555	0,601282	14,39815
8	24	192	132	1747	0,552051	
7	25	175	157	1922	0,507179	
6	31	186	188	2108	0,459487	
5	53	265	241	2373	0,391538	
4	77	308	318	2681	0,312564	8,430818
3	102	306	420	2987	0,234103	
2	200	400	620	3387	0,131538	
1	513	513	1133	3900	0	3,442189
<i>Сумма:</i>	1133	3900				
ВСЕГО СЛОВ:	4182					
Не учтено слов:	282					

Если принять за границу между словообразовательным ядром и периферией среднее количество слов в корнеслове (то есть среднюю продуктивность корня), то к периферии отойдут корни с тремя и менее словами, а к ядру — корни с четырьмя и более словами в словообразовательном гнезде. Таких корней по данным «Морфемного словаря поэзии А. В. Кольцова» — 318.

В большом ядре тем же методом можно выделить малое ядро — корни, представленные 9 и более словами. Таких корней всего 108. В малое ядро оказываются вложенными еще 5 ядер, содержащими 35, 9, 5, 3 и 1, соответственно.

Самым продуктивным корнем в поэзии Кольцова оказывается корень ДА (дать) — 37 слов. Всего на одно слово меньше в корнеслове корня ЪМ (иметь) — 36 и на два — в СТА (стать) — 35 слов.

Ядро из пяти слов образуется добавлением к ним корней БЫ, ЖИ.

КОРЕНЬ	ПРОДУКТИВНОСТЬ	ПРИМЕР
1. да	37	ДАТЬ
2. ъм	36	ИМЕТЬ
3. ста	35	СТАТЬ
4. бы	33	БЫТЬ
5. жи	33	ЖИТЬ

КОРЕНЬ	ПРОДУКТИВНОСТЬ	ПРИМЕР
6. вед	30	ВЕДАТЬ
7. кры	27	СКРЫТЬ
8. гор	26	ГОРЕТЬ
9. род	26	РОД
10. де	24	ДЕТЬСЯ
11. ду	24	ДУТЬ
12. ли	22	ЛИТЬ
13. вид	21	ВИДЕТЬ
14. лет	20	ЛЕТАТЬ
15. мол	20	ЗАМОЛКНУТЬ
16. пи	20	ПИТЬ
17. зна	19	ЗНАТЬ
18. вет	18	ОТВЕТ
19. люб	18	ЛЮБИТЬ
20. мен	18	ОБМЕН
21. пе	18	ПЕТЬ
22. сед	18	СОСЕД
23. ход	18	ХОД
24. вол	17	ВОЛЬНЫЙ
25. крас	17	КРАСА
26. раз	17	ОБРАЗ
27. свет	17	СВЕТ
28. тяг	17	ТЯГОТА
29. вер	16	ВЕРА
30. льст	16	ЛЕСТЬ
31. вод	15	СВОД
32. дол	15	ДОЛЯ
33. ми	15	МИЛЫЙ
34. мог	15	МОГУЧИЙ
35. пад	15	ПАДАТЬ

3. Третьим продуктом, обеспечивающим создание толкового словаря поэзии Кольцова, призван быть «ИДЕОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ПОЭЗИИ КОЛЬЦОВА».

Этот словарь на данный момент находится в работе. Здесь и сейчас мы высажем лишь несколько принципиальных соображений, определяющих его специфику.

1. Частеречные шоры препятствуют естественной унификации семантических помет.

2. Постулат о кластерной организации лексической семантики в союзе с постулатом о единстве и неразрывности лексической и грамматической семантики мешает различению той и другой; мешает удержанию лексических констант и «вынесению за скобки» грамматических переменных.

3. Постулат о кластерной организации лексики препятствует различению лексической грамматики и лексической комбинаторики, состоящей в формировании сложных лексических значений из простых.

4. Целью семантической классификации должно быть выделение констант лексической семантики, выражаемых универсами. В таком случае лексическая семантика будет представлять собой лес семантических деревьев, в корне каждого из которых содержится исходное далее неделимое средствами естественного языка значение передаваемое, как правило, непроизводным (корневым) словом.

5. Набор семантических констант не имеет ничего общего с семантическими примитивами А. Вежбицкой. Он ближе к набору корней (корневых слов) данного языка.

6. Набор этих констант с неизбежностью будет отражать архаическое мышление и архаическую картину мира.

7. Полный набор лексико-семантических констант еще предстоит выявить, но уже сейчас можно утверждать, что в него будут входить названия первоисточников (воды, земли, огня, воздуха) и частей человеческого тела.

8. В силу того, что лексическая семантика внеположена частям речи, а язык не может передавать значение, не приписав его к какой-либо части речи, целесообразно ориентироваться на наименее маркированную часть речи — существительное — и лексические константы представлять в виде существительных, а не выводить из глагольных, как в модели «Смысл↔Текст».

Следует сказать, что концептуальная новизна словаря проявляется в большей степени в процессе и технологии создания словаря и в значительно меньшей степени — в форме представления результатов анализа.

Чтобы не порывать с лексикографической традицией и не вызывать у читателей отторжения с первого взгляда, форма представления результатов анализа по возможности приближена к традиционной. Формальной единицей словаря оказывается словарная статья, описывающая слово в его традиционном лексикографическом понимании. Словарная статья, в свою очередь, подразделяется на значения и имеет заромбовую (фразеологическую) часть, которая также может подразделяться на значения (фразеологизмы).

- Каждое лексическое значение складывается из синтагмосем, парадигмосем и эпидигмосем.

- Лексические значения живут не в слове, а в словообразовательном гнезде.

- Лексическое значение внеположено грамматическому.

СТРУКТУРА СЛОВАРНОЙ СТАТЬИ:

Лемма, грамматическая помета, тип акцентной парадигмы, номер омонима, номер значения, дефиниция: гипероним, парадигмосемы, синтагмосемы, эпидигмосемы.

Эквонимы. Синонимы. Антонимы. Гипонимы.

Криптоклассы: классификаторы/классификант. Частота реализации: значений, словоформ, криптоклассов. Устойчивые слово сочетания. Номер значения. Дефиниция.

Как строить дефиницию

Построению дефиниции предшествует анализ материала, осуществляемый в три этапа.

Первый этап анализа — парадигматический

На этом этапе мы можем опираться на данные толковых словарей, а также словарей синонимов и антонимов. Толкование данного ЛСВ сравнивается с толкованиями синонимичных и антонимичных ЛСВ и выявляются компоненты значения, которыми данная семема отличается от своих синонимов и антонимов. (Например, *смотреть*, *глядеть*, *коситься*, *таращиться*, *пялиться*, *пучиться*, *лупиться*, *щуриться*, *зевать*, *глазеть*, *дивиться*, *хмуриться*, *утыкаться*, *мигать*, *тупиться*, *лорнировать*, *зырить*.)

Если слово не имеет синонимов и антонимов, то исследуются его родо-видовые связи (гипо-гиперонимические).

Например, *запонка* толкуется через слово *застежка*, которое является ее гиперонимом. Слово *запонка* следует соотнести с его эквонимами — другими словами, имеющими тот же гипероним *застежка*: молния, кнопка, крючок [с петлей], пряжка [с ремешком], пуговица [с петлей]. Словарное толкование слова *запонка* — «застежка, вдеваемая в петли воротника и манжет мужской рубашки». Верными и необходимыми в этой дефиниции являются лишь слова «вдеваемая в петли»: *запонка* не перестанет быть запонкой, если рубашка окажется не мужской, а женской. В петли «воротника» запонки сейчас уже вдевать не принято, да и петель на воротниках может не быть, но если бы и были, то запонка будет запонкой, куда ее ни вдень; следовательно, данная часть толкования, как и «манжет», избыточна. Неверно и определение слова *запонка* словом *застежка*: сама по себе запонка ничего не застегнет без петли; следовательно, *запонка*, как и *крючок*, *пряжка*, *пуговица* — не *застежка*, а *часть застежки*, второй частью которой являются две петли (для запонки), одна петля (для пуговицы и крючка) или ремешок — с дырочками или без (для пряжки). В результате получаем следующее системно необходимое толкование слова *запонка* — «часть застежки, вдеваемая в петли».

Второй этап анализа — эпидигматический.

На этом этапе наряду с толковыми словарями может помочь «Словообразовательный словарь русского языка» А. Н. Тихонова

или «Словарь морфем русского языка» А. И. Кузнецовой и Т. Ф. Ефремовой. Как известно, между производящим и производным ЛСВ всегда есть общие семы. Следовательно, зная, что ЛСВ находятся в отношениях производности, и зная семантику производных ЛСВ, можно делать выводы о наличии тех или иных сем в структуре значения производящего.

Так, например, слово ЛИСА определяется как «хищное млекопитающее из сем. собачьих с длинным пушистым хвостом». Сравнивая эту дефиницию с производным глаголом ЛИСИТЬ «хитро льстить, поддеваться к кому-н.», убеждаемся, что в дефиниции слова ЛИСА недостает семы «хитрость».

Сравним также ЗАЯЦ «млекопитающее из отряда грызунов» и ЗАЯЧИЙ «свойственный зайцу» (ЗАЯЧЬЯ натура — «трусливая натура»). Следовательно, первичный ЛСВ слова ЗАЯЦ обладает семой «трусливый». с этой точки зрения значительно удачнее толкование в МАС-1: «Небольшой пугливый зверек из отряда грызунов, с длинными задними ногами и длинными ушами».

Аналогично осуществляется анализ и при внутрисловной деривации. Так, непроизводное значение слова МЕДВЕДЬ — «крупное хищное млекопитающее животное с длинной шерстью и толстыми ногами», а производное значение этого слова — «неуклюжий, неповоротливый человек». Возникает вопрос, откуда взялись семы «неуклюжий, неповоротливый» в производном ЛСВ? Ответ может быть только один — из производящего ЛСВ. Следовательно, определение непроизводного слова МЕДВЕДЬ должно иметь иной вид; например, «Крупное хищное животное с длинной шерстью, НЕУКЛЮЖЕЕ И НЕПОВОРОТЛИВОЕ». Исходя из производящих семем, в это определение можно было бы еще добавить «ЛЮБЯЩЕЕ МЕД». А если мы примем во внимание производное МЕДВЕЖИЙ : «Для довершения сходства фрак на нем был совершен медведьского цвета» (Гоголь, Мертвые души), то понадобится еще одно уточнение: «Любящее мед крупное хищное животное с длинной БУРОЙ шерстью, неуклюжее и неповоротливое».

Точно так же, зная производный ЛСВ слова ОСЕЛ — «о тупом упрямце» можно восстановить семы «тупой, упрямый» в первичном ЛСВ этого существительного, а зная производный ЛСВ слова ТЮЛЕНЬ — «о неуклюжем, неповоротливом человеке», в производящем ЛСВ можно восстановить семы «неуклюжий, неповоротливый».

Семы, выявляемые на этом этапе анализа, некоторые лингвисты относят к разряду потенциальных. Думается, потенциальными они были до тех пор, пока ЛСВ не стал производящим. Как только потенциальные семы производящего ЛСВ стали связующим звеном между ним и производным, появились все основания считать их частью лексико-семантической системы, причем уже не в потенции, а в действительности.

Третий этап анализа — синтагматический.

На этом этапе могут помочь «Словарь сочетаемости слов русского языка» / Под ред. П. Н. Денисова, В. В. Морковкина, Изд. 2-ое, исправленное. — М.: Рус. яз. — 1983 и «Словарь эпитетов русского языка» К. С. Горбачевича и Хабло, но главный источник — «Конкорданс поэзии А. В. Кольцова».

Синтагматический этап компонентного анализа исходит из закона семантического согласования, который гласит: два слова могут вступать в синтагматические (то есть в синтаксические) связи, если они не имеют несовместимых сем. В связи с этим факт сочетания одного слова с другим еще не значит, что у них есть сходные семы, тогда как факт несочетаемости двух слов прямо указывает на наличие у них несовместимых сем.

Из определения слова ЦВЕТОК в любом толковом словаре мы не узнаем, что ЦВЕТОК — это что-то красивое, приятное, хотя данная сема содержится в его значении и это легко доказать, обратившись к сочетаемости слова. Прекрасный, изумительный, душистый, благоуханный, красивый, чудесный цветок — это нормальные словосочетания. А противный, отталкивающий, уродливый, мерзкий, гадкий, вонючий, смрадный цветок — это аномальные словосочетания. Нормальны словосочетания любить, дарить цветы и аномальны — ненавидеть, уничтожать цветы. Нормальны словосочетания радоваться цветам, любоваться цветами и аномальны — бояться, избегать цветов. Украшать цветами — можно, а изуродовать — едва ли. Все эти словосочетания указывают на наличие в семантике слова ЦВЕТОК(ед.) — ЦВЕТЫ(мн.) семы «хороший, приятный, красивый», которая и делает сочетания его со словами негативной семантики аномальными.

Таким образом, на синтагматическом этапе компонентного анализа играет неоценимую роль негативный материал. А. Й. Гудавичюс указывает на ограниченность его возможностей на примере глагола МЫЧАТЬ: «Так, при определении содержания семы мычать мало помогает то, что эта семена не сочетается с семой конь, так как нет антонима для семы конь, следовательно, нет и полярной семы.» [Гудавичюс 1987: 9–10]. В данном случае мы имеем дело с оппозицией КОНЬ : НЕ-КОНЬ. Этого, конечно, мало, чтобы правильно употреблять глагол МЫЧАТЬ, но уже достаточно, чтобы не приписывать данное действие словам, содержащим сему ‘лошадь’. Дальнейшее исследование сочетаемости данного глагола в конечном итоге даст желаемый результат. А. Й. Гудавичюс прав здесь в том плане, что в данном случае обращение к положительному материалу позволяет получить сему ‘крупный рогатый скот’ в семеме ‘мычать’ быстрей и легче, чем обращение к отрицательному материалу. Но ведь коровы могут не только мычать, но и РЕВЕТЬ. Можем ли мы на этом основании утверж-

дать, что в глаголе РЕВЕТЬ также есть сема ‘крупный рогатый скот’? Учитывая, что реветь может и медведь, мы должны говорить скорее о семе ‘крупное дикое или домашнее животное’. И в данном случае отрицательный материал *ВОЛК, ЛИСА, ЗАЯЦ, КОШКА, СОБАКА РЕВЕТ позволяет принять окончательное решение. Положительный же материал может играть подсобную, вспомогательную роль.

Синтагматический анализ дает также возможность выявить качественные и количественные характеристики КРИПТОКЛАССОВ, в которые входит данное слово, если это существительное, и которые задает данное слово, если это прилагательное или глагол.

Как известно, Б. Л. Уорф предложил различать открытые (явные) и скрытые категории (Уорф 1972: 45, 47) и, соответственно, явную и скрытую грамматику.

«Лингвистическую классификацию, подобную английскому роду, у которой нет явных показателей, сопровождающих слова данного класса и которая осуществляется через невидимую «ЦЕНТРАЛЬНУЮ РАСПРЕДЕЛИТЕЛЬНУЮ СТАНЦИЮ» (выделено мной — А. К.) таким образом, что при этом выделяются другие слова, указывающие на данный класс, я называю СКРЫТЫМ КЛАССОМ (или КРИПТОТИПОМ)» (Worf 1956: 69). (Терминологически первый вариант неудобен, так как является составной номинацией, а второй не соответствует лингвистической традиции, почему мы и пользуемся термином КРИПТОКЛАСС, понимая под ним СКРЫТЫЙ КЛАСС СЛОВ.)

Первый известный нам опыт выделения криптоклассов русских существительных — через предлоги НА и В — принадлежит Р. М. Венцковичу и А. Я. Шайкевичу (Венцкович-Шайкевич 1968: 127—129). Членение существительных по их сочетаемости с предлогами В, НА продолжил В. А. Федосов (Федосов 1982а), выделивший среди неодушевленных существительных классы САМОДВИЖУЩИХСЯ, ПАССИВНОДВИЖУЩИХСЯ и НЕПОДВИЖНЫХ ПРЕДМЕТОВ (Федосов 1982а: 5), среди одушевленных — классы ЛЮДЕЙ, ЖИВОТНЫХ, а также особый класс ЧАСТЕЙ ЦЕЛОГО (тела: рука, нога, голова или предмета: потолок, дверь, порог) (Федосов 1982а: 6—7). Позднее автор те же классы существительных выделил, ссылаясь на их сочетаемость с глаголами (движения-перемещения? — А. К.): «Наблюдение за лексической сочетаемостью конкретных неодушевленных существительных с глаголами в предложении обнаруживает три группировки этих существительных: 1) названия САМОДВИЖУЩИХСЯ предметов: автобус, трамвай, самолет, пароход; 2) названия ПАССИВНОДВИЖУЩИХСЯ предметов (способных к перемещению под действием внешней силы): стол, портфель, книга, шкаф; 3) названия НЕПОДВИЖНЫХ (всегда) предметов: дом, комната, стена, школа, лес, море, страна.» (Федосов 1982б: 55).

Результаты, полученные В. А. Федосовым, могут быть реинтерпретированы. В данном случае «центральной распределительной станцией», через которую происходит выделение криптоклассов существительных, является непроизводный ЛСВ глагола. Изменение семантики глагола с изменением его лексической сочетаемости свидетельствует о том, что данное существительное не принадлежит к данному криптоклассу. Сохранение первичной семантики глагольного ЛСВ указывает на принадлежность данного существительного к множеству имен соответствующего криптокласса. Например, во фразе (1) *Отец (мать, сестра, брат, сын, мальчик, ученик, студент, старик) смотрят во двор* глагол имеет семантику «направлять взгляд», а во фразе *Окно (дом, крыльце) смотрит во двор* глагол имеет семантику «быть направленным». Непроизводный ЛСВ глагола смотреть требует заполнения позиции КТО? словами, обозначающими «живое существо, обладающее глазами и способное управлять своим взглядом». Слова ОКНО, ДОМ, КРЫЛЬЦО к этому классу слов, который можно было бы назвать криптоклассом СУБЪЕКТОВ СМОТРЕНИЯ, не относятся.

Криптоклассы существительных могут выделяться также через прилагательные и существительные. Например, прилагательное СЛАДКИЙ членит все существительные на «сладкие-несладкие», а прилагательное БЕЛЫЙ на «белые-небелые», прилагательные КРУГЛЫЙ и ПЛОСКИЙ на «круглые-некруглые» и «плоские-неплоские» соответственно. Слова ГОРСТЬ, ЩЕПОТЬ, ПАЧКА, СТОПКА, КУЧА, КИПА, СВОРА, СТАЯ, СТАДО, ТАБУН, ВЯЗАНКА, ОХАПКА и т.п. в сочетании с позицией ЧЕГО? также членят существительные на криптоклассы. Эти криптоклассы — особенно в английском языке — уже попали (правда, под количественным углом зрения) в поле зрения исследователей, посвятивших им статьи и диссертации (Jespersen 1937: 128, Бархударов 1966: 60–61, Лихошерст 1971, Бочкирева 1973а, 1973б), однако не осознавших их как категории скрытой грамматики. Так, через «квантитативную» конструкцию «N1 of N2» в английском языке в позиции N2 (в зависимости от наполнения позиции N1) могут быть выделены криптоклассы: 1) того, «что может вмещать сосуд», т.е. жидких и сыпучих веществ, 2) того, что «можно держать в руках», т.е. мелких предметов, 3) пиши, 4) напитков, 5) лиц. (Бочкирева 1973а: 56). Для того, чтобы различать способы получения криптоклассов, мы предлагаем говорить об АДЬЕКТИВНЫХ, СУБСТАНТИВНЫХ, ГЛАГОЛЬНЫХ и т.д. КРИПТОКЛАССАХ СУЩЕСТИТЕЛЬНЫХ.

Свою задачу мы видим в выявлении КРИПТОКЛАССОВ РУССКИХ СУЩЕСТИТЕЛЬНЫХ и в определении их типовой семантики.

Характерной чертой криптоклассов существительных является их бинарная организация: А — не А. Все существительные в языке

делятся на относящиеся к данному криптоклассу и не относящиеся к нему.

(В языке — не в речи! — существует также разряд слов, безразличных к данному делению. Например, слово КРЕСТ нейтрально по отношению к криптоклассам ГОРЮЧИЕ—НЕГОРЮЧИЕ ПРЕДМЕТЫ, поскольку в его семантику не входит указание на материал, из которого он может быть сделан. Однаково правильны предложения В СУМЕРКАХ ГОРЯТ (деревянные — криптокласс горючих предметов) КРЕСТЫ КУ-КЛУКС-КЛАНА и В ЛУЧАХ ЗАХОДЯЩЕГО СОЛНЦА ГОРЯТ (золоченые — криптокласс негорючих предметов) КРЕСТЫ ЦЕРКВЕЙ. Предложения, привязанные к действительности, обязательно соотносят слово с каким-то конкретным крестом, относительно которого уже можно сказать, из какого материала он сделан и, следовательно, к какому криптоклассу относится. Если же высказывания не прикреплены к конкретной ситуации, например, ВСЕ КРЕСТЫ ГОРЯТ или КРЕСТЫ НЕ ГОРЯТ, то они должны квалифицироваться как некорректные, недостаточные, требующие уточнения: ВСЕ ДЕРЕВЯННЫЕ КРЕСТЫ ГОРЯТ, КАМЕННЫЕ И ЖЕЛЕЗНЫЕ КРЕСТЫ НЕ ГОРЯТ.)

Примечательно, что разные синтаксические позиции одного и того же глагола по-разному членят существительные: позиция КТО-ЧТО при глаголе ВИДЕТЬ позволяет выделить криптокласс ЗРЯЧИХ: НЕЗРЯЧИХ, а позиция КОГО-ЧТО — ЗРИМОГО:НЕЗРИМОГО.

В связи с этим следует построить столько классификаций существительных, сколько СИНТАКСИЧЕСКИХ ПОЗИЦИЙ имеется у всех классов глагольных значений.

Анализ реального лексического наполнения различных криптоклассов существительных может дать ценную информацию о «ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА», об особенностях архаических форм мышления, что представляет немалый интерес для этнопсихологии, истории культуры и мышления, а также для фольклористики, этнографии, этимологии. Об этом свидетельствуют слова отвлеченной семантики: ВРЕМЯ, ВЗГЛЯД и т.п.

Так, слово *время* практически не имеет собственной сочетаемости и относится к криптоклассам САМОДВИЖУЩИХСЯ ПРЕДМЕТОВ (время движется, идет, летит, ползет), ПОТОКОВ (время течет), ЭЛАСТИЧНЫХ ПРЕДМЕТОВ (время тянется) и др.

А слово ВЗГЛЯД оказывается в криптоклассах ГОРЮЧИХ ПРЕДМЕТОВ (горящий взор, взгляд; опалить взглядом), САМОДВИЖУЩИХСЯ ПРЕДМЕТОВ (взгляд бегает, рыщет), ОСТРЫХ ДЛИННО-УЗКИХ ПРЕДМЕТОВ (колоть, пронзить взглядом), РУКИ (ловить, поймать взглядом) и МЕЛКИХ ПРЕДМЕТОВ (бросить взгляд, поймать взгляд). Такое одновременное вхождение слова в несколько различных криптоклассов чрезвычайно показа-

тельно. С одной стороны, оно является лингвистическим аналогом такого хорошо известного фольклористам явления, как *оборотниество* (ср. «Метаморфозы» Овидия), а с другой — является проявлением кумулятивной функции языка, хранящего все этапы осмыслиения и все способы представления языковым коллективом того или иного понятия.

Все вышеизложенное позволяет выделить еще одну функцию глагола в русском как одном из индоевропейских языков: функцию классификатора существительных, дающую классы существительных, порою близкие, порою тождественные именным или нумеративным классам в иносистемных языках мира. Так же, как и в этих неродственных языках, связь существительного с классификатором зависит от того, как говорящий мыслит себе его денотат, и что именно хочет подчеркнуть в денотате в данный момент. (Эта особенность глаголов не ускользнула от внимания народа, о чем свидетельствует фольклорный ответ на фразу «Не бреши!»: «БРЕШУТ СОБАКИ...». Употребив глагол БРЕХАТЬ по отношению к собеседнику, говорящий тем самым включил его в криптокласс собак, что и зафиксировано в ответе.)

Классифицирующая функция глагола и прилагательного должна найти последовательное и осознанное отражение в авторской лексикографии, в особенности, когда речь идет о языке поэзии.

Схематически этапы работы над словарной статьей в СПОЛКе можно представить следующим образом:

1 этап. Данный ЛСВ сравнивается с синонимичными и антонимичными ему, а также с гиперонимом, эквонимами и гипонимами. В дефиниции удерживаются лишь те семы, которые необходимы для того, чтобы отличать данный ЛСВ от тех, с которыми он сравнивается. Остальные семы устраняются как избыточные.

2 этап. Данный ЛСВ сравнивается с мотивирующим и/или мотивированными ЛСВ (речь идет как о межсловной, так и о внутрисловной мотивации) и прочими однокоренными словами.

3 этап состоит в сравнении сочетаемости слов, выявленных на втором этапе, а также в сравнении семантики данного ЛСВ с другими ЛСВ, имеющими сходную сочетаемость и установлении на этой основе компонентного состава его семемы. Выявление криптоклассовых характеристик ЛСЕ.

Пример анализа существительного.

Душа 115 сущ., тип С

1. (98) Внутренний эмоциональный настрой человека, совокупность его переживаний, не всегда проявляющийся внешне, но влияющий на его поведение. ПС: эмоциональное состояние; СС: не видимый внешне; ЭС: присущий человеку.
Син. сердце во 2 знач. К-р кл. предм., обозн. людей /отн. к

кл. предм., спос. быть вместилищем для др. предм. 550, кл. предм., имеющ. плоскую поверхность 310, кл. живых существ 310; кл. мыслящ. существ 1000, кл. горючих предметов 21
2. (6) Особенность характера человека. Отдельная особенность поведения; присущая человеку; невидимая. Син. нрав, характер.

3. (3) Главная составляющая природы человека, находящаяся внутри тела, способная испытывать эмоции, определяющая характер человека; может погибнуть в наказание за грехи. Не воспринимаемая органами чувств; живая, не умирает, Экв. тело. 1. им.п. 20 р.п. 16 д.п. 5 в.п. 18 т.п. 21 п.п. 9 2. им.п. 1 р.п. 1 т.п. 2 мн. р.п. 2 3. р.п. 1 в.п. 1 т.п. 1 ? пока душа в теле, пока жив 1; душа моя! в обращении дорогой, любимый! 2; в душе мысленно 4; от души искренне, дав выход всем эмоциям 1; в глубине души тайно 1; (всей) душой, сильно 3.

Пример анализа прилагательного.

Земной прил. (21)

1. (3) Живущий на земле, а не на небе, и поэтому не обладающий сверхъестественными способностями и далекий от высоких идеалов. ПС: Живущий на земле; СС: живое существо; ЭС: не божественный по природе. Ант. небесный.

2. (11) Расположенный или происходящий на земле, естественный, не божественный по природе. ПС: не божественный, естественный; ЭС: существующий на земле. Ант. божественный, неземной.

3. (7) Присущий обычному человеку, живущему на земле, не обладающему сверхъестественными способностями, связанный с реальной жизнью, далекий от высоких идеалов. ПС: связанный с реальной жизнью; Син. мирской; Ант. возвышенный 1. м.р. им. п. земной; 2 мн. им. п 1 2. им.п. м.р. 2 ж.р. 2 р.п. ж.р. 4 т.п. ж. р.3 3. мн. им.п. 4 р.п. 2 п.п. ж. р. 1.

Пример анализа глагола.

Обнять глаг. (7)

1. (6) Заключить в объятия кого-либо, обхватить руками, выражая положительное или отрицательное отношение. Син. обхватить, обять. ПС: заключить в объятия, обхватить руками, выражая положительное или отрицательное отношение. СС: обнять кого-либо.

2. (1) перен. Охватить умом в полном объеме. Син. постигнуть, понять. ПС: охватить умом в полном объеме.

1. *Неопр.ф. несов. вид* обнимать 1, *сов. вид* обнять 1, *Наст.вр. 1-е лицо* обнимаю 1, *Прош. вр. 3-е лицо м.р.* обнял 2, *несов.вид м.р.* обнимал 1.

2. *Неопр.ф. глаг.* обнять 1.

Обнимать-проводить (1) глаг. Заключать в объятия, обхватывать руками при расставании с кем-л. Син. провожать. Ант. встречать. ПС: заключать в объятия при расставании.

Неопр.ф. глаг. Обнимать-проводить 1.

На сегодняшний день создано 610 словарных статей, что составляет примерно 1/7 объема словаря.

И в заключение я назову ключевые слова поэзии Кольцова, выявленные по авторской методе, отличной от простой аранжировки слов в порядке убывающей частоты.

Для сравнения сопоставим полученный список ключевых слов с первыми 23 наиболее употребительными существительными. Результаты сравнения представлены в таблице.

Таблица

Ранг	Частота	Слова	Относит.	Ранг	Словоформы	Относит.	Авторский вес
1	132	ДУША	0,098	1	ЖИЗНЬ	0,067	0,123
2	105	ЖИЗНЬ	0,078	2	ДРУГ	0,067	0,123
3	94	ЛЮБОВЬ	0,070	3	ЛЮДИ	0,065	0,119
4	81	ДРУГ	0,060	4	ДУША	0,067	0,118
5	73	ЛЮДИ	0,054	5	ГОРЕ	0,063	0,115
6	66	ПЕСНЯ	0,049	6	СИЛА	0,061	0,113
7	66	ДЕНЬ	0,049	7	СТЕПЬ	0,060	0,111
8	65	СЕРДЦЕ	0,048	8	ЛИЦО	0,060	0,111
9	61	СВЕТ	0,045	9	ДУМА	0,060	0,111
10	55	МИР	0,041	10	КРОВЬ	0,057	0,105
11	54	СИЛА	0,040	11	ХЛЕБ	0,055	0,102
12	53	ГРУДЬ	0,039	12	ЗАРЯ	0,054	0,099
13	51	НОЧЬ	0,038	13	ДЕЛО	0,051	0,094
14	45	ЗЕМЛЯ	0,033	14	ПЕСНЬ	0,046	0,084
15	44	НЕБО	0,033	15	ПОЭТ	0,046	0,084
16	43	РАДОСТЬ	0,032	16	БЕДА	0,041	0,075
17	40	ОГОНЬ	0,030	17	ДОЛЯ	0,041	0,075
18	39	ЛЕС	0,029	18	ЛУНА	0,034	0,063
19	38	РУКА	0,028	19	ВОДА	0,026	0,048
20	36	СОН	0,027	20	БОГ	0,014	0,025
21	35	ДУМА	0,026	21	ДИТЯ	0,010	0,018
22	35	ПОЛЕ	0,026	22	ЗИМА	0,010	0,018
23	34	ЛИЦО	0,025	23	ОСЕНЬ	0,010	0,018
Сумма	1345			Сумма			1,83629

Жирным шрифтом выделены совпадения в двух списках. Из 23 слов в них совпали только 7, что составляет 30 %. Если учесть

расхождения в рангах, коэффициент согласия будет еще ниже. Для первых трех совпавших слов (*жизнь, друг, люди*) совпадает и их относительная значимость (в обоих списках они идут друг за другом, правда не всегда — непосредственно). *Любовь, песня, сердце, земля и радость* не попали в наш список оттого, что мы ограничили себя рассмотрением слов не длиннее 4 звуков. Вероятно, это ограничение было слишком сильным. Но даже если допустить, что все эти пять слов могли претендовать на статус архетипов, то погрешность окажется около 20 %. Впрочем, любовь не может претендовать на статус архетипа по второму условию: Р.п. встречается 31 раз, тогда как И.п. — 30. То же и с землей: Р.п. — 12, И.п. — 6. Для слова *сердце* второе условие также является эффективным фильтром: И.п. — 9, тогда как Р.п. — 11, П.п. — 15, Д.п. — 16. Учитывая, что в архетипы попала синонимичная *песне* словоформа *песнь*, погрешность, вызванная жесткостью ограничений составит чуть более 17 %, что для гуманитарных наук можно признать небольшой величиной. При том, что возможные претенденты на статус ключевых слов (кроме слов *радость*) все равно были бы отсеяны по другим условиям, 1 из 23 составляет вполне приемлемую погрешность: немногим более 4 %.

Расхождение же в 70 % между широко распространенным частотным подходом и предложенным нами методом фильтрования частотности нельзя признать несущественным ни с какой точки зрения.

Тем самым мы фактически дали ответ на вопрос, для чего нужен и что дает предлагаемый нами способ выявления архетипов методом фильтрации частот.

Как следует из нашего анализа, центральным деятелем и одновременно предметом поэтической рефлексии в художественном мире Кольцова является *жизнь*, к которой примыкают *доля* и *Бог*, составляя первое тематическое единство.

Лингвистический портрет жизни в поэзии А. В. Кольцова выглядит следующим образом.

Жизнь — летает, появляется и исчезает : *О жизнь залетная, драгая, Где ты теперь, где ты?*; Жизнь — изменчива, как вода : *Жизнь всегда течет в премене, И все всякий испытал*; Жизнь — вода, море и ветер : *Вся жизнь моя как сине море, С ветрами буйными в раздоре Бушует, пенится, кипит, Волнами плещет и шумит*; Жизнь — вода, ручеек : *И жизнь счастливая польется, Как серебристый ручеек Через муравчатый лужок, Журча, игривой струйкой вьется*.; Жизнь — дело, работа : *Но люди те всю жизнь свою Делам народа посвятили И искренно, для пользы государства, И день и ночь работают свой век...*; Жизнь — день (светлый) : *Вся жизнь твоя как светлый день!*; Жизнь — день (черный), нужда : *И люди*

мирных деревень, Живя без нужд, не знают, Что вся мне жизнь есть черный день, Иль, зная, забывают.; Жизнь — душа. : Ему душу мою, Ему жизнь отдала!; Жизнь — земная — удел смертного, земного, мгновенна : Земная жизнь мгновенье, Судьбы ж кто знает назначенье?; Жизнь — контейнер для веры : В этой вере нет сомненья, Ею жизнь моя полна!; Жизнь — молодость — пир : Сторона пустая Снова зацаряет, И жизнь молодая Шумно запирает!; Жизнь — нечто длящееся, имеющее начало и конец : Тобою только в страсти Питаю скорбь мою, Вздыхаю, в лютой части Кончаю жизнь свою; Жизнь — пир, душа : Но спокойно, в тиши, Жизнь горюю пируй По желаньям души; Жизнь — предмет думы : Умом легко нам свет обнять; Жизнь — пылинка, воздух, весна : Жизнь моя несется, Как пылиночка весной; Жизнь — радость, дева : Дева-радость души, Это жизнь мы живем!; Жизнь — радость, заря, пыл : Где ты, жизнь моя, Радость милая, Пылкой юности Заря красная?; Жизнь — свет/тьма : Другая жизнь темна; Жизнь — сердце, чувство, дева : И сердца жизнь живая, И чувства огнь святой, И дева молодая Блистает красотой!; Жизнь — сила : Дух силы есть жизнь,; Жизнь — способ существования, список деяний : Но вот во тьме игра свирели, Вот тихо под свирель запели Они про жизнь своих дедов, Украины вольны сынов...; Жизнь — суровая реальность : Жизнь не то, что говорили Мои мне книги и мечты; Жизнь — ценность, которую составляют родители, милый друг (любимая), степь и лес, белый свет. : Ты прости теперь, отец и мать, Ты прости теперь, мой милый друг, Ты прости теперь, и степь и лес, Дорогая жизнь, весь белый свет!; Жизнь в земном духе : И это жизнь земнова духа; Жизнь в земном прахе : И это жизнь земного праха;; Жизнь — счастье; Жизнь говорит (в ответ человеку) : Порою улыбнется счастье, Ответно жизнь заговорит; Жизнь Другая — не земная, загробная, небесная — там; земная — здесь. : Когда есть жизнь другая там, Прощай!; Жизнь другая — пространство мечты и души : Душой постигнута жизнь другую, В ту жизнь мечты переселил И странствую без дальних нужд, Земли жилем, земного чужд.; Жизнь и душа едины : Что будет жизнь духа Без этого сердца?; Жизнь как низ, противопоставленный верху: небу, солнцу, Богу, которые ее контролируют : С величества трона, С престола чудес Божий образ солнце К нам с неба глядит И днем проверяет Всемирную жизнь. ; Жизнь как результат воздействия силы Неба на землю и проявления этой силы : В эту глыбу Земляную Сила неба жизнь вложила И живет в ней, Как царица!; Жизнь может быть темной и светлой; жизнь, как день, солнце, имеет рассвет и закат. : Что нужды, если срок уйдет, Жизнь на закате рассветлеет; Жизнь может отжиться, жить — существовать (о жизни) : Чья жизнь отжилаася?; Жизнь можно разбить, как сосуд : Жизнь! зачем же собой Обольщаешь меня? Если б силу бог дал — Я разбил бы

тебя!..; Жизнь несовместима с горем, которое отравляет ее : Отравишь стопу Пировую всю И уйдешь опять, Как ночная тать, Невидимкою, И весь мир не в пир, И вся жизнь не в жизнь...; Жизнь обольщает человека : Жизнь! зачем ты собой Обольщаешь меня? Почти век я прожил, Никого не любя. ; Жизнь другая постигаема душой : Душой постигнул жизнь другую, В ту жизнь мечты переселил И странствую без дальних нужд, Земли жилем, земного чужд.; Жизнь против смерти, сна , жизнь — огонь души : С него душа не пополнеет, Не вспыхнет вновь, а смертный сон Скорей крылом на жизнь повеет!; Жизнь — расходуемое : Мы, гуляя, все потратили, Молодую жизнь до времени Как попало так и прожили!; Жизнь — расходуемое и разделяемое людьми : С людьми, братьями моими, Еще хотел я жизнь делить; Жизнь, как все живое, можно убить; в поисках счастья расходуется жизнь : Убил я жизнь, искавши счастья, Сгубил себя, а счастья нет;; Морить, мучить, изнурять, утомлять; истязать, томить, истомлять (Даль) : Ты всю жизнь свою Маял битвами; С горем — не жизнь : Отравишь стопу Пировую всю И уйдешь опять, Как ночная тать, Невидимкою, И весь мир не в пир, И вся жизнь не в жизнь... ; Сила — условие и проявление полноты жизни. Утрата сил ведет к смерти. : Ты жизнь моя, моя ты сила!; Силы — условие жизни : Тебе даны все силы, Какими жизнь живет И мир вселенной движет.; Способ существования, образ существования : Жил один я, в одиночестве Холостая жизнь наскучила;; Жизнь — земля, мечта — небо, утверждение земного перед небесным : Не времяль нам оставить Про небеса мечтать, Земную жизнь бесславить, Что есть иль нет желать?; Жизнь — мила, человек может по-разному относиться к жизни: она может быть ему мила и не мила. : Я чувствовать умею, И жизнь мне мила.

Анализ прочих ключевых слов поэзии А. В. Кольцова позволит реконструировать ядро поэтического мира А. В. Кольцова, а Словарь поэзии Кольцова как целое позволит представить поэтический мир А. В. Кольцова во всем богатстве деталей и подробностей.

Литература

Апресян, Ю. Д. 1967. Экспериментальное исследование семантики русского глагола, Москва.

Афанасьев, А. А. 1985. Народные русские сказки в трех томах. Т. III, Москва.

Бархударов, Л. С. 1966. Структура простого предложения современного английского языка. Москва.

Бокарев, Е. А. 1979. Дагестанские языки // Языки Азии и Африки, т. III: Языки Передней Азии (несемитские). Иберийско-кавказские языки. Палеоазиатские языки. Москва.

Борискина, О. О. 2003. Теория языковой категоризации: национальное языковое сознание сквозь призму криптокласса / О. О. Борискина, А. А. Кретов. Воронеж.

Бочкирева, Н. Н. 1973а. О некоторых структурных и семантических особенностях квантитативных словосочетаний типа «N1 of N2» в современном английском языке // Типологическое сопоставление семантических классов знаменательных слов и их валентностных признаков в английском, немецком, французском и русском языках. Смоленск.

Бочкирева, Н. Н. 1973б. О некоторых системных предпосылках реализации значения «количество» у существительных в современном английском языке // Типологическое сопоставление семантических классов знаменательных слов и их валентностных признаков в английском, немецком, французском и русском языках. Смоленск.

Быстров, И. С., Нгуен Тай Кан, Станкевич, Н. В. 1975. Грамматика вьетнамского языка. Ленинград.

Венцкович, Р. М., Шайкевич А. Я. 1968. История языкознания: Курс лекций для студентов-заочников / Под ред. проф. Базилевича Л. И., Вып. VI. Москва.

Гудавичюс, А. Й. 1987. Гудавичюс, О синтагматическом подходе к анализу значений // KALBOTYRA (Языкознание: Проблемы русского и восточнославянского языкознания), XXXVIII (2), Vilnius, с. 5—13.

Ельмслев, Л. 1972. О категориях личности неличности и одушевленности неодушевленности // Принципы типологического анализа языков различного строя. Москва.

Жолковский, А. К. 1964. Предисловие // Машинный перевод и прикладная лингвистика. Вып. 8. Москва.

Караулов, Ю. Н. 1981 Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка. Москва.

Коваль, А. И. 1979. О значении морфологического показателя класса в фула // Морфонология и морфология классов слов в языках Африки: Имя. Местоимение. Москва.

Корубин, Б. 1979. Синтаксично-генеративен речник на македонските глаголи: Пробна свеска. Скопје.

Крейнович, Е. А. 1979. Кетский язык // Языки Азии и Африки, т. III: Языки Передней Азии; несемитские. Иберийско-кавказские языки. Палеоазиатские языки. Москва.

Кретов, А. А., 1993 Комплексная методика компонентного анализа ЛСВ // Матеріали міжнародної наукової конференції «Семантика мови і тексту» 13—15 жовтня 1993 року. Частина 1. Івано-Франківськ, 1993, с. 151—152.

Кретов, А. А., 2008 Десять утверждений о лексической семантике // Русский язык в условиях интеграции культур: XXVI Распоповские чтения : материалы Международной конференции (Воронеж, 26—27 февраля 2008 г.); в 2 ч. Воронеж : ВГПУ, 2008. Ч. I. С. 18—24.

Лихошерст, Н. И. 1971. Субстантивные словосочетания типа N1 of N2 с обязательно-дистрибутивной связью компонентов в современном английском языке. Автореф. дис., Киев.

Мазо, В. Д. 1978. Группа существительного в бирманском языке. Москва.

Мельников, Г. П., Курбанов, А. И. 1964. Логические основания именной классификации в цахурском языке. Вопросы структуры языка. Москва.

Морковкин, В. В. 1984. Семантика и сочетаемость слова // Сочетаемость слов и вопросы обучения русскому языку иностранцев. Москва.

Сова, Л. З. 1987. Эволюция грамматического строя в языках банту. Ленинград.

- Трубецкой, Н. С.* 1987. Страй восточнокавказских языков // Избранные труды по филологии. Москва.
- Уорф, Б. Л.* 1972. Грамматические категории // Принципы типологического анализа языков различного строя. Москва.
- Федосов, В. А.* 1982а. Употребление предлогов с существительными различных лексических классов. Владимир.
- Федосов, В. А.* 1982б. О лексических классах существительных // Тезисы докладов Всесоюзной конференции «Задачи изучения русской лексики и фразеологии в высшей педагогической школе», 16—18 апреля 1982 года, Орел.
- Хайдаков, С. М.* 1967. Арчинский язык // Языки народов СССР в пяти томах. Т. 4. Иберийско-кавказские языки. Москва.
- Hla Pe* 1965. A Re-examination of Burmese Classifiers, «Lingua», vol. 15.
- Jespersen, O.* 1937. Analytic Syntax. London.
- Polański, K.* 1980. Słownik syntakstyczno-generatywny czasowników polskich (tom I (A-M)). Wrocław. Warszawa. Kraków. Gdańsk.
- Whorf, B. L.* 1956. Language, Thought and Reality, New York. (Цит. по: Венцкович-Шайкевич 1968.)

Л. М. Кольцова, С. А. Чуриков
«РАЗЗУДИСЬ, ПЛЕЧО! РАЗМАХНИСЬ, РУКА!»
(Крылатое слово А. В. Кольцова в русском языковом пространстве)

«... словесная речь человека — это дар Божий,
откровение: доколе человек живет
в простоте душевной, доколе у него ум за разум
не зашел, она пристраста, прямая и сильна»

Даль В. И. Напутное

Строки хрестоматийного стихотворения А. В. Кольцова «Ко-
сарь», вынесенные в заголовок, знакомы каждому русскому чело-
веку. Он произносит их, когда хочет показать свою «удаль молодец-
кую», приободриться перед началом трудного и неотложного дела,
сдержать чей-то безудержный порыв. Но не каждыйпомнит, кому
принадлежит это выражение, в котором так глубоко и широко ска-
залась русская душа. Сам Кольцов вряд ли предполагал, что его
несбыточная и несбывшаяся при жизни мечта — оказаться в кругу
образованных, просвещенных, объединенных любовью к русскому
слову и поэтическому творчеству людей — сбудется почти сразу после
его смерти: во всех хрестоматиях, антологиях русской поэзии, ли-
тературных энциклопедиях и пр. займут достойное место его стихо-
творения, а отдельные строки навсегда войдут в русскую речевую
культуру афоризмами, крылатыми словами, цитатами.

Задача лингвиста, изучающего родной язык, — пристальным взглядом посмотреть на жизнь этих образных выражений в контексте современной речевой культуры, охарактеризовать изменения, содержательные и формальные, которые претерпевает авторское слово, воспринятое другой языковой личностью, определить, насколько понята глубина смысла и красота образа поэтического слова Кольцова на разных этапах развития русской культурной традиции, насколько востребовано слово поэта в разных сферах речевой деятельности.

В наше время большую популярность приобрели различные сборники афоризмов, поскольку афоризм (устойчивое изречение, содержащее обобщенную и законченную мысль о каком-нибудь явлении действительности и выраженное в лаконичной (часто парадоксальной) форме [Русский язык. Энциклопедия, 1997]) содержит в концентрированном виде мысли о ключевых проблемах жизни человека, причем мысли, обогащенные эмоционально. Показательно, что во многие сборники афоризмов неизменно входят поэтические строки Кольцова. Так, например, в книге «Золотой век в афоризмах», находим поэтически осмыслиенные Кольцовыми явления духовной жизни в разделах «О жизни и смерти» («Не родись в сорочке, Не родись таланлив — Родись терпеливым И на все готовым»), «О любви и ненависти» («Любовь и дружба! Ты дороже Всего на свете, ты одна В несчастьи, в счаствии равна»), «О мудрости и глупости» («Ум наш не шагает Мира за границу; На обум мешает С былью небылицу»), «О религии» («Мир есть тайна бога, Бог есть тайна жизни») и др.

Однако следует принимать во внимание тот факт, что составители всякого рода антологий, сборников, цитатников руководствуются своими личными вкусами, предпочтениями, пристрастиями. Более объективное представление о вкладе автора в сокровищницу языковой культуры дает наблюдение над теми образными выражениями, которые обрели «крылатость». К их числу, вне всякого сомнения, относится целый ряд «метко сказанных русских слов» (Н. В. Гоголь), которые придают речи национальное своеобразие, глубокое содержание и поэтическую образность. Такими выражениями, безусловно, являются «Раззудись, плечо, размахнись, рука», «На заре туманной юности», «Иль у сокола крылья связаны, иль пути ему все заказаны?», «Где ж девалася речь высокая, сила гордая, доблесть царская?», «Что ты спиши, мужичок?», «Соловьев залетным юность пролетела», «Ну, тащися, Сивка, пашней, десятиной» и др. О том, что они стали неотъемлемым элементом общеноционального языка свидетельствует почти полная утрата ими авторской принадлежности. Справедливость требует напомнить о создателе этих широко распространенных выражений.

К настоящему времени создано немало словарей крылатых слов, в том числе посвященных описанию «крылатики» («термин» В. М. Морозова).

киенко) отдельных писателей (А. С. Пушкина, А. С. Грибоедова). Лексикографическое описание крылатых выражений Кольцова может занять свое достойное место среди словарей подобного рода, поскольку именно образные, ставшие крылатыми, выражения, высказывания, строки поэта являются собой исконно русское, глубинное восприятие окружающего мира.

Исследование «условий жизни» слова Кольцова в речевом потоке обнаруживает достаточно высокую востребованность названных нами выражений, о чем свидетельствуют, в частности, данные словарей, поисковых систем, «Национального корпуса русского языка» и др.

Чаще всего в текстах разной стилистической и жанровой принадлежности встречаются два крылатых выражения — «Раззудись, плечо, размахнись, рука» и «На заре туманной юности». Они могут присутствовать в тексте в различном виде: от прямого и точного цитирования до разнообразного варьирования компонентов и полного переосмысливания.

Явное цитирование частотных выражений Кольцова встречается редко. Соответствующие примеры находим у А. Городницкого, М. Козакова, А. Дроздова и мн. др.:

Так и стоит над Воронежем Алексей Кольцов в кавалерийской шинели, и невольно на ум приходят его знаменитые строчки «Раззудись, плечо, размахнись, рука». [А. Городницкий. «И жить еще надежде» (2001)].

Да, в общем, «соловьем залетным юность пролетела», — пропел Филя строчки Кольцова и состроил гримасу... [М. Козаков. Третий звонок]. *«Соловьем залетным юность пролетела», — поется в старой русской песне. Нет, не пролетела, не канула в забвенье смешая юность Александра Матросова — она навеки осталась жить в складках боевого знамени 254-го гвардейского стрелкового полка 56-й гвардейской стрелковой дивизии.*

Звездой победы она светит полку над полями сражений. [А. Дроздов. Гвардии рядовой.]

Другой вариант — употребление крылатого выражения с указанием на его индивидуально-авторское происхождение, но без точного указания на источник:

*Итак, я был очень счастлив. За ужином мне удалось еще несколько раз услужить Марусе, и только те, кто любил в молодости (*на заре туманной юности, как сказал один из поэтов*), могут понять, что я чувствовал, ложась спать.* [С. Я. Надсон. Дневники (1875—1883)].

*Итак: школьные друзья, которые еще *на заре туманной юности...* так, кто там *сказал...** [К. Еськов. Японский оксиоморон].

Следующим шагом на пути от явного цитирования к скрытому является использование крылатого выражения в кавычках без каких-либо указаний на его источник:

Это мое прошлое и будущее; подтверждение ненапрасности всего, что произошло. Мне могут возразить, что, мол, уже подтвердили. Так-то оно так. Но даже супруги с 20-летним стажем время от времени говорят друг другу «Я тебя люблю» — не довольствуясь тем, что было сказано «на заре туманной юности», при первых поцелуях. [Ю. Даниэль. Письма из заключения (1966—1970)].

Было ли у нас «на заре туманной юности» взаимопонимание? [Л. Гурченко. Аплодисменты (1994—2003)].

Но чаще всего крылатые выражения включаются в текст как полностью утратившие авторскую принадлежность:

Когда-то на заре туманной юности, только что опубликовавший «Мастеров» в «Литературной газете», наглая молодая звезда русской поэзии, я поднимался в редакционном лифте. [А. Вознесенский. На виртуальном ветру (1998)].

«Вдова полковника» — это рассказ о рассказе, написанном на заре туманной юности, утерянном и приблизительно восстановленном. [В. Войнович. Замысел (1999)].

Однажды на заре туманной юности он женился на однокурснице. [Т. Устинова. Большое зло и мелкие пакости (2003)].

Ух, раззудись плечо, размахнись рука! — крикнул Иван-дурак и запустил в чудо-юдо булавой. [Юлий Буркин, Сергей Лукьяненко. Остров Русь].

Развод должен составить 1 мм. Раззудись, плечо, размахнись, рука! При использовании ручных газонокосилок рекомендуется следующее рабочее положение: прямая спина, руки свободно вытянуты вперед, а инструмент находится прямо перед корпусом работающего. [В. Лепиков. Подстригаем газон (2002) // «Homes & Gardens», 10.08.2002].

Исследуемые выражения функционируют в авторском тексте как его органические составляющие и часто занимают самые сильные позиции, образующие вершину текстовой иерархии — заголовок, эпиграф.

Выражение **«На заре туманной юности»** в позиции заголовка часто используется в названии художественных произведений. Это, вероятно, обусловлено его мощным образным потенциалом, который привлекает художников слова.

«На заре туманной юности» — называет автобиографический рассказ критик и публицист Вл. С. Соловьев. **«На заре туманной юности»** — озаглавливает свое произведение А. Платонов. Это же выражение именует известное стихотворение М. Исаковского. И этот ряд примеров может быть продолжен.

В стихотворении самого Кольцова выражение **«На заре туманной юности»** многосложно и многослойно. Неоднозначные, сложные смыслы рождаются благодаря неоднозначности слова «заря» и потенциально двойной соотнесенности прилагательного «туманный».

Слово **заря** имеет по данным словарей следующие значения:

— яркое освещение горизонта перед восходом или после захода солнца;

- зарождение чего-л. нового, радостного;
- утренний или вечерний военный сигнал, исполняемый оркестром или горнистом, трубачом, барабанщиком. (См., например, [Ожегов С. И., Шведова Н. Ю., 1999].

Но в поэтическом тексте Кольцова (наряду с первыми двумя из перечисленных) актуализированным оказывается неотмеченное в словарях, но подсказываемое самой системой русского языка значение «конец, завершение чего-либо».

Слово **туманный**, в свою очередь, является многозначным:

- прилагательное с основным значением слова туман;
- окутанный туманом, непрозрачный из-за тумана;
- невыразительный, тусклый;
- неясный, непонятный, неопределенный ([Ожегов С. И., Шведова Н. Ю., 1999]).

Безусловно, именно такое загадочное и многосложное мерцание глубинных смыслов и породило привлекательность этого знаменитого выражения. И крайне легковесным при осмыслении роли заголовка в его отношении с содержанием всего текста было бы обходиться «поверхностным слоем» его семантики — обозначением «ранней юности».

Если выражение «На заре туманной юности» в позиции заголовка стало принадлежностью прежде всего художественных текстов, то выражение «Раззудись, плечо, размахнись, рука!» в качестве заголовка употребляется чаще всего в журналистике и публицистике: «Раззудись, плечо, размахнись, рука!» — [А. Турков, «Вопросы литературы», 2007, № 1] — статья посвящена критике публикации Михаила Золотоносова «Несуществующая партия. Наш прекрасный “Новый мир”, в которой с «залихватской размашистостью» очерняется позиция и деятельность редакции журнала «Новый мир» и лично А. Т. Твардовского.

Раззудись, плечо, размахнись, рука! [«Вокруг света», № 10 (2553), октябрь 1971 г.] — в этой публикации речь идет о различных видах единоборств.

Раззудись, плечо, размахнись, рука! [Е. Федяков, «Спорт-пресс», 23.01.2008] — статья о яркой игре теннисистки Марины Шараповой.

Из других крылатых выражений Кольцова в позиции заголовка используются следующие:

«Соловьем залетным... Приношение Юрию Гуляеву» — название книги о знаменитом солисте Большого театра.

«Что, дремучий лес, призадумался? Записки старого барнаулца» — статья о бедственном положении реликтового бора в пригороде Барнаула.

«Ну, тащися, Сивка, пашней, десятиной...» — статья о современном состоянии сельского хозяйства в Новгородской области, где

из-за отсутствия тракторов («стальных коней») крестьяне вынуждены возвращаться к использованию «сивок». Крылатые выражения А. В. Кольцова в качестве эпиграфа встречаются прежде всего в поэтических текстах:

На заре туманной юности Всей душой любил я милую.

А. В. Кольцов (к стихотворению М. Исаковского «На заре туманной юности») «Как на свете жить Одинокому?» (к стихотворению Г. Умывакиной «Кольцовский эпиграф»).

«Иль у сокола Крылья связаны? Иль пути ему Все заказаны?» А. Кольцов (к стихотворению М. Касаткина «Кольцов»). Редкий пример использования кольцовских строк в позиции эпиграфа в газетном тексте находим в «Пчеле»:

«В чужих людях век домаять ли? Сидя дома ли состариться?» Алексей Кольцов («Перепутье») (к разделу «Одинокая старость» статьи Е. Пудовкиной «Время перехода» // «Пчела», № 24—25 (январь—апрель 2000)).

На протяжении своей долгой жизни в языковом пространстве крылатое выражение претерпевает различные изменения, как структурные, так и семантические. Например, если в тексте Кольцова выражение «Раззудись, плечо, размахнись, рука» несомненно несет в себе «готовность к привычной и требующей полной самоотдачи работы», то в ходе своего употребления оно может приобретать различное смысловое наполнение.

Во-первых, это выражение может употребляться для характеристики решительных, необдуманных, деструктивных действий:

Проф. Павлов думает, что коммунисты действуют исключительно по принципу «Раззудись, плечо, размахнись, рука!». Не пора ли хоть теперь бросить это, мягко выражаясь, «неверное» представление? [Н. И. Бухарин. О мировой революции, нашей стране, культуре и прочем (1920—1929)] Но попытка эта вызвала такое недоумение, что от нее тут же отказались. Впрочем, смущаться было нечего: уж взялись впятером судить, рядить, кроить, кидать — так *раззудись плечо, размахнись рука!*.. [Н. Н. Суханов. Записки о революции. Книга 4 (1918—1921)].

Во-вторых, выражение «Раззудись, плечо, размахнись, рука» используется для обозначения внутреннего состояния человека, обладающего большой силой и желающего ее продемонстрировать:

Подвигов жажду! Чтоб — раззудись, рука, развернись, плечо! Василия Буслая в себе чую! [Владимир Тендряков. Покушение на миражи].

Отчего не выйти хоть нам, законопослушным москвичам, на какой-нибудь всенародный светлый праздник, чтоб раззудись, плечо, размахнись, рука? Опять же достойная альтернатива бандитскому произволу. А что? Вот грядет, к примеру, 850-летие Москвы. [Сергей Тополь, Владимир Шухмин. К вопросу о культуре мордобоя (1997) // «Столица», 17.06.1997].

Особого внимания требует трансформация структуры крылатых выражений, которая демонстрирует наиболее характерные тенденции развития и изменения системы русской фразеологии. Эти трансформации интересны, потому что это — сфера языкового творчества, языковой игры. И если языковое творчество — это процесс позитивный, то языковая игра — может быть явлением разрушительным, когда она доводит до абсурда исконные, традиционные нравственные смыслы. Слово можно довести до такой степени разрушения, распада, о котором в свое время так сказал Н. Гумилев: «дурно пахнут мертвые слова».

Крылатые выражения в процессе речевого функционирования могут подвергаться различным преобразованиям, что (при серьезной деформации — замене компонентов, расширении состава компонентов, конкретизации сочетаемости) не может не отражаться на их семантике.

Так, мы нередко наблюдаем синтаксическую инверсию:

...«Размахнись, рука, раззудись, плечо!» Он досконально знал жизнь города, особенно ту потаенную... [К. Г. Паустовский. Повесть о жизни. Начало неведомого века].

2. Таким же активным процессом является усечение крылатого выражения:

Это огромное удовольствие, это полет! — распустить свое бешенство, не знать ему преград! Раззудись, плечо! Вот в таком состоянии и плюют проклятому подследственному в раскрытый рот! и втискивают его лицом в полную плевательницу! вот в таком состоянии и мочатся в лицо поставленному на колени! [А. И. Солженицын. Архипелаг ГУЛАГ (1958—1973)].

Такие повороты хороши были на заре туманной, в начале пути, как-то: в последние школьные годы, в первые институтские — а не сейчас, когда для того, чтобы выглядеть свежо и первозданно, надо подумывать о регулярном массаже... [Кира Сурикова. Толю из Жуковки знаешь? (2003)]

История их давней симпатии преломлялась в картине совершенно по-новому... И это «работало» на фильм. Потому что одно дело, когда актеры изображают давние теплые чувства, с трудом вспоминая, как друг друга зовут, и совсем иное, когда они и вправду друзья, которые когда-то в туманной юности были хоть чуть-чуть неравнодушны друг к другу... [Алла Сурикова. Любовь со второго взгляда (2001)]

3. Достаточно часто обнаруживается явление конкретизации сочетаемости:

Оживай, игры заветные! Раззудись, плечо спондилезное! Кругом заговор! [С. Юрский. Петров день (1988)].

На заре его туманной юности некий энтузиаст-педагог сумел заставить его заучить известные эхалобно-горделивые строки: ... [А. и Б. Стругацкие. Дьявол среди людей]

4. Весьма характерна для рассматриваемых выражений замена компонентов:

В этих диких побиениях приходчины, совершаемых в потемках, выражалась, с одной стороны, какая-то нелепая удаль «раззудись, плечо, размахнись, кулак!» [Н. Г. Помяловский. Очерки бурсы (1862)].

Подвигов жажду! Чтоб — раззудись, рука, развернись, плечо! Василия Буслая в себе чую! [В. Тендряков. Покушение на миражи].

5. Современные авторы активно используют «расширение компонентного состава» крылатого выражения:

Наш размах — это вам не какой-нибудь занудный бизнес-план, а раззудись плечо, потянишь рука, открай толстый кошелек. [С. Гридасов. Ядреная гонка вооружений. Российский баскетбол угрожает стабильности европейского рынка (2001) // «Известия», 01.10.2001].

Отложил все печали и попеченья и — эх! — размахнись рука! Размахнись, да не промахнись. Ничего, не впервой! [Д. М. Балашов. Господин Великий Новгород].

Как показывает рассмотренный материал, крылатые выражения Кольцова, освоив русское языковое пространство уже в середине XIX в., в полной мере сохраняют свою актуальность и сегодня. Их можно встретить в произведениях художественной литературы, в публицистических текстах, на страницах газет и журналов, в речи телеведущих, в бытовом разговоре и даже в инструкциях по эксплуатации технических средств. Такая широкая распространенность крылатых выражений Кольцова в устной и письменной речи является одним из важнейших показателей значимости его творчества для русского языка и русской национальной культуры, подтверждая мысль великого русского писателя, Н. В. Гоголя, чей двухсотлетний юбилей отнюдь не случайно совпал с таким же юбилеем народного поэта: «Нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырывалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово». Именно этими чертами отмечено слово Кольцова, сумевшего свою короткую жизнь прожить «С буйной волей, С грешной мыслью, С пылкой страстью».

Литература

1. Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. М., 1960.
2. Золотой век в афоризмах. / Сост. Н. П. Ходюшиной, вступ. статья Н. М. Солнцевой. М., 2000, 2006.
3. Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Д. (1998) Читая и почитая Гриболова: Крылатые слова и выражения. М., 1998.
4. Мокиенко В. М., Сидоренко К. П. (1999) Словарь крылатых выражений Пушкина. СПб., 1999.
5. Омегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М., 1999.
6. Русский язык. Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Каравулов. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1997.

В. В. Иниотин

О ЛИРИЧЕСКОМ ГЕРОЕ А. В. КОЛЬЦОВА

Лирический герой Кольцова как более непосредственное проявление мироотношения автора воспринимает и поэтически переживает всю многообразную систему жизненных ситуаций и обстоятельств. Соответственно многосложен внутренний мир героя: это и нечто глубоко личное (Бог, любовь), и самочувствие героя в повседневной жизни, его отношение к конкретным персонажам реальности, его восприятие природы и т. д. Всякий раз при этом личность героя предстает как противоречивое единство, его душевные состояния воспроизведены в энергическом стремлении и развитии.

Среди чувств лирического героя любовь — первейшее и самое значимое для него, что естественно, если вспомнить возраст поэта-юноши. В лирике Кольцова стихов о любви больше других. Это бурное, неодолимое состояние, захватывающее весь нравственно-эмоциональный мир героя. В одном из ранних стихотворений Кольцова, «Песня»*, выражено такое всепоглощающее чувство:

Если встречусь с тобой
Иль увижу тебя, —
Что за трепет, за огнь
Разольется в груди.

Если взглянешь, душа,
Я горю и дрожу,
И бесчувствен и нем
Пред тобою стою!

Песня, 46—47.

Любовь и в самом деле на некоторое мгновение вытесняет в душе лирического героя все остальное, приводит его в растерянность. Герой просто немеет в этот момент:

\ Если молвишь мне что,
Я не речи твои,
На приветы твои,
Что сказать, не сышу.

А лобзаньям твоим,
А восторгам живым
На земле, у людей,
Выражения нет!

Песня, 48.

Такая сила страсти в душе лирического героя Кольцова возникает постоянно. Особенно нужно отметить схожие переживания

* В дальнейшем цитирую произведения Кольцова по [1], указывая соответствующую страницу.

любви и в стихотворении, написанном Кольцовым, по-видимому, незадолго до смерти:

Ночка темная,
Время позднее,
Скучно девице
Без товарища,
<...>

Кровь горячая
Разыграется,
Обольет огнем
Груди белые.

Припаду я к ним
С негой страстью,
С жаждой пылкою
Наслаждения.
<...>

Мы тогда с тобой
Весь забудем мир,
И наплачемся,
И натешимся.

Ночка темная..., 201—202.

Но яркая, глубокая и пылкая страсть заключена в душе самого лирического героя. Если же он пытается обратить это чувство вовне, то почти всегда встречает неодолимые препятствия, непонимание, холодность. Конфликтность отношений, неразделенность чувства, извечная обреченность любви — сквозные мотивы лирики Кольцова:

Сказать велите ль откровенно
Вовек такой, как вы, презренный
Затем не соглашусь любить,
Чтобы осмеянным не быть.

К М..., 60.

Конечно, восприятие любви, постоянно несчастливые ситуации объяснимы обстоятельствами личной судьбы автора — трагедией отношений с девушкой Дуняшой, крепостной, которую автор самозабвенно любил, а отец его, узнав, продал какому-то помещику на Дон, найти ее Кольцов не смог. Но это биографическое обстоятельство обострило и развило, особенно у раннего Кольцова, искренне воспринятый им образный колорит сентименталистской и романтической литературы: любовь — коварство, обман, тайное и явное недоброжелательство.

Кольцов повторяет привычные, даже затверженные поэтические формулы. Он, видимо, пытается вообразить себя героем такого рода отношений:

Побывали, унеслися
Дни моей златой весны;

В сердце опытном слилися

Лишь отзывы старины.

<...>

Мне ль приветливым казаться

С хладным сердцем вновь любить?

Песня, 62.

Кольцову в этот момент — двадцать лет!

Приверженность раннего Кольцова к определенным наработанным формам приводит его иногда к неожиданным результатам. Он должен усвоить традицию, выучиться, а для начала просто повторить. Но иногда он забывает себя, свое творческое «Я». Стихотворение «Прекрасной поселянке» вроде бы о крестьянской девушке. Его первая строчка определяется ритуалом общения в этой среде: «Ах, чья ты, дева-красота?» Сначала надо спросить, какой фамилии, какой семьи собеседник. Но в описании внешности героини проскальзывает литературное слово «ланиты», и оно безотчетно для лирического героя побуждает воспринимать поселянку как «деву Пушкина». Она уже в «одежде снежной», которой играет приветливо Зефир. Лирический герой вдруг желает, чтобы у героини-крестьянки «качаясь, дремало перо на шляпке голубой». Тогда бы он

...в сердечном упоеньи

Склонив колено пред тобой,

В избытке чувства, в исступленьи

Сгорел бы весь, как огнь степной!

Прекрасной поселянке, 51—52.

Последняя строчка вроде бы возвращает к первоначальной ситуации. Но и в этом стихотворении, и в некоторых других? облик лирического героя раннего Кольцова словно бы двоится: иногда он следует литературному канону образности, иногда обретает собственную сущность, что сопровождается, помимо прочего, ритмической интонацией, близкой к фольклорным образцам. Видимо, есть и еще одна ипостась лирического героя Кольцова, ее формируют традиции мещанского, городского, «жестокого» романса («Хуторок», 160).

Лирического героя так увлекает роль разочарованного несчастного романтического персонажа, что иногда он стремится создать парадоксальную ситуацию отношений:

Будь больше недовольна

Будь равнодушна, хладнокровно,

Как недруга пренебрегай!

В беседах с злобою немою

Со мною встречи убегай.

Ах, ты неправдою такою

Меня, быть может, охладишь

И, к счастью, счастья лишишь.

Многие истории любви, скорее всего, придуманы автором в соответствии с литературными правилами. Хотя у любовной лирики Кольцова есть вполне конкретные адресаты. Допустим, Е. Г. и Г. Огарковы. История отношений с Варварой Огарковой, ставшей по мужу Лебедовой, — особая драма судьбы поэта. Но в самых ранних своих стихах он пытался использовать совсем уж архаичные литературные маски. Появляется у него некая Ириса и даже Филомена. И все же примечательно, что в качестве символического имени утверждается другое — Маша. Скорее всего, у этой героини был реальный прототип, притом подсознательно на его выбор повлияла память о Дуне, простой девушке, страстно до конца жизни любимой Кольцовым.

Иными словами, оригинальность мировосприятия Кольцова обуславливала преодоление им в стихах о любви литературных штампов и предпочтение им естественности, непосредственности чувств. Вполне обыкновенная картинка жизни в стихотворении «По-над Доном сад цветет»: обыкновенная девушка Маша, с кувшином направляется за водой, в ее облике ничего надуманного, условного:

...платье голубое
Страстный взгляд, косы кольцо,
Лентой первитое.

В разговоре с лирическим героем она смущена («Весело краснела!»), она растеряна, следует психологическая деталь:

Из кувшина в забытьи
Воду проливала.
По-над Доном, 69—70.

Надо заметить, что со временем герою становятся интересны не только внешность возлюбленной, но сложность ее переживаний, психологические их подробности («К Милой», 142).

Непосредственность лирического чувства героя обнаруживается и в том, что обычным воронежским девушкам, «одноземкам-душенькам» он исповедуется, повествуя и о своей любви, но и о драме всей своей жизни. Финал стихотворения — в сущности идеальный для героя облик любимой:

Всех скромней, красивее
Всей простей и ласковей,
Откровенней, радостней.
Повесть моей любви, 73—74.

Именно к такой возлюбленной рвется душа лирического героя в стихотворении «Ты не пой, соловей...» (100). Соловей должен полететь к окну души девицы, прощебетать ей о тоске героя, его одиночество, безрадостном существовании в разлуке.

Естественность чувства любви лирического героя Кольцова обеспечивается глубинной связью личного переживания и природы в стихотворении «Пора любви» (133—134). Состояния природы и движения любовного чувства неразрывно переплетены. Буквально каждое природное явление («степь зеленая», «летучие, певучие» птицы, цветы, весенняя речка, месяц, и т.д.) сопряжены, слиты с любовными чувствами девицы-красавицы и «детинушки». Природа дает им возможность соединиться, быть вместе, обменяться кольцами. Но для лирического героя любовь при всех ее природных светлых, ясных свойствах остается неразделенной, недостижимой. Ему самому не дано увидеть милую, оказаться у ее окна, он просит словья полететь к ее дому и спеть ей. Постепенно в лирике Кольцова тоска одиночества нарастает, приобретая все более трагические черты («Не шуми ты, рожь...», 106). Глубочайшего, безысходного трагизма невозможность для лирического героя счастья любви достигает в стихотворении «Разлука» («На заре туманной юности...», 176). Это опять же не только воспоминание о Дуне, о гибели их любви. Страсть и отчаяние лирического героя и лирического персонажа, девушки, переданы в сложности и своеобразии мироощущения каждого из них. Но одновременно это символический уровень видения воли судьбы, непреодолимости ее.

Попутно надо заметить, что и это, и некоторые другие стихотворения свидетельствуют об одной важной особенности лирического героя Кольцова — о его неизменном стремлении к диалогичности взаимоотношений с реальностью.

Постепенно в лирике Кольцова со все большей отчетливостью любовный мотив начинает переплетаться с социальным. Любви мешают не только вечное зло и роковые обстоятельства, но бедность лирического героя («Терем», 63), сиротство, злые люди. Для персонажей эти преграды преодолимы, причем за счет собственных усилий, в труде («Женитьба Павла», 111; или в стихотворении с лирическим персонажем «Косарь»). Лирическому герою этот путь заказан. Для него не в бедности драма — безысходное его одиночество в любви предстает как один из аспектов более общего, неразрешимого конфликтного противостояния со средой, с миром.

У раннего Кольцова несогласие с реальностью и противостояние ей нередко воплощались еще в формах сентименталистской поэтики: «Тоска по милой» (204), «Тоска по милом» (209). Лирический герой воображает себя отказавшимся от света в пользу долга (просветительская идея), он герой, «веками льющий слезы», живущий под «тихими кровом», «душою чистой платит долг» и тут же «в чувствиях сердечных злою страстию томим» (210). Его лирический персонаж, «Довольный пастух» умиляется при виде своих овечек (215). Словом, воспроизводится стереотип лирического героя сентиментализма с отзывами просветительской назидательно-

сти, он иногда изрекает эффектные нравоучительные фразы: «Пускай она мне изменит, но я изменником не буду» (54) и т. д.

Однако чаще всего это не столько истинные высоты чувствования и ума, сколько избитые банальные формулы и символы. Все воспринято на уровне обыденного сознания, постоянно соприкасается со способом мышления упомянутого мещанского романса, с претенциозностью мещанского общения.

Одновременно в душе лирического героя проступают и черты романтические. В «Послании Якову Яковлевичу Переславцеву» герой отказывается от ложной славы, разочаровывается «во власти злобной» гордых людей, познает «людскую измену». Все «гости на земле», удел их — земной прах, могила (211—212). Но в такого рода романтическом герое ощущение истинно романтического конфликта мало, только аксессуары романтизма, тщательно осваиваемые сознанием автора.

Определенный прорыв к действительно романтическому миру — отношению — стихотворение «Путник». Лирический герой не выдумывает себя и обстоятельств. Это обширная ночная степь, пущающая чернота ночи, тревожно шумящая «пустынная трава».

В этом стихотворении — принципиальный для романтизма мотив одиночества героя во враждебном или, по крайней мере, таинственном пространстве. Не менее принципиален, нежели мотив одиночества, и мотив пути, образ одинокого путника. Но разрешается сюжет не совсем ординарно для романтического мировосприятия. Традиционный символ огня-костра как недостижимой спасительной цели преображается в огонь очага, на котором «спеет каша степняка» «под песнь родную чумака!» (48—49).

Романтический аспект отчужденности (а значит — одиночства) лирического героя и мира определен. Но есть и собственный кольцовский фон конфликта. Впрочем, сочетание неординарных обстоятельств и сугубо бытовых подробностей встречается в русском романтизме 30-х годов 19 века, допустим, в произведениях Полежаева. В этом смысле Кольцов — в русле литературных поисков времени.

Есть у лирического героя Кольцова иные попытки преодолеть романтическую отчужденность. Он обращается к Богу. Этот путь достаточно рано осознан лирическим героем. В стихотворении «Плач» (54) он удручен тем, что «в стране изгнанья любви и братства нет». Он разочарован в людях, которые, как звери, «и холодны и злы».

Их вера — «мишурное величье», золото, низость. Для преодоления конфликта герой просит Бога:

О, просвети мне мысли,
Нерадостны они,
И мудрости светильник
Зажги в моей душе.

Плач, 54.

Однако проблема веры, Бога в душе лирического героя должна быть рассмотрена отдельно. Здесь необходимо взглянуться в изображение Кольцовым присущего романтизму конфликта идеала и реальности, мечты и действительности, пошлого мира и высокого строя души поэта, лирического героя. Необходимо понять особенности воплощения этого конфликта у Кольцова.

Конфликт этот носит почти тотальный, всеохватывающий характер:

Да! жизнь не то, что говорили
Мои мне книги и мечты;
Ее недаром заклеймили
Печатью зла и суеты...

Разуверение, 70—71.

В этом стихотворении — полный свод упреков, обвинений, проклятий миру романтического героя. Несколько необычно выглядит, может быть, упоминание о «родных, холодных к родству». Как правило, романтики их вообще не вспоминают. Но так проявилась личная драма поэта: враждебные отношения в семье Кольцовых.

Как и положено, лирический герой «страну земную с упреком тайным разлюбил», создал свой мир:

Душой постигнув жизнь другую,
В ту жизнь мечты переселил
И странствую без дальних нужд,
Земли жилец, земного чужд.

Разуверение, 71.

От года к году разочарования лирического героя в реальности нарастали. Этот конфликт повторяется в разных вариантах в большинстве стихотворений. Жизнь все более неприемлема для лирического героя, поскольку все яснее становятся в ней не только общее зло, опасность, мрачная тайна, но примитивная суetaаждодневности, убогий, алчный интерес людей, интерес к барышам, выгоды, подавляющий духовные стремления (детальной конкретики явлений все-таки нет). Особенно пристальное внимание лирического героя к этому моменту романтического конфликта обусловлено опять же личной судьбой автора, в доме которого из-за отца—«алтынника» все было проникнуто меркантильным торгашеским духом и — на этой почве — взаимной неприязни. Это тягостное и одновременно приземленное начало придавало конфлиktу особый, по сравнению с другими романтиками, драматизм.

Необычность этого конфликта предопределяется еще одним существенным свойством лирического героя Кольцов. В схожей ситуации лирический герой других авторов, отчужденный от мира, как бы обладает изначальным духовным развитием, потенциалом, самодостаточностью. Лирический герой Кольцова, вырывающийся из мещанской пошлой жизни, такими возможностями обладает

не всегда. Он мучительно стремится постичь культуру, систему высоких нравственных ценностей. Однако это система для него все-таки еще в стадии формирования, ему многое в этом смысле не хватает. В стихотворении «Путь» он прямо говорит об этом:

Кто же держит меня?
И что кинуть мне жаль?
И зачем до сих пор
Не стермлюся я в даль?

<...>

Да на путь — по душе —
Крепкой воли мне нет,
Что б в чужой стороне
На людей поглядеть;

Что б порой пред бедой
За себя постоять;
Под грозой роковой
Назад шагу не дать...

Путь, 156—157.

В противостоянии особой дикости и пошлости среды и обостренного стремления к духовности, возможно, и заключается своеобразие романтического конфликта лирического героя Кольцова.

В этом контексте можно рассмотреть стихи Кольцова «с посвящениями». Такого рода поэтический прием очень распространен (и очень почитаем в провинции). Но обозначенные посвящениями взаимосвязи лирического героя — это тоже часть его духовного пространства. Он стремится определить себя, свое место в литературе и обществе.

Лирический герой точно понимает и чувствует сущность личностей, жизненные ориентиры, творческие интересы тех, к кому обращается. Белинскому — призыв страстно бороться с несправедливостью во имя правды и чести («Послание», 169). В. Ф. Одоевскому — философский символ, ночь, время размышлений и мистики, к тому же возвучии с названием его романа «Русские ночи» («Ночь», 185). Светлой памяти нравственно совершенного человека — «Поминки» (Н. Станкевичу), 187. «Вздох на могиле Веневитинова» — предчувствие собственной судьбы (91). Другу Андрею Серебрянскому (Белинский переадресовал верно, не Кашкину) — о собственных недостатках как поэта с просьбой помочь. Кольцов даже специально ошибается в рифмовке, ведь сказал же: «Заметь, что требует поправки» (68). Памяти Пушкина — «Лес» («Что, дремучий лес...», 135). Пушкин почти равен божеству — требуется мифологический уровень образности.

Эти адресаты — люди литературы, поэзии. Лирический герой, обращаясь к ним, пытается понять себя. Но непосредственно в своих стихах о целях собственной поэзии Кольцов почти не писал. Ограничился афоризмом:

Пишу не для мгновенной славы —
Для развлеченья, для забавы,
Для милых, искренних друзей,
Для памяти минувших дней. (67)

О гордом презрении к окололитературной толпе лирический герой демонстративно заявляет: «Я мещанин, а не поэт». Его увлекает «Мир музыки». Душа стремится в открывающуюся гармонию (148); на Кольцова, по-видимому, повлияли известная статья Серебрянского «Мысли о музыке», разговоры с ее автором.

В общении с государственными людьми, тем более высокого ранга, Кольцов чувствует себя сковано. «Благодетелю моей родины», посвящение губернатору Д. Н. Бегичеву получилось натужным, подобострастным (174—175). Между тем Бегичев был честным человеком, действительно благодетелем губернии, и к тому же писателем, благоволившим к Кольцову. Как отмечено, для лирического героя Кольцова конфликт с реальностью трудно разрешим. Но время от времени, нечасто, в мрачной картине жизни возникают просветы, появляется некая надежда, что строго говоря не вполне свойственно романтическому мышлению. Это отдельные недолгие минуты, но они есть. В стихотворении «К другу» лирический герой говорит о невозвратимых утратах «Чего уж нет — не будет вновь!». Но и другое чувство возникает в его душе:

Еще отрад у жизни много,
У ней мы снова погостим

<...>

И что мы в жизни потеряли,
У жизни снова мы найдем.

К другу, 77.

В «Песне» («В непогоду ветер...») «буйную головку» лирического героя «своя грусть терзает»? и «горемышной доле нет нигде привета». Он устал, у него «нету сил» «с этим горем биться». Но в finale он предполагает:

Поднимись — что силы
Размахни крылами
Может, наша радость
Живет за горами.

Если нет, у моря
Сядем да дождемся;
Без любви и с горем
Жизнью наживемся!

Песня, 158—159.

В этом же ряду имеет смысл рассматривать стихотворение «Товарищу» (154), «Я дома» (155), «Утешение» («Как жаль, что счаствия звезда...», 93).

Случай исключительный, но в некое мгновение, точнее на час лирического героя охватывает чувство ликования, радости жизни:

Давайте бокалы!
Дайте вина!
Радость — мгновенье.
Пейте до дна!
Громкие песни
Гряньте, друзья!
Пусть нас веселых
Видит заря!

Веселый час, 91.

Это стихотворение — явная перекличка с блистательным произведением задушевного друга и наставника Кольцова семинариста Серебрянского «Быстры, как волны, дни нашей жизни» (2, С. 5).

Но подобных просветлений в душе лирического героя Кольцова очень мало, постепенно они и вовсе исчезают, конфликт с миром становится безысходным. Не радует уже то, что когда-то было дорогое, даже молодость: «Русская песня» («Греет солнышко...»), 172; «Русская песня» («Где вы, дни мои...»), 181; «Вопль страдания», 173; «Перепутье», 177 и т. д.

Кульминация мучительного противостояния лирического героя и реальности — «Расчет с жизнью».

В душе страсти огонь
Разгорался не раз,
Но в бесплодной тоске
Он сгорел и погас.

Моя юность цвела
Под туманом густым —
И, что ждало меня,
Я не видел за ним.

Только тешилась мной
Злая ведьма-судьба;
Только силу мою
Сокрушила борьба

Расчет с жизнью, 184.

Лирический герой готов, «если б силу Бог дал», даже разбить эту жизнь. И все-таки в этих предельно горьких строках нет последнего отчаяния. Ведьма-судьба сокрушила силы, но не достоинство героя, его личность. Он и в трагическом состоянии сохраняет энергию сопротивления. Может быть? Энергия даже максимальна: он хочет разбить жизнь, становящуюся синонимом судьбы, злого рока.

Что же постоянно поддерживало лирического героя Кольцова в его борьбе с «весьмой-судьбой»? Что помогало ему преодолевать и побеждать.

Прежде всего — вера, Бог. Лирический герой Кольцова — глубоко, органично и радостно верующий человек. Перед иконой Христа раскрываются сами глубины его души, укрепляются его силы:

Твой небесный огонь
Негасимо горит;
Бесконечный твой мир
Пред очами раскрыт;

Я с любовью к Тебе
Погружаюся в нем;
Со слезами стою
Перед светлым лицом.

Перед образом Спасителя, 156.

В судьбе Христа лирический герой находит отзвук и своей судьбы:

И напрасно весь мир
На тебя восставал,
И напрасно на смерть
Он тебя осуждал.

Для лирического героя величие Христа — в доброте, любви, сострадании:

На кресте, под венцом,
И спокоен, и тих,
До конца ты молил
За злодеев своих.

Перед образом Спасителя, 156

Очень важно отметить, что естественность и сила веры дают лирическому герою возможность увидеть самую суть Провидения. А она — созидательном начале веры:

Глубокая вечность
Огласилась словом.
То слово — «да будет!».
 <...>
«Да будет!» — и было,
И видим — и будет...
Всегда — без конца.

Великое слово (Дума), 120—121.

Между прочим, это стихотворение посвящено Жуковскому — человеку глубоко верующему.

Конечно, как и всякий из людей, лирический герой Кольцова страшится смерти, проявляет слабость, даже сомнение в смысле данной ему свыше жизни. Но за ответами он обращается именно

к Богу. И получает ответы в вере. Его вера — незыблемая, она единственное неразрушимое начало его душевного мира. Он раскаивается в своих слабостях, в своих сомнениях. Но это и есть живая вера, а не мертвая догма, слепой фанатизм. Уже рассматривалось стихотворение «К другу». Оно об утратах жизни, о проблемах, о страдании души. Но финал его — вдохновенная проповедь о прощении и воздаянии за страдания. Точно так же, как и финал стихотворения «Великая тайна»:

О, гори, лампада,
Ярче пред распятьем!
Тяжелы мне думы,
Сладостна молитва!

Великая тайна (Дума), 106.

Не случайно многие религиозные стихи Кольцова имеют другое название — «дума». Именно возвышение души лирического героя в молитве, в стремлении к Богу предопределяют его размышления о вечных проблемах бытия, то есть размышления на уровне философии.

Довольно увлекательно спорят, был ли Кольцов философом. У него много написано в жанре «думы», предполагающем философскую медитацию. Но те его думы, в которых он стремится осознать собственно философские понятия и категории, чаще всего представляют собой добросовестный пересказ того, о чем говорили с ним его многошумные столичные друзья:

Горит огнем и вечной мыслью солнце;
Осенены все той же тайной думы,
Блистают звезды в беспредельном небе.
Царство мысли (Дума), 141.

«Царство мысли» — кульминация его философских усилий. Но именно в этом стихотворении видно, что поэту интересна не философская идея (мысль — «царица бытия»), но бесконечно многообразные, данные в подробностях реалии жизни.

Сам лирический герой достаточно определенно утверждал, что на философствования в прямом смысле не претендует:

Я недоросль, я не мудрец,
И мне нужнее знать немного;
Шероховатою дорогой
Иду шажком я, как слепец;
С смешным сойдусь ли — посмеюсь;
С прекрасным встречусь — им пленюсь.
С несчастным от души поплачу,
И не стараюсь знать — что значу.

Что значу я?.., 92.

Если Кольцов и философ, то таков он в своих религиозных перевоплощениях. Его философия религиозна. Философ он в изобра-

жении созданного Богом — в изображении души человека, в изображении природы и народной жизни.

Природа, безусловно, один из самых важных компонентов художественного мира Кольцова, и мира души его лирического героя. Для героя — это редкая ситуация отдохновения в конфликте с миром:

Иду на освеженный луг;
На нем я с новою отрадой
Дышу вечернею прохладой,
И с новой радостью земной
Веду беседы я с луной:
О смерти, вечности, о жизни,
О нашей будущей отчизне,
О наших будущих мирах.

Вечер, 83

В этом стихотворении, написанном под очевидным влиянием поэзии Жуковского («Вечер», «Славянка») философия изображения природы равнозначна философии самой жизни. Но и в самой природе лирический герой Кольцова чувствует не только гармонию, всепобеждающую силу, бесконечное многообразие. В стихотворении «Лес» («О чем шумит сосновый лес», 168) он говорит о природе как о чем-то непознанном человеком, о ее тайне. В ней есть и нечто дикое, угрюмое, пугающее, хотя и соотнесенное с духом вечной жизни, раскрывающем величие «лишь в пределах смерти». Это свидетельствует о сложности мировосприятия лирического героя.

Мир народной жизни, мир народной души в их многообразии и глубине открываются у Кольцова в его стихах с лирическим персонажем («Песня пахаря», «Косарь» и др.). Но и в восприятии лирического героя мир народа предстает как пространство добра, совести, красоты, любви. Лирический герой буквально наслаждается картинами деревенского празднества, изобилия, веселья. Душа егоозвучна с этим миром, показанным в колоритных подробностях: «Сельская пирушка», 89—90.

Сущность жизни этого мира — труд созидания. Это христианская истина, истина Бог. Лирический герой может упрекнуть кого-то из крестьян за нерадивость: «Что ж ты спишь, мужичок?». Но тем не менее он рисует грандиозную, по сути, вселенскую картину всеобщего крестьянского труда в стихотворении «Урожай». Мир народной жизни сливается с миром природы, свободы, с изначальными основами бытия.

Именно здесь, в мире народа и природы, возникает в душе лирического героя состояние, видимо, определяющее ее сущность наряду с любовью, верой, радостью труда. Это чувство возникает и обретает свое слово неожиданно, но необратимо уверенно — «воля». А точнее, это «Госка по воле» (159). Для лирического героя, задавленного обстоятельствами, желание воли становится

основным. Вскоре оно обретает свой образный символ. Это сокол («Песня сокола», 171) — постоянная стержневая метафора мироотношения лирического героя, а значит, и самого поэта.

Таковы, на наш взгляд, некоторые наиболее существенные черты личности лирического героя Кольцова. Его индивидуальность психологически не всегда подробно выписана, в ней больше общего, а не частного. Индивидуальность мироотношения реализуется за счет своеобразия ритмико-стилистической организации текста (5). И тем не менее это личность, обладающая живым чувством жизни, потребностью в свободе, тяготеющая к ценностям культуры, нравственности, веры, народа, но находящаяся в трагическом противостоянии со злой судьбой и пошлостью своей среды.

Литература

1. Кольцов А. В. Полное собрание стихотворений. Л., 1958.
2. Серебрянский А. Дни нашей жизни: Стихотворения. Поэмы. Статьи. Воронеж, 2001.
3. Ласунский О. Г. «Пишу не для мгновенной славы» // Кольцов А. В. Стихотворения. Воронеж, 1984.
4. Скатов Н. Н. Кольцов. М., 1983.
5. Беззубов И. Метрика и строфики Кольцова // Русское стихосложение XIX века: Материалы по метрике и строфики русских поэтов. М., 1979. С. 329—355.

Т. Н. Голицына ФЕНОМЕН ОДИНОЧЕСТВА В ПОЭЗИИ А. В. КОЛЬЦОВА

Поэзия — самопостроение
человеческой личности
Ю. М. Лотман

Как известно, одиночество — это особая форма самовосприятия, острые формы самопознания. Любой индивид воспринимает себя в определенном отношении к окружающему миру. Мы переживаем свое состояние в контексте сложной сети взаимосвязей. Возникновение одиночества говорит о нарушениях в этой сети. Основополагающим моментом при этом является осознание крушения бытия, чувство дестабилизации. Одиночество представляет собой чувство, которое определяет нечто утраченное внутренним миром личности. Значение этой специфической формы самосознания особенно существенно для человека, когда оно имеет отношение к сокровенным чаяниям личности. Одиночество может быть причиной многих разочарований, даже причиной крушения надежд. Это мучительное ощущение, потому что оно возникает вопреки нашим ожиданиям. Надежда требует того, чтобы ее разделяли,

чтобы к ней кто-то был причастен. Одиночество может обуславливать оторванность индивида от прошлого и отсутствие будущего.

Творчество А. В. Кольцова, как любого настоящего поэта, а русского поэта в особенности, во многом обусловлено трагическими обстоятельствами его жизни, трагическим опытом духовных поисков и, прежде всего, разрывом с изначальной культурной средой. Поэт неизбежно оказывается в конфликте с навязываемой ему системой утвердившихся «ценностей». Поэтическое творчество Кольцова, на наш взгляд, свидетельствует о доминировании состояния одиночества как особой форме самосознания творца. Одиночество разрушает интегративную сферу внутреннего мира поэта. Более того, страдания, обусловленные одиночеством, до известной степени стимулируют поиск новых средств самовыражения. Испытывая одиночество, поэт осознает, что от него уходит что-то важное, ускользает то, во что он верил, чего ожидал. Творчество и оказывается сублимацией страха одиночества.

Следует сказать, что метафизическое осмысление творчества Кольцова было предпринято ранее в работах Б. Т. Удодова (4), Ю. В. Манна (2) и других исследователей.

Цель предлагаемой статьи — определить языковые средства представления феномена одиночества в поэзии Кольцова.

На наш взгляд, основная нагрузка в воссоздании этого состояния падает на слова-наименования с семантической доминантой «одиночество». Их ряд представлен дериватами *один* — *одинокий* — *одиночество*: «С унылой душою сижу один»; «Один я в темной тишине, оставил свой семейный круг, с раздумьем сердца в глубине иду»; «И друзья, мои товарищи, одного меня все кинули»; «В эту пору непогожую одному жить — сердцу холодно»; «Тяжелый год, тебя уж нет, а я еще живу, и новый тихо без друзей, один встречаю, один в его заманчивую тьму я взоры потопляю».

В словарной статье указано, что имя *один* имеет значение: «без других, в отдельности от других, в одиночестве» (3). Имя *одинокий* имеет несколько значений: «отдаленный от других, без других, себе подобных; не имеющий семьи, близких; происходящий без других, в отсутствии других». Абстрактное имя *одиночество* интерпретируется как «состояние одинокого человека» (3).

Так как слова-наименования *один*, *одинокий*, *одиночество* являются дериватами, т. е. находятся в отношениях последовательной производности, то они семантически близки, их объединяет интегральная сема «без других», «отсутствие других».

Между тем в анализируемых стихотворениях Кольцова реализуется несколько иное значение дериватов — один не просто без других, а в отсутствии духовного родства, понимания, близкой души. *Одинокий* не просто отъединенный от себе подобных, а существующий без единомышленников. Одиночество — это своеобразное

самоощущение человека, потерявшего связь с миром, разуверившегося в целесообразности бытия: «Сяду я за стол — да подумаю: как на свете жить одинокому?»; «И встают виденья в душе одинокой»; «Опять в глупи, опять досуг страдать и телом и душою. И одиночества недуг кормить привязчивой тоскою». По-видимому, эти слова достаточно точно передают состояние утратившего жизненные ориентиры человека.

Самоощущения индивида, познавшего превратности судьбы, пережившего крушение иллюзий, передают и другие лексемы и конструкции из лингвопоэтического словаря Кольцова. В воссоздании чувств лирического героя поэт использует адъективы *осиротелый* и *унылый*. Поэтическое значение лексемы *осиротелый* — одинокий, лишенный родственной души, лишенный любви. Это слово в поэтическом контексте дополняет прилагательное *унылый* — испытывающий тоску, безнадежную печаль: «Осиротелый и унылый, ишу подруги в свете милой, ишу». К этим двум именам примыкает и образное сочетание «ненужное созданье»: «Что ж я? — ненужное созданье?». Определение *ненужный* в значении лишний, бесполезный усиливает семантику слова *созданье* — существо, человек. Созданье, кроме того, это то, что создано Богом. Получается, что лирический герой Кольцова — это Божье созданье, лишнее, ненужное на Земле.

Поэта не устраивает состояние осознаваемого им одиночества. Он хотел бы, мечтал выйти за его пределы, то есть найти духовно и культурно близких ему людей. Но для него это оказывается практически невозможным, что в свою очередь усугубляет глубину отверженности. Чтобы понять, как Кольцов сам воспринимает и оценивает неудачу своих попыток разорвать этот круг одиночества, необходимо обратиться к анализу конструкций с местоимениями: «И вот дожил на старость лет, что не с кем слова перемолвить, сердечной скуки разделить»; «Я б с ними привитая так, учился жить с самим собою».

Форма творительного падежа отрицательного местоимения *не с кем* указывает на отсутствие объекта действия, что определяет невозможность самого осуществления действия «перемолвить», «разделить». Успешной оказывается аутокоммуникация (с *самим собою*), которая приводит только к усилиению чувства изолированности от окружающего мира.

Перед нами творчество поэты-мargинала, утратившего способность к продуктивному взаимодействию со своей средой и не нашедшего своего места в другой среде. Отсюда и широкое использование метафорических образов и даже гипербол, типа «одиночества недуг»; «напрасно я молю святое провиденье отвесть удар карающей судьбы, укрыть меня от бурь мятежной жизни и обличить тяжелый жребий мой»; «и в этом свете бесстолковом меня рок грозный испы-

тал»; «убил я жизнь, искавши счастья, сгубил себя, а счастья нет»; «против меня восстали люди, судьба карает день и ночь».

Об этом же свидетельствует определенная избирательность эпитетов, передающих состояние пессимизма, отчаяния в связи с болезненным переживанием невозможности быть понятым: «привязчивая тоска», «унылая душа», «заманчивая тьма». Данная авторская интенция представлена также поэтическими формулами: «сердцу холодно», «злая судьба», «карающая судьба», «страдать душой и телом», «доля моя, доля», «любовью душа не согрета», «без любви-души, без радости».

Комплексы, связанные с одиночеством, предопределяют появление в лирике Кольцова, казалось бы, нехарактерных для него мрачных «интонаций» в описании природы. Внешний мир, увиденный поэтом, предстает как некое закрытое пространство, характеризующееся бесконечным однообразием с преобладанием темного, черного тона: «опять в глухи», «среди глухих степей», «невесел вид нагих степей», «в степи однообразной», «в степи и пасмурно и тёмно», «пространство дали покернело», «ночь беспространная лежит», «темная тишина», «черные туманы», «как черный полог, ночь висит», « даль пространная чернеет». Семантической доминантой данного изобразительного ряда можно считать метафорическую конструкцию «угрюмое лицо природы».

В этом мрачном пространстве лирическому герою угрожают природные катаклизмы, катастрофические события: «вихри, бури веют и шумят», «сгостились тучи», «буря страшная, громовая». На наш взгляд, такое «портретирование» природного фона позволяет адекватно передать переживаемое героем состояние — ощущение враждебности окружающей действительности, понимание своего фатального «несовпадения» с социумом и со своим временем.

Подводя итог, можно сказать, что переживания автора фиксируют дериваты *один*, *одинокий*, *одиночество*, которые непосредственно передают состояние одиночества.

Своеобразными субSTITутами семантической доминанты «одиночество» являются лексемы *осиротелый*, *унитый* и образное сочетание *ненужное созданье*. Они как бы углубляют семантику одиночества и доводят ее до крайнего, предельного проявления: созданье — то, что создано Богом, является лишним на Земле.

Конструкции с отрицательными, определительными и возвратными местоимениями свидетельствуют о невозможности обретения желанных контактов. Эта мысль автора подтверждается широким использованием метафор и эпитетов, образно передающих безнадежное самоощущение.

Внутреннее состояние автора конгениально внешней среде. В фокусе внимания поэта оказывается почти ирреальный пейзаж «беспросветной ночи» в «степи однообразной».

Между тем наиболее трагичная сторона жизни поэта, его одиночество, его маргинальность были в то же время едва ли не важнейшим внутренним стимулом философской, мировоззренческой проблематики его творчества. Своей поэзией Кольцов и пытался преодолеть полосу отчуждения от мира своего бытия. Результатами этих попыток стали несколько его шедевров, которые и определили место Кольцова в русской поэзии.

Литература

1. Кольцов А. В. Стихотворения. Воронеж, 1972.
2. Манин Ю. В. Кольцов и философская мысль его времени // Кольцов и русская литература. М., 1988. С. 25–49.
3. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1978. С. 405–406.
4. Удодов Б. Т. Человек и мир. О философской лирике А. В. Кольцова // А. В. Кольцов. Страницы жизни и творчества. Воронеж, 1984. С. 8–52.

Е. В. Сидорова СРАВНЕНИЯ В ПОЭЗИИ А. В. КОЛЬЦОВА

Одним из стилеобразующих элементов поэзии А. В. Кольцова является сравнение, позволяющее точно и необычайно метко передать пылкие чувства, особенности мировосприятия, описать природу и внешний облик человека. Образные сравнения в лирических произведениях поэта, с одной стороны, близки фольклорным (Она в тереме, что зорюшка, Под окном сидит растворенным... «Стенька Разин», 1838), с другой стороны, носят отпечаток книжности (Одна над бездною морской, Как дева Пушкина, стояла — Под белой дымкой покрывала?.. «Прекрасной поселянке», 1828).

Сравнительное значение в стихотворениях А. В. Кольцова передается разными средствами: чаще синтаксическими с помощью сравнительного оборота с союзами *как, что* (Но я веригою земной, как цепиу невольник злой, Надолго связан и окован... «Вечер», 1830), сравнительного придаточного предложения (И жизнь счастливая польется, Как серебристый ручеек Через муравчатый лужок, Журча, игравой струйкой вьется. «Молодой чете», 1830), творительного сравнения (Вместе с братьями, за добычью На край света летал соколом. «Стенька Разин», 1838); реже — морфологическими средствами с помощью степеней сравнения имен прилагательных и наречий (Вы ее увидите: Всех скромней, красивее, Всех простей и ласковей, Откровенней, радостней. «Повесть о моей любви», 1829); лексическими средствами с помощью слов с семантикой сравнения (Подобных *Mаше* очень мало «К М...», 1829).

Поэт прибегает к приему «нанизывания» однородных синтаксических конструкций для усиления образа сравнения:

Один лишь был мне верен друг,
И тот, как песни звук отзывной,
Как огнь мгновенной, надмогильной,
На утрене заре потух (Элегия, 1830).

В стихотворениях Кольцова обнаружены развернутые сравнения, в которых образ сравнения выносится в отдельную синтаксическую позицию, что характерно для образного параллелизма народной лирики.

*Словно птица быстролетная
Пролетела море синее...
Перешла так — сила русская
Степь пустую, непроходную* (Старая песня, 1841).

Сравнения выполняют функцию организующего начала в отдельных стихотворениях поэта. Так, в произведении «Престарелый казак» серия сравнений вначале с сопоставительным значением (*как ... так*), а в конце с противопоставительным (... , *чем ...*) создает кольцевую композицию, в которой реализовано идейное содержание:

*Как после сечи, после драки,
Бывало, ждал донец венца,
Так ныне в курене бурлака
Он ждет последнего конца.
Ах! Лучше б с именем героя <...>
Врагу насунуться на меч
И на долине чести лечь,
Чем здесь в безвестности постылой
Томиться над своей могилой.*

Весомую роль в композиционной организации стихотворения играют сравнения в одной из первых дум А. В. Кольцова «Ответ на вопрос о моей жизни» (1829):

*Вся жизнь моя — как сине море:
С ветрами буйными в раздоре —
Бушует, пенится, кипит,
Волнами плещет и шумит.
Уступят ветры, — и оно
Сроянется, как полотно.*

Развернутое сравнение, начинающееся и завершающееся сравнительными оборотами, объединяет сразу несколько поэтических строк, создавая образ неспокойной бурлящей жизни, усиленный глагольными формами: *бушует, пенится, кипит, плещет, шумит*.

Народно-поэтическое сравнение, продолжающее стихотворение, характеризует еще одно мучительное состояние души лирического героя, которое снова сопоставляется с картинами природы:

Со всех сторон печаль порою
Нависнет тучей надо мною,
И, словно черная волна,
Душа в то время холодна.

Печаль и беспокойная борьба в финале думы сменяются счастьем и умиротворением, что на морфологическом уровне сопровождается обилием именных форм (перечислением кратких форм имен прилагательных):

Ей (душе. — E. C.) снова все тогда прекрасно,
Тепло, спокойно, живо, ясно,
Как вод волшебное стекло...

Раздумьям о жизни посвящено немало лирических произведений Кольцова. Сравнения в них очень точно и образно передают невеселые мысли поэта, как, например, в песне «Не шуми ты, рожь» (1834), родившейся как отклик на известие о смерти возлюбленной Дуняши:

*Тяжелей горы,
Темней полночи
Легла на сердце
Дума черная!*

Бессилие человека в стремлении постичь смысл бытия и собственной жизни отражено в философском стихотворении «Что значу я?» (1830):

*Шероховатою дорогой
Иду шажком я, как слепец...*

В лирическом произведении «Две жизни» (1837) сравнения оформляют размышления поэта о радости и тленности человеческого бытия. Сияние и меркнущий свет в образных планах сравнений являются олицетворением вечной жизненной антitezы:

*Две жизни в мире есть.
Одна светла, горит она, как солнце <...>
Долга она — как божья вечность...
Другая жизнь темна <...>
Кратка она, как блеск звезды падучей ...*

Не раз в лирических произведениях поэта встречается сравнение жизни, уходящих дней с угасанием: Но эти дни, как тень, проходят (Спящий юноша, 1828). Стремительность и мимолетность жизни подчеркивается народно-поэтическим сравнением: И нет уж тех дней, что летели стрелой... (Русская песня, 1840).

Об уносящейся в прошлое юности поэт пишет с сожалением:

*Соловьем залетным
Юность пролетела,*

Волной в непогоду
Радость прошумела. (Горькая доля, 1836)

В художественной картине мира Кольцова сравнения дают образную характеристику чувствам лирического героя и его возлюбленной. В стихотворении «Молодой чете» (1830) поэт написал очень важные строки:

*Любовь и дружба! Ты дороже
Всего на свете, ты одна
В ненастье, в счастии равна.*

Любовь и дружба неразрывны в сознании лирического героя, пожалуй, поэтому после обращения местоимение стоит в единственном числе, тем самым указывая на единство дорогих поэту чувств. В стихотворениях о любви светлое чувство сравнивается с братской любовью, и этот образ во второй части сравнения является устойчивым в поэтической картине мира Кольцова:

*Я был у ней; на прелесть злата
Клялась меня не променять;
Ко мне лишь страстию пытать,
Меня любить, любить, как брата. (Я был у ней, 1829)*

Лирическому герою важно ощущать душевное родство, осознавать, что рядом есть люди, любящие и понимающие. Одиночество становится таким тяжким бременем, что возникает чувство сиротства, опустошенности:

*Без ней, как сирота безродной,
Влачусь один в толпе людей,
С душою мрачной и холодной,
Как нераскаянный злодей. (Элегия, 1830)*

Образные характеристики на основе сравнения в поэтических произведениях Кольцова получают такие чувства, как *горе, печаль, кручина*. Горе сравнивается со своим равным морем, печаль и кручина с мрачной тучей. Подобное сопоставление переживаний человека с природой зеркально отражается в сравнениях, описывающих картины природы, которые основываются на олицетворении: *роща зернистая, словно божий гость, улыбается; скирды сидят, как князья; сиротой хлеб нескошен стоит; буря всплачется леши, ведьмою*. Былинным напевом звучат строки стихотворения «Урожай» (1835):

*Туча черная
Понахмурилась.
Понахмурилась,
Что задумалась,
Словно вспомнила
Свою родину ...*

Именно об этом стихотворении Г. И. Успенский писал в своих очерках «Крестьяне и крестьянский труд»: «Здесь все просто, обыкновенно, взята только одна нива желтеющая, на которой сосредоточены все заботы владельца, сосредоточены все его думы» [2]. Кольцов по-народному передает истинную близость между человеком и природой, и это единство совершенно не случайно: все жизненные драмы героев происходят на лоне природы, со своими помыслами, переживаниями люди обращаются к природе. Мир воспринимается поэтом как цельное жизненное пространство, в котором чувства человека так же сильны и многообразны, как богата и многообразна природа. В одном из писем Кольцова к В. Г. Белинскому мы можем прочесть полные душевного тепла и восхищения строки поэта: «А степь опять очаровала меня; я чорт знает до какого забвения любовался ею. Как она хороша показалась! И я с восторгом пел: «Пора любви» — она к нам идет» [3].

В русской литературной традиции сравнения являются важным средством создания портретных характеристик персонажей. В стихотворениях Кольцова образ возлюбленной и нежен, и поэтичен, и в то же время наполнен энергией огня:

Прелестные очи
Как звезды горят.
Как майское утро
Улыбка ее... (Исступление, 1829)

Во внешнем облике любимой сияние зари, красота и неповторимость весны:

Пусть пылает лицо,
Как поутру заря,
Пусть сияет любовь
На устах у тебя!
 <...>
Как весна — хороша
Ты, невеста моя! (Последний поцелуй, 1838)

Устойчивыми в поэтической картине мира Кольцова являются сравнения очей со звездами, а взгляда — с ядом:

Голубые они...
И как жарко горят!
Будто яда полны, —
Будто съесть вас хотят! (Песня, 1842)

Сравнения как важный стилеобразующий прием в лирических произведениях Кольцова в тематическом плане отражают особенности русской литературной традиции, согласно которой переда-

ют размышления, чувства человека, характеризуют его внешний облик и описывают картины природы.

Образные сравнения Кольцова, на первый взгляд, просты, основаны на зрительных ассоциациях, среди которых ведущее место отводится сопоставлению мира природы и мира человека: чувства лирического героя становятся более ощутимыми на фоне картин природы, красота и сила человека ярче, если сравнивается с явлениями природы, а природа, зеркально отражая мир людей, одухотворена, благодаря этому миру и чуткому, мыслящему, любящему жизнь поэту. Анализ сравнений в лирических произведениях Кольцова выявляет архетипичные образы, связанные с основополагающими жизнеутверждающими смыслами русской духовной культуры, выраженной мощными в своей простоте поэтическими строками: «Я простирая свои объятья Ко всем с любовию, как братьям!»

Литература

1. Скатов Н. Н. Кольцов. М., 1989. С. 61.
2. Кольцов А. В., Никитин И. С., Суриков И. З. Избранное. М., 1958. С. 675.
3. Кольцов А. В. Сочинения: В 2 т. М., 1959. Т. 2. С. 47.

О. А. Швецова «ПИШУ НЕ ДЛЯ МГНОВЕННОЙ СЛАВЫ: ДЛЯ ПАМЯТИ МИНУВШИХ ДНЕЙ» (историзмы и архаизмы в языке А. В. Кольцова)

Поэзия А. В. Кольцова оказала глубокое влияние на русскую культуру. Песни поэта, отражающие стихии национальной народной жизни и народного национального характера (Скатов 1983, с. 92), поют в народе; композиторы пишут музыку на его стихи. Влияние А. В. Кольцова испытывали практически все последующие поэты: Н. Некрасов, А. Фет, А. Блок, Н. Клюев, С. Есенин, А. Твардовский, Н. Рубцов и многие другие (Зуев 1984, с. 63).

По мнению В. Ю. Троицкого, «великое художественное открытие А. Кольцова заключалось в том, что он сумел создать в литературе новый, не существующий до того поэтический мир, художественная цельность которого определялась прежде всего внутренним единством народного взгляда на вещи, живой непосредственностью чувств и оценок, выраженных в органических формах народнопоэтического мировосприятия» (Троицкий 1988, с. 68).

К сожалению, время, в котором жил и творил Кольцов, удаляется от нас все дальше в прошлое; многие из тех реалий первой трети XIX века, которые для современников поэта были совершен-

но ясными, для следующих поколений становятся непонятными архаизмами. Отчасти из-за этого наследие Кольцова до сих пор остается «недопрочитанным». Поэтому развернутое и достоверное филологическое и культурно-историческое комментирование произведений поэта является чрезвычайно важной, востребованной и ответственной работой.

Одним из моментов, значимых для постижения сегодняшними школьниками и студентами творчества Кольцова, формирования их лингвистической компетенции должно стать изучение ими устаревшей лексики, используемой поэтом. Ее лексико-семантический анализ важен не только в культурологическом отношении, но и для развития национального самосознания, поскольку историзмы и архаизмы отражают наш прежний быт, нравы, обычаи и привычки, т. е. имеют культурно-историческое значение. А. В. Кольцов по праву считается народным русским поэтом, так как «он носил в себе все элементы русского духа, в особенности страшную силу в страдании и наслаждении» (Белинский цит. по: Кольцов 1972, с. 64).

Одним из стихотворений, в котором широко представлены реалии крестьянской жизни XIX века, которое интересно в историко-культурном и лингвопоэтическом аспектах и которое может быть всесторонне проанализировано в аудиториях как русских, так и иностранных учащихся, представляется нам стихотворение «Женитьба Павла» 1836 г.:

Павел девушку любил,
Ей подарков надарил:
Два аршина касандрики,
Да платок, да черевики,

Да китаечки конец,
Да золоченый венец;
Она стала щеголиха,
Как богатая купчиха.

Плясать в улицу пойдет
Распотешит весь народ;
Песни ль на голос заводит —
Словно зельями обводит.

Оdalь молодцы стоят,
Меж собою говорят:
«Все мы ходим за тобою:
Чьей-то будешь ты женою?»

Говорите. Сам-третей,
Запряг Павел лошадей,
Везть товары подрядился,
Кой-где зиму волочился.

И, разгорившись казной,
К весне едет он домой...

Здесь в специальном лингвистическом комментарии нуждается практически каждое слово. Для этого (как, впрочем, и для анализа значений историзмов и архаизмов, употребляемых в других произведениях поэта) мы обратились к данным следующих словарей: «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля, «Словарь современного русского литературного языка» в 17-ти томах, «Толковый словарь русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова, «Толковый словарь русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, «Словарь русских народных говоров», «Словарь русского языка XI—XVII веков».

В стихотворении были выявлены следующие группы историзмов и архаизмов:

1) *собственно историзмы* (слова, обозначающие вышедшие из современной жизни предметы, явления, профессии) и *семантические историзмы* (вышедшие из употребления значения многозначных слов, называющих исчезнувшие предметы, явления), которые, в свою очередь, подразделяются на несколько тематических групп:

а) историзмы, называющие единицы измерения:

аршин (татарск.) — погонная мера, четыре четверти (пяди), по четыре вершка (верха пальца); треть сажени; длина всей руки от плеча; вольный шаг человека; 21/3 русского или английского фута; русская мера длины, равная 0,711 метра, применявшаяся до введения метрической системы;

конец — (спец. в торговле) — отдельный кусок, штука материала (ткани, веревки) определенной длины;

б) историзмы, называющие предметы одежды, ткани:

черевики — женские сапожки, обычно остроносые и на каблуках; вообще женские башмаки на Украине и в некоторых южных областях России;

касандрейка (вор., тамб.) или **александрейка** — красная бумажная полосушка, на рубахи; красная бумажная ткань, с прониткою другого цвета (белою, синею, желтою), на крестьянские рубахи;

китайка — сорт гладкой, плотной, преимущественно синей хлопчатобумажной ткани, первоначально привозившейся из Китая; потом х/б ткань, производившаяся в России;

венец (поэт. устар.) — головной убор девиц; девичья головная лента, повязка;

в) историзмы, указывающие на социальный статус:

купчиха — 1. жена купца; 2. женщина из купеческого сословия;
в) историзмы, называющие действия:

разгориться — разжиться чем-либо;

2) *архаизмы*:

а) лексико-семантические — ушедшие из употребления значения многозначного слова, имеющие иное, современное название:

казна (устар. и нар.-поэт.) — наличные деньги, особ. звонкая монета в количестве; имущество, деньги;

б) лексико-словообразовательные архаизмы, различающиеся с современным вариантом суффиксами или приставками:

одаль нареч. (устар. и обл.) — поодаль, в стороне, в сторону;

в) синтаксические архаизмы — устаревшие конструкции словосочетаний и предложений:

плясать в улицу пойдет — пойдет плясать на улицу;

песни ль на голос заводит — поет громко песни;

все мы ходим за тобою — мы все ухаживаем за тобою.

И когда современный читатель познакомится с таким комментарием, то перед ним словно оживет картина деревенского уклада того времени.

Кроме того, в стихотворениях поэта были выявлены и другие историзмы и архаизмы, являющиеся, с одной стороны, данью литературной традиции того времени, а с другой — характеризующие русский крестьянский быт, передающие ощущение полноты и радости жизни, любви.

Всю эту устаревшую лексику мы также разделили на несколько тематических групп.

1) Устаревшая лексика, называющая лицо по роду занятий, а также лексика, относящаяся к тому или иному роду деятельности:

а) собственно историзмы:

чумак (южн. новорос., сар. малорос.) — в старое время на Украине: крестьянин, занимающийся перевозкой и продажей соли, рыбы, хлеба и других товаров:

Чем чумаков прогнать дремоту? («Ночлег чумаков», с. 89);

б) семантические историзмы:

староста — в дореволюционной России: выборное или назначаемое лицо для ведения дел какого-н. небольшого коллектива:

Ворочусь в село —

Прямо к старосте... («Косарь», с. 194)

в) собственно лексические архаизмы:

гуж — конная тяга, конный транспорт:

Из села гужом

В пору выехать («Урожай», с. 174—175);

2) Устаревшая лексика, указывающая на социальный статус:

а) собственно историзмы:

барский — в дореволюционной России: человек из привилегированных классов (помещик, чиновник)

К дому барскому приду («Бегство», с. 239);

боярин — родовитый дворянин, крупный помещик, барин:

*Много есть у меня
Деревень и людей,
И знакомых бояр... («Русская песня», с. 280);*

б) семантические историзмы:

порода — принадлежность к какому-нибудь роду, сословию:

*Вот и выбрал по их разуму,
По обычаю — как водится:
И с роднею, и с породою,
Именитую, почетную («Всякому свой талан», с. 275);*

3) Устаревшая лексика, называющая вид одежды и обуви:

а) собственно историзмы:

онучи — в русской крестьянской одежде — обмотка для ноги под сапог или лапоть, портнянка;

лапти — плетеная обувь из лыка или веревок, охватывающая со всех сторон ступню ноги:

*Старые лаптишки
Без онуч обуешь («Вторая песня Лихача Кудрявича», с. 220);*

кафтан — верхнее, долгополое мужское платье разного покроя: запашное, с косым воротом:

*Кафтанишка рваный
На плечи натянемшь... («Вторая песня Лихача Кудрявича», с. 220);*

4) Устаревшая лексика, называющая единицы измерения:

— собственно историзмы:

десятина — старинная русская мера земельной площади, равная 24000 кв. саженям или 1,09 га:

*Ну, тащися сивка,
Пашней, десятиной... («Песня пахаря», с. 154);*

5) Устаревшая лексика, называющая жителей и разновидность поселения:

— собственно лексические архаизмы:

слобода — большое село с некрепостным населением:

*В городах все девушки
Как-то мне не нравились,
В слободах, в селениях
Всеми брезгал-гребовал («Повесть моей любви», с. 113);*

селянин (офиц. устар. и книжн.-поэт., теперь обл.) — крестьянин, землевладелец:

«Раздумье селянина» (заглавие стихотворения А. Кольцова);

поселянин (устар. и поэт.) — крестьянин:

*Но жарка свеча
Поселянина
Пред иконою
Божьей матери* («Урожай», с. 176);

одноземки — женск. к одноземец; уроженка одной с кем-л. страны:

*Красавицы-девушки,
Одноземки-душеньки...* («Повесть моей любви», с. 112);

степняк — степной житель, живущий в степной глуши, одиночко, заимщик, хуторянин:

*Дикarem, степникою
Я в Воронеж езжал...* («Повесть моей любви», с. 112);

6) Устаревшая лексика, используемая для стилизации прошлых эпох:

а) собственно историзмы:

опричник — человек, служивший в опричнине, т.е. в специальных царских войсках времен Ивана Грозного:

*Пьют, гуляют молодцы,
Все опричники лихие...
Молодые чернецы* («Русская песня», с. 297);

воевода — в Древней Руси и в некоторых славянских государствах: начальник войск, а также области, округа; градоначальник, губернатор:

*Воеводы-рати храбрые
Ездят, бьют татар по улицам...* («Старая песня», с. 296);

б) собственно лексические архаизмы:

пилатить — мучить, тираничить, истязать:

*Царь-ханжа летит, как вихорь,
С саранчою удальцов,
Москву-матушку пилатить—
Кушать мясо и пить кровь* («Русская песня», с. 298);

слобода — большое село, селение; поселок у самого города или у монастыря, пригород;

лихой (устар. и прост.) — приносящий беду, злой, тяжкий;

чернец — монах;

басурман — иноверец, иноземец (примущ. о мусульманине):

*И пришла она, незваная.
К царству сланному, Казанскому,
К басурману — хану лютому...*
(«Старая песня», с. 296);

стопа — сосуд для вина, расширяющийся кверху, чаша;
тать — вор, грабитель:

*И уйдешь опять,
Как ночная тать,
Невидимкою ...* («Горе», с. 245);

7) Устаревшая лексика, характеризующая чувства, эмоции, силу воли, а также действия, связанные с их проявлением:

а) собственно лексические архаизмы:

запрядать — запрыгивать, запрыгнуть; заскакивать, заскочить:

*Вдруг сердечко пылкое
<...>*

По груди запрядало («Повесть моей любви», с. 113);

пододонный — то, что под одоньем (круглая кладь сена; скирд; стог);
пододонная (калужск.) — подноготная, тайна, скрытая истина:

*Гой ты, сила пододонная!
От тебя я службы требую...* («Тоска по воле», с. 249);

безотмений — отличный, превосходящий:

*Надо силу, силу прежнюю,
Надо волю безотмennую* («Перепутье», с. 271);

бражский — веселый, хмельной:

*И бражским восторгом,
Нечистым, постыдным,
Навек заклеймит...* («Умолкший поэт», с. 180);

б) лексико-словообразовательные архаизмы:

крушиться (устар. и прост.) — сокрушаться, печалиться кру-
шиться:

*Я ее хочу,
Я по ней крушусь...* («Косарь», с. 192);

вспламенить — воспламенить, загореться (перен. о чувствах):

*...Осанкою, поступью,
Речью лебединою
Вспламенила молодца* («Повесть моей любви», с. 113);

8) Устаревшая книжная лексика:

— называющая части тела:

а) собственно лексические архаизмы:

очи — глаза:

*И кто так пристально, средь ночи,
Вперял на деву страшны очи...* («Путник», с. 84);

ланиты — щеки:

*Твои уста, твои ланиты
Такою прелестью покрыты!* («Прекрасной поселянке», с. 88);

чело — лоб:

С челом открытым гордо вышел ... («Примирение», с. 231);

б) лексико-фонетические:

глава — голова:

Главы пред ними не склоняй! («Послание», с. 261);

— называющие действие, в том числе опредмеченное:

а) собственно лексические архаизмы:

ведать — знать:

*На селе своем жил молодец.
Ничего не знал, не ведывал...
(«Деревенская беда», с. 228);*

лобзанье — поцелуй:

*Хорош ли он? Вполне ли заменил
Огонь любви моей могучей
И силу страстного лобзанья
(«К милой», с. 221);*

ратовать — действовать или говорить в защиту или против кого-чего-н.:

*Ты стоишь — поник
И не ратуешь
С мимолетною
Тучей-бурею?* («Лес», с. 210);

б) лексико-словообразовательные архаизмы:

провидеть — предвидеть:

*В моем толке
Смыслу нету,
Чтоб провидеть дела божьи...* («Вопрос», с. 206—207);

— называющие признаки:

а) собственно лексические архаизмы:

всесветный (книжн., устар.) — всемирный, всеобщий:

Печаль моя всесветная... («Пора любви», с. 217);

всеблагий — преисполненный достоинства, святости, милосердия:

*О, всеблагое провиденье,
Храни его успокоенье!* («Спящему младенцу», с. 87);

б) лексико-фонетические архаизмы:

младой — молодой:

*И в ком чудесная мечта
Груди б младой не взволновала ...*
(«Прекрасной поселянке», с. 88);

— называющие явления природы:

а) лексико-фонетические архаизмы:
ветр — ветер:

*Пощады нет! Душевную молитву
Разносит ветр во тьме пустынной ...*
(«Вопль страданья», с. 267);

огнь — огонь:

И чувства огнь святой... («Из Горация», с. 300)

— называющая лиц:

а) лексико-словообразовательные архаизмы:

дева — девушка (см. пример выше);

— представляющая собой абстрактные существительные:

а) собственно лексические архаизмы:

досуг — есть, имеется свободное время:

*Опять в глухи, опять досуг
Страдать и телом, и душою... («Я дома», с. 242);*

— представляющие собой вещественные существительные:

а) лексико-фонетические архаизмы:

золото — золото:

*Я был у ней; на прелесть злата
Клялась меня не променять... («Я был у ней», с. 91);*

8) Народно-поэтическая устаревшая лексика:

а) собственно лексические архаизмы:

грамотка (обл., простореч.) — письмо:

карточка (разг. фам.). — уменьш.-ласкат. к **карта** (гадальная):

*Как хитрец по карточкам,
Расскажу по-дружески... («Повесть моей любви», с. 112)*

б) лексико-фонетические архаизмы:

полымя (устар. и обл.) — пламя:

*Красным полымем
Заря вспыхнула («Урожай», с. 172);*

земь (устар. и прост.) — земля, в значении дол, низ, пол:

Земь не хочет быть рабою... («Вопрос», с. 206);

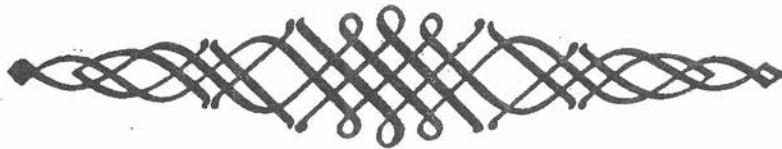
молонья (устар. и обл.) — молния:

*Молоньей, коса,
Засверкай кругом! («Косарь», с. 193).*

Такое обращение к устаревшей лексике поможет современникам, пусть отчасти, приблизиться к пониманию значения творчества поэта. Ведь поэзия А. В. Кольцова, по словам А. Жарова, — это «не только выдающееся явление духовной жизни народа в широком смысле. Оно всегда будет необходимо как живое свидетельство о богатырском характере русского народа» (Скатов 1984, с. 101–102).

Литература

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I—IV. М., 1958.
2. Зуев Н. Песня пахаря // Литература в школе. 1984. № 6. С. 60–63.
3. Кольцов А. В. Стихотворения. Воронеж, 1972. 358 с.
4. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М., 1993.
5. Скатов Н. Н. Кольцов. М., 1983.
6. Скатов Н. Н. Жизнь и судьба поэта // Подъем. 1984. № 9. С. 20–102.
7. Словарь русских народных говоров. Т. 1–40. М.; Л. СПб., 1965–2006.
8. Словарь русского языка XI–XVII веков. Вып. 3. М., 1976.
9. Словарь современного русского литературного языка. Т. 1–17. М.; Л., 1948–1965.
10. Толковый словарь русского языка [под ред. Д. Н. Ушакова]. Т. 1–4. М., 1940.
11. Троицкий В. Ю. Кольцов и русская романтическая поэзия его времени // А. В. Кольцов и русская литература. М., 1988. С. 49–76.



ЭКЗОТИЧЕСКОЕ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА

В настоящем выпуске «Филологических записок» завершается публикация материалов, которые были подготовлены к печати в рамках совместного с Лозаннским университетом проекта, посвященного феномену экзотического в русской литературе и культуре.

Е. О. Козюра

ЭКЗОТИЧЕСКОЕ КАК ИЗНАНКА ИМПЕРСКОГО ПРОСТРАНСТВА: НИКОЛАЙ КЛЮЕВ И МИХАИЛ ЛОМОНОСОВ

Нередко выстраивающий в стихах собственную поэтическую «геноалогию», Николай Клюев однажды в числе своих предшественников назовет Ломоносова: «В стране холмогорской, в нерпячем снегу,/ Под старым тресковым карбасом/ Нашел я поющий берестяный след/ От лаптя, что сплел Ломоносов»¹. Появляющийся в другом тексте народ-Ломоносов в песнопадужном зипуне также эквивалентен лирическому «Я» Клюева («Я — посвященный от народа,/ На мне великая печать» /391/).

Однако если в биографиях двух поэтов обнаруживаются явные параллели (оба — выходцы с Севера, из крестьянской среды), то в литературном плане поэт «индустриализации, государственной мосхи и научного строительства»² Ломоносов мог бы служить для апологета крестьянской культуры Клюева скорее отрицательным примером³. Чтобы прояснить специфику их литературного родства, рассмотрим «унаследованный» Клюевым от Ломоносова творческий «метод», который эксплицируется в разбираемом стихотворении.

Способность к поэтическому творчеству определяется в нем особым типом зрения, которому свойственно умение обнаруживать аналогии между атрибутами своей (*северной*) культуры и весьма удаленными, экзотическими реалиями: «У парня в серьге талисманный Памир,/ В лучине — кометное пламя,/ Тюрбан Магомета в старушьем чепце,/ Карнак — в черемисской божнице, — / Все ведает сердце, и глаз-изумруд/ В зеленые неводы ловит» /495/. Результатом подобного творческого акта становится некий синтетический образ мира: «Глядь, вышла поэма — ферганский базар/ Под сенью карельских погostов!» /495/.

Выстраивание таких (и не только таких) аналогий — один из принципов клюевской поэтики⁴. Но *свое и чужое*, как правило, не равны по «объему»: отдельные (и самые обыденные) приметы своей культуры соотносятся с целыми комплексами экзотизмов (чаще всего, ориентальных), как, например, в стихотворении «Вылез тулуп из чулана...»: Полы мои из Бухары,/ Род расстягайный ведут,/ Пазухи — пламя Сахары/ В русскую стужу несут.// Помнит моя подоплека/ Желтый Кашмир и Тибет,/ В шкуре овечьей Востока/ Теплится жертвенный свет» /310/⁵. Перестроив свое зрение, клюевский человек в состоянии лицезреть *Восток*, не покидая *Севера* и даже не выходя из дома: «Кто несказанное чает,/ Веря в тулупную мглу,/ Тот наяву обретает/ Индию в красном углу» /311/⁶.

Однако формы присутствия экзотических реалий в обычно не- свойственных им широтах могут и не опосредоваться спецификой зрения. Другой вариант «экзотизации» *Севера* связан с особого рода трансформациями пространства. При этом вполне конкретные географические локусы словно втягивают «метонимические» фрагменты экзотических пространств и культур. Приведем лишь наиболее эффектные примеры заполнения *северных* территорий пространственной экзотикой⁷: «Восшумит баобабом карельская нива,/ И взрастет тамарис над капустной грядой.// С Пустозерска пригонят стада бедуины,/ Караванный привал узрят Кемь и Валдай» /399—400/; «Стада носорогов в глухом Заонежье,/ Бизоний телок в ярославском хлеву» /404/; «От Печоры слоновые стадо/ Потянулось на водопой...» /406/; «На избой взрастут баобабы,/ Приютит хлевушка тигрят,/ За тресковой ухой арабы/ Поведут пустынный обряд» /461/.

Именно образы пространства (и, отчасти, коррелятивное им поэтическое зрение) образуют точку пересечения разделенных двумя столетиями художественных миров Николая Клюева и Михаила Ломоносова.

Параметры одицкого ломоносовского пространства не раз были описаны исследователями⁸. Означенная «империальной формулой» (Л. В. Пумпянский) *от... до*, территория Российского государства не просто исключительно велика. Имперское пространство непрерывно расширяется, причем (начиная с Хотинской оды) одним из индексов этого расширения является военный код: «Но чтоб орлов сдержать полет,/ Таких препон на свете нет./ Им воды, лес, бугры, стремнины,/ Глухие степи — равен путь./ Где только ветры могут дуть,/ Доступят там полки орлины»⁹. Симптоматична для расширения и водная метафорика — в плоскостном мире од Ломоносова Российская империя заполняет все окружающее пространство, как разливающаяся вода: «Но море нашей тишины/ Уже пределы превосходит,/ Своим избытком мир наводит,/ Разливвшись в западны страны» /130/. Характерно, что у Клюева сам Ломоносов становится «метонимией» подобного расширяющегося пространства:

«Из избы вытекают межи,/ Ломоносовы, Ермаки.../ Убежать в половецкие вежи/ От валдайской ямщицкой тоски!» /446/.

Таким образом, в одилической перспективе¹⁰ территория Российской империи потенциально равна всему земному пространству. Противоречие между реальными границами государства и безграничностью идеальной империи легко разрешимо: имперское пространство присутствует на (пока) не входящих в ее состав землях в превращенной форме *тишины* или *славы*: «И свет во всех своих концах/ Исполнен храбрых Россов славой» /69/, «Ее великолепной славой/ Вселенной преисполнен слух» /167/.

В рамках заявленной темы особо стоит отметить, что первым на очереди предметом имперской «экспансии» в одах Ломоносова оказываются восточные культуры, о чем выразительно написал Л. В. Пумпянский: «Россия <...> становится первой зачинательницей новой жизни тех народов, пробуждение которых еще не настало, совершив которое — дело России. Так закончится обратное шествие цивилизации на Восток»¹¹. Воззрения Ломоносова в этом смысле мало отличаются от *западных концепций Востока*, описанных Э. Сайдом.

Ломоносовская гиперболизация пространственных представлений восходит к древнерусской литературе,¹² встречается у русских силабистов XVII века¹³. Ставшая одним из основополагающих элементов русской политической поэзии XVIII—XIX веков,¹⁴ в XX веке «империальная формула» делается достоянием массовой культуры¹⁵. Поэзию Николая Клюева можно рассмотреть как своеобразное логическое завершение «ломоносовской» традиции пространственной образности, инвертирующее принципы одилической «географии». В поэзии Клюева бесконечная расширяемость одилического пространства трансформируется в бесконечную вместительность.

Сходные процессы обнаруживаются как будто бы и в ломоносовских одах, где монархия, сакральный центр имперского пространства, способна притягивать к себе отдаленные территории: «И степи в зное отдаленны,/ К Тебе любовию возженынны,/ Еще усерднее горят./ К тебе от восточных стран спешат/ Уже Американски волны,/ В Камчатский порт, веселья полны» /95—96/; «Куда свой зрак ни обращаешь,/ По множеству градов и сел,/ От всех к тебе простерты взоры,/ Тобой всех полны разговоры,/ К тебе всех мысль, к тебе всех труд» /143/.

Но клюевский *Север* не вбирает в себя *Восток*. Все экзотическое уже содержится в *северном* пространстве, и Клюев лишь запечатлевает момент его проявления, актуализации.

Самопорождение экзотизмов в нехарактерных для них условиях возможно благодаря существующим между «нецивилизованными» культурами тайным связям, метафорами которых служат *четки* и подобные им цепочки однородных элементов: «С Соловков до жуче-

го Каира/ Протянулась тропка — Божьи четки ... Русь течет к Великой Пирамиде,/ В Вавилон, в сады Семирамиды;/ Есть в избе, в сверчковой панихиде/ Стены плача, Жертвеник Обиды» /408—409/. «Где бабья слезинка, созвездием став,/ В Медину ведет караваны» /495/¹⁶. Клюев фиксирует момент выхода на поверхность незримых прежде каналов сообщения между разными участками единого глубинного пространства¹⁷. А раскрывшаяся связь между *своим* и *чужим* приоткрывает в мире Клюева *иное*, спиритуальное, пространство, *Белую Индию*¹⁸: «На дне всех миров, океанов и гор/ Цветет, как душа, адамантовый бор, — / Дорога к нему с Соловков на Тибет,/ Чрез сердце избы, где кончается свет» /309/.

Итак, у Клюева *Восток* (шире: любая «экзотическая», не-европейская территория) — это не подлежащее присвоению чужое пространство, оно всегда находится внутри *своего*. Тем не менее характерно, что «восточный вопрос» поднимается и у Ломоносова, и у Клюева в схожем историческом контексте. Оды Ломоносова и стихотворения Клюева 1918—1921 годов (именно в этот период интенсивность экзотических мотивов достигает у него высшей точки) тематизируют одну и ту же историческую ситуацию: создание нового государства, фактически являющееся сотворением нового мира. Если в государственной мифологии Ломоносова существование Империи подразумевало обязательное покорение Востока, то построение нового мира в «космогонии» Клюева в качестве одного из ключевых моментов предполагает высвобождение всего экзотического, в «свернутом» виде скрывающегося в *северных широтах*.

Соответствующие «параметры» ломоносовского мира Клюев переворачивает, все *внешнее* меняя на *внутреннее*. Так, например, происходит с ломоносовским образом Империи как тела. В оде 1748 года огромное тело России покрывает собою пространство: «Седит и ноги простирает/ На степь, где Хину отделяет/ Пространная стена от нас;/ Веселый взор свой обращает/ И вокруг довольства исчисляет,/ Возлегши лактем на Кавказ» /132/. У Клюева же тело как пространство описывается, как правило, изнутри. Наиболее последовательно это реализуется в стихотворении «Я здесь, — ответило мне тело...», представляющем собой воображаемое путешествие, в котором *материкам и островам* соответствуют внутренние органы человека¹⁹.

Даже «ломоносовское» экстенсивное заполнение пространства совершается у Клюева «изнутри», путем прорастания. «Ломоносовская» водная метафорика при этом соединяется с растительной: «От Байкала до теплого Крыма/ Расплеснется ржаной Океан» /352/²⁰.

С известной долей метафоричности можно сказать, что Клюев в своих стихах демонстрирует оборотную сторону Империи, скрытый за ее покровом мир экзотических культур (включая и внутреннюю экзотику крестьянской, в особенности старообрядческой и сектантской, культуры), теперь «прорастающий» на поверхность.

Однако, даже «вывернутое наизнанку», (бывшее) имперское пространство у Клюева функционально едва ли не тождественно пространству од Ломоносова. По отношению к экзотическим культурам у *северного* пространства всегда особое предназначение. Как уже было сказано выше, в одицкой реальности именно Россия должна приобщить к цивилизованному миру восточные народы, так сказать, освободить их от экзотичности. В «имагинативной географии» (термин Э. Саида) Николая Клюева все экзотические культуры, напротив, сохраняют свою специфику. Но до конца реализоваться в своей экзотичности они смогут, если взрастут на русской почве. Только на *Севере* экзотические культуры находят свое подлинное место и проявляют себя во всем разнообразии («Все племена в едином слиты:/ Алжир, оранжевый Бомбей/ В кисете дедовском защиты/ До золотых, воскресных дней» /391/).

Показательно, что обратное соотношение сил, то есть возможность освобождения *русского* через *восточное* ставится Клюевым под вопрос. Подобная ситуация «разыгрывается» в стихотворении «Убежать в глухие овраги...» (1921). Начало текста живописует попытки лирического «я» укрыться от распространяющейся цивилизации (метонимически представленной атрибутами *книжной* культуры), обрести *внутреннее* пространство («Убежать в глухие овраги,/ Схорониться в совьем дупле» /490/). Возможность «выйти на поверхность» лирический субъект надеется найти на *Востоке*, причем его воображению это рисуется (вполне в клюевском духе) как высовование из недр тела: «Самурай в слепящей кольчуге/ Купиной предстанет мне, // Совершит обряд хаакири:/ Вынет душу, слезку-звезду». Но тут же сама способность восточных культур выявить в себе *русское* оценивается весьма скептично: «Вспомянет ли о волжской шире/ Китайчонок в чайном саду?/ Домекнуться ли по Тян-Дзину, // Что под складками че-чун-чи/ Запевают, ласкаясь, к сыну, / Заонежских песен ключи?» /491/²¹.

Таким образом, экзотика у Клюева выступает как феномен, который, чтобы стать самим собой, неизбежно нуждается в *русском* пространстве. Но, обретя себя на *Севере*, на следующем этапе экзотические культуры должны трансформироваться в новой уточнической реальности.

Так, в стихотворении «Памяти товарища Василия Грошникова, убитого на Нарвском фронте» (1919) погибший русский солдат выполняет роль жертвы, необходимой для объединения экзотических культур и сотворения нового мира: «Дорогой товарищ Василий,/ Солнцекудрой Коммуны сын, / По тебе Повенец и Чили/ Испекут поминальный блин. // И, опарою канув в кадку,/ Мирозданья выбродит кус, / Гималаи пойдут вприсядку, / Заломив гранитный картуз. // Вотяки, мингрельцы и мавры/ В песноликий сольются луч, / Над полями кровавой Нарвы/ Заалеет Дерево Муч» /450—451/.

Характерно, что в новом *мировоздании* восточные культуры не только *сливаются*, но и подвергаются своеобразной «русификации». Принципиальная эквивалентность всех экзотических культур логично предполагает возможность соединения их в одной, той, которая «извлекла» их на поверхность.

Но историческая реальность не способствовала осуществлению «экзотической» утопии Николая Клюева. В его поэзии конца 1920—1930-х годов тотальной «экзотизации» *Севера* уже нет. Экзотика опять уходит «внутрь», она может проявиться только в рамках крестьянской субкультуры, да и там возникает лишь в ритуальном времени религиозных или аграрных праздников: «Рожество — звезда золотая,/ Воробышний, ребячий гам,/ Колядою дальнего края/ Закликают на Русь Сиам./ И Сиам гостит до рассветок/ В избяном высоком углу» /651/; «И летят несметной силой/ От соломенного Нила,/ От ячменных островов/ Стai праздничных снопов» /587/.

Теперь *Восток* для Клюева — только иллюзорное пространство, в котором он скрывается от жесткой реальности: «И в час, когда заблещут копья/ Моих врагов из преисподней,/ Я уберу поспешно сходни./ Прощай, медвежий самовар!/ Отчаливаю в чайный пар,/ В Китай, какого нет на карте» /602/.

Подводя итоги, отметим, что «экспансионизм» *русского* пространства по отношению к (разной степени удаленности) экзотическим пространствам оказался наиболее существенной составляющей «ломоносовской» традиции в рецепции Николая Клюева. Инвертирование всех других элементов не затрагивает сути предложенной Ломоносовым модели «взаимоотношений» России с экзотическими странами и культурами. К началу XX века давно ставшая штампом, в трансформированном виде эта модель продолжила свою жизнь в русской поэзии.

¹ Клюев Н. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. СПб., 1999. С. 494. Далее все цитаты из стихотворных произведений Клюева даются по этому изданию, с указанием страницы в тексте.

² Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Сб. 14. Л., 1983. С. 18.

³ В качестве одного из наиболее явных расхождений стоит указать на фигуру Петра I. Ломоносовский *Заштитник*, *Отец*, *Герой*, у Клюева Петр (как проводник губительной европейской цивилизации) — персонаж негативный: «Домик Петра Великого,/ Бревна в лапу, косяки аршинные,/ Логовище барса дикого,/ Где тлеют кости безвинные» /471/; «К дувану адскому, не к славе,/ Ведут Петровские пути!» /758/.

⁴ «Все, что причастно к России и русской избе, настойчиво соотносится Клюевым с восточными именами и реалиями. <...> С великой изобретательностью использует поэт любую возможность для того, чтобы сблизить, соединить, сплыть в единый образ привычные для читателя русские понятия с экзотическими, восточными» (Азадовский К. Жизнь Николая Клюева. СПб., 2002. С. 152).

⁵ Ср. еще: «В осиновых терпких почках/ Есть оцет халдейского зноя,// Есть в плотничих звонких артелих/ Отгулы арабской стоянки.../ Зареет в лапландских метелях/ Коралловый пляс негритянки» /493/.

⁶ Ср. «А в хлевушке, где дух вымнят,/ За удоем кривая Лукерья/ Въявь прозрела Индийских стран/ Самоцветы, парчу и перья» /390/.

⁷ Термин *пространственная экзотика* принадлежит В. В. Гиппиусу, предложившему, вероятно, одну из первых в русской науке классификаций экзотизмов. Помимо пространственной, В. В. Гиппиус выделял временнную и физиологическую экзотику. См.: В. В. Гиппиус. Люди и куклы в сатире Салтыкова (1927) // В. В. Гиппиус. От Пушкина до Блока. М.;Л., 1966. С. 299–300.

⁸ Из последних работ см.: Душечкина Е. В. «От Москвы до самых до окраин...» (формула протяжения России) // Риторическая традиция и русская литература. СПб., 2003. С. 108–116; Зверева Т. В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века. Ижевск, 2007. С. 45–57, 114–129.

⁹ Ломоносов М. В. Избранные произведения. М.;Л., 1965. С. 64. Далее все цитаты из Ломоносова даются по этому изданию, с указанием страницы в тексте.

¹⁰ В соответствии с ней предмет «предстает не в своей реальности, а преображенными, идеально увиденным» (Н. Ю. Алексеева. Русская ода. Развитие одичайской формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005. С. 190).

¹¹ Пумянский Л. В. К истории русского классицизма // Пумянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000. С. 61–62. Другими поэтами XVIII века не менее последовательно будет проводиться тема покорения Востока. Ср., к примеру: «Во края плывем Асийски,/ По восточным мы валам:/Пристают суда Российски,/К Филиппинским островам. <...> Будут поздны Россов дети,/ Всею Азией владети:/ Ей законы изрекут:/ Тигра и Евфрате волны,/ Прежней радостию полны,/ По России потекут» (А. П. Сумароков. «Дифирамб Государыне Императрице Екатерине Второй, на день Ея Тезоименитства, Ноября 24 дня 1763 года» // А. П. Сумароков. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. ч. 2. М., 1787. С. 58–59); «Доступим мира мы средины,/ С Гангеса злато соберем;/ Гордыню усмирим Китая,/ Как кедр, наш корень утверждая» (Державин Г. Р. Мой истукан (1794) // Г.Р. Державин. Сочинения. т. I. СПб., 1864. С. 619).

¹² См.: Моисеева Г. Н. Ломоносов и древнерусская литература. Л., 1971. С. 243–244.

¹³ См.: Сазонова Л. И. От русского панегирика XVII в. к оде Ломоносова // Ломоносов и русская литература. М., 1987. С. 107–109.

¹⁴ Пумянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума... С. 24.

¹⁵ Душечкина Е. В. Указ. соч. С. 119–123.

¹⁶ Ср. в прозаическом тексте Клюева «Сдвинутый светильник» (1919): «Смертные тени пали от стен церковных на родимую землю, на народ русский, на жемчужную тропу сладости и искусства духовного, что вьется невидимо от Печенеги до индийских тысячестолийных храмов» (Клюев Н. Словоесное древо. Проза. СПб., 2003. С. 126).

¹⁷ В «антиевропейском» стихотворении «Домик Петра Великого...» представлен негативный вариант проявления таких скрытых связей, связанный с присвоением их «материалистической» западной цивилизацией: «Индия-Русь — глубина пододонная/ Стала коралловой красною ниткою» /471/.

¹⁸ Ср. этимологизацию *Индии* как *инде*, т.е. ‘в ином месте’ (Айрапетян В. Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски. М., 2001. С. 290).

¹⁹ Впервые на аналогию пространства и тела у Клюева указано в работе: Полякова С. В. О внешнем и внутреннем портрете в поэзии Клюева: (К вопросу об архетипичности поэтического языка) // Блоковский сборник. Вып. VII. Тарту, 1986. С. 150–161.

²⁰ Ср.: «Ледяное полярное кладбище/ Зацветет, голубей василька» /404/. Ср. также иной вариант подобного заполнения пространства (инвертирующий одилическую «военную» топику): «От Нила до кандалльного Байкала/ Воскреснут все, кто погибли» /373/.

²¹ Ср. принципиальную несоизмеримость России с любым экзотическим пространством в позднем (1932 или 1933 год) стихотворении: «Ах, она болезная, родная,/ Ста пятидесяти миллионов мать,/ Про нее не хватит рассказать/ Ни степей моздокских, ни Китая» /596/.

К. А. Нагина

«БУДЕШЬ СЧИТАТЬ ДРУГИЕ СУЩЕСТВА СОБОЮ...». К ВОПРОСУ «Л. ТОЛСТОЙ И ВОСТОК»

Интерес к культуре и философии «азиатского мира» в сочетании с признанием его авторитетности в решении бытийных вопросов привел Л. Толстого к освоению всевозможных «восточных» текстов: философско-религиозных, художественных и фольклорных, что отразилось в творчестве писателя двояким образом.

Во-первых, результатом этого процесса стала тщательная переработка произведений народного творчества стран Востока, повлекшая за собой устранение даже следов какой-либо экзотики: все заимствованные сюжеты Толстой вписывал в русский контекст, тщательно придавая им национальный колорит. Объяснение стольльному обращению русского писателя с материалами восточного фольклора напрашивается само собой. Полностью уничтожает экзотизм, отражающий национальное своеобразие, Толстой-гражданин мира. Его миссия — не разъединять, а объединять, «вылучившая» истинную сущность человека. Все внешнее — в первую очередь, расовое, национальное, затем — псевдо-культурное — для него просто шелуха, скрывающая «сердцевину целого» — «внутреннего человека», способного с помощью любви захватить в орбиту своего притяжения множество живых существ.

По Толстому, пути и формы работы философской и религиозной мысли у разных народов различны, но итог один. О духовной природе человека и совершенствовании ее, о непрестанном самовоспитании говорит писатель в *Азбуке*, в *Книгах для чтения*, где использует отвечающие его требованиям восточные сюжеты. И в этом — напоминание людям разных национальностей, что «они дети человеческие, что они братья» (Толстой, 12, 39).

Но существует и другая сторона процесса освоения Толстым религиозно-философской и художественной мысли Востока. На фоне масштабной перестройки «чужих» текстов и их активной адаптации для русского читателя большой интерес вызывают произведения с заимствованным сюжетом и частично сохраненным национальным колоритом, обнажающим их родство восточной культуры. Это сказки «Карма», «Ассирийский царь Асархадон», «Это ты», сюда же можно отнести «Суратскую кофейню» и очерк «Будда». Все эти произведения, написанные в разных жанрах, с различной степенью художественной детализации, напрямую связаны с учительной миссией Льва Толстого, определяющей пути его взаимодействия с литературой, культурой и религией Востока.

Воспользовавшись словами Эдварда Саида о «литературных паломниках» последних десятилетий XIX века, следует отметить, что и Толстой использовал «Восток так, чтобы найти в нем оправдание собственным экзистенциальным наклонностям. Восток был «созвучен его личным мифам, влечениям и запросам» (Сайд, 268). И если, следуя авторитетному исследованию Саида, ориентализм сложился в Европе, начиная с конца XVIII века, как «западный стиль доминирования, реструктурирования и осуществления власти над Востоком», то экзотические проекции, принадлежащие Толстому, явно носят иной характер. В противовес тезису Саида о том, что «ориентализм — это стиль мышления, основанный на онтологическом и эпистемологическом различии «Востока» и (почти всегда) «Запада» (Сайд, 10), можно утверждать, что эпистемологическая модель Толстого имеет гораздо больше сходствений с Востоком, чем кажется на первый взгляд: «антипатия <...> к рационалистическому мышлению», «неприятие рационалистического способа мышления и неотделимой от него утилитарной этики» (Сайд, 165), презентированные в европейском ориентализме в качестве главного отличия Востока от Запада, как раз близки толстовскому учению о путях и способах познания.

Реконструируя эпистемологическую модель Толстого, Р. Густафсон обнаруживает ее связь с эмпирической эпистемологией и показывает, как мыслитель в своих построениях отталкивается от нее, преодолевает ее и поднимается над ней (Густафсон, 223—431). С эмпирической эпистемологией Толстого связывает его понимание человека как иерархии четырех «частей»: «тела», «чувства», «ума» и «воли». В толстовской иерархии «чувство» является центральным, и для Толстого «мир, который мы познаем <...> есть ментальное представление нашего чувственного опыта» (Густафсон, 226). Разум постигает чувства, которые являются ощущениями впечатлений тела. Он дистанцирован от материального объекта, поэтому обретает лишь иллюзию власти и контроля над ним.

Ущербность знания, основанного на эмпирическом опыте, Толстой усматривает в дистанцировании эмпирического разума, позна-

ящего субъекта от самого жизненного потока, частью которого является сам познающий. Универсальным для Толстого становится такой способ познания, который устраняет эту дистанцию. Он связан с четвертой составляющей его модели — «волей» — «сущностью души человека» (Толстой, 1, 339), которая познается тем, что Толстой называет «сознанием» (Густафсон, 229). «Перенесение сознания на других» — это когда сознание движется вовне, расширяет свои границы, захватывая в них «другого». Универсальная связь между познающим и объектом познания есть любовь. Постижение бытия путем приобщения к нему в монографии Р. Густафсона названо познанием «с помощью эмоционального» или «внимающего сознания».

«Мое пробуждение состояло в том, что я усомнился в реальности материального мира. Он потерял для меня все значение» (Толстой, 53, 191), — записывает Толстой в Дневнике. «Угрозы Востока» Западу, направленные «против дискретности и рационалистичности времени, пространства и личной идентичности» (Сайд, 262), Толстым рассматриваются вовсе не как угрозы, напротив, в религиозных учениях Востока он находил спасительную тождественность своим собственным воззрениям. Взаимодействие Толстого с восточной религиозно-философской мыслью шло по пути, противоположному традиционному ориентализму. Э. Сайд как главное выдвигает следующее положение: «Европейская культура выиграла в силе идентичности за счет того, что противопоставляла себя Востоку как своего рода суррогатному и даже тайному «я», «Восток помог Европе (или Западу) определить по принципу контраста свой собственный образ, идею, личность, опыт» (Сайд, 262). А Толстой принцип контраста заменяет принципом тождества. В своих высказываниях он неоднократно объединяет всех духовных учителей человечества — Будду, Магомета, Конфуция, Лао-дзе и других, а основу объединения обнаруживает в их сущностной идентичности.

Стараясь утвердить собственную, открытую им в мгновения прозрения, которым предшествовали часы интенсивной работы мысли, эпистемологическую модель — познание через «внимающее сознание», Толстой обращается к сюжетам и колориту Востока: он ищет в них поддержку собственному учению. Его логика такова: он далеко не первооткрыватель, он просто обнажает перед цивилизованным миром то, что является достоянием тысячелетней мысли духовных учителей и их последователей — самого простого народа. Чем древнее истинна, чем больше религиозных учений хранит ее — тем очевиднее для Толстого ее безупречность и тем самым сводится почти к нулю ее относительность.

Писатель планомерно осваивал религиозно-философскую мысль Востока. Общее слово здесь объединяет арабскую, индийскую, китайскую культуры; толстоведами прослеживаются разнообразные

связи Толстого с Ираном, Японией, Турцией и другими восточными странами. Следовательно, он прекрасно владел вопросом о своеобразии арабской, индийской, китайской философско-религиозной и художественной мысли. И если «восточные» художественные тексты самого Толстого не доносят до читателя это своеобразие, то причина вовсе не в недостаточной неосведомленности их автора, прекрасно осознающего глубокое различие между Востоком арабским и, скажем, китайским. Толстой опять же выявляет то, что, с его точки зрения, едино во всех восточных учениях: особый способ бытия человека, руководствующегося особым способом познания.

В сказке-легенде «Карма» Толстой изложил свое понимание принципов буддийской морали. В кратком предисловии он обозначает главную мысль сказки, связанную с идеей всеобщего единства и общего блага: «...благо отдельного человека только тогда истинное благо, когда оно благо общее» (Толстой, 31, 47). И здесь же Толстой прибегает к излюбленному приему: выявляет пути схождения буддизма и христианства. Изречение из Евангелия от Иоанна высвечивает смысл буддийского учения, как он видится Толстому: «Как ты во мне и я в тебе, так и они да будут в нас едино...» Иоанн. XVII, 21 (Толстой, 31, 47).

Жанр «Кармы» Толстой определяет как сказку (в этом же жанре он напишет «Царя Асарадона» и «Это ты»), хотя она в большей степени соответствует жанру притчи-легенды, обладающей способностью соединять земное и трансцендентное. События разворачиваются в Индии, однако экзотического в «буддийской сказочке» немного: это имена героев, их принадлежность к кастам, названия населенных пунктов; монахи апеллируют к «учению Сакиа Муни, блаженного великого Будды», дважды упоминается «покрывало Майи» — один из любимых символических образов Толстого.

Повествованию придан обобщенно-универсальный характер. «Трансцендентная композиция» способствует тому, что описываемые события как бы изымаются из эмпирической реальности и рассматриваются в контексте заданной писателем идеи. Скрытое за событийной канвой сущность явлений обнажают носители сакрального знания, наделенные способностью к абсолютному видению. Сначала это буддийский монах Нарада, затем — его ученик Пантака, и, что особенно ценно для Толстого, таким «сакральным интерпретатором становится бывший профан Панду, к концу жизни обретающий способность рассматривать привычные для обыденного сознания поступки в ключе трансцендентной этики.

Истина, проповедуемая буддийским монахом, заключается в признании безусловной неразделенности отдельного человека со всем людским сообществом: «То, что мы считаем себя отдельными существами, происходит оттого, что покрывало Майи ослеп-

ляет наши глаза и мешает нам видеть неразрывную связь с нашими близкими <...> Для того, чье зрение омрачено покрывалом Майи, весь мир кажется разделенным на бесчисленные личности. И такой человек не может понимать значения всеобъемлющей любви ко всему живому» (Толстой, 31, 51).

События, составляющие кармический круг, убеждают Панду в справедливости слов Нарады, и перед смертью он доносит до своих детей те истины, которыми ранее владели только избранные. Он тоже вспоминает о покрывале Майи, закрывающем умственный взор непосвященных, и говорит слова, «которые были талисманом» его жизни: «Тот, кто помогает другому, помогает себе. Пусть исчезнет обман личности — и вы вступите на путь праведности» (Толстой, 31, 56).

В «буддийской сказочке» Толстого настойчиво обращает на себя внимание «покрывало Майи», «ослепляющее наши глаза», омрачающее зрение и закрывающее «умственный взор». Этот символ явно требует интерпретации.

Первостепенное значение среди основных направлений ведийской мысли имеет учение о майе, «особенно в той его части, где речь идет о связи Брахмана, творения, и майи» (Элиаде, 46). «Древнее учение космического творения как манифестации несказанной силы (майи), — пишет М. Элиаде, — отступает перед ролью, какую играет майя в личном опыте человека, идущего по жизни вслепую <...> майя ассоциируется с неведением... и сравнивается со сновидением. Многообразия «реальности» внешнего мира так же иллюзорны, как и содержание сновидений (Элиаде, 46). С «покрывалом Майи» связаны образы порабощения, скованности, плена, забвения, опьянения, сна, невежества, которые для индийских авторов служили синонимами человеческой жизни. В связи с этим освобождение от пут, пробуждение, раздиранье покровов используются как символы освобождения от иллюзий.

Толстовской образности явно близка индийская притча о человеке, которого злодеи увезли с повязкой на глазах далеко от дома и бросили в безлюдном месте (*Чхандогья-Упанишада*). М. Элиаде представляет комментарий, который дал этой притче пятнадцать веков спустя Шанкара (этот комментарий вполне мог читать Толстой, интересовавшийся трудами Шанкара): «Важно то <...> что происходит с человеком, уведенном далеко от сущего... и замкнутого в капкане собственного тела. Похитители — искаженные представления несчастного <...> Повязка на глазах — его заблуждения <..> «Как жить? Как изменить обстоятельства? В чем мое спасение?» Так рассуждает вконец запутавшийся человек, пока не встретит того, кто познал истинно Сущего <...> свободен от рабства, счастлив и, кроме всего прочего, сострадает другим. Он наставит нашего невежду на путь познания <...> и тот сбросит с

себя путы зависимости от мира вещей. Так он познает свою подлинную сущность <...> Сущее — он сам. С его глаз спала пелена иллюзий, порожденная неведеньем, и он, подобно нашедшему свой дом <...> полон радости и умиротворения» (Элиаде, 43–44). Здесь можно проследить явные схождения религиозно-философской концепции Толстого и индийской религиозно-философской мысли, которая «приравнивает освобождение к «просветлению» или к осознанию изначального, но доселе не осознаваемого, состояния универсума. Невежество, иными словами, *незнание своей сущности* (курсив автора. — К.Н.) можно уподобить «забвению сего изначального духовного принципа». Подавив невежество или сорвав «покрывало Майи», гностис <...> рождает освобождение: истинное «знание» эквивалентно пробуждению, и Будда — образцовый пример «пробудившегося» (Элиаде, 44). Духовные пути героев «Кармы» укладываются в эту схему.

Возможность духовного «спасения» через «осознание состояния универсума» — это главное, что привлекло Толстого в индуизме и буддизме. Эта же идея является центральной в «Ассирийском царе Асархадоне», тоже названном сказкой. Действие в нем перенесено в древнюю Ассирию, но явные параллели с «Кармой» и сказкой «Это ты» заставляют предполагать, что в «Ассирийском царе» Толстому важны не конкретные события из истории Ассирийских войн, а привязка к Востоку с его особым «духовным светом».

Царь Асархадон, завоевав царство Лайлиэ, думает о том, какую казнь избрать для своего поверженного врага. Его размышления прерывает чудесным образом появившийся старец, который говорит загадками, утверждая, что Асархадон и Лайлиэ — «одно». «Ты не можешь уничтожить... жизнь» Лайлиэ, — произносит ночной гость. В подтверждение своих слов старец приказывает царю раздеться и войти в купель с водой. Асархадон окунулся, «почувствовал себя уже не Асархадоном, а другим человеком» и вовсе не удивился, что он Лайлиэ, напротив, воспринял неожиданное превращение как должное и поразился «тому, что он до сих пор не знал этого» (Толстой, 34, 127).

Так начинается новая страница в жизни Асархадона-Лайлиэ, короткое описание которой приближается к традиционно восточному. В ответ на угрозы Асархадона Лайлиэ собирает войско и отправляется в поход, но терпит поражение. В момент, предшествующий собственной казни, персонаж все же вспоминает, что он не Лайлиэ, а Асархадон, и тут же слышит голос, вешающий, что «ты и Лайлиэ, ты и Асархадон». В самый момент казни он «высовывает голову из купели» и с ужасом понимает, что время, проведенное им в теле Лайлиэ, сводится к одному мгновению.

В этой сказке, как и в «Карме», в диалог вступают эзотерическое и профаническое знания. Учитывая вольное обращение

Толстого с заимствованными сюжетами, зачастую с историческим временем и пространством, необходимо обратить внимание на то, что в этом тексте дорогой ему сюжет обретения духовных истин он вписывает в конкретную историю ассирийских войн. В произведении явно взаимодействуют две макроструктуры, что в большей степени соответствует не жанру сказки, а жанру легенды: эти две макроструктуры — история и метаистория. Метаистория, сакральное время-пространство, связанное с фигурой чудесным образом возникшего старца, оказалось пересечено с временем-пространством профаническим, в котором действуют Асархадон и Лайлиэ. Это взаимодействие сакрального и профанического становится источником духовного напряжения, в нем воплощается жажда Толстого преодолеть историческое пространство и совершив прорыв в Вечность.

Поддаваясь чарам мудреца — носителя сакрального знания, Асархадон вступает в контакт с сакральным миром, следствием чего становится выход с профанического, конкретно-исторического пространства, на космический уровень. Экстатическое чувство единства с Целым, пережитое Асархадоном, заставляет царя стать странником, проповедником, то есть взять на себя функции мудреца, осуществляющего связь между историей и метаисторией, заставляющего сквозь временное увидеть вечное.

Вариацией на эту тему является еще одна сказка Толстого — «Это ты», демонстрирующая, насколько важен ему главный тезис предыдущих «сказочек»: «Все человечество составляет одно существо». С поразительной настойчивостью писатель эксплуатирует тот же самый сюжет, теперь уже в предельно обобщенной форме. Здесь демонстрируется все тот же уникальный путь «познания — перенесение себя в другое существо».

Жестокий тиран приказал советнику-мудрецу придумать страшную кару для своего врага. Мудрец, очередной носитель сакрального знания, предлагает единственно разумный, с его точки зрения, выход: простить обидчика, поскольку нельзя «никакими мучениями <...> уничтожить ни самого преступления, ни того, кто его совершил» (Толстой, 34, 138). Тирана, воплощающего в себе и Панду, и Асархадона, приводят в недоумение слова мудреца о том, что «все люди по существу своему один и тот же человек». Тиран требует доказательств и получает их. Как и Асархадон, тиран увидел истину «через покрывало» Майи: «Я увидел истину как бы через покрывало и узнал, что за этим покрывалом все человечество составляет одно существо» (Толстой, 34, 140).

«Покрывало Майи» служит зрымым и осязаемым воплощением той дистанции, которая отделяет познающего от объекта познания, и, начиная с конца 1870-х годов, интенсивно используется Толстым как в художественных, так и в религиозно-философских тек-

стах. Срываю покрывало, персонажи уничтожают эту дистанцию и выходят за рамки своей личности, чтобы открыть другого и обнаружить, что «он это я». Акцент на таком способе познания сделан в «Ассирийском царе Асархадоне» и в «Это ты», а «Карма» является подступом к разработке темы. Крайне важно, что в «большом» художественном творчестве персонажи Толстого идут к Богу и к осознанию смысла жизни именно таким путем. В восточных сказках описание этого акта познания заменяется мгновенным чудесным перенесением одного персонажа в сознание другого, а в оригинальном творчестве Толстого он расшифрован и соотнесен с реальностью. Этот путь познания был художественно обнаружен писателем уже в годы раннего творчества, подтверждением чему служит грэза Дмитрия Нехлюдова, героя рассказа «Утро помещика».

Драма Нехлюдова — в отчужденности от мира, в котором он существует и который безуспешно пытается переделать в соответствии со своими мерками и представлениями. Снятие «покрывала обмана» возможно только на пути познания «с помощью внимавшего сознания». Происходит это следующим образом. Дмитрий Николаевич садится за «желтенький» рояль и неожиданно для самого себя начинает импровизировать. В этот момент принципиально меняется бытийная позиция героя. Музыкальная фраза рождается сама, как будто помимо воли творящего ее, Нехлюдову нужно только чутко уловить это рождение-изменение и следовать ему. Состояние почти экстатического погружения в себя, когда ничто не мешает воображению перебирать впечатления, перетасовывать их и составлять из них последовательность, отличную от реальной, способствует рождению нового мироотношения. Ключевые образы прошедшего дня видятся в ином свете, из них выхвачено именно то, что соответствует новому способу бытия. Давыдка Белый, недавно вызывавший у Нехлюдова чувство злобы и желание разрушительного действия, теперь ассоциируется с «терпением и преданностью судьбе». Кормилица объясняет мужикам, что «от помещиков деньги прятать нужно». «Бессознательное» повторение этих слов героем: «Да, от помещиков деньги прятать нужно», символизирует сдвиг, произошедший в его мироотношении. Нехлюдов теряет ощущение своего «я», и в этот момент открывает новый мир, в котором вдруг оказывается своим. Он — та же кормилица, и ее слова — его слова. Но он одновременно и сам Нехлюдов, и ему на плечо склоняется русая головка его будущей жены. «Странно!» — отмечает Нехлюдов перемены, произошедшие в мире, — вернее, в видении его. Теперь толстовский герой — участник жизненного процесса, не наблюдатель. Он так же, как крестьяне, подчиняется жизненному потоку. Его «я» выходит за свои границы, чтобы постичь другого: это момент самопознания и познания бытия. Краткое отождествление Нехлюдовым себя с Давыд-

кой, кормилицей, Чурисом, Юхванкой сменяется отождествлением с Илюшкой. Дмитрию Николаевичу представляется серое туманное утро, шоссейная дорога и движущиеся по ней обозы, которые тянут «толстоногие сытые кони». Но Нехлюдов не наблюдатель, он сам Илюшка. Это он ночует под «открытым звездным небом», «на пахучем сене, около лошадей». Это он читает «Отче» и «Господи помилуй» и засыпает «беззаботным сном сильного, свежего человека» (Толстой, 4, 171).

Пространство сна Илюшки-Нехлюдова пронизано золотыми лучами: «И вот он видит во сне <...> Царьград с золотыми домами <...> Он свободно летит все дальше и дальше — и видит внизу золотые города, облитые ярким сиянием, и синее небо с частыми звездами, и синее море с белыми парусами» (Толстой, 4, 171). Способность света пронизывать пространство рождает у писателя одну из самых ярких метафор взаимодействия Бога и человека: «Душа — стекло, Бог — это свет, проходящий через стекло» (Толстой, 45, 41). В тот момент, когда Нехлюдов ощущал себя Илюшкой и увидел удивительный сон, он стал проводником божественного света, по-знал, что есть «истинная жизнь». «Истинная же жизнь есть способность стать так, чтобы пропускать свет вполне, не задерживать его. Но когда человек стал так, движение его жизни кончается <...> и тогда человек чувствует, что только тогда сделал то, что должно, когда он устранился так, что его как бы нет. Когда человек познает эту отрицательность своего личного существования, тогда он переносит свою жизнь в то, что проходит через него, в Бога» (Толстой, 50, 190). Нехлюдов шепчет себе: «Славно!» — «мысль: зачем он не Илюшка — тоже приходит ему» (Толстой, 4, 171). В это мгновение герой отождествляет себя с другим и с другими; его «я» доходит до не «я». Это переживание божественного начала, в котором утрата своего «я» ведет к познанию Бога.

В сказке «Это ты» взаимодействие человека с божественным началом также вписано в символику света. Тиран сравнивает смерть своего врага с уничтожением лампы: «Вот я могу сейчас уничтожить его так же, как уничтожить эту лампу, которая уже никогда не будет светить» (Толстой, 34, 138). Мудрец обращает внимание на различие категорий внешнего и внутреннего, формы и содержания: «Лампу ты уничтожил, но не свет, потому что свет везде, где он горит, все тот же свет и существует сам по себе во всем» (Толстой, 34, 138). Заданная в первой части сказки, эта символика замыкает произведение: тиран увидел луч «того света, который светит всем, но воспринимается немногими», потому уже не может «вернуться во мрак». Он обращается к мудрецу с просьбой помочь найти «чистый свет»: «Я не хочу быть «я», не хочу желать ничего проходящего, хочу быть безвременным, безличным, как и ты...» (Толстой, 34, 140).

Этот финал обнажает природу обращения Толстого к философии и художественным сюжетам Востока. Писателю крайне близка идея отрицания личности, концептуальная в буддизме. Именно она образует центральный стержень произведений в «восточном духе», питает эпистемологию самого Толстого и определяет пути познания его героев: «Мое сознание, отрещенное от личности <...> станет познанием <...> всего» (Толстой, 51, 67); «Смерть личности», высвобождающая «я» во вселенское сознание, — это способ «сознавать других как себя» (Толстой, 51, 68). Эту идею как раз и подтверждает проведенный нами анализ восточных «сказок» Толстого и их схождений с оригинальным творчеством писателя. Судя по всему, именно построением эпистемологической концепции обусловлен круг обращений Толстого к литературе, философии и религии Востока, в которых русский мыслитель искал соответствия своим собственным бытийным устремлениям.

Литература

1. Густафсон Р. Обитатель и чужак: теология и художественное творчество Льва Толстого. Перевод с англ. Т. Бузиной. СПб., 2003.
2. Сайд Э. Ориентализм. Западные концепции Востока. Перевод с англ. А. В. Говорунова. СПб., 2006.
3. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1928—1958.
4. Элиаде М. История веры и религиозных идей: В 3 т. Перевод с фр. М., 2002.

Ю. Бувар

МАСОНИСТВО КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЭКЗОТИКИ В РОМАНЕ «ВОЙНА И МИР»

Большой Энциклопедический словарь «Ларусс» определяет экзотику как «свойство произведения, описывающего чужие нравы или пейзажи», затем как «совокупность существ и предметов, наделенных этим свойством» и, наконец, как «пристрастие к экзотическим вещам»¹. Дальше сказано, что понятие это, вошедшее в обиход в Европе в XIX веке для обозначения пристрастия к артистическим формам и нравам далеких народов, появляется уже в момент открытия Нового Света, в связи с сопровождавшим его шоком, возбудившим воображение и совершившим переворот в мышлении. С этого момента западные художники, писатели и мыслители совсем иначе смотрят на так называемое «цивилизованное» общество. С этой точки зрения можно говорить о «нравственной» экзотике, принцип которой иллюстрируется знаменитым наи-

вным каннибалом Монтеня, добрым дикарем Руссо, «Персидскими письмами» Монтескье и состоит в том, что не-похожесть Иноземца, акцентированная внешними признаками отличия, представляет перевернутое отражение недостатков западного Я и превращается в воплощение западных нравственных идеалов.

Исходя из этих определений, нам хотелось бы показать, как роль, сыгранная масонством в духовных исканиях Пьера Безухова, позволяет сопоставить его с особой формой экзотики, которую мы назовем «духовной» и которая проявляется в перенимании отличий Другого с тем, чтобы примириться с самим собою. Отстаиваемый здесь тезис опирается на три тесно связанных между собой аспекта: духовное искание, представленное как путешествие; ритуал посвящения, позволяющий ассимилирование внешних признаков чужого; и, наконец, завораживающее действие, оказываемое на профана открытием замкнутой среды, которая подчиняет непонятным для него кодам и таинственность которой увеличивает ее притягательность.

В гл. I, ч. II, т. II «Войны и мира» Безухов, после дуэли с Долоховым, проходит через моральный кризис, заставляющий его иначе взглянуть на свою жизнь: «“Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?” — спрашивал он себя. И не было ответа ни на один из этих вопросов, кроме одного, не логического ответа, вовсе не на эти вопросы. Ответ этот был: “Умрешь — все кончится. Умрешь и все узнаешь — или перестанешь спрашивать”»². Примечательно, что этот метафизический перелом сопровождается физическим отдалением. Так, этот внутренний монолог звучит, когда герой физически порвал со своим прежним образом жизни: он расстался с женой, покинул Москву и очутился на почтовой станции на пути в Петербург. Станция и есть не что иное, как переходное пространство, где путник оказывается лишенным привычных ориентиров, отанным во власть неизвестности. Кроме того, идея перехода предполагает, что из первоначального места или состояния мы переходим в другое: именно на этой станции происходит решающая для Безухова встреча с Баздеевым, которая откроет ему двери (как в прямом, так и в переносном смысле) в новый мир. Метафора же путешествия получает однозначную трактовку в конце четвертой главы, на которой заканчивается описание ритуала посвящения Безухова в петербургскую ложу: «Заседание было закончено, и по возвращении домой Пьеру казалось, что он приехал из какого-то дальнего путешествия, где он провел десятки лет, совершенно изменился и отстал от прежнего порядка и привычек жизни»³.

Ассоциация между духовным путем и путешествием, точнее, плаванием, бессспорно, составляет одно из самых давних и востре-

бованных общих мест христианской символики. Другое, неотделимое от него общее место — представление земного рая в качестве острова, расположенного где-то на земле, но не значащегося ни на одной карте, — образ, как известно, являющийся еще одним из главных символов утопического мышления. Та же метафора духовного шествия составляет постоянный мотив в произведениях Толстого, как это показывает знаменитая притча в «Исповеди»: «Со мной случилось как будто вот что: я не помню, когда меня посадили в лодку, оттолкнули от какого-то неизвестного мне берега, указали направление к другому берегу, дали в неопытные руки весла и оставили одного. Я работал, как умел, веслами и плыл; но чем дальше я выплывал на середину, тем быстрее становилось течение, относившее меня прочь от цели, и тем чаще и чаще мне встречались пловцы, такие же, как я, уносимые течением. <...> На самой середине потока, в тесноте лодок и кораблей, несущихся вниз, я уже совсем потерял направление и бросил весла. Со всех сторон с весельем и ликованием вокруг меня неслись на парусах и на веслах пловцы вниз по течению, уверяя меня и друг друга, что и не может быть другого направления. И я поверил им и поплыл с ними»⁴.

Это приключение, это погружение в неизвестность, которым обворачивается самоискание, требует, как поначалу кажется, присутствия вожака или, как минимум, спутника: здесь имеется в виду община, на символическом уровне становящаяся физическим и даже географическим воплощением земного рая, истинной «утопии», не указанной ни на одной карте и тем не менее существующей реально. Так же и масонство, которым Толстой интересовался, хотя и не был к нему непосредственно причастным, на время становится в глазах его героя Землей Обетованной: не будучи ни религией (так как оно допускает все вероисповедания), ни партией (так как в нем нет места ни одной идеологии), оно утверждает себя как сообщество, все члены которого, объединенные стремлением к духовному совершенствованию, — братья, какими бы ни были их должности и общественное положение.

Но одной только метафоры путешествия не достаточно для того, чтобы говорить об экзотике; для этого необходимо, чтобы она сопровождалась понятием чуждости. Именно чуждость, не поддающееся сравнению отличие, стоит в центре разговора между Пьером Безуховым и Баздеевым на почтовой станции в Торжке: «Я боюсь, — сказал Пьер, улыбаясь и колеблясь между доверием, внушаемым ему личностью масона, и привычкой насмешки над верованиями масонов, — я боюсь, что я очень далек от понимания, как сказать, я боюсь, что мой образ мыслей насчет всего мироздания так противоположен вашему, что мы не поймем друг друга»⁵.

Слово «далек» в занимающем нас контексте весьма красноречиво; поначалу Пьер никак не принимает идей масонов, а их союз

в его представлении — поистине «даль»: всем ему чуждая (корнями, формой, принципами, философией и т. д.), она, соответственно, является для него недостижимой. Само слово «далек» означает в данном случае невозможность взаимопонимания, вызванную слишком разительным отличием между ними, которое Баздеев в своем ответе старается сгладить: «Погляди духовными глазами на своего внутреннего человека и спроси у самого себя, доволен ли ты собой. Чего ты достиг, руководясь одним умом? Что ты такое? Вы молоды, вы богаты, вы умны, образованы, государь мой. Что вы сделали из всех этих благ, данных вам? Довольны ли вы собой и своей жизнью? — Нет, я ненавижу свою жизнь, — сморщась, проговорил Пьер»⁶. Ловко перемежая вежливое «Вы» с выразительным «ты», Баздеев говорит с Безуховым, как бы повторяя его собственные слова, о мучащих того вопросах и сомнениях, приоткрывая перед ним возможность выхода, а по сути, возрождения, за которым последует приобщение Пьера к масонскому братству, столь же безоговорочное, сколь немыслимым оно представлялось поначалу. Частые восклицания Пьера «Да, да, именно так!», прерывающие и акцентирующие речь масона, хорошо передают эмоциональный характер этого приобщения, вызванного, прежде всего, радостью узнавания себя в другом.

Тут мы затрагиваем крайне важный, как кажется, момент, в силу его типично русской специфики (по крайней мере, в сравнении с западным образом мысли). Действительно, если для европейских философов и эстетов отличие «доброго дикаря» представляется тем более привлекательным, чем более абсолютистски оно оценивается, для русского непохожесть Другого экзотична и даже желанна, так как в ней узнаемо его же «Я». Иными словами, отличия «доброго дикаря» являются лишь формальными или стилистическими, поскольку истинное его назначение — представить в выгодном свете сугубо национальную мораль, в то время как у Толстого узнавание своего «Я» в Другом не только не исключает отличий, но подчеркивает их в некоем зачарованном восхищении. Другой становится своеобразным травестионным «Я», отражением его идеального образа, указывающего на возможность самосовершенствования. Однако узнавание это подразумевает, что принимается разница, таким образом, переносящаяся в область фантазма, а не действительности. Так, эта первая и случайная встреча с Баздеевым однозначно раскрывает механизм энтузиазма Безухова: «Пьер с замиранием сердца, блестящими глазами глядя в лицо масона, слушал его, не перебивал, не спрашивал его, а всей душой верил тому, что говорил ему этот чужой человек. Верил ли он тем разумным доводам, которые были в речи масона, или верил, как верят дети, интонациям, убежденности и сердечности, которые были в речи масона <...> но он всей душой желал верить,

и верил, и испытывал радостное чувство успокоения, обновления и возвращения к жизни⁷. Здесь мы снова сталкиваемся с необходимостью проецирования на внешний мир внутреннего, по сути, идеала, то есть идеала своего собственного, как это и описывается в «Исповеди», причем другой приобретает качество фантазматического идеала, которое как раз и характерно для всех форм экзотики.

Но для достижения столь желанного совершенства необходимо, в свою очередь, пройти через травестиование, «сменить кожу», как это подразумевает описание ритуала посвящения Бузухова в петербургскую ложу. Поскольку описание это занимает две главы, мы не станем пускаться в его детальный анализ. Ограничимся тем, что подчеркнем некоторые особо значимые моменты. Для начала напомним, что, как того требует ритуал, Пьер доставляют к месту посвящения с завязанными глазами: следовательно, то, как он воспринимает пространство, в котором он перемещается, и все события, которые он переживает, основано только на чувствах, что акцентирует параллель с чужеземцем, оказавшимся в незнакомой стране. Тем самым представленное духовное пространство, коим является масонская ложа, приобретает статус отдельной местности, наделенной собственной географией, с отдельными ориентирами, которые необходимо усвоить. Здесь снова понятие неизвестности и приписываемое ей превосходство скорее исходят из желания, чем из объективного наблюдения: *«В ту минуту, как дверь отворилась и вошел неизвестный человек, Пьер испытал чувство страха и благоговения, подобному тому, которое он в детстве испытывал на исповеди: он почувствовал себя с глазу на глаз с совершенно чужим по условиям жизни и с близким по братству людей человеком <...>* Пьер, подойдя ближе, узнал в риторе знакомого человека, Смольянинова, но ему оскорбительно было думать, что вошедший был знакомый человек: вошедший был только брат и добродетельный наставник⁸.

Вместе с тем, чем более странными ему кажутся приказания, которые ему даются, тем с большим рвением он их исполняет: все время, что длится действие, Пьер воспринимает ритуальные символы буквально, готовый, если нужно, броситься грудью на устремленные на него шпаги. Помимо пародийного аспекта этого эпизода, в нем можно увидеть смысловое перемещение представленных символов, которые из обыкновенных ритуальных кодов превращаются во внешние признаки превосходства Другого, обладающего столь же осязаемой и непреложной истиной, сколь и сами эти знаки: *«Надеясь вступить в совершенно новую жизнь, совершенно отличную от прежней, он ожидал всего необыкновенного, еще более необыкновенного, чем то, что он видел. Череп, гроб, Евангелие — ему казалось, что он ожидал всего этого, ожидал еще большего»⁹.*

Так, экзотичность масонства основана не на его историческом происхождении, а на его духовном и философском измерении, о чем свидетельствует неудавшийся масонский опыт Безухова. Разрыв происходит по возвращении Пьера из-за границы, где он встречал самых влиятельных масонов и где он, как сказано, «проник многие тайны». Чем лучше Безухов понимает Тексты, тем больше меркнет аура превосходства, которой в его глазах были окружены его собратья-масоны: идеализированный образ духовного брата, чистого и справедливого, который для себя создал Безухов, растворяется за реальным человеком, имя которого он знает, как и его прошлое, настоящее, амбиции и пороки. Глубоко разочарованный, Пьер отворачивается от масонского общества, считая, что оно пошло по ложному пути в угоду политическим интригам. Тем не менее, мечта об идеале не останавливается на этой неудаче, и Пьер снова захочет воплотить ее в новой общине, общине крестьянской, представленной солдатами, с которыми он сближается на фронте: «Слава Богу, что этого нет больше, — подумал Пьер, опять закрываясь с головой. — О, как ужасен страх и как позорно я отдался ему! — А они... они все время, до конца были тверды, спокойны... — подумал он. *Они* в понятии Пьера были солдаты <...> *Они* — эти странные, неведомые ему доселе *оны*, ясно и резко отделялись в его мысли от всех других людей»¹⁰.

Слово «оны», подчеркнутое самим Толстым, весьма характерно. Так, в очередной раз Другой воплощает идеал, поскольку он не ограничивается отдельным человеком, одиночество которого говорит о его несовершенстве, а является группой, коммуной, солидарным Целым. Именно это всесильное Целое, противопоставленное растерянной слабости «Я», Пьер и силится вобрать в себя, стремясь превзойти одиночество «Я» с его сомнениями, желаниями и *сознанием*, чтобы достичь устойчивого «мы», определенного, замкнутого, подчиняющегося надежным, ибо непреложным, правилам. Пьер, западная природа которого, взращенная на идеях Просвещения, убежденная в превосходстве разума, узнав разочарование, отныне обращается к своей «русской природе», прибегая ровно к тем же приемам и преследуя те же цели. Отметим, что параллель между тем и другим сообществами отчетливо обозначена в тексте, в своеобразной транспозиции библейской Тайной Вечери: «И в воображении Пьера мелькнул обед в клубе, на котором он вызвал Долохова, и благодетель в Торжке. И вот Пьеру представляется торжественная столовая ложа. Ложа эта происходит в Английском клубе. И кто-то знакомый, близкий, дорогой, сидит в конце стола. Да это он! Это благодетель <...> И *оны* со всех сторон, с своими простыми, добрыми, твердыми лицами, окружали благодетеля»¹¹.

Здесь желание достигнуть достоинств Другого снова проявляется в принятии его внешнего облика, что символически соответ-

ствует столь желанному преодолению несовершенной индивидуальности и восхождению к всесильному общему: «Послушай, — сказал (Пьер. — Ю. Б.), взяв Герасима за пуговицу сюртука <...> — Послушай, ты знаешь, что завтра будет сражение? / — Сказывали... <...> / — Я прошу тебя никому не говорить, кто я. И сделай, что я скажу... / — Слушаюсь, — сказал Герасим. <...> / — Мне нужно крестьянское платье и пистолет, — сказал Пьер, *неожиданно покраснев*. / — Слушаю-с, — подумав, сказал Герасим»¹². Крестьянская одежда и пистолет солдата сыграют ту же роль, что белый фартук и масонская шпага, а именно роль волшебного посредника между тем, что мы есть и тем, чем мы хотим стать, между внешним и внутренним: «внешность не обманчива!» — твердит эта безудержная жажда travestирования. Воображеная «не-обманчивость» внешности отсылает к целой традиции экзотического travestирования, когда белый человек рядился в перья Нового Света, африканскую маску или восточный халат. С этой точки зрения, наиболее разительный в русской литературе пример бегства от пороков цивилизации для нравственного оздоровления в обществе, считающемся экзотичным, — поэма Пушкина «Цыганы». Здесь это стремление также увенчается поражением, но вина за него лежит не на общине, принимающей чужеземца, а на его собственной слабости: не разочарованный Алеко покидает цыганский табор, а цыгане наказывают его за совершенное преступление, подвергая изгнанию. «Природа всегда берет свое» является своеобразным ответом Пушкина на экзотический фантазм.

Что же касается толстовского героя, то ему необходимо дождаться шока, связанного с заключением (которое, на символическом уровне, может ассоциироваться с изгнанием) и встречей с Карапаевым, чтобы Пьер понял: как и мир, к которому он стремится, путешествие, к нему ведущее, по сути своей является одноким и внутренним. Карапаев, самый верный представитель духовного идеала Безухова, как и он обездолен, лишен связи с родной крестьянской общиной и представлен не как модель для подражания, мелкая крупица, отражающая совершенство Целого, но как утверждение собственной единственности. В лагере пленных босые ноги Безухова, его борода и длинные волосы — не искусственно заимствованные атрибуты, как прежде, но следствие его собственного образа жизни, как, впрочем, и радость и ощущение полноты внутреннего мира, действительно им испытанные, а не возбужденные игрой воображения в бесплодной попытке утихомирить вечную неудовлетворенность.

Таким образом, истинная цель состоит не в том, чтобы достичь неизвестного «где-то», которое, по определению, есть не что иное, как банальное «там, где нас нет», но в том, чтобы принять собственное отличие. Здесь то, что мы назвали «духовной

экзотикой» в «Войне и мире», отчетливо обнаруживает как предмет вожделения и разочарования, что для самосовершенствования ищущая себя личность не может обойтись без захода во внешний мир, так как принятие собственной индивидуальности прежде всего предполагает опыт собственной непохожести, осознаваемой через фигуру Другого, которая служит одновременно ее отражением и средством, позволяющим ее превзойти.

Пер. с фр. М. Монес

¹ Grand Larousse encyclopédique en dix volumes, Т IV, Librairie Larousse, 1961.

² Толстой Л. Н. Война и мир. Том I—II, М., 2006. С. 424.

³ Там же. С. 442.

⁴ Толстой Л. Н. Исповедь. URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0440.shtml

⁵ Толстой Л. Н. Война и мир. Том I—II. С. 427. Курсив наш.

⁶ Там же. С. 430.

⁷ Там же. С. 429. Курсив наш.

⁸ Там же. С. 434—435. Курсив наш.

⁹ Там же. С. 434.

¹⁰ Толстой Л. Н. Война и мир. Том III—IV, М., 2006. С. 287. Курсив Толстого.

¹¹ Там же. С. 288. Курсив Толстого.

¹² Там же. С. 318. Курсив наш.

О. А. Бердникова

**«ВСЕ ДИКО И ПРЕКРАСНО, КАК В ЭДЕМЕ»:
К ВОПРОСУ ОБ ЭКЗОТИКЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. БУНИНА**

Вопрос об экзотике в русской литературе едва ли не первым концептуально осмыслил Ю. Айхенвальд во вступлении к первому выпуску «Силузотов русских писателей» (1911). Критик предложил весьма оригинальную «Схему к изучению русской художественной литературы», в основе которой гипотеза о «борьбе двух начал» в литературе и «общественных судьбах» России. Он называет их «разными, но в глубине своей родственными именами: это — тоска по родине и тоска по чужбине (термин Канта), центростремительная и центробежная сила, статика и динамика, оседлость и скита́льчество, патриотизм и космополитизм, в русской общественности — западничество и славянофильство»¹. Рассматривая родину и чужбину в жизни и творчестве русских писателей начала XX века, Ю. Айхенвальд обозначает оппозицию «экзотика и родина» в стихотворном творчестве трех его современников — И. Бунина,

К. Бальмонта и Н. Гумилева, представляющих принципиально разные эстетические и стилистические устремления русской поэзии начала XX века. Примечательно, что единственной их общей чертой становится, по мнению исследователя, экзотика, явившаяся результатом их путешествий на Ближний Восток и Цейлон, Японию и Африку. «Экзотика» в рассуждениях Айхенвальда становится синонимом «чужбины». Однако чужбина поэтов начала XX века географически и этнографически была гораздо более экзотичной, чем «Италия» Гоголя, «Ницца» Тютчева и даже «Кавказ» Пушкина и Лермонтова, уголявший, по тонкому наблюдению Айхенвальда, в XIX веке экзотическую жажду русских поэтов.

В начале XX века русская культура открыла для себя «Восток» как сложное и объемное понятие, включающее разные географические, исторические, религиозные, эстетические «координаты», и вместе с тем «Восток» являл собой вполне определенную целостность и в этом отношении противопоставлялся «Западу». В русской философской традиции «Восток» не раз становился поводом для осмыслиения провиденциальной, исторической, национальной миссии России как евроазиатской страны, а на рубеже XIX—XX веков стал одним из истоков формирования русской идеи.

Ведущей тенденцией в культуре и литературе начала XX века становится эстетизм, обусловивший особый, чисто художественный интерес к Востоку как краю экзотики, способному удовлетворить собственно эстетическую потребность — явить ту «новую красоту», ради которой художник серебряного века готов быть «разрушить все преграды» и «преступить все черты» (Д. Мережковский). Отсюда стало возможным появление в поэзии Н. Гумилева того самого «изысканного жирафа», который бродит «далеко-далеко на озере Чад», как самоценного художественного образа. Ведь «экзотический» и предполагает, по определению В. Даля, именование явления природного мира чуж(ено)земного происхождения, причем «из жарких стран»². Однако, как правило, в результате общей для эстетики серебряного века мифологизации экзотические образы также «отягощаются» религиозными, философскими, мифологическими, историческими и иными смыслами. На их основе формируются вполне определенные художественные феномены, значимые или даже знаковые для творчества того или иного художника и культурной эпохи в целом и характеризующиеся изначальной принадлежностью чужой этнической, географической и культурной среде. Так появляются «Индия» Н. Периха, «Африка» Н. Гумилева и В. Хлебникова, «Египет» К. Бальмонта, «Туркестан» художника П. Кузнецова. Это те деятели культуры (список их, разумеется, далеко не полон), чье творчество отмечено экзотизмом, кто, по выражению В. Хлебникова, «мучил себя» Востоком в поисках глубин древней мудрости, истоков культур и цивилизаций, рели-

тиозной и этнической близости с Россией, «примитивизма» как нового стиля в искусстве.

И. Бунин, казалось бы, должен занять свое законное место в их ряду, ибо в его личности и творческом сознании соединилось все то, что предрасполагало к экзотизму. Он обладал уникальным художественным, «чрезмерно-утонченным вкусом»³, позволявшим ему «обозреть красоту и оставить по себе чекан души своей» [Бунин, III, с. 500]⁴. Поэтическое дарование влекло его к изображению природного бытия, так что И. Бунину даже пришлось давать поэтическое «оправдание» критике начала XX века: «Нет, не пейзаж влечет меня,/ Не краски жадный взор подметит,/ А то, что в этих красках светит:/ Любовь и радость бытия» [Бунин, I, с. 101]. И, наконец, по убеждению М. Горького, Бунина отличало «органическое, наследственное тяготение к Востоку»⁵, которое он реализовал в своих путешествиях на Ближний Восток и Цейлон и написанных под впечатлением от этих путешествий стихотворных и прозаических произведениях. Таким образом, Бунин представлял собой идеального претендента на роль главного поэта экзотики в русской поэзии.

Однако проблема «Бунин и Восток», впервые поставленная О. В. Сливицкой⁶ еще в 1970-е годы и достаточно успешно разработанная во многих исследованиях, так и не позволила дать понятие «Восток» или «Цейлон» Бунина как некий его знаковый, оппозиционный «экзотизм». Возможно, одна из причин в том, что «Восток» Бунина так же не однороден, как ориентализм начала XX века, в котором возобладала концепция «двух Востоков», обозначенная В. Соловьевым в стихотворении «Ex oriente lux» (1890): «О Русь! В предвиденье высоком/ Ты мыслю гордой занята;/ Ка-ким ты хочешь быть Востоком:/ Востоком Ксеркса иль Христа?»

Перед Буниным, по крайней мере, в 1900—1910-е годы, не стоял этот знаменитый соловьевский вопрос: «Восток Ксеркса» интересовал его в той же степени, что и «Восток Христа». «Тоска по чужбине», замеченная в нем Ю. Айхенвальдом, привела Бунина, прежде всего, на «Восток Христа», который обретает художественные очертания в прозаическом цикле *Тень птицы* (1907—1911). В жанровом отношении рассказы цикла близки к путевым очеркам, что свидетельствует о самоценности для писателя самого путешествия по странам Ближнего Востока. Вместе с тем страны и государства интересуют его лишь в аспекте их принадлежности к Библейскому миру: «Вот рай, Ливан... Мир Аvelia! Мир чистых детских вер!» [Бунин, I, с. 233]. Для Бунина именно «география» является эстетически значимой: странствия по Библейским местам оказывается одновременно передвижением и в пространстве и во времени. «Да, все тут старее, восточнее» [Бунин, III с. 519], то есть чем восточнее, тем древнее и тем более поэтично. Географи-

ческая реальность словно бы «узнается», «вспоминается» путешествующим писателем, потому что уже явилась предметом художественного освоения в Библии, цитаты, мотивы и образы которой столь часты в рассказах цикла. «Есть ли в мире другая земля, где бы сочеталось столько дорогих для человеческого сердца воспоминаний?» [Бунин, III, с. 561]. Отсюда подлинность окружающих автора-повествователя мест есть в то же время главный показатель их художественной и эстетической значимости, а точность в описании пути — необходимое условие поэтического отражения действительности. Истоком поэтического были сами Святые земли, сохранившие зримые географические, исторические и собственно сакральные «следы» земной жизни Христа, библейских пророков и ветхозаветных прародителей, древнейших народов и цивилизаций. Не случайно Бунин так часто подчеркивает подлинную древность всего, что видит вокруг: пустыни, где Христос искался дьяволом, «красной почвы», из которой «создан Адам», священных рощ Эдема с «заоблачными ливанскими кедрами». Его путешествие стало «овеществлением Библии»⁷.

Отсюда простота жизни и обычаев народов Библейского Востока, примитивная для цивилизованного европейского человека, оценивается автором-повествователем не как экзотика, а как «первобытность». Это понятие приобретает в контексте цикла и всего творчества Бунина положительную коннотацию, о чем свидетельствует бунинская рукописная правка текста рассказа «Копье Господнее», в котором слово «первобытная» исправлена на «ветхозаветная»⁸. Ветхозаветность есть гарантия древности, подлинности, бытийности основ жизни человека. Так, видя рыбаков, перевозящих путешественников по озеру в Капернаум, автор-повествователь цитирует евангельские строки о первозванных апостолах Петре и Андрее и восклицает: «Разве не мог призвать он и этих?» [Бунин, III, с. 585].

Вместе с тем европейский взгляд Бунина по-иному обнаруживает себя в восприятии языческих проявлений «первобытной нищеты» — в этом смысле в полной мере экзотичной — при описании «полузвериных хижин из ила» и жителя этих хижин «феллаха», как бы вышедшего из глубины веков: «Это совершенный бык, по своему нечеловеческому сложению, с бронзовой шеей изумительной моши. И сидит он так, как и подобает ему, прямому потомку древнего египетского человека: прямо, нечеловечески спокойно, с поднятыми плечами, ровно положивши ладони на колени...» [Бунин, III, с. 526]. Однако и в этом случае наблюдается поэтизация и сакрализация «первобытности», но уже в контексте иной культовой и культурной традиции: это явно статуарное изображение прямо ассоциируется с древними египетскими сфинксами.

Так, чужеземные природные и жизненные реалии «вспоминаются» и переживаются как сакральные в творческом сознании ав-

тора-повествователя, приобретая при этом художественную ценность как явления культа и культуры. Именно поэтому они воспринимаются субъектом повествования как принадлежность духовной «родине», а не чужеродной экзотике. Отсюда — путешествие Бунина становится в большей степени паломничеством по Святым местам, чем странствием по экзотическим странам.

«Восток Ксеркса» предстает у него более всего как «Восток Будды». Хорошо известен интерес Бунина к буддизму, и уже достаточно изучены буддийские мотивы и образы в его творчестве разных лет⁹. Т. Марулло даже стремится представить писателя чуть ли не буддистом, что было бы, будь это истиной, самым большим экзотизмом в истории русской литературы.

Буддизм действительно привлекал Бунина как религиозно-философская доктрина, в основе которой столь близкие его мировидению идеи о подчинении человека мощи земных желаний и страстей и возможности ее преодоления, о человеке как части природного, космического мира, циклическое представление о времени. Однако отношение к буддизму носит у Бунина характер скорее художнический, чем религиозно-философский. Это в полной мере проявилось в рассказе «Ночь», где с помощью буддийских понятий он обосновывает свою концепцию творческой Памяти, и в книге «Освобождение Толстого», в которой Лев Толстой как творческая личность осмыслен на пересечении христианской и буддийской традиций.

Экзотические топосы буддийского (и реже мусульманского) Востока — Цейлон (Индия), Персия, Китай, Сахара, Турция, Алжир — присутствуют во многих произведениях писателя разных лет, но их культурологическая символика в ее конкретном художественном проявлении уже мало связана с собственно экзотическими проявлениями. Вместе с тем буддийский мир как экзотический Восток получает свое отражение в рассказах и стихах 1910—1920-х годов, созданных в результате посещения Буниным Цейлона в 1911 году, среди которых «Братья», «Сны Чанга», «Ночь отречения», «Соотечественник», «Готами».

Цейлон (Индия) воспринимается им, прежде всего, как «земля прародителей», райские места Адама и Евы, где с особенной тропической мощью отразилось столь свойственное Бунину ощущение постоянной и неизменной полноты бытия, искушающей силы жизни. В рассказе «Братья (1914) особенно значимыми становятся образы полдня и ночи, символизирующие власть «бога жизни-смерти Мары, бога «жажды существования»...[Бунин, IV, с. 9]. В «самый жар полдня» умирает старый рикша, и «особенно жаркой ночью» возвращается в вечный природный круговорот молодой рикша.

Экзотический опыт Бунина-путешественника по Востоку Будды вновь наглядно явил ему на уровне природных реалий подлинность

символов христианства и буддизма как двух мировых религий, и Бунин художественно реализовал эту символику в своем творчестве. Так, полуденный зной в его художественном мире является одним из мотивов искушения, отсюда родовой приметой женского облика у Бунина становится загар или смуглый цвет кожи («При дороге», «Солнечный удар», «Месть», «Весной, в Иудее» и мн. др.). Женщина как будто впитала в себя как наследие первородного греха тот «полуденный жар», в какой, по преданию, «Еву полуденный бес искусили» («Полуденный жар», 1947). Именно поэтому женский образ актуализирует азиатскую, в частности, индийскую «тему» в творчестве писателя: героиня нередко похожа на индианку, что привносит мотивы тайны, древности, непостижимости искушающей женской прелести («Сто рупий», «Камарг», «Жизнь Арсеньева», «Чистый понедельник» и др.)

Между тем мотив искушения, связанный с образом полночи/ночи, имеет в прозе Бунина уже исключительно тропическое происхождение, ибо только тропическая полночь не уступает полдню в насыщенности жизненной энергией и яркости красок: «Ночь быстро гасила сказочно-нежные, розовые и зеленые краски минувших сумерек... и черной жаркой тьмой наполнялись леса, загораясь мириадами светящихся мух и таинственно, зноино звения цветами, в которых живут мелкие древесные лягушки» [Бунин, IV, с. 9]. В более позднем, возможно, самом буддийском рассказе Бунина «Ночь отречения» (1921) именно тропическая ночь стала для автора-повествователя источником для глубоких философских раздумий и обобщений об искушающей силе земных привязанностей и страстей человека, об обольщении красотой и «сладостью» земного бытия.

Можно говорить и о присутствии в творчестве писателя своего рода колониального дискурса («Братья», «Соотечественник», «Сын»), предполагающего изображение жизни европейца в экзотической восточной стране и с неизбежностью заявляющего проблему Запада и Востока, цивилизации и естественности, и вследствие этого, неизбежно приводящего к изображению экзотических проявлений жизни в тропических «жарких странах». Приметами экзотики становятся здесь необычные географические топосы, точно названные явления животного и растительного мира, особенности колониального образа жизни европейцев и местных жителей. Однако и здесь позиция автора-повествователя представляется двойственной: «первобытность» оказывается предпочтительней цивилизованности, что отражается в стиле повествования. Так, события в рассказе «Братья» представлены как бы с точки зрения жителя тропиков (особенно в первой части), что несколько нивелирует экзотический налет. Бунин подчеркивает органичность, естественность жизни и смерти старого и молодого рикш, искушаемых «жаж-

дой любви и новых зачатий», неизбежно обретенных вследствие этого смерти как возвращению в процесс природного круговорота и с неизбежностью обретенных на возрождение в новом качестве в колесе сансары. В этом смысле более экзотичной является фигура мертвеннего, полусонного англичанина со «странными», как будто невидящими глазами, «пережившего свои желания», живущего по привычке и уже не способного искушаться ни экзотической красотой Востока, ни «жаждой любви», так боящегося раствориться в «этом страшном Все-Едином» и утратить свою «Личность».

Колониальный, а вместе с ним и собственно экзотический аспект рассказа «Братья» снимается у Бунина и самой идеей братства: он показывает не только «братьев, избивающих друг друга», как заявлено в эпиграфе, но и «братьев», единых в неосуществимости их человеческих притязаний, в их духовной несостоительности. В этом отношении ни природность, ни цивилизованность не становятся для писателя критериями личности. Сугубая природность одного и сугубая цивилизованность другого не мешают им быть братьями в том, что ни сингалез, ни англичанин не слышат и не руководствуются «голосом» Всевышнего, с той лишь разницей, что сингалез не осознает этого, а англичанин способен к рефлексии. Для писателя в данном случае не имеют значения конфессиональные различия, так как веру Бунин считает столь же онтологически значимой потребностью человека, как и «хлеб насущный» — вот почему буддийские доктрины не являются для писателя чем-то сугубо экзотическим.

Среди цейлонских стихотворений Бунина (кстати заметить, в контексте всего корпуса бунинских текстов они единичны) особое внимание исследователей привлекло большое, написанное белым стихом стихотворение «Цейлон» («Окраина земли», 1916). Основным его источником Е. Б. Смольянинова считает книгу К. Гюнтера «Цейлон. Введение в мир тропиков», изданную в переводе в России в 1914 году. В русле почти дословных текстуальных «соппадений» в изображении животного и растительного мира тропиков, самого маршрута передвижения лирического субъекта стихотворения (на этом принципе сопоставления основана вся большая статья исследователя)¹⁰ трактуется и тот фрагмент текста, где появляется мотив рая и сопутствующий ему мотив искушения, в Библейской традиции представленный в образе змия/змеи:

Лазоревое озеро, в кольце
Из белой соли, заросли и дебри.
Все дико и прекрасно, как в Эдеме:
Торчат шипы акаций, защищая
Узорную нежнейшую листву,
Цветами рдеют кактусы, сереют
Стволы в густых лианах... Как огонь,

Пылают чаши лилии ползучей,
Тьмы мотыльков трепещут...На поляне
Лежит громада бурая: удав...
Вот медленно клубится, уползает...[Бунин, I, с. 321]

В контексте поэзии и прозы Бунина образ змеи всегда символичен и несет мотив искушения. Более того, «змеиные» признаки (кольцеобразность, скольжение, обвивание) увидены Бунином здесь и в природных явлениях: «в кольце из белой соли», «стволы в густых лианах», «чаши лилии ползучей», удав «клубится». Именно эта образность характеризует лирического субъекта как человека христианской традиции, носителя религиозной и культурной памяти.

«Подлинные» места Цейлона, по преданиям, избранные Творцом для рая, становятся в произведениях дореволюционного периода бунинского творчества толчком для пробуждения в человеке прапамяти.

В рассказе «Соотечественник» (1916) писатель показывает русского человека, живущего в тропиках и ощущающего проснувшейся в нем генетической памятью древний Восток своей «родиной». Брянскому мужику Зотову именно тропики открыли возможность «испытать чувства необыкновенные» в «жаркие звездные ночи», почувствовать «горячечное дыхание нашей страшной Праородины» [Бунин, IV, с. 137]. В этом отношении он соотечественник не столько повествователю, сколько тем людям, с которыми он долгие годы живет на чужбине, и тем, кто жил сотни и тысячи лет до него. Это истинное, осуществляющееся «братство», преодолевающее власть времени, есть реализация философской формулы Бунина: «Нет в мире разных душ и времени в нем нет» [Бунин, I, с. 315]. Однако вовсе не экзотика способна вернуть человеку райскую чувственность, то есть первозданное ощущение себя в мире: ведь не смог цейлонский «рай» возродить «любовь и радость бытия» в англичанине — герое рассказа «Братья». Все в человеке, в сохранении или утрате им ощущения первородства: «Я вижу, слышу, счастлив. Все во мне» [Бунин, I, с. 247].

Как и в стихах годов первой мировой войны, в прозе этого времени Бунин ищет то, что сближает людей разных «цивилизаций», религий и культур. Однако восприятие Зотовым чужого как своего не есть отказ от своего. Лейтмотивом рассказа являются на разные лады повторяемые восклицания героя: «Ну, не наше ли, не российское ли?» [Бунин, IV, с. 135], и поэтому его «воспоминания» менее всего объясняются буддийской доктриной трансмиграции душ, как считают ученые, на уровне мировоззрения привязывающие Бунина к буддийской доктрине. Скорее здесь можно говорить об отголосках идеи Н. Рериха об «изначальной близости» культурных традиций, высказанной ученым в широко известной в эти годы работе «Индийский путь» (1914)¹¹.

Однако подобные идеи и концепции интересуют Бунина лишь в плане «психологии творчества». В Зотове как смутное ощущение проступало то, что в полной мере проявляется в людях особой породы, «которых называют поэтами, художниками. Чем они должны обладать? Способностью особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и прочих...» [Бунин, IV, с. 438]. Эта способность и есть то самое особое «воспоминание», «религиозно звучащее во всем нашем существе», «живущее в крови, тайно связующее нас с десятками и сотнями поколений наших отцов, живших, а не только существовавших, как писал Бунин в статье «Иония и Китеж» [Бунин, с. 369]. Такое «воспоминание» является для него главным свойством художественного познания мира.

В основе особой «образной (чувственной) Памяти» лежит, с точки зрения Бунина, способность человека почувствовать свое первородство, то есть как бы вспомнить в себе Адама и обрести ощущение «сладости божьего мира» как истинно райское мицоощущение. Ю. Мальцев полагает, что главным стимулом путешествий Бунина по восточным странам были «поиски утраченного рая» [Мальцев, с. 40], однако ограничивает это понятие пространственно-временными характеристиками¹². Такой — «исторический» и «географический рай» — Бунин действительно находит в экзотических странах Востока, где «все дико и прекрасно, как в Эдеме» [Бунин, I, с. 321].

Вместе с тем рай воспринимается Буниным как общая для всех людей прародина человечества, поэтому «географический» рай обретает в его поэзии и прозе не только Библейские приметы, но и экзотические, тропические черты «рая» Цейлона. Общими становятся мотивы «земли прародителей», «красной глины», из которой был создан Адам, красоты и сладости земного бытия. Вместе с тем природная красота, особенно природная экзотика, часто рождала ассоциации с раем в поэтическом сознании, причем не только одного Бунина¹³.

Однако только в дни «русского катаклизма 1917 года» (Ж. Нива) в стихотворении «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ» (1919) к Бунину приходит осознание того, что подлинным земным «раем» была для него Россия в единстве ее природно-исторического, духовного и культурного облика. Ю. Б. Орлицкий усматривает в этом стихотворении (едва ли не единственном верлибре в творчестве Бунина) вариацию «на тему первого, экспозиционного фрагмента популярного в народе духовного стиха “Плач Адама”»¹⁴. Но особенно значимы не сходство, а отличия, фиксируемые ученым в бунинском тексте. Адам у Бунина не плачет, а скорбит, что исследователь интерпретирует как оттенок «гражданского звучания»¹⁵. Однако, на

наш взгляд, скорбь Адама есть его наказание, те самые поминаемые в ектенях «скорбь и печаль», которые тяготят сердца грешников. Совместный с Евой плач Адама (в духовных стихах Адам чаще всего плачет один) может иметь источником не только переведенную Буниным мистерию «Каин» и «Голубиную книгу», как считает Ю. Орлицкий, но и символизировать образ народа в его историческом и ментальном единстве. Вот здесь и проявляется, на наш взгляд, политический, гражданский оттенок стихотворения, отсюда горько-ироничные (и в какой-то мере само-ироничные) интонации в отношении к русскому народу, оказавшемуся в положении изгнанных из рая, поддавшихся искущению «социальной революции» прародителей человечества: «У райской запретной стены,/ В час полуденный,/ Адамий с женой Евой скорбит» [Бунин, I, с. 363].

В этом политическом стихотворении, предстает, пожалуй, самый экзотический «рай» Бунина. Этот лубочный рай как будтописан поэтом с дешевой книжки с яркими картинками, отразившими простонародное представление о том, как «насади Господь Богъ рай во Эдемъ»¹⁶. Отсюда, «черные купарисы», трижды повторенные в нарочито неправильном написании с целью усиления простонародности, на райской стене павлины — «Хвосты цветут яркой зеленью/ Головки в зубчатых венчиках», «птицы вещие/ С очами дивными и грозными,/ С голосами ангельскими,/ С красою женскою...» [Бунин, I, с. 363—364] Тем более важными атрибутами этого экзотического «рая» оказывается для Бунина «Белый собор апостольский,/ Белый храм в золоченных маковках,/ Обитель отчая...». Именно в роковые для российской истории дни христианская, духовная Россия осознается Бунином как «потерянный рай», а Россия новая, революционная, предстает в облике «блудницы», рождающей «новых чад» — «русских Каинов», о чем он писал с гневом и болью в стихотворении «России» (1922) — поэтическом переложении Псалма 136 «На реках Вавилонских».

В то же время в «окаянные дни» России Бунин сохраняет свое особое, уникальное художническое мироощущение, в основе которого райское чувство «сладости божьего мира», потерять которое невозможно даже тогда, когда «радость жизни убита войной, революцией» [Бунин, VI, с. 394]. Пейзаж русской земли, абсолютно лишенный экзотики, это едва ли не единственное, что не подвержено социальным катаклизмам, поэтому герой Бунина пытается сохранить в дни исторических бурь свою сопричастность природному бытию как способ возвыситься над земным и преходящим:

О радость красок! Снова, снова
Лазурь сквозь яркий желтый сад
Горит так дивно и лилово,
Как будто ангелы глядят.

О радость радостей! Нет, знаю,
Нет, верю, господи, что ты
Вернешь к потерянному раю
Мои томленья и мечты! [Бунин, I, с. 355]¹⁷.

Запад, где Бунину пришлось прожить в эмиграции долгие годы, не осознавался им ни как родина, ни как чужбина — и родина, и «чужбина» остались в России. Природа юга Франции, куда писатель часто приезжал, не стала предметом самоценного изображения, разве что мистраль, всегда несущий у Бунина холод и смерть, появляется в его поздней прозе и поэзии как своего рода экзотический образ. Вместе с тем его художнический взгляд искал в чужом родном, и в одном из его последних стихотворений «NEL MEZZO DEL CAMIN DI NOSTRA VITA» (1947) вновь возвращается ощущение «сладости божьего мира», которое Бунину дарует уже не русская, а итальянская природа:

Дни близ Неаполя в апреле,
Когда так холоден и сыр,
Так сладок сердцу божий мир...:
Сады в долинах розовели,
В них голубой стоял туман,
Селенъя черные молчали,
Ракиты серые торчали,
Вдыхая в полусне дурман
Земли разрытой и навоза...
Таилась хмурая угроза,
В дымящемся густом руне,
Каким в горах спускались тучи
На их синеющие кручи...
Дни, вечно памятные мне! [Бунин, I, с. 375]

Элементы экзотики возникают здесь благодаря инициации образов из «Божественной комедии» Данте: «долина», «горы», «синеющие кручи» — создается вполне узнаваемый утренний пейзаж, когда «отрадою дышало все кругом»¹⁸, предваряющий вступление дантовского героя в ад. Вместе с тем Бунин прямо цитирует строки своих программных стихов: «Еще и холоден и сыр» (1901) — «Когда так холоден и сыр» (1947), «Снова сладок божий мир» (1917) — «Так сладок сердцу Божий мир» (1947). На мотивном уровне всплывают образы стихотворения «РУССКАЯ ВЕСНА» (1905): «туманно и тихо в степи» (1905) — «их голубой стоял туман» (1947), «в сонной степной деревушке» (1905) — «Ракиты серые торчали/ Вдыхая в полусне дурман» (1947), «конским размокшим навозом/ В тумане чернеется шлях» (1905) — «Земли разрытой и навоза» (1947). Сквозь итальянский, экзотический, дантовский пейзаж проглядывает русская весна, а вся «картина» приобретает в тексте Бунина те живые природные краски, в которых «светит любовь и

радость бытия». Так «Книга природы»¹⁹, написанная самим Творцом, «прочитана» теми творцами культуры, которые способны почувствовать и художественно запечатлеть святую силу Божественной любви.

Почему же это стихотворение имеет в названии знаменитые строки Данте, начинающие вступительную песнь «Божественной комедии», да еще приведенные на итальянском языке: «NEL MEZZO DEL CAMIN DI NOSTRA VITA»? В 1947 году самому Бунину было уже 77 лет, и вряд ли это можно считать половиной жизни. Отчасти это «противоречие» объясняет уточнение даты начала работы над этим стихотворением: Т. М. Двинятина ссылается на найденный в РГАЛИ черновой автограф стихотворения, датированный 7.04.1916, то есть столь значимый для творчества Бунина 1916 год — это действительно половина его земной жизни: «В итоге оказывается, что к тексту, который считался написанным «в один прием» в 1947 году, Бунин обращался на протяжении более тридцати лет — трижды: 7 апреля 1916 года, в феврале 1944 с пометкой «Послал <Б. К.?> Зайцеву...» и в 1953 (год публикации последнего варианта)»²⁰. Так Бунин указал 1947 год как год первой публикации этого стихотворения, а не его написания, и история его создания и публикаций лишь подчеркивает его особую значимость в поэтическом наследии Бунина.

Между тем в первоначальном варианте оно было озаглавлено «Абрикосы», не имело последней строки, а в столь значимые строчки о холодности, сырости мира и его сладости были противопоставлены: «Когда так холоден и сыр,/Но сладок сердцу Божий мир...». В опубликованном тексте 1947 года замена «но» на повторяющееся «так» абсолютно меняет смысл всего стихотворения: в Бунине возобладало свойственное ему русское чувство радости холода и сырости весны, «повышающее чувство жизни», хотя сама весна наступила для него уже в Неаполе.

Существенно меняет все стихотворение и замена в четвертой строке слова «они» (видимо, абрикосы) на «сады», образ, столь концептуально значимый в мире Бунина. Именно эти две замены преобразовали пейзажную зарисовку о цветущих весной абрикосах в одно из самых глубоких философских стихотворений Бунина.

Вместе с тем мотив «половины» или «середины» жизненного пути не в первый раз появляется в художественном сознании Бунина, и его рождение связано с образом Адама. В очерке «Пустыня дьявола» из цикла «Тень птицы» художник, описывая «страшную древнюю дорогу к горе Сорокадневной», замечает: «На этой «середине пути», который считался путем в преисподнюю, плакал сам прародитель, лишенный Эдема...» [Бунин, III, с. 565]. Образы «Божественной комедии» Данте, герои которой совершили путешествие по кругам ада, актуализирует важный и для Бунина мо-

тив середины/половины пути/жизни, за которой следует поворот (нисхождение) от «рая» молодости к «аду» старости.

Но в этом стихотворении его название и содержание как бы вступают в противоречие: происходит несовпадение привычного представления о неизбежной во второй половине жизни человека потере «радости бытия» и утверждения лирического героя о «сладости сердцу Божьего мира». Возможно, этим и вызван иронический интонационный оттенок стихотворения, направленный на поэтическую «формулу» Данте о земной жизни, пройденной до половины, об утрате человеком, «заблудившемся» в страстиах, «правого пути» в жизни. В подспудной полемике с Данте как автором этой «формулы», за которой следует вывод о неизбежности грешника вступить в ад, Бунин вновь пишет о райской «сладости» бытия, возвращая тем самым «потерянный рай» его молодости, его России, его поэзии.

Таким образом, все аспекты экзотики в творчестве Бунина — сакральный, географический, колониальный, культурологический — не делают экзотизм отличительным качеством его мировидения и поэтики. Именно ярко выраженный художнический, артистический дар Бунина вкупе с его духовно-религиозными убеждениями и четкой политической позицией позволили ему воспринять чужое как свое (а в годы революции свое как чужое), далекое (во времени и пространстве) как близкое, экзотическое как родное.

¹ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 30.

² Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка. Репринтное издание. В четырех томах. М., 1990. Т. IV. С. 663.

³ Чуковский К. И. Смерть, красота и любовь в творчестве И. Бунина // Нива. 1914. № 49. С.48.

⁴ Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1987. В статье цитаты из произведений и дневников Бунина даются по этому изданию с указанием тома и страницы.

⁵ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.;Л., 1950—56. Т. 30. С. 146.

⁶ Сливицкая О. Бунин и Восток: К постановке вопроса // И. А. Бунин. Известия Воронежского педагогического института. Т. 114. Воронеж, 1971.

⁷ Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 1989. С. 309.

⁸ Машинопись с авторской правкой / Орловский государственный музей И. С. Тургенева. Архив Бунина. Инв. 2736.

⁹ См. Об этом: Marullo Th. G. «If You see Buddha». Studies of Ivan Bunin. Illinois, 1998; Курляндская Г. Б. Тургенев и Бунин. Воспроизведение действительности и ее преобразование — проблема авторства // Тургеневский ежегодник. Орел, 2006; Тянь Хунминь. Сопоставление рассказов «Сосны» и «Братья» с точки зрения буддизма // И. А. Бунин в начале XXI века: межвуз. сб. науч. трудов. Воронеж, 2005; Смолянинова Е. Б. Буддийский Восток в творчестве И. А. Бунина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007.

¹⁰ Смольянинова Е. Б. Тропический рай Ивана Бунина (Стихотворение «Цейлон» («Окраина земли...»)) // Русская литература. 2008. № 2. С. 143—158.

¹¹ В статье Н. К. Рериха Индия названа «колыбелью нашего славянства», так как «во всем чувствовалось единство начального пути» [Рерих Н. К. Собр. соч. М., 1914. Кн. I. С. 258—259].

¹² Мальцев Юрий. Иван Бунин. 1870—1953. Француркт-на-Майне, 1994. С. 40.

¹³ В этом отношении Бунину особенно близок Н. Гумилев, но «райский топос» можно найти в творчестве многих поэтов, в частности, даже в стихах такого скептика, как Вл. Ходасевич [Капинос Е., Куликова Е. Лирические сюзеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск, 2006. С. 156—181].

¹⁴ Действительно. 23 августа 1917 года Бунин записывает в дневнике: «Читаю «Стихи духовные» (с вступительной статьей Ляцкого) [Бунин, VI, с. 376].

¹⁵ Орлицкий Ю. Б. Стихотворение И. А. Бунина «Потерянный рай»: ритмическая природа, истоки и окружение // И. А. Бунин: Диалог с миром: Межвуз. сб. науч. трудов. Воронеж, 1999. С. 102—104.

¹⁶ Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка. Репринтное издание. В четырех томах. М., 1990. Т. III. С. 56.

¹⁷ См. об этом в статье: Бердникова О. А. Возвращение в «потерянный рай» (Некоторые аспекты художественной антропологии И. А. Бунина) // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. Выпуск 5(61). Тамбов, 2008. С. 289—295.

¹⁸ Данте Алигьери. Божественная комедия. М, 2007. С. 12.

¹⁹ Прот Кирилл (Копейкин). Книга природы в восточно- и западнохристианской традиции // Два града: диалог науки и религии: Восточно- и западноевропейская традиции. М., 2002. С. 208—227.

²⁰ Двинятина Т. М. Поэзия И. А. Бунина: проблемы текстологии // «На меже меж Голосом и Эхом»: Сборник статей в честь Т. В. Цивьян. М., 2007.

Н. А. Молчанова К. д. БАЛЬМОНТ И ЕГИПЕТ

Среди других поэтов серебряного века К. д. Бальмонт выделялся по многим показателям, в том числе и по неутомимой страсти к путешествиям. Недаром А. Амфитеатров, давая характеристику русской литературы в эмиграции, писал, что Бальмонту выпал «жребий всемирного путешественника»¹. Экзотические страны Востока притягивали его значительно больше, чем европейские, которые он к середине 1900-х годов практически все успел объехать. Поэта влекло к себе «утро вселенной», для него Восток (включавший в первую очередь Индию, Иран, Египет, Японию, Китай) был прародиной мировой культуры, неисчерпаемым кладезем «первозданных ценностей», более древних, чем греко-римские и христианские.

Интересовали его и древние цивилизации Латинской Америки. Зимой 1905 года К. д. Бальмонт первым из русских поэтов побы-

вал в Мексике². Осенью 1909 года он осуществил давно задуманную поездку в Египет. В 1912 году поэт предпринял длительное «кругосветное путешествие» по многим странам Азии, Южной Африки, посетив также Австралию. Проблема «Бальмонт и Япония» нашла свое обстоятельное освещение в книге К. М. Азадовского и Е. М. Дьяконовой³. Увлечение Бальмонта «страной духа» Индией отражено в серьезном исследовании Г. М. Бонгард-Левина «Индийская культура в творчестве К. Д. Бальмонта»⁴. Тема «Бальмонт и Египет» до сих пор остается открытой, она затрагивается лишь вскользь в нескольких работах⁵.

Л. Г. Панова в солидной монографии *Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина*⁶ прослеживает судьбу «русского Египта» в литературе от конца XVIII века до 20-х годов XX столетия. Творчеству К. Д. Бальмонта в этой монографии уделено сравнительно мало внимания, его вклад в формировании «египетского текста» рассматривается попутно, в двух аспектах: передаваемая лексически и сюжетно египетская экзотика и «личная перспектива», то есть создание особого типа лирического «я» — египтофилы (Глава II, § 4). Между тем «египетский топос» обнаруживается не в двух-трех стихотворениях, приводимых в книге Л. Г. Пановой («Четыреликий», «Преображение»), а почти во всех бальмонтовских поэтических книгах предэмигрантского периода: «Зарево зорь» (1912). «Белый Зодчий» (1914), «Ясень» (1916), «Перстень» (1920) и, конечно, в книге египетских очерков *«Край Озириса»* (1914).

Египет давно манил к себе Бальмента своей самобытной историей и культурой. Образы «пирамид», «сфинкса», «пустыни» возникли в его лирике еще в 1890-е годы. В книге «Хоровод времен» (1909) появилось стихотворение «Египет», в котором обнаруживаются истоки будущего восприятия «Края Озириса»: «...Египет сквозь Вечность скользит по зеркальности Нильских вод»⁷. «Захотел я посетить и Египет, — вспоминал поэт. — Увидеть настоящих египтян. Хотя бы и сегодняшних. Памятники Египетские хотел увидеть. Все узнать Египетское. Египет ведь Египет. Из Египта чуть не все вышло, чем дорожим мы»⁸.

Путешествию поэта в Египет предшествовала длительная и серьезная подготовка. Он изучал труды египтологов, читал книги путешественников, занимался египетским языком. В 1924 году, посыпая свою книгу *«Край Озириса»* профессору Е. А. Ляцкому, Бальмонт писал ему, что эта книга — «не компиляция, а самостоятельная работа, основанная на путешествии в Египет и на многолетнем его изучении под руководством Жана Капара (Брюссель), А. Море (Париж) и Масперо (Каир)»⁹. Бальмонт назвал лишь тех египтологов, с которыми был связан непосредственно. Но он знал и труды других ученых. В частности, в главе «Повествование гробниц» он называет восемь имен, в том числе Шам-

полиона (Шампольона) и Данюноса-Паши, на чьи работы опиралася в описании египетских могильных памятников.

24 ноября 1909 года Бальмонт и его гражданская жена Е. Цветковская отплыли из Марселя в Египет на немецком пароходе. Вскоре прибыли в Александрию, которая на рубеже старой и новой эры в течение шести веков была средоточием греко-римской цивилизации и многих духовных ценностей древнего Египта и Передней Азии. В Александрии Бальмонт на некоторое время задержался, осматривая то, что осталось от былой славы города, опустошенного завоевавшими его арабами. Александрии, ее былой славе посвящен первый очерк книги — «Преддверье в Египет», оказавший удивительно созвучным «путевой поэме» И. Бунина «Дельта» из его «Тени птицы».

Значительное время Бальмонт провел в Каире, где постоянно общался с французским ученым Гастоном Масперо, изучая под его руководством египетский язык и знакомясь с трудами о Египте. Много работал с материалами Национального музея в Каире, был в Мемфисе, ездил в долину реки Нил, осматривал знаменитые пирамиды Гизе и менее значительные пирамиды в других местах, а также надгробные пирамиды, мумии, саркофаги, плиты с рельефными изображениями, предметы религиозного культа и т. п. О посещенных им местах Бальмонт пишет так: «Углубясь в Египет, мы посещаем Абидос, Луксор, Карнак, Фивские гробницы, иные святые места Египта, достигаем Ком-Омбо, завершаем наши впечатления на границе Нубии, в последней часовне Египетского монгобожия, в островном храме Филэ» (с. 180).

Из полуторамесячной поездки в Египет Бальмонт вернулся в январе 1910 года и в течение 1910 и 1911 годов много работал над египетскими очерками, публикуя их в газетах «Утро России», «Современное слово», «Речь», «Русское слово», альманахе «Северные цветы на 1911 год» и журнале «Русская мысль». Издание отдельной книги состоялось в начале первой мировой войны. Книга быстро разошлась, и, по словам автора, она была «хвалебно отмечена русским египтологом, учеником Тураева, В. М. Викентьевым»¹⁰.

Книга «Край Озира» мало похожа на очерки путешественника. В этом отношении она резко отличается от бальмонтовской книги «Змеиные цветы» (1911), в очерках которой большое место занимали личные наблюдения и впечатления от увиденного в пути. Здесь же образ путешественника заслонен образом исследователя древностей, поэтому в очерках почти ничего нет о жизни современного Египта и его людях. Не случаен подзаголовок книги: «Египетские очерки», а не «Путешествие в Египет». В ней преобладает строгий, деловой стиль изложения, почти не похожий на стиль прозаических эссе поэта, где он оставался в первую очередь лириком — импрессионистом.

В книге выдержан строго тематическая композиция. Первые двенадцать очерков посвящены различным сторонам жизни и религии древнего Египта: Нил и Нильская долина, в которой особую роль играет вода (глава «Нил»); куль Солнца, боги и человек («Солнечное Единобожие»); мировые стихии, душа человека, смерть и куль мумий («Двойная связь»), поклонение мертвым («Повествование гробниц»); пирамиды и их назначение («Маяк в пустыне»), бог жизни Озирис («Бог воскресения»); сокровенные обряды и слово («Египетская литургия»); поклонение зверям («Зверопоклонство», «Звери — Водители»); поклонение Солнцу («Солнцепоклонничество»). В остальных главах преобладают перепевы или переводы египетских песен, преданий, иногда с элементами исследования: «Забытые сокровища» — о египетской любовной лирике, «Египетская горлица» — о взаимоотношениях возлюбленных. Завершаются «Египетские очерки» «Словом египетского Старца» (42 наставления отца сыну из древнеегипетской книги на папирусе — «Книги мертвых») и «Славословием Солнца и Луны».

Воссоздавая миропонимание, религию и культы египтян, Бальмонт широко прибегает к сопоставлениям из мифов, легенд, песнопений других народов мира и подчеркивает своеобразную гармоничность всех составных частей жизни этого древнего народа. Его привлекает жизнерадостный куль Озириса, и, в противовес мрачному изречению библейского Иова («Человек рождается на страдание»), он даже в культе умерших у египтян видит оптимистическое начало: «Египтяне в безмерной любви к жизни создали куль мумизированных умерших, дабы никогда они не истлевали и в самой смерти не умирали» (с. 71).

В древнем Египте Бальмонт нашел много такого, что было близко его поэтическому мироощущению и, по его мнению, не должно быть забыто человечеством: близость к природе, к четырем стихиям — Огню, Воде, Воздуху, Земле, детскость первобытного человека, естественность, радость мира и бытия.

Под впечатлением пребывания в Египте был написан лирический цикл «Потухшие вулканы», завершающий книгу «Зарево зорь» (1912). Название этого цикла — довольно емкий символ, в котором соединялись четыре главных оттенка смысла: «пирамида», «храм», «потухший вулкан», «маяк в пустыне». Бальмонт, в отличие от многих ученых-египтологов, придерживался убеждения, что египетские пирамиды являлись не только местом захоронения, а имели культовый, храмовый характер, ибо «фараон был Божий сын и воплощение Бога на земле» (с. 125). В основе же религиозных верований древних египтян лежало «Солнечное единобожие». Поэтому-то, по мнению Бальмента, «вознеслись, безмерными громадами, Пирамиды, в которых обманно видят лишь гробницы, тогда как они являются взнесенностью души к Солнцу» (с. 51).

«Взнесенность» пирамид к солнцу вызывала у поэта-«солнцепоклонника» ассоциации со знаменитыми «потухшими вулканами» Мексики:

...На Попокатепетле
Огням свершился срок.
Лишь след огнстой славы
Еще хранит светло
Взнесенной Орисавы
Могучее жерло¹¹.

Экзотические названия мексиканских вулканов (Попокатепетль, Орисава) были хорошо знакомы Бальмонту не только по книгам, как уже отмечалось, в 1905 году он предпринял путешествие в Мексику. А «потухшие кратеры» «близ пышной Мексики» грезились его лирическому герою еще раньше, недаром книга «Тишина» (1898) открывалась сонетом «Возрождение», проникнутым надеждой на то, что «обломки давней были» когда-нибудь «зажгутся новым сном». Еще одна функция пирамид, по мысли поэта, была связана с необходимостью пространственной ориентации для «путников», они являлись своего рода «маяками в пустыне»:

Взнеслась безгласно пирамида —
Маяк для тысячи дорог... (с. 132)

Традиционный образ Нила раскрывается в бальмонтовском цикле менее оригинально, он создавался по принципу контраста: Нил — река, Нил — «небесная дорога» (стих. «Небесная дорога»).

Центральный мифологический сюжет «египетского» цикла — убийство Сэтом Озириса, поиски и воссоединение его 14 разорванных кусков женой-сестрой Изидой, воскресение и последующее царствование Озириса в Аменти, стране мертвых. Религиозно-философские представления древних египтян о смерти как о «разрыве» и последующем возвращении к всеобъемлющему целому были близки Бальмонту. «Все, что живет <...> через любовь и смерть стремится к жизни бессмертной <...>. Человек, достигая высот сознания, разбивает ограничительные оковы телесности и создает бесплотный мир бессмертия» (с. 66), — писал он в очерке «Двойная связь». Видимо, можно найти параллели между стихотворениями, посвященными египетскому Озирису («Лик воскресения, зерно и цветение, бог возрождения, жив Озирис»), и пасхальным стихотворением «Кровь отдавший» о Христе («Бог любви воскрес весной»). В «Крае Озириса» египетский бог называется «великим прообразом Христа», у него «пред-Христианский пресветлый лик» (с. 53, 50). Однако здесь присутствует характерный бальмонтовский «излом»: христианская антиномия духовного и телесного кажется поэту слишком узкой. В очерке «Двойная связь» он сочувственно излагает воззрения египтян о загробной жизни, согласно кото-

рым человеческое Я девятикратно. Поэт заинтересованно описывает его ипостаси в виде «хат» (физическое тело), «ка» (двойник, «бестелесное отвлеченнное „я“», тождественное по виду и его качествам с личностью), «ба» (душа), «аб» (сердце), «ху» (дух), «хайбит» (тень), «сэхем» (воля), «рэн» (имя) и «саху» (духовное тело) [с. 74—75].

Отголоски этих представлений своеобразно преломились в стихотворениях «Аменти», «Верный», «Двойник». Мотив «двойника» (*«ка»*) звучит также в стихотворении «Нелюдим», в котором Бальмонт воссоздает не новый для русской поэзии образ «звучавшей» статуи Мемнона в Фивах (уже упоминавшейся им ранее в книге «Будем как Солнце»):

Лишь ночи круг замкнется,
И дня придет черед.
Мемнон от сна проснется,
И призрачно поет.

Но лишь один, — хоть двое
Глядят и в свет и в тьму.
То пение живое
Дано лишь одному...

Кто нем, тот жизнь не славит.
Он только тень всегда.
Но лик он тот же явит
В великий день Суда. (с. 137)

Любопытно, что тот же образ двойника египетского происхождения использует В. Хлебников в своей более поздней повести *«Ka»* (1916).

Идею бессмертия человеческой души Бальмонт находил и в буддизме, видимо, поэтому он поместил в «египетский» цикл стихотворения «Он врачающий колесо» (о Будде) и «Благовестие» (переложение мотивов индусского эпоса Бхагавадгита).

В «Потухших вулканах» получила отражение та черта мироощущения древних египтян, которую Бальмонт определил в *«Крае Озириса»* как «Зверопоклонство». По мнению поэта, жители Египта уникальны потому, что «за 5.000 лет, совершенствуя жизнь многообразно <...> не утратили в себе первобытного человека и ребенка, сохранили до конца таинство связи со зверем и Природой» (с. 185). Так, в стихотворении «Египетский бог» можно обнаружить традиционные «звериные» облики солнечного божества:

...Он как Апис, как утренний Гор,
Как Овен, как Сэбек — крокодил,
Соколиный полет, дальнометящий взор,
Убаюкавший лотосы Нил.

Только в небе он был, только Солнцем он был,
Как шакал он скользит близ гробниц... (с. 144)

В египетском «зверопоклонстве» Бальмонт различал три уровня: «зверобоги», «звери божественные» и «звери священные». Среди «зверобогов» его внимание привлекают «Гор с соколиной головой, Анубис с головой шакала, Таурт с головой и телом гиппопотама, но с руками и грудями женщины, Хнум с головой барана» (с. 186), а также бог-крокодил Сэбэк. Границы между «божественными» и «священными» зверями проводились поэтом весьма условно: «Апис, бык с особыми приметами», может быть земным воплощением Озириса, однако, «просто взятый как таковой», он является лишь зверем священным (с. 187).

Следует отметить, что анимализмы — существенная часть об разной системы Бальмонта на протяжении всего его творческого пути. Однако из египетских «божественных зверей» в бальмонтов ское определение «Мои звери»¹², пожалуй, может войти только «змея» — один из наиболее частотных символов в поэзии всех русских символистов (См. в «*Крае Озириса*»: «Житель ли я Нильской долины, тех дней, когда я очень дружил со змеями», с. 212). Показательно, что эпиграфом к очерку «Зверопоклонство» был взят монолог «священной змеи» Саты из «*Книги мертвых*»:

Я в круге возврата
Свежий миг бытия.
Я Сата, я Сата,
Я Сата змея. (с. 179)

В цикл «*Потухшие вулканы*» вошли также стихотворения, от разившие интерес Бальмонта к символике чисел. В. Ф. Марков считал, что идеи о числовой природе мира, о «гармонии сфер» поэт частично почерпнул у Пифагора, как пишет ученый, «“пифагорей ские стихи” не случайно помещены в египетский раздел: математика Пифагора продолжала египетскую, и в Египте он бывал»¹³. Действительно, описывая «идеальную пирамиду» — одну из пирамид Гизе, Бальмонт находит в ее построении своеобразное воплощение «гармонии сфер»: «четырекратно повторенные треугольники, четырекратно пропетая троичность, четверичною встречей своей образующая в небесном воздухе верховную точку...» (с.114). В стихотворении «Раковина», где поэт строит свою модель вселенной, упоминается «священное число» восемь:

Хранит оно безгласно всю цельность бытия.
И в нем, бесстрастно, ясно, в забвеньи — Ты и Я. (с. 70)

Стихотворение «Лунный сон» содержало в себе целую иерархию числовых символов: «стройное» три, «мировое» четыре, «смутительное» пять (пять чувств), «через шесть освященное семь» (библей

ского происхождения) и «вечности лик» — восемь. Своеобразная числовая природа мира наиболее полно раскрывается в стихотворении «Числа»:

В веках раскинутое 7.
Во все концы 4,
Ведут к рассвету через темь,
К углам устоя в мире... (с. 130)

Начиная со второй половины 1900-х годов, в творчестве Бальмонта усиливается звучание «русской» темы. В связи с этим «святая страна пирамид» нередко напоминает лирическому герою поэта о «душистых лесах» родной России (стих «Где б я ни странствовал»). Потрясенный величием «края Озириса», он все же признается:

Прекрасней Египта наш Север.
Колодец. Ведерко звенит.
Качается сладостный клевер.
Горит в высоте хризолит.

А яркий рубин сарафана
Призывнее всех пирамид.
А речка под кровлей тумана...
О, сердце! Как сердце болит! (с. 134)

Подчас парадоксальные аналогии с русской стихией обнаруживаются в бальмонтовских переводах египетской любовной лирики, включенных в очерк «Египетские песни» (книга «Край Озириса»). Общепринятые в египетской поэзии названия влюбленных «брать» и «сестра» (а в древнем Египте братья и сестры могли жениться друг на друге) оказались необычайно созвучным Бальмонту и по-человечески, и как автору книги «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные» (1908). В очерке «Египетская горлица» он писал: «Не странно ли прозвучат мои слова, если я скажу, что напевности, подобные тем, которые составляют принадлежность Радений Бельых Голубей и которые я попытался ввести в область литературного стиха в книге «Зеленый вертоград», раздавались на берегах Нила многие тысячи лет тому назад? Между тем это так. И доказательства — налицо, в виде необманных папирусов...» (с. 278).

А. Ханцен-Лёве справедливо указывает, что К. Бальмонт «среди символистов... был самым “синтетическим поэтом”: его стихотворения свободно комбинировали все мыслимые мифологические, фольклорные, архаико-античные, экзотически-внеевропейские и другие мотивы»¹⁴. Поэтому для Бальмонта сходство хлыстовских песнопений с напевностями древних египтян — следствие «родственности» русских сектантских радений «мистическим состояниям всех экстатических сект, без различия веков и народностей» (с. 278). В стихотворении «Небесная дорога» поэт-символист вос-

создает идиллическую картину всеобщего братства древнего египетского народа:

Так же ль Сестры любят там и Братья?
Так же ль нежно слиты Брат с Сестрой?
Знаю, знаю, все вы без изъята
Слиты вместе, звезд пчелиный рой. (с. 142)

Кстати, следует заметить, что символика «пчелы» — сквозная в поэзии Бальмонта, тоже органично вписывается в цикле «Потухшие вулканы» в египетскую тематику.

Присутствие Египта явственно ощущается в следующей поэтической книге Бальмонта «Белый Зодчий» (1914), в которой неравнозначно сосуществуют разные религиозно-мифологические пласти художественного мышления, а лирический герой предстает как «многобожник». В качестве эпиграфа к ней выбран экзотический «портрет» Всеышнего создателя мира, Белого Зодчего, воссозданный в «египетской» поэме «Месть Солнца»: «Кости его — серебро, тело его — золотое, волосы — камень лазурь». Данная лиро-эпическая поэма, вошедшая в последний раздел книги, явилась свободным пересказом Бальмонта древнеегипетской повести «Уничтожение человечества». В ней солнечный бог Ра сурово наказывает людей за их неблагодарность, послав вместо себя на землю огненное Око, «горячую богиню» Гатор, испепелившую всё живое. Так Ра исполняет наказ, полученный от своего отца, «старшего» бога Океана Нуна (в «Крае Озириса» Бальмонт излагает египетский миф о том, что «сперва возник Нун, древнеменная влага, первобытная вода, и никого кроме этого бога не было», с. 50). Финал бальмонтовского произведения трагичен («Целый Египет — как жертва / Люди кругом сожжены»¹⁵) и вместе с тем, в духе используемого сюжета повести, дидактичен:

Повести Солнца внемли,
Солнцу молись в песнопеньи.
Помни, что было вчера¹⁶.

В книге «Белый Зодчий» есть ряд стихотворений, охарактеризованных В. Ф. Марковым как «пробеги по векам». Многогранность, текучесть пространственно-временных отношений сочетается в них с затемненностью форм выражения авторского начала, в «монологических» стихотворениях подчас оказывается невозможным отделить «двойников» лирического героя от «ролевых» персонажей. Так, лирическому герою стихотворения «Огнедымы» древний Египет является во «сне», где он принимает облик то «гордой птицы», то «фараона», то «бога Солнца», погубившего «земную Гатор». Египетский «след» можно найти и в стихотворении «Сочетания» (на Озириса ориентированы образы звезды Сириус и «систр Ориона»).

Поэма «Строитель» представляла собой новый вариант прочтения библейского сюжета о строительстве и разрушении Вавилонской башни. Персонаж-повествователь из этой поэмы, «халдейский маг», разрушает «пресыщенный страстями» Вавилон. «Жизнетворческое» начало вновь пробуждается в душе двойника «халдея», другого лирического персонажа, обитателя страны Озириса, хотя, по реальной исторической канве, он должен был быть на целое тысячелетие старше «халдея»:

Я красивее проснулся, выйдя снова из могил,
По желанью Озириса, там, где свежий дышит Нил...
 От земного скарабея я узнал, как строить дом,
 Я от сокола разведал, мне идти каким путем...¹⁷.

Как и книга «Край Озириса», загадочная, пронизанная «строительной» идеей, поэма Бальмонта заканчивалась своеобразным «славословием Солнца»: «Сыну Солнца светит Солнце без конца».

Еще более сложно проявляет себя египетское начало в одной из лучших бальмонтовских книг «Ясень. Видение древа» (1916). Книге предпослан эпиграф, взятый из египетской «Сказки о двух братьях»: «Ибо я зачарую мое сердце и помешу его на вершине Древа в цветке». В русских переводах этой сказки даются различные конкретные названия деревьев: акация, кедр, пиния. Бальмонту было очень важно обобщить их в Древо, ибо речь шла о Древе жизни — Игдразиле, образе, призванном гарантировать «целостный взгляд на мир, определение человеком своего места во вселенной»¹⁸. Символика «цветка» была не менее близка поэту, она прошла через все его творчество, постепенно приобрела архетипическое значение¹⁹. Из египетских источников он позаимствовал всего два экзотических растительных образа: «лотос» и «папирус». Правда, «лотос» ассоциируется у Бальмонта не только с Нилом и богом восходящего солнца Горусом, но и с Гангром в стихотворениях «Ясения» об Индии («Индия», «Венчание в стране лотоса», «Сарасвати»), а еще раньше, в «Зареве зорь», — с образом Будды, «кто был как лотос голубой, / И был как лотос нежно-белый»²⁰. Сказочный мотив «чарования» неразрывно соединен с бальмонтовским пониманием «Поэзии как волшебства». Уместно вспомнить, что параллельно с написанием «Ясения» шла работа над лекцией-манифестом с таким названием. Скорее всего, строки из египетской сказки как-то связывались в сознании Бальмонта еще и с эзотерическим учением, согласно которому «человек сначала существует потенциально в теле дерева, а позднее расцветает в объективные манифестации...»²¹. Таким образом, египетский эпиграф был концептуально важен для поэта, стремящегося воссоздать в своей книге мифопоэтическую картину мира от «утра вселенной» до апокалипсиса.

Философски значимый смысл имел и эпиграф к венку сонетов «Адам», взятый автором сразу из нескольких древнеегипетских ис-

точников: «Я бог Атуму, сущий, я был один...Атуму, бог Солнцеграда, сотворитель людей и делатель богов... Атуму, Солнце ночное»²². Бог Атуму неоднократно упоминается Бальмонтом в «*Крае Озира*», в очерке «Солнечное единобожие» он дословно воспроизводит описание этого бога, прочитанное им в Абидосском храме Рамзеса: «Один из древнейших богов и главнейших. Ипостась ночного солнца. Творитель людей и делатель богов. Самосозданный» (с. 52).

Мысль о «самосозданности» — узловая в бальмонтовском венке сонетов, видимо, вследствие этого древнейший египетский бог здесь причудливо переплетается с библейским перво человеком Адамом, причем, к божескому провидению оказывается причастным еще и темный демиург:

Адам возник в раю из красной глины,
И был он слеплен божеской рукой.
Но в этом колдовал еще другой,
И все его стремленья не едины. (с. 212).

Раздвоен также образ «белокурой жены» Евы, ей противостоит «ночная» Лилит. Драматически «многолик» и лирический герой поэта: «Лик мой — рознь. В себе я не единый» (с. 215). Однако если в своей самой «звездной» книге «*Будем как Солнце*» (1903) Бальмонт стремился «оправдать» мир, сотканный «из различности сочетаний», видел в этой «различности» залог непрестанного творческого горения, то теперь его позиция уже не вполне соответствует символистскому нравственному релятивизму. Лирический герой венка сонетов «*Адам*» надеется вновь «найти дорогу к раю», «самосоздать» себя по Божьему «закону». Любопытно заметить, что на «Адама» откликнулся сонетом «Бальмонту» Вяч. Иванов, закончив его строками: «Ты по цветам найдешь дорогу к раю»²³.

Л. Г. Панова в вышеупомянутой монографии о русском Египте в целом правильно пишет о том, что экзотическая египетская тематика нередко осмысливается у Бальмонта в контексте мотива «избраничества» его лирического «я», нужно добавить только, что сам этот мотив варьировался, в отдельные периоды творчества получал новое наполнение. Так, лирический герой книги «*Ясень*» наделен вещей пропамятью, позволяющей свободно соединять разнообразные культурно-исторические пласти:

Я был на зиккуратах Вавилона,
Бог Солнца жег меня своим лучом...
Я в жарком Кэми древнего закона
Был солнечник. И мыслил я. О чём?

О том, что Узури — судья с бичом.
И звездный цеп взвивался в вихрях звона. (с. 201).

В стихотворении «Преображение» Озирис («Узури») единственный раз появляется у Бальмонта в облике «судьи с бичом» (царя Аменти), предвещая проблематику последующего цикла «*Ордалии*» и апокалиптический финал всей книги.

Лирический герой «Ясения» обладает к тому же «колдовским» даром перевоплощения, легко переносящим его «через века», и магической способностью читать «знаки, начертанные мыслию вековой» (стих. «Знаки»). Несомненная для поэта-символиста знаковая природа мира ощущается как великая тайна, во многих стихотворениях «Ясения» египетская образность вплетается в другие мифopoэтические системы единого «текста» — жизни:

Лик божий, человечий, соколиный,
По очереди ввел в гиерогlyph,
Над целым миром был я царь единый... (с. 88).

Лирическое «я» Бальмонта мечтает оставить свой «знак» в этом «гиероглифе». В данном контексте его «разговор» со «Сфинксом» в стихотворении «Четыреликий» призван укрепить веру в «вещее» предназначение собственных творческих устремлений:

...Для всех вещаний мира я нашел в душе струну.

Возле Сфинкса тихо мысля, невдали от Пирамид,
Я смотрю, как в час заката Небо заревом горит... (с. 40).

В «Путевых очерках» Бальмонт откровенно «отворачивается» от современного Египта. «Кто-то», кажущийся «двойником» автораповествователя нашептывает ему: «Пирамиды ободраны, полуразрушены... Изваяния богов и богинь Египетских все давно выкраdenы из разрушенных храмов, вернись в европейские города, если хочешь молитвенно глядеть на них. Озирис опять растерзан, и не на четырнадцать частей, а на несчетное число их, и более Изида не ищет растерзанного Озириса» (с. 19).

Бальмонтовский «Ясень» завершается апокалиптической картины гибели «мирового дерева». Поэтому в египетскую образность здесь нередко врываются трагические интонации:

Не восходят над Нилом папирусы,
Не приветствуют Горуса лотосы,
Только пепельно-черные ирисы
Расширяют испуганный глаз.

Да кровавятся тени закатные.
Расцвечают пустыню вечернюю
И о сфинксе, когда-то вешательном,
На песке вышивают рассказ (с. 62).

Интерес к Египту не утрачивается поэтом и позднее. В 1917 году в серии «Пушкинская библиотека» в Москве под редакцией

К. Д. Бальмента вышли «*Египетские сказки. Записи древнего Египта*» на основе французской книги Г. Масперо. В последней пре-дэмигрантской книге Бальмента «Перстень» (1920) можно вновь обнаружить приметы жизнерадостного египетского культа Солнца, теперь он оказывается родственным лирическому пафосу равновеликости большого и малого, человеческого и природного перед «Единым предвечным Лицом». В сонете «Живой и в смерти» воссоздается египетская ипостась «храма», который, как всегда у поэта, знаменовал единство архетипов земли и неба:

Там в золотистых звездах потолок.
Там дева-мать, вернейшая супруга,
Вернула в жизнь растерзанного друга.

Вздынаясь к Солнцу, обелиск высок.
Семь тысяч лет твой мед еще не выпит,
Живой и в смерти, Сад богов, Египет²⁴.

Итак, Египет К. Д. Бальмента, воспринятый главным образом сквозь призму религии и мифологии древнего народа, менее «индивидуализирован» и динамичен, чем, например, бальмонтовская Англия²⁵ или Литва²⁶, где, по семейным преданиям, жили его предки. Экзотический египетский топос, причудливые имена богов, «священных зверей», растений, как правило, осмыслиются в духе «заветов символизма», а также в русле сознательной ориентации самого поэта в 1910-е годы на воспроизведение древних космогонических мифов разных стран. Поклонение Солнцу как высшему божеству, оптимистический пафос вечного «воскресения», «братско-сестринская» любовь к людям и «многократность» индивидуального человеческого «я» — таковы основные «лики» (а Бальмонт любил это слово) Египта в творчестве поэта.

¹ Амфитеатров А. Литература в изгнании. Белград, 1929. С. 49.

² См. об этом: Земсков В. «И Мексика возникла, виденье вдохновенное» // Латинская Америка. 1976. № 3. С. 170—182; Кинжалов Р. В. К. Д. Бальмонт и древние культуры Латинской Америки // К. Бальмонт и мировая культура: Сб. науч. статей I Международной конф.— Шуя, 1994. С. 211—222.

³ Азадовский К. М., Дьяконова Е. М. Бальмонт и Япония. М., 1991.

⁴ Бонгард-Левин Г. М. Индийская культура в творчестве К. Д. Бальмонта // Ашвагхоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драмы. М., 1990. С. 6—30.

⁵ См.: Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. Поэт с утренней душой: Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта. М., 2003. С. 254—257; Кудряшова Е. И. Путевые очерки К. Д. Бальмонта “Край Озириса” // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1993. С. 53—65.

⁶ Кн. 1—2. М., 2006.

⁷ Бальмонт К. Д. Хоровод времен. М., 1909. С. 38.

- ⁸ Бальмонт К. Край Озириса. Египетские очерки. М., 1914. С. 5—6.
В дальнейшем все ссылки даются на это издание, страницы указываются в тексте.
- ⁹ «Вы знаете, что во имя Врхлицкого я изучил чешский язык» (Письма К. Д. Бальмонта Е. А. Ляцкому (1920—1929 гг.). Публ. Э. Олоновой // Славяноведение. 1997. № 4. С. 88).
- ¹⁰ Славяноведение. 1997. № 4. С. 88. Тураев Б. А.— выдающийся русский египтолог, востоковед, академик.
- ¹¹ Бальмонт К. Д. Зарево зорь. М., 1912, с. 127. В дальнейшем все ссылки даются на это издание, страницы указываются в тексте.
- ¹² Название стихотворения из книги «Тишина» (1898).
- ¹³ Markov V. Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont. Teil II. Köln; Weimar; Wien, 1992. S. 31.
- ¹⁴ Ханцен-Лёве А. Русское сектантство и его отражение в литературе модернизма // Русская литература и религия. — Новосибирск, 1997. С. 194.
- ¹⁵ Бальмонт К. Д. Белый Зодчий. Таинство четырех светильников. СПб., 1914. С. 302.
- ¹⁶ Там же. С. 303.
- ¹⁷ Там же. С. 307.
- ¹⁸ Топоров В. Н. Древо жизни // Мифы народов мира. М., 1991. Т. I. С. 405.
- ¹⁹ См.: Петрова Т. С. Семантика образа цветка в лирике К. Бальмонта // Материалы международ. лингв. науч. конф. — Тамбов, 1995.
- ²⁰ См. стихотворение «Он вращающий колесо» из цикла «Потухшие вулканы» в книге «Зарево зорь». С. 146.
- ²¹ Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцерской символической философии. Новосибирск, 1992. С. 399.
- ²² Бальмонт К. Д. Ясень. Видение древа. М., 1916. С. 212. В дальнейшем все ссылки даются на это издание, страницы указываются в тексте.
- ²³ Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедии. СПб., 1995. Кн. 2. С. 220.
- ²⁴ Бальмонт К. Д. Перстень. М., 1920. С. 44.
- ²⁵ См.: Азадовский Константин. Бальмонт и «Англы» // Всемирное слово. 2001. № 14. С. 5—7.
- ²⁶ См.: Бальмонт К. Д. Литва // Морское свечение. СПб.; М., 1910; Бальмонт К. Д. Северное сияние: Стихи о Литве и Руси. Париж, 1931.

Е. В. Вельмезова

«ЭКЗОТИКА НАИЗНАНКУ»: ЭКЗОТИЧЕСКИЕ ЯЗЫКИ В ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Н. Я. МАРРА

Лингвисты, писавшие об экзотических языках, кажется, никогда не претендовали на терминологическую точность этого выражения, в результате чего в истории лингвистических идей оно могло наполняться разным, подчас совершенно неожиданным смыслом. При этом смысл этот мог меняться даже в работах одного и того

же исследователя, как следствие эволюции его научных взглядов. Именно так обстояло дело с *экзотическими языками* в работах Н. Я. Марра (1864–1934), печально известного в истории советского языкоznания — чему и будет посвящена эта статья¹.

Некоторые историки лингвистики относят Марра к «диссидентам индоевропеизма», возводя само это выражение к эпохе рубежа девятнадцатого — двадцатого веков, времени пресловутого «кризиса» в науке о языке (см., напр., Алпатов 1998, стр. 108; Мещанинов 1949, стр. 5 и 7; и т.д.)² — кстати, сам Марр употреблял это выражение, говоря так, например, о своем современнике, австрийском лингвисте Г. Шухардте (Mapp 1930б [1933–1937, т. I, стр. 155]). В целом сохранив историческую ориентацию исследований, «диссиденты» в то же время меняли основные приемы и методы работы младограмматиков — ученых направления, которое было ведущим в европейской лингвистике в конце позапрошлого века. Исследования младограмматиков строились, по преимуществу, на материале индоевропейских языков. Однако в начале прошлого века ситуация изменилась: индоевропейский материал все чаще стал казаться исчерпанным для лингвистических исследований в рамках господствующей «парадигмы», тогда как языки других семей (которые в то время часто называли *экзотическими*) были изучены гораздо хуже (Алпатов 1991, стр. 45). Возникал своего рода «кризис материала для исследований», который отдельные историки языкоznания выделяли в качестве одного из важных параметров «кризиса» в науке о языке в целом. Так, сам Марр даже в конце двадцатых годов прошлого века — когда, по сути, ситуация уже изменилась³ — все еще призывал лингвистов двигаться «вперед к новым девственно нетронутым “общим языкоznанием” материалам» (Mapp 1927в [Mapp 1933–1937, т. I, стр. 249]). Другой советский лингвист, С.Д. Кацнельсон, напрямую связывал недостатки младограмматической концепции с изменением общей ситуации в языкоznании на рубеже прошлого и позапрошлого веков: многие положения ведущих лингвистов прошлого не выдерживали «испытания на прочность» новым языковым материалом и оказывались бесподобными для решения новых проблем и задач, возникших перед лингвистами (Кацнельсон 1941, стр. 65–66).

Конечно, из этого правила были и исключения: нельзя говорить о том, что до «диссидентов индоевропеизма» неиндоевропейские языки европейскими лингвистами вообще не изучались — ни в целом, ни в каких-то отдельных своих (порой *экзотических*) деталях или особенностях — достаточно сослаться на работы братьев А. и Ф. Шлегелей, В. фон Гумбольдта, А. Шлейхера... Кроме того, к концу девятнадцатого века возрастает количество описаний *экзотических языков*, выполненных этнографами и миссионерами. Однако все же большинство лингвистов — младограмматиков пред-

почитало не выходить за пределы индоевропейской языковой семьи. Эта тенденция отчасти объясняется стремлением младограмматиков к открытию и формулировке законов исторических изменений языков (прежде всего, их фонетики) — в чем можно усмотреть влияние на лингвистику открытий, сделанных в эволюционистской биологии Ч. Дарвина и Г. Спенсера⁴. Законы же можно сформулировать лишь на основании хорошо известных и описанных фактов — а в позапрошлом веке таковыми были факты именно индоевропейских языков, во многом благодаря изучению богатой письменно-литературной традиции большинства из них. Именно поэтому в девятнадцатом веке именно индоевропейские языки подходили для целей младограмматиков как нельзя лучше: сформулировать законы развития конкретных языков на основании хорошо известных и описанных фактов, а не описывать новый, неизвестный и *экзотический* языковой материал⁵.

Противопоставляя себя младограмматикам, многие «диссиденты индоевропеизма» на рубеже позапрошлого и прошлого веков особое внимание начинают уделять *экзотическим языкам*. Среди этих ученых был и Марр. Вообще же не только его «новое учение о языке», но и вся научная карьера Марра в целом выстраивалась вокруг изучения языков, которые еще и сегодня многие, несомненно, назовут *экзотическими*. Уже в 1912 году Марр получил звание академика — в немалой степени за заслуги в области изучения восточной филологии (вообще же его «кавказские» исследования были связаны как с изучением памятников отдельных кавказских языков, так и с археологическими раскопками на Кавказе). На *экзотику* были ориентированы и чисто лингвистические (в отличие от филологических) штудии Марра, которые имеет смысл условно разбить на несколько этапов. Так, еще до революции 1917 года Марр не только работал с текстами, написанными на восточных языках, но и занимался составлением грамматик и словарей кавказских языков (см., напр., Марр 1903; Марр 1910). С другой стороны, еще ко времени учебы Марра в Санкт-Петербургском университете восходит «яфетический этап» его исследований, начавшийся с утверждения о родстве грузинского и семитских языков. Первая работа Марра на эту тему датируется 1888 годом (Марр 1888 [1933–1937, т. I, стр. 14–15]) — тогда как еще в школьные годы Марр, по собственному его признанию, пытался сравнивать грузинский язык с турецким (Марр 1927а [1933–1937, т. I, стр. 9]). «Яфетическая теория» Марра предполагала выделение особой семьи языков — «яфетической», ядром которой вначале были кавказские языки⁶ и к которым со временем Марр добавлял все больше других языков, прежде всего *экзотических* (например, баскский, чувашский, хеттский, готтентотский, вершикий, этрусский, язык пеласгов и т.д.)⁷). Как напишет позже о Марре один из его учени-

ков В. И. Абаев, «наклеивая на те или иные языки ярлык “яфетических”, он руководствовался не какими-нибудь ясно осознанными и четко сформулированными лингвистическими признаками, а (по его собственному выражению) принципом — “что плохо лежит”, т.е. что не отнесено ни к одной из известных языковых семей» (Абаев 1960, стр. 93). Это верно лишь отчасти: генетические связи некоторых языков, объявляемых Марром «яфетическими», к тому времени были уже известны (например, чувашский язык относили к тюркским, хеттский — к индоевропейским, и т.д.). Трансформация «яфетической теории» в «новое учение о языке» происходит в 1923—1924 годах, но и в новой доктрине Марра понятие экзотического также ощутимо присутствует.

Но что же именно вкладывал Марр в понятие *экзотических языков*, сыгравших столь значительную роль в формировании его концепции?

Обратимся к «Предметному указателю» пятитомника его *Избранных работ* (Марр 1933—1937) — наиболее полного, на сегодняшний день, издания трудов Марра. Как уже отмечалось (Velmezova 2007, р. 54), указатель этот неточен и, в принципе, должен быть однажды основательно переделан (например, для переиздания работ Марра): многие важные для марристской концепции понятия, как и некоторые упоминаемые в работах Марра имена ученых, повлиявших на становление его идей, там попросту не отражены. Однако даже представленные в «Указателе» очень немногие ссылки на понятие *экзотики* (во всех ее проявлениях: страны, народы и т.д.) позволяют многое понять о том, как именно *экзотика* и *экзотическое* воспринимались Марром.

Во-первых, именно *экзотика* позволяла Марру противопоставить «старую» и «новую» лингвистические теории. Так, в статье 1929 года *экзотические языки* определяются сразу по нескольким параметрам: речь идет о языках неевропейских и бесписьменных, на которых говорят еще не народы, а племена, и которые изучаются, скопее, не лингвистами, а представителями других наук. Как пишет Марр, характеризуя ситуацию в языкоznании на рубеже позапрошлого и прошлого веков, «больше простора для независимого исследовательского творчества представляли необытные по количеству и разнообразию языки без письменности, “безграмотные” массовые языки всех стран света, в буквальном смысле слова остававшиеся вне квалифицированного научного призора. Их изучали и можно было изучать лишь на слух и на месте, невольно в окружении и в общем с более глубоким учетом материальной, социальной и бытовой среды⁸; их изучали заинтересованные корыстно в судьбах говорящих на них народов или члены различных религиозных организаций, миссионеры, колонизаторы, администраторы, вообще служащие и люди так называемых свободных профессий,

но не со свободною идеологиею, со включением искателей приключений и путешественников, или политические ссыльные, нередко каторжане, все одинаково вольные или невольные наблюдатели поражавших европейцев своей экзотичностью племен чаще, чем народов, они же невольные скорее так называемые этнологи, чем лингвисты. Естественно, массово накоплявшиеся материалы послужили базой для возникновения такой в буржуазных условиях единственно возможной социологической науки, как этнология. Язык здесь являлся в неразрывной увязке и с хозяйственным производством и с социальным строем» (Mapp 1929 [1933–1937, т. II, стр. 354–355]).

Именно в связи с изучением *экзотических языков* Mapp настаивает на сотрудничестве лингвистики с другими науками, употребляя даже выражение «пaleоэтнологическая лингвистика». Последняя, как он пишет, разорвала со «старым учением о языке» — младограмматиками:

«Этнологическая или так называемая «пaleоэтнологическая» лингвистика настолько развилась и окрепла, что вышла на самостоятельный путь своего выявления, разорвав с отрешенным от жизни учением об языке, с шарами которого этнологи и начинали часто исследовать лингвистическую часть своей работы» (там же, стр. 355].

Это «смешение наук» должно было тогда казаться Mappу процессом не только естественным, но и необходимым. И дело здесь не только в «парадигме» холизма, затронувшей гуманитарные науки в первой трети прошлого века. Противопоставляя свое «новое учение о языке» «традиционной», «формальной» лингвистике, Mapp, помимо прочего, особенно настаивал на изучении языковой семантики: по его мнению, это позволило бы исследовать язык в его отношении к мышлению. А в этой области найти союзников в то время ему было гораздо легче среди этнологов и антропологов: невнимание к семантической составляющей языков было еще одним из параметров лингвистического «кризиса» на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков.

С другой стороны, как пишет Mapp, развивая тему *экзотики*, именно изучение *экзотического* языкового материала позволяет подорвать самые основы индоевропеистики как языкоznания «традиционного», изучавшего отдельные семьи языков:

«Самостоятельного учения об языке этнологи также не создали, но ими была тронута девственность замкнутых в своей изоляции отдельных так называемых семей языков, были сделаны просеки, взломавшие смелыми фактически оправдывавшимися сближениями научно усугублявшиеся между ними перегородки; достаточно сослаться на прослеживания в мировом масштабе <...> общих черт в языках всего мира, независимо от их принадлежности к род-

ственным или неродственным “семьям”...» (Mapp 1929 [1933—1937, т. II, стр. 355]).

Основные положения марристского «нового учения о языке» включали в себя не только отказ от понятия *языковой семьи* и замену его понятием *стадии* в общезыковой эволюции, но и утверждение единства так называемого «глottогонического процесса» (подразумевающего единый и единственный закон эволюции) в развитии всех без исключения языков в мире. «Глottогонический процесс», в свою очередь, определялся экономическими и социальными критериями развития обществ (отсюда и представление о языке как надстройке).

Но если к формулировке этих положений Марр пришел, во многом опираясь на экзотический для лингвистики своего времени (по крайней мере, для младограмматиков) материал, основные тезисы «нового учения о языке» в то же время стирали грань между экзотическим и тем, что таковым раньше не считалось. Во-первых, потому, что вписанные им в единую парадигму развития человеческого языка, далекие и малоизвестные языки в какой-то мере становились (пусть даже мимо) понятнее, а потому теряли свой экзотический характер. То же можно сказать и о народах и обществах, ранее казавшихся экзотическими. Например, в статье 1933 года Марр отказывает в экзотике тому, что раньше полагалось в Европе экзотическим едва ли не чаще всего: Востоку. Вот что он пишет:

«Снижение античного общества с фантастической ступени, как и Востока с положения экзотического мира, не аннулирует, само собою понятно, действительной ценности греко-римской и специально греческой, эллинской культуры, как не аннулирует на мимо экзотическом Востоке ряда, казалось бы, в корне расходящихся восточных культур (от средиземноморской с переднеазиатской до дальневосточной северной); наоборот, это обстоятельство усиливает действенность всех их» (Mapp 1933 [1933—1937, т. II, стр. 382]).

С другой стороны, именно то, что долгое время казалось прекрасно изученным и знакомым, представляло в парадигме «нового учения о языке» в совершенно новом, неожиданном и экзотическом свете. Тем самым близкое и знакомое становилось у Марра еще более экзотическим, чем далекое и якобы неизвестное, обычно таковым полагавшееся:

«Конечно, в значительной мере это наша вина, ученых более, чем неученых, что до сих пор все наши мысли, от мала до велика, направлены больше на вопросы экзотические и дальнестранные, чем на внутренние районы, изученные менее, чем австралийцы и бушмены» (Mapp 19276 [1933—1937, т. I, стр. 234]).

Кажущееся обнаружение экзотики в давно известных языковых фактах позволило, например, Марру утверждать, что индоевро-

пейские языки представляют собой лишь «новую формуацию яфетических языков» (Mapp 1924 [1933—1937, т. I, стр. 187]), непосредственно зависящую от уровня развития хозяйства. В статье 1928 года Mapp различал языки «четырех периодов развития». «Прометеидские» (индоевропейские) языки, наряду с семитскими, он относил к «четвертичному», наиболее позднему этапу языкового развития, подчеркивая при этом, что, к примеру, славянские языки, входящие в «прометеидские», были языками с «сильными переживаниями систем предыдущего периода» (Mapp 1928б [1933—1937, т. II, стр. 405]). На предыдущем же («третичном») этапе развития находились, в частности, «яфетические» языки. Именно поэтому можно было говорить о («яфетических») «языковых раскопках» в славянских языках, в частности, в русском (Mapp 1922а [Mapp 1933—1937, т. V, стр. 62]); о том, что русский язык имеет «образования» дославянского периода (Mapp 1930а [1933—1937, т. IV, стр. 265]). Настаивал Mapp и на связях русского языка с конкретными «яфетическими» языками, например, на насыщенности русского языка «чувашизмами» (Mapp 1927г [1933—1937, т. IV, стр. 148])⁹ и т.д. Кроме того, одним из проявлений наличия «яфетических элементов» в славянских языках было, по Mappу, обнаружение им в этих языках четырех «первоэлементов», к которым он сводил все слова всех современных языков. Эти «первоэлементы» он обнаруживал и в русском языке (Mapp 1930г [Mapp 1933—1937, т. V, стр. 262]), и в украинском (там же), и т.д. Дело в том, что «первоэлементы», по Mappу, были наиболее ярким проявлением «доистории» в современных языках, тогда как насыщенность доисторическими переживаниями Mapp считал основной чертой именно «яфетических» языков (Mapp 1926 [Mapp 1933—1937, т. II, стр. 189]). Более того, как уже отмечал В. М. Аллатов (Аллатов 1991, стр. 39), в некоторых отношениях Mapp полагал русский язык гораздо ближе яфетическим (например, грузинскому), чем другим славянским или индоевропейским языкам. А в каких-то случаях именно привлечение экзотического «яфетического» материала требовалось создателю «нового учения о языке» для «детального» изучения, казалось бы, так давно и хорошо изученных славянских языков (Mapp 1922б [Mapp 1933—1937, т. I, стр. 142] и т.д.)¹⁰.

Тем самым «новое учение о языке» фактически опровергло свои же собственные исходные положения. Опираясь на материал экзотических, по преимуществу неиндоевропейских языков, Mapp в какой-то момент был вынужден именно этим языкам в экзотике отказать¹¹. Напротив, центр экзотического в марристском языкоznании переносился на то, что раньше казалось известным и обычным. Таким образом, понятие экзотики и экзотического в концепции Mappa в каком-то смысле «выворачивалось наизнанку», отрицая само себя.

Библиография

- Абаев 1960 — Абаев В. И. «Н. Я. Марр (1864—1934). К 25-летию со дня смерти», in *Вопросы языкознания*, 1960, № 1, стр. 90—99.
- Алпатов 1991 — Алпатов В.М. *История одного мифа. Марр и марризм*. Москва, «Наука».
- Алпатов 1998 — Алпатов В.М. «Диссиденты индоевропеизма», in Алпатов В.М. *История лингвистических учений*. Москва, «Языки русской культуры», стр. 108—115.
- Бодуэн де Куртенэ 1901 (1963) — Бодуэн де Куртенэ И.А. «Языкознание, или лингвистика, XIX века», in Бодуэн де Куртенэ 1963, т. II, стр. 3—18.
- Бодуэн де Куртенэ 1904 (1963) — Бодуэн де Куртенэ И.А. «Языкознание», in Бодуэн де Куртенэ 1963, т. II, стр. 96—117.
- Бодуэн де Куртенэ 1963 — Бодуэн де Куртенэ И.А. *Избранные труды*. Т. I—II, Москва, Издательство Академии наук СССР.
- Вельмезова 2007а — Вельмезова Е.В. «Л. Леви-Брюль и Н. Марр: страница из истории отечественного языкознания 1920—1930 гг.», in Ляпин М. В. (отв. ред.) *Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н.Ю. Шведовой*. Москва, ИЦ «Азбуковник», стр. 25—36.
- Вельмезова 2007б — Вельмезова Е. В. «Славяне и славянские языки в “новом учении о языке” Н. Я. Марра», in Никифоров К. В. (отв. ред.) *Славяноведение в России в XIX—XXI веках*. Издательство Института славяноведения РАН, стр. 178—188.
- Кацнельсон 1941 — Кацнельсон С. Д. *Краткий очерк языкознания*. Ленинград, Издательство Ленинградского государственного университета.
- Марр 1888 (1933—1937) — Марр Н. Я. «Природа и особенности грузинского языка», in Mapp 1933—1937, т. I, стр. 14—15.
- Марр 1903 — Марр Н. Я. *Грамматика древнеармянского языка. Этимология*. Санкт-Петербург, Типография Императорской Академии наук.
- Марр 1910 — Марр Н. Я. *Грамматика чанского (лазского) языка с хрестоматией и словарем*. Санкт-Петербург, Типография Императорской Академии наук.
- Марр 1922а (1933—1937) — Марр Н. Я. «Книжные легенды об основании Куара в Армении и Киева на Руси», in Mapp 1933—1937, т. V, стр. 44—66.
- Марр 1922б (1933—1937) — Марр Н. Я. «Сена, Сона, Лютеция и первые обитатели Галлии — этруски и пеласги», in Mapp 1933—1937, т. I, стр. 137—148.
- Марр 1924 (1933—1937) — Марр Н. Я. «Иbero-этрусско-италская скрещенная племенная среда образования индоевропейских языков», in Mapp 1933—1937, т. I, стр. 187—188.
- Марр 1926 (1933—1937) — Марр Н. Я. «О происхождении языка», in Mapp 1933—1937, т. II, стр. 179—209.
- Марр 1927а (1933—1937) — Марр Н. Я. «Автобиография», in Mapp 1933—1937, т. I, стр. 6—13.
- Марр 1927б (1933—1937) — Марр Н. Я. «Значение и роль изучения нацименьшинства в краеведении», in Mapp 1933—1937, т. I, стр. 231—248.
- Марр 1927в (1933—1937) — Марр Н. Я. «Предисловие к “Яфетическому сборнику”, т. V», in Mapp 1933—1937, т. I, стр. 249—253.
- Марр 1927г (1933—1937) — Марр Н. Я. «Расселение языков и народов и вопрос о прародине турецких языков», in Mapp 1933—1937, т. IV, стр. 125—160.

- Mapp 1928a (1933—1937) — Mapp Н. Я. «Из Пиренейской Гурии (К вопросу о методе)», in Mapp 1933—1937, т. IV, стр. 3—52.
- Mapp 1928б (1933—1937) — Mapp Н. Я. «Почему так трудно стать лингвистом-теоретиком», in Mapp 1933—1937, т. II, стр. 399—426.
- Mapp 1929 (1933—1937) — Mapp Н. Я. «Язык и письмо», in Mapp 1933—1937, т. II, стр. 352—371.
- Mapp 1930а (1933—1937) — Mapp Н. Я. «Готское слово *guma* ‘муж’ (К увязке готов с яфетическими народами Кавказа)», in Mapp 1933—1937, т. IV, стр. 257—275.
- Mapp 1930б (1933—1937) — Mapp Н. Я. «К вопросу об историческом процессе в освещении яфетической теории», in Mapp 1933—1937, т. III, стр. 152—179.
- Mapp 1930в — Mapp Н. Я. «Предисловие к книге Л. Леви-Брюля “Первобытное мышление”», in Леви-Брюль Л. *Первобытное мышление*. Москва — Ленинград, «Атеист», стр. XIV—XV.
- Mapp 1930г (1933—1937) — Mapp Н. Я. «Яфетические зори на украинском хуторе», in Mapp 1933—1937, т. V, стр. 224—271.
- Mapp 1931 (1933—1937) — Mapp Н. Я. «Яфетические языки», in Mapp 1933—1937, т. I, стр. 290—311.
- Mapp 1933 (1933—1937) — Mapp Н. Я. «Письмо и языки», in Mapp 1933—1937, т. II, стр. 379—392.
- Mapp 1933—1937 — Mapp Н. Я. *Избранные работы*. Т. I—V, Москва — Ленинград, Издательство государственной академии истории материальной культуры (т. I) — Государственное социально-экономическое издательство (т. II—V).
- Мещанинов 1949 — Мещанинов И. И. «Роль академика Н. Я. Марпа в отечественном языкознании», in *Русский язык в школе*, 1949, № 2, стр. 1—11.
- Auroux 1989 — Auroux S. «Introduction», in Auroux S. (éd.) *Histoire des idées linguistiques*. Vol. I—III, Liège — Bruxelles, P. Mardaga, 1989—2000. Vol. I (1989), p. 13—35.
- Servier 1986 — Servier J. *L'ethnologie*. Paris, Presses Universitaires de France (collection *QSJ*).
- Velmezova 2005 — Velmezova E. «*Nations et minorités nationales* dans la “nouvelle théorie du langage”: de la célébration à la négation», in *Slavica Occitania*, 2005, № 20, p. 289—302.
- Velmezova 2007 — Velmezova E. *Les lois du sens: la sémantique marriste*. Berne, Peter Lang.

Анн Кольдефи-Фокар АРКТИКА-ЭКЗОТИКА БОРИСА ПИЛЬНЯКА

По ряду причин Борис Пильняк представляет собой золотую жилу для исследователя в области экзотики, — если вслед за французским словарем назвать экзотикой то, что находится вне референтной цивилизации, цивилизации говорящего, в особенности же вне сферы западной цивилизации (удовлетворимся пока этим определением).

Пильняковский «неистовый экзотизм» обращает на себя внимание в первую очередь тем, что он использует реальный опыт путешествий. Начиная с середины двадцатых годов, писатель очень много ездит в страны, отдаленные во всех смыслах, и географическом, и историческом, и культурном, ездит и составляет письменные свидетельства о своих поездках.

Приступая к нашей работе, мы могли остановить выбор на Китае (*Китайская повесть*, 1927), на Соединенных Штатах (*O'кей*, 1932), на Японии (*Камни и Корни*, 1933). Несколько годами раньше уже была Англия — для России двадцатых годов и, в частности, для Пильняка эта страна могла сравниться по экзотичности с самыми далекими и наименее исследованными краями. О ней говорится в таких рассказах, как «Старый сыр», «Сперанца» или «Повесть в письмах, которую скучно кончить»; они вошли в сборник 1924 года, названный именно *Английские рассказы*.

Вторая причина, по какой Пильняк — благодарный материал для изучения экзотизма, обратна первой: у него есть произведения, основанные на том, что можно назвать «литературной экзотикой», — они рассказывают о дальних странах (в указанном выше смысле), куда писатель не ступал ни ногой. При этом, в отличие от книг о путешествиях, в этих произведениях фигура самого писателя не появляется, а герои никак не связаны ни с Россией, ни со страной Советов. Таков «Жених во полуночи» (1925): в этом рассказе действие начинается в Англии, продолжается на корабле, и заканчивается в Нигере, а действующие лица включают, с одной стороны, британских колонистов, с другой — членов колонии термитов.

Не будем продолжать перечня открытых Пильняком экзотических горизонтов и приблизимся к одному из них — зайдемся заявленной в названии нашей статьи Арктикой. В 1924 году писатель участвует в полярной экспедиции. Плохая погода не позволяет *Персею*, исследовательскому судну, зайти дальше Шпицбергена. Но для Пильняка — он говорит об этом в своей переписке, особенно в письме Ремизову — путешествие оказалось необычайно плодотворным. Вскоре писатель получит предложение составить подписи к документальному фильму, снятому во время этой экспедиции. Наконец, и это главное, на основе этого опыта возникнет замечательная повесть, «Заволочье», опубликованная в 1925 году; по своему обычанию, Пильняк встроит ее, изменив тональность (мы к этому вернемся), в другое произведение — роман *Двойники* (1933).

Тема экзотики и выбор Арктики заставляют задать вопрос: представляет ли Арктика для русского взгляда нечто экзотическое или, наоборот, хорошо знакомое? Чувствуют ли себя русские — и русские писатели такие, как Пильняк — в Арктике привычно, как «у себя дома»? Входит ли Арктика вообще — и пильняковская Арктика в частности — составной частью в их «референтную цивилизацию»?

Если представлять себе экзотику упрощенно, в виде некого «нездешнего края», отвечающего мечтаниям о бегстве «отсюда», об отдалении и отстранении от непосредственной реальности, — тогда пильняковская Арктика из «Заволочья» без всякого сомнения подходит под эту рубрику. Арктический пейзаж видится в повести не только глубоко чуждым, но и нереальным или, во всяком случае, неземным. Через всю повесть, с начала и до конца, проходит описание Шпицбергена, одного из мест действия, становясь лейтмотивом произведения: «То, что видно из окон, — никак не земля, а кусок луны в синихочных снегах...»¹ Или, в другом варианте: «Казалось, что кругом — не горы, а кусок луны, луна сошла на землю»².

«Об очаровании и притягательной силе Нездешнего, того, что мы зовем экзотикой — записывал в 1935 году Андре Жид в своем Дневнике, — решает не то, что природа там более прекрасна, а то, что все там кажется нам новым, повергает нас в удивление и предстает перед нашими глазами в ореоле девственной чистоты».

Один из двух главных героев «Заволочья», живописец Борис Лачинов, как Пильняк, едет в Арктику именно для того, чтобы увидеть нечто другое, чтобы порвать с той повседневностью, которая выпала на долю модного художника в московские послереволюционные годы. Сам Пильняк ощущал эту необходимость разрыва в 1924 году, когда он принял участие в экспедиции *Персея* и когда — о том свидетельствуют все его произведения, вышедшие в свет в 1923—1926 годах — его охватили сомнения, сомнения, касающиеся его собственного будущего, будущего революции и России, касающиеся его личной и литературной жизни.

Арктика — и, конечно, Антарктика, но на ней задерживаться не будем, о ней Пильняк не говорит, — итак, Арктика в первой половине XX века привлекает к себе внимание многих художников силой «двойной девственности»: девственности мест невиданных, куда не ступала еще нога человека, — и в то же время девственности творческого взгляда, обновленного открытием «неизвестного».

Немногим более десятка лет после Пильняка, в 1936 году, датский скульптор и поэт Эйгил Кнут (1903—1996), в момент, когда его обуревают сомнения в выборе жизни, случайно получает возможность принять участие в ставшей вскоре легендарной французской экспедиции Поля-Эмиля Виктора сквозь Гренландию. Он пересекает территорию «инландиса» с запада на восток. Это событие коренным образом изменит отношение к жизни человека и художника Кнута, перевернет его мировоззрение, даст ему импульс к «новому рождению». Он будет участвовать во многих экспедициях, посвятит жизнь изучению Земли Пири, северо-восточной оконечности Гренландии, станет археологом, исследователем древних следов культуры эскимосов. За год до смерти, в 1995 году, он на-

пишет небольшой поэтический текст *Independence*, в котором, отталкиваясь от описаний ледовых пейзажей гренландского фиорда под именем Независимость, он разовьет глубокую концепцию человека и человеческой судьбы. Полярная экспедиция символизирует у него бегство в свободу, уход от давления города и общества.

И точно так же поход в Арктику окажется новым началом для героя «Заволочья». После окончания экспедиции он откажется от всего того, что ранее составляло его жизнь, и поселится со ссыльной женщиной сначала в Архангельске, а затем в тундре. Но для того, чтобы прийти к этому выбору, он должен будет пережить ряд страшных моментов.

Ибо судьба экспедиции драматична. Пильняк явно вдохновляется реальными историями дореволюционных полярников, в первую очередь, трагедией шхуны *Св. Анна* Георгия Брусилова и эпопеей ее штурмана Валерия Альбанова. И в последнем случае, и в повести Пильняка судно затерто льдами, и смерть угрожает участникам похода, высадившимся на неизвестном острове. Часть их решает пойти на последний риск и в поисках помощи добраться пешком до Шпицбергена. Только Альбанов и еще один член экипажа из полутора десятка достигают цели. У Пильняка только Борису Лачинову удается дойти до Шпицбергена. В «Заволочье» несколько месяцев спустя спасательное судно находит оставшихся на острове — выжило только двое ученых, в том числе руководитель экспедиции, несгибаемый профессор Кремнев.

Прежде, чем возродиться к новой жизни, и для того, чтобы возродиться, прежде, чем обрести подлинного себя, и для того, чтобы это сделать, Лачинову предстоит выйти победителем из ряда испытаний, всякий раз рискуя жизнью. Это похоже на спуск в преисподнюю, на путь инициации, повторяющий древние мифы, — и на новую ледовую Одиссею. Образ ада, впрочем, постоянно присутствует в рассказе. Как в этом отрывке: «Свердруп просил якоря в миle от берега. В бинокль было видно, что, если ад, да не православный, который, прости Господи, немножко глуповат, а аскетически-строгий ад католиков, сдан в заштат и не отапливается, то пол в аду должен быть таким же, как камни здесь на берегу»³.

В предисловии к сборнику статей *Экзотика и творчество* Ролан Антониоли констатирует: «Расстояние порождает ощущение различия, которое воспринимается и как богатство, и как недостача, как потерянная часть самого себя, наименее сокровенная и подлинная, отвоевывать которую нужно на краю света и на дне памяти»⁴. А специалистка по португальской литературе Мария Араужо да Сильва говорит о «путешествии в детство Себя и Мира, осуществляемом в поисках утраченного единства»⁵.

В «Заволочье», когда экспедиции приходится наиболее тяжело, когда ураган обрушивается на корабль, давя его о льды, в те

бесконечно длящиеся часы, когда, как пишет Пильняк, переворачивается мир, а люди висят вверх тормашками, Борис Лачинов не может оторваться от мыслей о детстве, о юности, о поре чистоты, невинности, порядочности: все это утрачено, и надо все это себе вернуть. В повести — надо вернуться к началу Мира. На затерянном в буре судне Борис Лачинов пишет последнее письмо, которого никогда не отправит (в отличие от Пильняка, написавшего очень похожее письмо Ремизову⁶): «...слышат, как рождаются айсберги, — как рождаются вот те громадные голубые ледяные горы, которые идут, чтобы убивать и умирать по свинцовым водам и волнам Арктики... И я могу рассказать о том, что было в Европе в начале Четвертичной эпохи, когда со Скандинавского полуострова ползли на Европу глетчеры, когда была только вода, небо, камень и льды, и страшные ветры...»⁷.

Возвращение к истокам Себя и Мира происходит в одиночестве, вне общества людей. Если для многих писателей и путешественников экзотика — это прежде всего встреча, порой конфликтная, брутальная, с Иным в смысле иной культуры, иной цивилизации, то в Арктике Бориса Пильняка иного человека нет. Если и ощущается иногда его физическое присутствие, то он не наделен чертами подлинного бытия, и тем менее способен произвести впечатление своей культурной инаковостью.

Несколько раз в повести упоминаются поморы. Но они не чужие, наоборот, текст подчеркивает их русское происхождение, их русский язык. Более того: они кажутся легендарными героями: это они вот уже много веков как изборошли по всем направлениям Север с его морями, завоевали его и заселили его берега.

Несколько раз появляются в «Заволочье» и самоеды, но они показаны совсем дикарями, обезьянями ловкость которых восхищает русских, наблюдающих, как они спрыгивают с корабля в свои байдарки. В конце повести, однако, когда Лачинов уходит в тундру, Пильняк посвящает самоедам несколько строк, их верованием и обрядам, замечая вскользь, что их культура обречена, ибо и сами они постепенно вымирают от голода (или им дают умереть от голода). Что же касается ссыльных, тут же добавляет писатель, то они ничего не хотят знать ни о жизни самоедов, ни об опасности, которая над ними висит; «сосланные в политику и скуку», они слишком заняты своими интеллектуальными и политическими прерияниями, и даже если их споры касаются самоедов, они старательно остаются на уровне чистой абстракции.

Этот недостаток, ненаходимость человека, частично, конечно, объясняется хотя бы внешними географическими причинами. Нельзя сказать, что Крайний Север и Арктика являются зонами с большим населением. Но объяснение недостаточно. Дело в том, что путешественник по Арктике не ищет культурной инаковости.

Возьмем характерный пример. Художник Александр Борисов (1866—1934), сам помор, с детства мечтал об Арктике. В период с конца XIX по первую четверть XX века он участвовал во многих экспедициях, побывал на Белом и Баренцовом морях, на Кольском полуострове, в проливе Маточкина, на Карском море, на Новой Земле. Он стал первым настоящим живописцем Арктики. Нет сомнения, что его путешествия были для него поисками самого себя — как человека и как художника. Однако, названия его картин показывают, каким художественными и духовными путями шли эти поиски: *Среди вечных льдов*, *Страна Смерти*. Опыту общения с Арктикой, и своему, и других полярников, Борисов подведет итог одной фразой: «Мы похитили тайну молчания». Как далеко отсюда до «шума и ярости» людских сборищ!

И несмотря на это Борисов, в отличие от героя «Заволочья», проявляет подлинный интерес к встреченным на своем пути ненцам. Он даже возьмет под свою опеку мальчика, которому суждено будет стать первым ненецким художником, а позже проявит себя в другой области, заняв на Новой земле пост первого председателя Совета депутатов.

Но тут мы касаемся другого периода и другой проблематики. Тут, как нам кажется, проходит разрыв между арктической «экзотикой» (согласно определению в начале статьи) и Арктикой «не-экзотической», хотя и не обязательно знакомой и «домашней». В творчестве Пильняка об этом разрыве красноречиво свидетельствует разница между «Заволочьем» и романом *Двойники*. В роман — написанный, как мы помним, в тридцатые годы, — писатель целиком включает свою повесть 1925 года, дополняя ее, добавляя к ней многочисленные эпизоды, взятые из повести «Иван Москва» (1927). Немаловажная деталь: главных героев «Заволочья», художника Лачинова и ученого Кремнева, писатель превращает в братьев, близнецов и антагонистов. Художник становится в романе актером Александром Лачиновым, ученый — специалистом по ядерной энергии Николаем Лачиновым. Поход в Арктику, который рассказан в *Двойниках* и во время которого братья чуть не убивают друг друга, происходит до 1917 года. После окончания экспедиции Николай Лачинов беззаветно отдает себя революции. Его брат актер окажется — и останется до конца — персонажем двойственным, сомнительным, неспособным преобразиться в «нового человека».

Не будем углубляться в перипетии романа. Задержимся лишь на судьбе брата-ученого. После гражданской войны Николай Лачинов уезжает на север работать на стройке завода по производству радио. Он встречает там местных жителей, самоедов, и среди них шамана со странным именем Москва.

Ученый, чьи взгляды, как подчеркивает Пильняк, полностью совпадают с мировоззрением Маркса и Ленина, по отношению к

шаману Москве принимает позу агрессивного презрения и патернализма. В новое время единственных волшебники в самом высоком смысле слова — это те, кто превратит Землю и всю вселенную в рай, это учёные страны социализма. В новое время все верования, все древние традиции должны быть выкорчеваны во имя прогресса.

Но вместе с тем, вооружившись катехизисом социализма, новые волшебники должны обратить в правильную веру несведущие, языческие массы, для чего лучшим методом оказывается смесь насилия, брутальности и снисходительной благожелательности.

В *Двойниках* заявлено о том, что Арктика-экзотика кончилась, что иссякла ее притягательная сила. Крайний Север и Арктика будут описываться как зоны колонизации, и, если по ходу этого процесса повстречается культурная инаковость, она будет восприниматься не как возможность обогащения себя, а как объект, подлежащий ликвидации. Заметим, что Пильняк включает в мозаику *Двойников* еще и повесть 1930 года, «Таджикистан, седьмая советская»; в ней Таджикистан, страна возможной экзотики, точно так же показана как место колонизации и советизации, а ее традиции и древний быт, попав на свалку истории, детально описываются как неизбежно уходящий в прошлое фольклор.

Что же касается Арктики, кажется очевидным, что начиная с тридцатых годов и вплоть до наших дней, она перестала играть роль убежища или места духовных поисков. В недавней книге *Остров. Оправдание бессмысленных путешествий* Василий Голованов, рассказывая о тех же полярных районах в XXI веке, замечает, что бедой человека нашего времени является то, что на планете уже не найти места, куда можно бежать.

Не исключено, что мы уже вошли в эпоху пост-экзотизма, которую предрекал французский писатель Антуан Володин.

¹ Борис Пильняк. Заволочье, Москва, Европейские издания, 2007. С. 98.

² Там же. С. 17.

³ Там же. С. 27.

⁴ *Exotisme et création*, Actes du colloque international de Lyon en 1983, Lyon, L’Hermès, 1985.

⁵ Maria Araújo da Silva. Maria Ondina Braga ou le Moi en quête de révélation, Université Paris-Sorbonne Paris IV, mariasilva01@ hotmail.com.

⁶ Борис Пильняк, Мне выпала горькая слава. Письма 1915—1937, Москва, 2002. С. 283.

⁷ Борис Пильняк. Заволочье. С. 37–38.

Литература

Antonioli Roland, préface, *Exotisme et création*, Actes du colloque international de Lyon en 1983, Lyon, L’Hermès, 1985.

Борисов Николай, Художник вечных льдов. Жизнь и творчество А. А. Борисова, Ленинград, Художник РСФСР, 1983.

Голованов Василий, *Остров. Оправдание бессмысленных путешествий* М., Вагриус, 2002.

Каталог художника А. А. Борисова, Великий Устюг, 1979.

Knuth Eigil, *Independence: the philosophy of a dog sledge journey*, Nuuk, Atuakkiorfik, 1995.

Пильняк Борис, *Заволочье*, М., Европ. издания, 2007.

— Его же, *Мне выпала горькая слава. Письма 1915—1937*, М., Аграф, 2002.

— Его же, *Двойники*, М., Аграф, 2003 (см. первое издание романа на рус. языке, осуществленное М. Геллером: Лондон, OPI, 1983).

Silva Maria Araújo da, *Maria Ondina Braga ou le Moi en quête de révélation*, Université Paris-Sorbonne Paris IV, mariasilva01@hotmail.com.

Пер. с фр. Л. Геллера

Т. А. Никонова

БЫТ КАК ЭКЗОТИКА В РУССКОЙ ПРОЗЕ

НАЧАЛА 1920-х годов.

(Л. ЛЕОНОВ, «БУРЫГА»)

Русская литература первых послеоктябрьских лет поразила своих современников не только стилевой пестротой и изощренностью, фантастическими сюжетами и неожиданными нравственно-этическими решениями, но и подчеркнутым натурализмом и детализацией в описании быта, нередко его неприкрытым, вызывающим доминированием. Причина повышенного внимания литературы к быту, казалось, диктовалась самой жизнью и вызывала разное к себе отношение.

«Природа революционного быта видоизменчива до жестокости. Озираясь во все стороны ее явлений, не успеваешь шапку поправить... И прежде всего видишь, что как будто пропала одна из главных и необходимых опор художественного творчества: тип и типичность. Ушло знаемое и общупанное. Нет ни в чем оседания и устойчивости, даже в адресах центральных учреждений и уличных вывесках. Все плывет, течет и переворачивается... в художественной хватке и приемах чего-то недостает такого, что приличествовало бы нашей эпохе, гигантским сдвигам и страшной обнаженности всех соотношений в человеческом житье-бытье»,¹ — растерянно констатировал И. Касаткин столь резко пропустившую связь быта и творчества. Явное господство уличных вывесок над «художественной хваткой», с его точки зрения, не позволяло осмысливать «гигантские сдвиги» эпохи.

А. В. Луначарский, напротив, в таком засилье быта видел рождение нового мироощущения: «В жизни России произошел такой переворот, какого не произошло ни в одной стране. Как после зем-

ледрясения, все выглядит по-новому. *Не развалины вокруг, но новая жизнь*, вызванная этим не просто стихийным, но человечески осмысленным землетрясением, буйно прорывается отовсюду. На все приобретается новая точка зрения, все обновлено и вовне и внутри...» (Курсив в цитатах, кроме оговоренных особо, мой. — Т. Н.)².

А. Толстой в 1924 г. фиксирует первые художественные реакции на распавшуюся привычную антропоцентрическую картину мира. И это уже взгляд художника, отмечавшего в современной ему литературе как броскую новизну, идущую от жизненной пестроты, ярких бытовых деталей, так и неумение отличать в этом потоке главное от второстепенного: «...В современных русских повестях еще не видно человека. Я вижу мельканье жизни, тащится поезд, воет метель, умирают, любят, ссорятся, бредут по равнинам, воюют. Вот там — рука, вон — глаз, вон — мелькнул обрывок одежды. Но целого человека не видно <...> Подробности быта, слова, словечки — блестящи. Выхваченные, интересные клочки жизни... Острые минуты, события, случаи, настроения, но целого не видно. Мельканье людей, но не сам человек»³.

При внешнем различии вышеупомянутых точек зрения, оценивавших литературный процесс послереволюционной эпохи, казалось бы, с разных позиций, их объединяет отношение к быту как к свидетельству рождения нового эстетического качества. И несмотря на то, что обилие бытовых подробностей теоретически может быть оценено как творческое явление, в живой жизни литературы все-таки господствует недовольство изменчивой «до жестокости» природой революционного быта, проводящего демаркационную линию между *своими* и *чужими*.

Например, в рассказе А. Малышкина «Поезд на юг» (1925) быт становится эмоциональной и недоброжелательной характеристикой героинь, двух девиц, весь внешний облик которых говорит «о чистой, удобной, взлелеянной маменьками жизни»: «О, я вижу, какие комнаты за этими девицами — похожие на музей мебели, чехлов, полочек, безделушек, сохраняющих дыхание *старой чиновной барственности*, комнаты тысяча девятьсот десятого — четырнадцатого года, удачливо пронесенные через бурелом революции до наших отдыхающих, безопасных дней»⁴.

Чиновная барственность комнат в этом контексте утрачивает качества бытовой детали, становясь границей, проложенной революцией между старым и новым мирами. Подобная «классовая» антитеза типична для советской литературы 1920-х годов, динамично создававшей собственное художественное пространство, законом которого явилась борьба взаимоисключающих эстетических кодов, разных миров. Это, так сказать, политизированный вариант советской аксиологии, сформировавшийся в постреволюционные годы.

Однако более сложным и эстетически плодотворным, на наш взгляд, явилось не актуализированное политическим моментом, а естественное в эпоху перехода⁵ противостояние разных слоев культуры. Культура переходного времени более отчетливо, чем когда-либо, обнаруживает свою многосоставность, в том числе и структурную. Включенность разных содержательных слоев обеспечивает семантическую широту культурного поля; апелляция к разным временам и разным сторонам человеческой жизни делает выбор эстетических вариантов почти неограниченным. Переход из одной культурной парадигмы в другую не только меняет оптику, создавая эффект остранения, смысловой новизны, но и расширяет сферу эстетического. «В пространстве, лежащем за пределами нормы (на норме основанном и норму нарушающем), мы сталкиваемся с целой гаммой возможностей: от уродства (разрушение нормы) до сверх нормы расположенной полноты положительных качеств. Однако в обоих случаях речь идет не об обеднении нормы, ее упрощении и застыании, а о “жизни, льющейся через край”, как назвал одну из своих повестей Людвиг Тик»⁶.

Это замечание Ю. М. Лотмана касается, так сказать, типологии «взрыва», его общей оценки. А в “жизни, льющейся через край”, ситуация и конкретнее, и драматичнее: в столкновение приходят консервативные, сдерживающие начала любой культуры⁷, которые и обеспечивают ее устойчивость к переменам, и творческие начала отдельных видов искусства. На этом фоне консервативность быта как части культуры в широком смысле, его размеренность делают особенно заметными любые перемены в устоявшемся жизненном распорядке, ритуале, культурном общении. Ситуация усугубляется, если в столкновение приходят разные эстетические системы в недрах одной (национальной) культуры.

Литература послереволюционной России обнаружила ранее не используемый «избыток жизни», особенно выразительный на фоне быта провинции. Она осознала как эстетическую реальность ранее не востребованные культурные слои, связанные с утраченным жизненным укладом, казалось бы, навсегда преодоленным. Это было окно в метафизические глубины, в архаическое прошлое, которое в сознании, например, Б. Пильняка смотрелось благодатным возвращением к основам национального быта. Столкновение старого и нового в романе *Голый год* осмыслено концептуально, воспринято естественным результатом революции, не исказившим народную жизнь, но лишь обнаружившим в ней скрытые возможности. Вот почему большевики Б. Пильняка, «кожаные куртки», — «из русской рыхлой, корявой народности — лучший отбор»⁸. Бытовая деталь — привычная одежда комиссара времени революции — обрела важный политический и эстетический смысл.

Подобные эстетические «приращения» в истории русской советской литературы хорошо исследованы, оценены с позиций эсте-

тических («сказ»⁹ и др. формы обращения к народному слову) и политico-философских (например, влияние евразийских идей и пр.). В них, в соответствии с духом времени и концептуальными поисками литературоведения, увидены новые художественные решения, что в большой степени соответствовало реальному положению вещей и не противоречило тенденциям, унаследованным от русской литературы предшествовавших десятилетий.

Вместе с тем зафиксированная Б. Пильняком (и не только им) тенденция не была единственной в литературе начала 1920-х годов, широко осваивавшей «избыток жизни». Так, отмеченный литературоведением сказ рождал не только новую эстетику, но и оставлял возможности для иных решений. Например, он закладывал принципиально новые отношения читателя с текстом. Как верно заметил Ю. Тынянов, сказ читателю, прежде всего, и адресован, рождает его активность: «...читатель *входит* в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться. Он не читает рассказ, а играет» (курсив Ю. Тынянова. — *T. H.*)¹⁰.

Читатель, *входящий* в текст, иначе переживает слово художника: оно начинает по-особому звучать, иначе переживаться, обретает ранее неощущаемую телесность, «обитается» целым рядом узнаваемых деталей. Так за бытом, за его консервативными формами вставали не только ритуал и остатки утраченной обрядности, но просматривалась древняя языческая культура в целом. А, как известно, при смене способов повествования, когда существует взгляд из одной культуры на реалии другой, возникает эффект экзотического — ситуация, рождающая не только новые формы, но и новое содержание. Для литературы начала 1920-х годов это было открытием *инобытия*.

Современные исследователи подобного художественного феномена различают «*ситуацию перехода* и *событие перехода*. Для ситуации перехода характерно *равновесие сил* — например, *принципа заданности образа* и *принципа его самодвижения...* Событие же перехода — слом баланса, выход в постравновесное пространство» (курсив автора статьи. — *T. H.*)¹¹.

Исходя из этой классификации, можно сказать, что в случае с романом Б. Пильняка или стилизациями А. Ремизова мы имеем дело с *ситуацией перехода*, в которой заданы и параметры об разности, и ее оценка, и мера ее участия в создании общей эстетической картины. *Событие перехода* мы наблюдаем в том случае, когда перед нами столкновение разных культурных парадигм, не предполагающее равновесного решения и завершающее ситуацией противостояния. Такие варианты довольно часто встречаем в сказе Н. Лескова.

Именно о *событии перехода* можно говорить в рассказе Л. Леонова «Бурыга». Внешне в нем легко обнаружить сказовые особен-

ности, говорящие о заданных параметрах и повествования, и образности, то есть те формальные особенности, которые как бы свидетельствуют о реализованной *ситуации перехода*. Это и введение повествователя как субъекта речи, и соотнесенность голоса героя и повествователя в пределах текста, и отсутствие авторского «всезнания», и экзотика речевого стиля. Однако простая констатация сказовых приемов не объясняет, почему повествователь прибегает к столь экзотическому материалу, странному герою, который беллетристически совершенно неясен и реакции которого не прочитываются в привычном контексте.

На наш взгляд, создается ситуация, сходная той, которую зафиксировал еще М. М. Бахтин, формируя подходы к «переходным» произведениям Ф. М. Достоевского. Так, не оспаривая выводов В. В. Виноградова относительно своеобразия синтаксиса «Двойника», он заметил: «Ни одно формально-лингвистическое определение слова не покроет его функций в художественном произведении. Подлинные стилеобразующие факторы остаются вне кругозора лингвистической стилистики»¹². По сути дела, М. М. Бахтин говорит о необходимости выхода за рамки привычных подходов при описании нового эстетического материала, предваряющего *событие перехода*.

Л. Леонов в начале своего творческого пути активно использует сказ в традиционном для литературы 1920-х годов плане — поиск нового эстетического качества, попытки словом обозначить сущность перемен. Сказ у Леонова стал тем, чем он и должен быть — формой обнаружения многосоставности культуры, таящихся в ней возможностей ввести читателя в неведомый или утраченный мир. Именно сказ раскрепощал слово, выводя его за пределы, как отметил В. В. Виноградов, за пределы «лингвистической стилистики».

В рассказе «Бурыга» эту роль исполняет повествователь-балагур дед Егор «из Старого Ликеева»¹³, переквалифицированный в рассказчики последней фразой текста. Внешне повествование строится по легко восстанавливаемому зчину волшебной сказки о далеких землях и сказочных персонажах: роль тридесятого царства Л. Леонов поручает Испании, а неразумного царя у него замещает «испанский граф», «профершиливший» свое состояние «на одной комедиантке заезжей» (с. 71).

Выбор места действия, персонажа, его ироническая оценка объединяют повествователя и читателя, создавая доверительную атмосферу повествования о чудесных событиях и превращениях, которая заставляет принять как достоверный любой «случай непредвиденный». Он скоро и случился «в одном студеном декабре»: «...пошла ихняя кухарка на реку белье полоскать, нашла детеныша-нос-хоботом. Вышла она к реке, глядит и видит — сидит в сугробе этакой мохнатенький, замерзает, видимо. Из-под рубашон-

ки копытца торчат, а нос предлинный, нечеловечий нос, — ру-
лонками он его трет» (с. 71).

«Детеныш», найденный кухаркой, как истинно сказочное, *ино-
мирное* существо, непредсказуем для «испанского графа» и его де-
тей. У них он вызывает смех и любопытство, тогда как кухарка его
жалеет, кормит и согревает.

Бурыга, похожий одновременно «и на обезьяна, и на дитенка»,
сначала и ведет себя как сказочный герой, не испытывающий ро-
бости ни перед царями, ни перед их капризными дочками. Гра-
фу, дернувшему его за нос, он «буркнул прямо в упор...

— Дурак ты, паря, чего привязался?» (с. 72). «Графовым ре-
бятам», стащившим у отца сигару, тоже не удалось обескура-
жить Бурыгу: он «взял сигару, молча съел, причмокнул и сказал:

— Ну-к што ж, ничево! Приходите, когда не сплю, — расска-
жу кой-что там, бывалое...» (Там же).

А рассказать детенышу Бурыге было что. Он пришел из зеле-
нного приволья леса, где он действительно был родным и домаш-
ним, где поет «по утрам разноголосая птичья тварь на все лады
развеселые херувимские стихеры», где бегут «к болотному озер-
ку, неведомые, неслыханные лесные зверюги...» (с. 73). Это мир
родной и ласковый, о нем мог бы рассказать Бурыга Рудольфу и
Ване, если бы они хотя бы подозревали о существовании *иного*
мира, из которого пришел детеныш.

Бурыга, посланец лесного мира, «окаяшек», а на самом деле
— утраченной языческой культуры, оказывается в мире, который
абсолютизирует свои законы. Затейливый сказ для молодого Л. Леон-
ова, как для Лескова, становится способом описания встречи двух
культур — современной, омешавшейся, бытовленной, и арха-
ической, языческой, для которой Бурыга «детеныш». В мещан-
ской среде его появление вызывает смех, а потому его показывают
в цирке как звереныша, в этом же качестве он в доме купчихи
— между комнатной моськой Аннет и попугаем Зосимой. Отно-
шение к Бурыге смоделировано по принципу взаимоотношений
привычного (а потому «правильного») и непривычного, «иномир-
ного». Последнее рассматривается через призму быта как неле-
пость, как нечто временем не востребованное.

Рассказ Л. Леонова прочитывается метафорой встречи двух куль-
тур, взглядающихся друг в друга сквозь призму быта. Выбор при-
змы не случаен. «По составу быт — этоrudиментарная наука, ру-
диментарное искусство и техника; он отличается от развитых на-
уки, искусства и техники методом обращения с ними...»¹⁴.

«Бурыга» Л. Леонова — это не только привычная апелляция к
архаизированным пластам культуры и сознания в режиме диалога,
как это часто и бывало в прозе 1920-х годов. Рассказ Л. Леонова
прочитывается в ином контексте. Писатель фиксирует ситуацию

непонимания, взаимной глухоты. Его сказ в содержательном плане ближе к лесковскому, в котором герои, как правило, так и остаются разделенными на *своих* и *чужих* по ориентации на разные культурные традиции. В «Бурыге» зафиксирован момент встречи носителей разных культур, в равной мере настроенных на непонимание — литературоведческий сюжет, может быть, и не до конца оцененный в художественном развитии XX века. Сюжет рассказа разворачивается как доказательство невозможности диалога.

Начало рассказа словно бы не противоречит привычной типологии сказочного сюжета: на берегу реки (моря) кухарка (старик, Емеля) находит некое чудесное существо (золотую рыбку, щуку). Привычная фольклорная завязка предполагала и чудесную волшебную силу слова найденыша. Однако в рассказе Л. Леонова обещание Бурыги рассказать «кой-что бывалое» не встречает никакого интереса у почтенной публики по той простой причине, что он воспринимается существом «докультурным», эстетически незначительным. Сказовая форма повествования лишь внешне выполняет роль привычного «остранения», выдвигая на первый план заведомо сниженные бытовые подробности, детали костюма или части тела. Смех «графа», услышавшего имя детеныша, передан через систему бытовых аналогий, явно неодобрительных¹⁵. Гейнрих Бутерброт, купивший Бурыгу у Кутафы, охарактеризован как «барин-брюки-наулицу, при часах и штиблетах, в руке заграничная палка» (с.78), «испанская купчиха» визжит, «как немазаная дверь» (с. 84) и т.д.

Столь же недоброжелательно увиден и Бурыга. У него нелепое имя, рассмешившее «графа», не поддающееся внятной расшифровке даже при обращении к словарю Даля¹⁶, неказистая внешность («мохнатенький», «окаяшка»), возраст, в равной мере апеллирующий как к младенчеству («детеныш-нос-хоботом»), так и к старческой мудрости («расскажу кой-что там, бывалое...»).

Однако Бурыга «вброшен» в чужой и чуждый ему быт, а потому и воспринимается «цивилизованными» героями не как живое существо, а как странная бытовая деталь. И лишь кухарка видит в нем «детеныша», для всех прочих он — предмет, который можно перевозить в чемодане, вместе с флаконом и щеткой, агрессивно настроенным к «окаяшке». «Бурыга огрызлся, как мог, плакал тихонько и закусывал корочкой» (с. 80).

«Метод обращения» с представителямиrudиментарной культуры (Ю. Тынянов) меняет и характер аллюзий, к которым прибегает Л. Леонов по мере развития сюжета. Если начало рассказа апеллировало к волшебной сказке, то выступления Бурыги в цирке или его пребывание в доме купчихи вполне коррелируют с рассказами А. Куприна или повестями Е. Замятиня начала XX века.

В пространстве нового времени, абсолютизировавшем быт и заменившем цивилизацией культуру, «окаяшке» нет места. Детеныш-

нос-хоботом не просто нелеп в глазах «испанского графа», купчихи, «барина Гейнриха Бутерброта». Для них он «некультурен», архаичен, словно вышедшая из моды деталь туалета, а потому достоин и насмешки, и унижения¹⁷. Естественный в мире природном, Бурыга в мире быта выглядит «экзотическим», то есть чужим.

Подобная переориентация приема — от использования сказовой формы, несущей в себе «осознанное стремление литературы к реализации принципов народности»¹⁸, к изображению пограничной, «переходной» ситуации — существенно меняет сам принцип обращения к архаизированной экзотике. Л. Леонов обнаруживает в казалось бы освоенных литературных формах непреодолимые противоречия. «Рудиментарное искусство»¹⁹ увидено молодым автором не как нечто устаревшее и ненужное, а как утраченное и забытое. Агрессия по отношению к архаике быта, которую часто позволяет себе цивилизованный человек, чаще всего исходит из отождествления культуры с образованностью («духовная культура», «культура Ренессанса» и пр.). Динамичность быта, его замкнутость «на сферу услуг» позволяют думать о нем как о чем-то служебном, легко поддающимся внешним переменам. Но быт — часть культуры, он многосоставен, содержателен и потому должен быть толерантен. Но как раз толерантности не хватало послереволюционной эпохе, создававшей новое, пролетарское искусство агрессивным вытеснением всего, что не совпадало с формирующими канонами. Наиболее яростно были атакованы остатки языческой культуры, древних крестьянских верований. Если модернизм начала XX века относился к язычеству как к поэтическому, то советская литература увидела в архаических формах, в том числе и в стилистике сказа, сопротивление искусству интернациональному, планетарному, которое должно было преодолеть и государственные, и национальные различия. Именно поэтому на рубеже 1920—1930-х годов исчезает сказ как возможность *свободного*, нередко стихийного повествования, адресованного заинтересованному собеседнику²⁰. Именно «духовно однородная защитная среда» (В. Скobelев), какой была прежняя культура, замещалась новыми образцами, среди которых не было места «окаяшкам» и прочим экзотическим «детенышам».

В соответствии с вышеуказанным «Бурыга» не может быть прочитан лишь в плане обращения к фольклорным истокам. Этот ранний рассказ Л. Леонова объективно включен в контекст русской литературы начала 1920-х годов, широко экспериментировавшей в плане поисков собственного языка. Однако довольно скоро времена экспериментов закончились, и в силу вступила новая реальность, агрессивно освобождающаяся от любых проявлений «рудиментарного искусства». Стилистические поиски в условиях политического диктата не безобидны. Так, в художественной практике уже середины 1920-х годов в роли гонимой оказалась новокрестьянская

поэзия, апеллировавшая к крестьянской культуре как к живому, не утратившему своих витальных возможностей слово национального сознания. Ответ идеологов революционного времени «мужиковствующим» поэтам был радикальным: из пятерых двое, умершие своей смертью (А. Ширяевец и С. Есенин), были посмертно ощельмованы, трое (Н. Клюев, С. Клычков, П. Орешин) репрессированы в 1930-е годы. Внелитературные обстоятельства привели к тому, что быт деревни и провинции в русской литературе советского времени не только сохранил устойчивые негативные коннотации литературы XIX века («уездная, звериная глушь»), но и обрел новые, политизированные определения.

¹ Касаткин И. Литературные ухабы // Красная новь, 1923, № 7. С. 247—248, 250.

² Луначарский А. Собр. соч. М., 1964. Т. 2. С. 299—300.

³ Толстой А. Собр. соч. М., 1961. Т. 10. С. 74, 75.

⁴ Малышкин А. Соч.: В 2 т. М., 1964. Т. 2. С. 68.

⁵ Современная наука осваивает теоретическое, общекультурное содержание понятия «переход». См., напр: Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. М., 2002. 467 с.

⁶ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 123.

⁷ «Совокупность достижений человеческого общества в производственной, общественной и духовной жизни» // Словарь русского языка: В 4 т. М., 1986. Т. 2. С. 148.

⁸ Пильняк Б. Человеческий ветер: Роман, повести, рассказы. Тбилиси, 1990. С. 39.

⁹ См., напр., Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. 288 с.

¹⁰ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 160.

¹¹ Вайман С. Т. Идея художественной переходности // Искусство в ситуации смены циклов... С. 287.

¹² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 262.

¹³ Леонов Л. Собр. соч. В 10 т. М., 1969. Т. 1. С. 89. Рассказ «Бурыга» цитируется по этому изд. с указанием стр. в тексте.

¹⁴ Тынянов Ю. Литературный факт // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино... С. 264.

¹⁵ «...граф, захотел, как из бочки, посуда на полках запрыгала, канарейка спросонья с жердочки свалилась, заслонка у печки грохнулась. И откуда глотка такая: сам никудышный, сквозь пиджак ребра видны» (с. 72).

¹⁶ Бурыга—ж.т.м.б. Ухаб, ухабина, рытвина // Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т. 1. С. 144.

¹⁷ Во время циркового представления «... какой-то жизнерадостный мальчиштан швырнул Бурыге апельсин и попал ему в нос. Бурыга и на это проговорил хрюпловатое, увесистое «мерси», а ночью поплакал от обиды» (с. 81). Ср. со сходным эпизодом из рассказа А. Куприна «Гуттаперчевый мальчик».

¹⁸ Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа... С. 9.

¹⁹ На наш взгляд, не случайно название статьи Ю. Тынянова, из которой взята эта цитата, — «Литературный быт».

²⁰ «Разговор с собеседником негромок потому, что в сказовой форме повествования рассказчик всегда доверительно рассчитывает на сочувствие аудитории. Он беседует со слушателями, которых считает похожими на себя. <...> Так образуется мощное единство: герой-рассказчик не только вбирает в себя рассказываемое (повествуемое), но и стремится создать вокруг себя духовно однородную защитную среду» // Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Крайчик Л. Е. Поэтика сказа... С. 31. Курсив авт. — Т. Н.

Э. Надточий

ЭКЗОТИЗМ КАК ВНУТРЕННИЙ ОПЫТ: «КОНДУИТ И ШВАМБРАНИЯ» Л. КАССИЛЯ

Диспозитив колониализма устроен на основании констелляции пространственной развертки асимметричных отношений колонизатора и колонизуемого. Легитимация колонизации строится посредством редукции колонизуемых к более низкому состоянию эволюционного развития на телеологической шкале, ведущей к колонизатору как закономерной вершине линейного поступательного движения. Иначе говоря, «дискурс колонизатора» предполагает как важный момент экзотизации колонизируемой территории — сведение ее обитателей к субъектам воспитания или дрессуры, не достигшим стадии Закона. Начиная как минимум с 19 века господствующей технологией такого сведения становится «технология инфантилизации» колонизуемых, реконструкция их как детей, к которым приходит, наконец, Отец, чтобы дать им надлежащий Закон, т.е. совершить инициацию, вводящую колонизуемых во Взрослый Мир. Но такая технология, разумеется, не единственная даже среди технологий патернализма (а возможны ведь и совсем не патернистские способы установленияластной асимметрии, к примеру, разделение по линии люди/животные или цивилизация/варварство). Христианская технология «церковной колонизации», к примеру, построена на асимметрии, устанавливаемой по образу пастушества, хотя Закон Отца и термин «дети» употребляемы в текстах достаточно часто. Однако очень важно не смешивать практику церковного пастушества с современным представлением о конструировании концепта «ребенок»: употребление похожих слов не должно обманывать, современный образ детства построен на совсем других основаниях, чем не то что раннехристианский или средневековый, но даже и тот, что существовал в XIX веке, и мы неминуемо впадем в анахронизм, если утеряем эти радикальные различия из виду.

Современный образ детства, при котором ребенок наделяется особым миром с особой логикой, к которому не верно подходить с теми же законами, с какими подходят к «миру взрослых», миром, не менее интересным, чем мир взрослых, — продукт совсем недавний, вероятно, начавший интенсивно формироваться не ранее конца XIX века — в неразрывной связи со становлением антропологических описаний «первобытного мышления» (Леви-Брюль, как мы помним, паралогическое мышление толковал как явление, общее первобытным народам и детям, т.е. как онтогенез и филогенез). Не случайно «поэт колониализма» Киплинг совмещает роман воспитания и колониальный роман в едином дискурсе: его «Маугли» или «Ким» построены именно так. Иными словами, формирующаяся новая картина ребенка как существа с особым миром во многом построена на колониальных и экзотизирующих механизмах территориализации. Тема «дальних стран» и «путешествий», активно вводимая в литературу для детей или при описании особости детского сознания — приходит из колониально/экзотизирующего диспозитива и неразрывно с ним связана. Можно даже сказать, что «колонизационный тренаж» — одна из основных функций рождающегося нового конструкта ребенка. У него имеется, правда, две стороны. С одной стороны, «страна детства» моделируется по канонам колониально-экзотизируемой территории. С другой — сам ребенок обретает позицию субъекта лишь через колонизацию и экзотизацию «мира взрослых». Иными словами, вся структура «взросления» связана с интериоризацией колонизационной миссии и стратегии: ребенок взрослеет, осваивая новые территории жизни и завоевывая господство над ними. Структура взросления в этом контексте — асимметрична: оппозиция мира детства и мира взрослых реализуется как оппозиция «мира воображения» и «мира закона», в которой взросление описывается как постепенный переход из мира воображения в мир закона. Взросление осуществляется через вынос внутреннего мира воображения вовне, через инвестицию его в дальние страны, завоевание которых ставит ребенка в позицию активного субъекта Закона, предписывающего законам этим «дальним странам» — и тем самым овладевающего «позицией взрослого», тождественной позиции распорядителя фаллическим Законом Отца. Подобным же образом реализуется и оппозиция колонизуемых и колонизаторов: мир колонизуемых часто описывается как мир детей, живущих в порядках воображаемого, не способных самостоятельно освоить Закон и Принцип Реальности. Миссия «белого человека», колонизатора, описывается поэтом как миссия Отца, Взрослого, приходящего в мир «больших детей», чтобы дать им Закон и Порядок, приобщить их миру Реальности (или наоборот, охранить «больших детей» от травматического столкновения с Реальностью). Метрополия утверждает свой статус

лишь непременным освоением каких-то колоний, без миссия несения Закона Отца в какие-то «отдаленные страны» страна старого континента теряет в символическом политическом статусе состоявшейся, то есть взрослой державы. Просвещенной по-настоящему держава становится, только когда обретает своих собственных просвещаемых детей-дикарей.

Интересно сравнить с этой стратегией колонизации как оппозиции детей и взрослых позиционирование России. Экзотические миры в рамках ее проекта колонизации не могут быть вынесены в отдельное от метрополии пространство, ее «воспитуемые дикари» находятся в зоне, неотделимой от метрополии. Поэтому Россия рисуется в XVIII—XIX веках в рамках формируемого проекта национального самосознания очень двусмысленно: одновременно и страна, несущая порядок и закон «диким народам», населяющим ее осваиваемые территории Кавказа, Сибири и Средней Азии, то есть страна состоявшихся взрослых, — и страна детская, страна-ребенок, еще не вполне вышедшая из порядков воображаемого — и посему находящаяся в позиции воспитуемого, т.е. в положении колонизуемого настоящими взрослыми людьми пространства (этот амбивалентность вполне можно видеть уже на переписке Екатерины II с французскими просветителями и ее собственной роли одновременной матери отечества, дающей ему Закон — и ученицы в школе европейских учителей. Отсюда — конфликты ее со своими «учителями»). Именно в рамках такой амбивалентности формируется понятия «народа» в России: как большого ребенка, требующего непрерывного внимания со стороны Власти в лице Государства и Барина. Стратегия внутренней колонизации, невозможности пройти однозначную границу метрополии и колоний приводит к тотализации колониального дискурса, распространяемого по сути на все пространство реализации власти: у Ключевского в его знаменитых публичных лекциях понятие аборигена распространяется на всю совокупность жителей России, а деятельность государственной власти рассматривается в категориях колониальной администрации. Крестьянин, по сути, конструируется как абориген, бесконечно далекий от собственного барина и уж тем более от Законодателя (т.е. петербургской администрации). Колонизация происходит повсюду, невозможно локализовать ее особое пространство.

Поэтому ничего удивительного, что и дискурс деколонизации, один из ведущих мотивов в советской пропаганде 20 — начала 30-х годов, приобретает такой же глобально-тотальный характер. Наряду с сильным движением просвещения, пронизывающего все общество, советской пропаганде свойственно и описание нового мира как страны-подростка, претерпевающего становление-взрослым. Но это означает одновременно и установление весьма амбивалентных отношений с миром старой Европы: одновременно и наследование

позиции ученика у Европы, и отрицание этой позиции Учителя-Колонизатора. Новая Россия несет и новый Порядок Отцов своим собственным народам, тем самым занимая место в ранге Взрослых. Но новый порядок означает своего рода режим Освобождения детей, т.е. смешения порядка Реального с порядком Воображаемого в новом порядке Символического. Не стоит забывать, что СССР — прежде всего страна воплощаемой утопии, и главный символ этой Утопии — страна Счастливого Детства. Маргарет Мид, чьи работы о детях примитивных народов вызвали такую сенсацию в мире и стали одним из краеугольных камней идеологии мировой деколонизации, очень не случайно вдохновлялась в своей концепции как раз советским опытом конструирования «страны счастливого детства», абсолютным торжеством руссоистской концепции ребенка (в 60-е годы было показано, что она вообще сконструировала своего этнографического ребенка по советским моделям вне всякой связи с имеющимся в ее распоряжении этнографическим материалом). Так или иначе, советская деколонизующая модель, по сути, осуществляла свою деколонизацию за счет полного смешения порядков воображаемого и порядков Закона, за счет взаиморастворения мира взрослых и мира детей в единой топологии. Поэтому так важен в этой новой деколонизующей топологии образ « дальних стран », конструируемых прежде всего из осваиваемых пространств Российской империи — из включаемых в хозяйственный оборот пространств Сибири, Дальнего Востока и, в известной мере, Средней Азии. Фигура «нового экзота» — геолога, охотника, путешественника-натуралиста — одна из центральных в советском вообще и, в частности, в сталинском дискурсе. Не случайно образцами писателями сталинской эпохи становятся писатели-натуралисты Пришвин и Паустовский. Оба они заняты, по сути, созданием поэтики «внутренней колонизации», экзотическим описанием «аборигенских» (в смысле Ключевского) пространств. Один из их излюбленных приемов — превращение близкого в далекое, экзотизирующее описание пейзажей и мест центральной России (хотя, разумеется, описывают они и пространства более далекие). Но наиболее любопытно для наших целей отметить, что оба они, имея репутацию выдающихся стилистов, проходят по ведомству детской литературы, литературы для жителей страны «счастливого детства» и о жителях этой страны. Но, разумеется, эта фигура синтеза детской и колониально-экзотической литературы не исчерпывается Пришвиным и Паустовским. О « дальних странах » пишут Гайдар, Житков, действие одной из самых популярных книг о первой любви, написанных в сталинскую эпоху, происходит на Дальнем Востоке, несет сильные следы экзотизирующего колорита и автором ее является геолог — «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви».

Одним из парадигмальных произведений, создающих новый канон детской литературы вообще, и литературы, соединяющей в едином диспозитиве географический, воспитательный и идеологический дискурс в рамках «игровой» стратегии книги о детях и для детей — стала повесть Л. Кассиля «Кондуит и Швамбрания». Опубликованная впервые в 1928 году частично в журнале «Новый Леф» Маяковским, а затем печатавшаяся на протяжении 1929 года из номера в номер в детском журнале «Костер» — уже по такой издательской судьбе повесть Кассиля наглядно показывает нам, насколько мала была дистанция между литературой для детей и радикальными утопическими экспериментами левого авангарда.

Сюжет повести — рассказ о судьбе двух мальчиков и их родителей, живущих в слободе на другом берегу Волги напротив Саратова. Действия повести разворачиваются приблизительно между 1914 и 1928 годами и повествование ведется как бы от лица старшего из братьев, учащегося в гимназии. Собственно, нам представлен его дневник, хотя повествование устроено достаточно сложно, перспектив, вложенных одна в другую, в повести несколько: это и мальчик, ведущий дневник и по ходу повести взрослеющий. Но это и он же, уже выросший и рассматривающий события с удаленной ностальгической дистанции. Но это, отчасти, и абстрактный дидактический авторский голос, авторитарная инстанция монологического повествования, вмешивающаяся время от времени в повествование (этот голос рассказывает о событиях, заведомо неизвестных повествователю.).

Перспективы — пространственные и временные — в этой повести достаточно сложны. Осваивается как в прямой (т.е. по мере взросления) так и обратной (ретроперспективе описания ушедшего в архаическое прошлое мира) перспективе как время, так и пространство. Нам показан периферийный мир слободы, населенной немцами, украинцами и евреями. Повествует не просто ребенок, но — еврейский ребенок, и не просто еврейский, а сын приезжего доктора. Иными словами, со многих точек фокализации нам задается маргинальный взгляд, бесконечно преломленная точка зрения «периферии». За счет этого создается своего рода «алиби невинного взгляда», призванного нейтрализовать любую оценочную активность сознания.

Центральной в повествовании, задающей весь сюжет, является оппозиция Кондуита и Швамбрании, мира Закона и мира Воображеного. Вот как описывается «открытие» Швамбрании:

Вечером 8 февраля 1914 года мы с братом отбывали наказание в углу. На 12-й минуте братишку, как младшего, помиловали, но он отказался покинуть меня, пока мой срок не истечет, и остался в углу. Несколько минут затем мы вдумчиво и осознательно исследовали недра своих носов. На 4-й минуте, когда носы были исчерпаны, мы открыли Швамбранию.

...вдруг ослепительная идея ударила мне в голову. Она пронизала сумрак «аптечки», как молния, и я не удивился, услышав последовавший вскоре гром (потом оказалось, что это Аннушка на кухне уронила противень). Не надо было никуда бежать, не надо было искать обетованную землю. Она была здесь, около нас. Ее надо было только выдумать. Я уже видел ее в темноте. Вон там, где дверь в уборную, — пальмы, корабли, дворцы, горы...

— Оська, земля! — воскликнул я задыхаясь. — Земля! Новая игра на всю жизни!

...Любимой книгой нашей была в то время «Греческие мифы» Шваба. Мы решили назвать свою страну «Швабрией». Но это напоминало швабру, которой моют полы. Тогда мы вставили для благозвучия букву «м», и страна наша стала называться Швамбрания, а мы — швамбранами. Все это должно было сокрыться в строжайшей тайне¹.

Итак, из данного пространного фрагмента видно, что открытие страны воображения связано с практикой наказания, устанавливающей дистанцию между взрослым и ребенком и размещающей ребенка в особом дисциплинарном пространстве. Стоит отметить, что дисциплинарное пространство отцом повествователя строится не на основе бентамовского паноптикума (он категорически против того, чтобы детей «ставили» в угол, считая это «негигиеничным», то есть «углом» повествователь именует скамеечку в проходной комнате, отделяющей «хозяйское» пространство от «служебного»), а на основе архаического «скрывающегося» дисциплинарного пространства (детей наказывают размещением в парачулане, граничном месте между «видимым» и «невидимым» пространством, — отмечу, что такая же дисциплинарная мера будет позже применена А. Толстым к Буратино). В противодействии и противопоставлении репрессивно-скрывающему Закону Отца создается из темноты размещения в невидимом — новая экзотическая территория, неподвластная внешнему взрослому контролю. Асимметрии доминации Закона отца отвечает асимметрия экзотизации воображаемого. В этом воображаемом пространстве соединено «глубинное», находящееся «внутри» интимного мира повествователя (упоминание о трасгрессивном по отношению к Закону Отца действии ковыряния в носу совсем не случайно) и «далекое» (Швамбрания — страна, удаленная от реального места жизни повествователя, в дальнейшем она локализуется в районе Океании). «Внутренне» в этом пространстве получило возможность изливаться (не даром променена метафора «вулкана») не по правилам, устанавливаемым «взрослой» дисциплинарной картографией:

Швамбрания была землей вулканического происхождения. Раскаленные зреющие силы бушевали в нас. Их стискивал отвердевший, закостенелый уклад старой семьи и общества. Мы хо-

тели много знать и еще больше уметь. Но начальство разрешало нам знать лишь то, что было в гимназических учебниках и вздорных легендах, а уметь мы совсем ничего не умели. Этому нас еще не научили. Мы хотели участвовать в жизни наравне со взрослыми — нам предлагали играть в солдатики, иначе вмешивались родители, учитель или городовой. Много людей жило в слободе, ходило по улицам, толкалось во дворе. Но мы могли общаться лишь с теми, кто был угоден нашим воспитателям. Мы играли с братишкой в Швамбранию несколько лет подряд. Мы привыкли к ней, как ко второму отечеству. Это была могущественная держава.

И сразу вводится пространственная телеологическая перспектива — одновременно дидактическая, вводящая новый дисциплинарный канон из перспективы выросшего рассказчика и утопическая (Революция как превосхождение Воображаемой Страны):

Только революция — суровый педагог и лучший наставник — помогла нам вдребезги разнести старые привязанности, и мы покинули мишуруное пепелище Швамбании.

Характерен способ картографирования новой страны, совмещающий телесное, грамматическое и географическое в едином «опространствовании» (т.е. организуя пространство по нормам эмблематики):

Первую карту Швамбрании начертил Оська. Он срисовал с какой-то зубоврачебной рекламы большой зуб с тремя корнями. Зуб был похож на тюльпан, на корону Нibelунгов и на букву «Ш» — заглавную букву Швамбрании. Было заманчиво усмотреть в этом особый смысл, и мы усмотрели: то был зуб швамбранской мудрости. Швамбрании были приданы очертания зуба. По океану были разбросаны острова и кляксы. Около клякса имелась честная надпись: «Остров ни считается, это клякса ничайно». Вокруг зuba простирался «Акиан». Ося провел по глади океана бурные зигзаги и засвидетельствовал, что это «волны»... Затем на карте было изображено «морье», на котором одна стрелка указывала: «по течению», а другая заявляла: «а так против». Был еще «пляж», вытянувшаяся стрункой река Хальма, столица Швамбраэна, города Аргонск и Драндзонск, бухта Заграница, «тот берег», пристань, горы и, наконец, «место, где земля закругляется»².

Становится понятно, почему этот кусок был напечатан в «Новом Лефе»: описание достаточно близко футуристическим поэтическим экспериментам с их трансгрессией грамматических норм, игрой визуальными средствами словесного выражения и соотнесением поэтического и экзотического пространств.

Этой воображаемой стране противостоит в повести — в развитие Закона Отца — другое «тайное пространство» — Кондуит, дисциплинарный журнал гимназии, куда поступает повествователь:

...всякий поступок, нарушающий святость устава, грозил кондуктом. Говорят: все дороги ведут в Рим. В гимназии все дороги вели в кондукт. Жизнь каждого сизяка (гимназиста) была вписана в кондуктный журнал. Штрафы, «безбеды», выговоры, исключения из гимназии... Страшная это была книга! Тайная книга. «Голубина книга». Есть такое предание, что «Голубина книга» упала много веков тому назад с неба и написано было в ней будто бы про все тайны мироздания. Замечательная такая книга, вроде кондукта для планет. И никто из мудрецов не смог прочесть ее целиком и понять: слишком глубоки были ее тайные смыслы. Вот такой «Голубиной книгой» казалась нам, гимназистам, кондукт, ибо тайны его свято блюлись начальством. Никто не смел и думать о том, чтобы прочесть кондуктные записи³.

Гимназия для него — максимальное воплощение полюса Закона, полюса унылого Реального. В соответствии с гимназическим порядком постепенно расчерчивается пространство слободы, в которой живет семья рассказчика, в отношениях с которой меняются и уточняются карта Швабрии и ее законы. Кондукт и Швабрия — два полюса, между которыми бежит ток повествования и кристаллизуется структура осваиваемого мира, выстраивается порядок символического. В мире Швабрии — по мере приобретаемого повествователем и его братом опыта — постепенно складывается своя собственная жизнь с собственными законами, войнами, дипломатическими отношениями и путешествиями. Он связан с реальным миром — кроме рисуемой карты — сакральным исключенным из мира предметом — потерянной шахматной королевой (найденной несколько дней спустя, когда отец уже получил заново сделанную шахматную фигуру от столяра), запертой в бутафорском коралловом гроте. Папина фигура была заперта в мамином гроте — либидозно-экономический характер этого учреждающего исключения очевиден и рифмуется с размещением мальчиков в парачулане (чуть ниже я вернусь к этому сакральному предмету, изображеному на гербе Швабрии). Мир Кондукта — пополняемый записями проступков повествователя и его друзей по гимназии — также складывает свое дисциплинарное пространство, расчерчивая повседневный мир на разрешенные и запрещенные зоны перемещения (гимназистам нельзя посещать кафе, театры, трактиры, городской парк и даже главные улицы города, а также находиться на улице вечером).

Все последующее развитие повествования — гимназические события, мировая война, революция, гражданская война — даются через призму гимназической жизни и ее преломлений в политическом и географическом строении Швабрии. Первоначально Швабрия напоминает сказку: там всегда светло, тепло, все счастливы, никто не умирает и не болеет. То есть, по сути, Шваб-

рания строится как отрицание всякой «реальности» — в том смысле, в каком реальность сопротивляется утопии. Это отражается и на географии Швамбрании, в которой, несмотря на форму зуба, все линии прямые. Но постепенно рассказчик начинает выстраивать более сложные отношения воображаемого и реального:

...позворослев, мы убедились, что в мире мало симметрии и нет абсолютно прямых линий, совсем круглых кругов, совершенно плоских плоскостей. Природе, оказалось, свойственны противоречия, шероховатость, извилистость. Эта корявость мира произошла от вечной борьбы, царящей в природе. Сложные очертания материков также являли след этой борьбы. Море вгрызалось в землю. Суша запускала пальцы в голубую шевелюру моря. Необходимо было пересмотреть границы нашей Швамбрании. Так появилась новая карта. ...Но тут мы заметили, что борьба лежит не только в основе географии. Какая-то борьба правила всей жизнью, гудела в трюме истории и двигала ее. Без нее даже наша Швамбрания оказывалась скучной и безжизненной. Игра становилась стоячей, как вода в болоте... И чтобы швамбранская игра развивалась, пришлось поселить в Швамбрании нескольких негодяев. Самым главным негодяем Швамбрании был кровожадный граф Уродонал Шателена. В то время во всех журналах рекламировался «Уродонал Шателена», модное лекарство от камней в почках и печени⁴.

В Швамбрании появляется церковь, начинаются войны между государствами, морские и сухопутные битвы, появляются убитые — и наконец, вслед за революцией в реальном мире — происходит революция. При этом необходимо заметить, что первая часть повести называется «Кондуйт», и лишь вторая (в которой описана революция и кусок гражданской войны) — «Швамбрания». Если первая часть описывает гибель Кондуита — заведенного порядка и самого школьного журнала, то вторая — гибель Швамбрании. Не «естественно-катастрофической», а гибели самой потребности иметь отдельную от реального мира воображаемую страну.

Повествователь с семьей живет, как уже упомянуто выше, в слободе на другом берегу Волги напротив Саратова — провинциального, но большого города. Хотя дом доктора находится в самом центре слободы. Но своим положением еврея и интеллигентского докторского сына повествователь находится на периферии «настоящей» слободской жизни — жизни немцев-колонистов, украинцев-хуторян и евреев (о которых говорится немного, по всей видимости в слободе — находящейся в черте оседлости — нет собственно еврейских кварталов). Также маргинальна и позиция рассказчика как ребенка: описание построено так, как если бы маленький мальчик находился в среде ребят значительно старше его (на деле это не так, но описание сфокусировано на здоровенных «второгодниках» и гимназистах старших классов, равных себе по

опыту и возрасту повествователь поминает, как правило, лишь вскользь, а адекватную остраниющую перспективу при описании самой Швамбрании создает частым воспроизведением по-футуристски искажающих «правильный» язык речей своего младшего брата Оськи, путаница в высказываниях которого — одна из тех находок, которые сделали повесть знаменитой и любимой.

Иными словами, если Швамбрания — воображаемая страна, создающая перспективу удаления от повседневной, «кондуктной» жизни, то сама повседневная жизнь повествователя в слободе и гимназии рассматривается в удаленной, остраниющей перспективе. По сути, перед нами две разные, хотя и взаимосвязанные оптики «экзотизации». С одной стороны, маргинальная позиция повествователя в реальной жизни делает эту жизнь не равной себе, остраненной, наполняя горизонт восприятия повествователя экзотическими персонажами — детьми степных хуторян, учителями, обитателями бандитского притона, солдатами, комиссарами и т.п. С другой — это остранение непрерывно находится в сложной диалогически-вытесняющей связи с экзотической страной Швамбранией, чей экзотизм строится отчасти как амплификация повседневной зауми, отчасти — как переработка жизненных коллизий в утопическое разрешение конфликтов. Обычно использование приема «восприятие глазами ребенка» довольствуется призмой «непонимающе-остраняющего» взгляда на взрослую жизнь. Перспектива «страны воображения» растворена внутри этого взгляда как его необходимый момент. Новаторство Кассиля — в разведении этих двух призм, превращенном в главный ход сюжетосложения. В результате историческая телеология победившей коммунистической революции — обязательная к середине 20-х годов в советской литературе, как обязательно и самобичевания «интеллигентского» автора как части «старого мира» — оказалась вписана в мемуарное повествование весьма оригинальным образом — как превосхождение Швамбрании из нее самой, как реальность, превзошедшая экзотизирующую утопию из нее самой и явившаяся синтезом двух экзотизирующих перспектив. Деколонизующее усилие революции предстает как одновременное перемещение в центр маргинальной периферии (бедные, этнически второстепенные и неграмотные опрокинули мир кондуита и утвердили вместо него новый порядок) и обращение экзотической страны «всеобщего счастья» из «далней страны фантазии» в повседневный способ устройства человеческих отношений. Здесь можно говорить о переворачивании перспективы и утверждении « дальних стран» в центре устроения новой повседневности — затем такой ход станет очень распространенным в советской литературе, в этой новой топологии будут созданы лучшие вещи Гайдара, Каверина, А. Толстого, Житкова, Пришвина, Паустовского, Фраермана, Лагина и многих других классиков детской (и не только) советской литературы.

Развитие повествования, в котором мир новых рождаемых символов победившей утопии превосходит экзотизирующие топологии повествователя — построено мастерски. Сначала нам показывают, как разрушается порядок территориализации, устанавливаемый Кондуитом. Затем в повествование постепенно входят реалии революционной эпохи. В какой-то момент мир воображаемый, швамбранный, оказывается резко приближенным к миру слободскому: сначала какой-то солдат спрашивает младшего из братьев, как пройти в Швамбанию, и ребята решают, что, возможно, это какой-то заблудившийся швамбран (потом выясняется, что он ищет штаб армии); затем младший брат на уроке географии рассказывает сведения о Швамбрании как новой стране, и «новый временный заведующий» гимназией (из солдат) принимает их за подлинные географические сведения; затем в одном из заброшенных домов ребята обнаруживают людей, варящих что-то в колбах под руководством одного из бывших временных гимназических учителей, осведомленного об их игре в Швамбанию. Осведомленному в существовании Швамбрании, ему не составило труда убедить ребят в алхимическом производстве «эликсира счастья» как части общешвамбранского дела. Предвосхищая ход «Судьбы барабанщика», он вовлекает ребят в пассивное соучастие в своем единственном деле (производстве самогона). Швамбрания становится все ближе к повседневному миру. окончательно смешивает границы мира воображаемого и мира «реального» участие повествователя в работе нового школьного театра. Существование Швамбрании превращается в ритуальный пережиток, за который упрямо цепляются братья.

И тогда руководители театра и библиотеки, в работе которых участвуют братья, предпринимают операцию, которая чуть позже будет развернуто в целую топологическую машину А. Толстым в «Золотом ключике»:

Озорница Клавдюшка потащила меня в «комнату сюрпризов». Один угол комнаты был задрапирован красивыми занавесками. Сверху висела доска с надписью: «Панорама. Вид в лунную ночь зимой».

— Хочешь посмотреть? — спросила Клавдя. — Плати фанттик.
Я заплатил какой-то фант. Клавдя привернула лампы в комнате.

— Гляди! — сказала она, раздергивая занавески. Я увидел золотую раму. В нее был вправлен чудесно изготовленный ночной зимний ландшафт. Голубое молоко луны заливало панораму. Отлично были скопированы покровские амбары. Стойная водокачка стояла посреди пустынной площади. В крохотных домах горели красные огоньки.

— Похоже? — спросила Клавдя.

— Очень! — сказал я. — Только красивее гораздо, чем в действительности.
Кто это сделал?

— Дина это сделала, — смеялась Клавдия, — и тебе обязательство показать велела. Гляди, гляди!

Вдруг я увидел, что через панораму движется миниатюрный извозчик. В ту же минуту игрушечная ночь отпрыгнула назад. Перспектива углубилась. Амбары обрели нормальные масштабы, и я понял, что никакой панорамы нет. Рама была вставлена в большом окне. Окно выходило на площадь. Я смотрел на обыкновенную ночь в настоящем Покровске. Никогда бы я не подумал, что эта прекрасная ночь и все, что было сегодня на нашем вечере, могло происходить на простой земле. Туман скучной недействительности пал на Швамбранию. Швамбранская почва ускользала у меня из-под ног. Но в эту минуту я услышал обидный смех. Я оглянулся. Дина стояла за мной в толпе ребят.

— Ну что? — сказала Дина. — Значит, тебе, выходит, золотая рамочка нужна? Тогда и Покровск в Швамбранию превращается? Эх, ты! Я вам объясню, ребята, — сказала Донна Дина. — Тут виной всему старая пословица: там хорошо, где нас нет. Но вот один известный коммунистический писатель так писал: пролетариату незачем строить себе мир в облаках, потому что он может основать, и основывает свое царство на земле. И для того у нас пролетарская революция, чтоб было там хорошо, где мы... В трескке аплодисментов я услышал отзвуки гибели развенчанной Швамбрании⁵.

Здесь окончательно смыкаются две перспективы экзотизации, два способа построения мира как картины. «С этой стороны» — превращение слободы в архаику наново колонизуемого победившей революционной утопией мира. «С той стороны» — редукция мира слободы к «игрушечному» и игровому миру «далекой страны», «красивее, чем действительность». Слом установки на «раму», терапевтическая процедура, произведенная над повествователем, растворяют Швамбранию в утопической невероятности новой повседневности. Следствием такого крушения является и брутальное активное расставание с тем, что составляло костяк прежнего мира, державшегося на разделении Кондуита и Швамбрании.

Первым делом бык маркирован как враг и побит главный герой гимназической топологии — силач Биндюг, сын хуторянина, а ныне «кулака».

...Я твердо знал, за что бьют Биндюга. Это был настоящий и окончательный враг. Может быть, он и был парень-«гвоздь». Все равно его надо было так. Линия, разделяющая мир на два лагеря, стала для меня ясной. Биндюг был там. Я был здесь, с ребятами, к которым вернулся из Швамбрании. Меня приняли в драку, и я бил Биндюга с огромным удовольствием⁶.

Затем братья сообщили начальнику ЧК про своих друзей, производящих «эликсир радости», носящий имя Швамбрании. Произошла инициация в новый социально одобренный способ социализации через донос. Затем сам дом, последний символ Швамбрании, был по предложению братьев разобран на дрова.

И, наконец, они стали свидетелями профанации сакрального объекта, на котором зиждалась вся экономия швамбранской асимметрии (до этого, даже видя в своем доме странную пепельницу, они не могли увидеть в ней свой бывший сакральный грот с королевой внутри):

Бронепоезд уходил днем. Играли оркестр железнодорожников. Комиссар сказал речь. Паровоз рявкнул. Потом рванул. В эту минуту сквозь бойницу среднего вагона высунулась чья-то рука. Она держала вчерашнюю диковинную пепельницу и вытряхивала ее. Бронепоезд уходил. Бойница поравнялась со мной. И теперь только я узнал в пепельнице Наш ракушечный грот — грот Черной королевы, былое вместилище нашей тайны... Пепел и окурки сыпались из него, пепел и окурки.

Итогом является полная профанация географического воображаемого, обращенного в наглядное пособие для новой идеологии. Вот как сопоставительно описывается в конце повести «старое» и «новое» отношение к глобусу:

Цветистый шар вращается на подставке, словно его выдули из этого черного стебля. Но в нем нет радужной шаткости, готовности тотчас лопнуть, обязательных для мыльных пузырей. Глобус тверд, устойчив, весом. Его берут за ножку и поднимают, как лампу или кубок. Мы с Оськой были книжными мальчиками. Наше уважение к глобусу было чрезмерно. Мы не хватали его за ножку. Мы бережно принимали шар в руки. Он покоялся на ладонях, в ореоле где-то слышанных от взрослых фраз про суetu suet, про великое в малом... Он выглядел на-гло, многозначительно и немного жутко, как череп Йорика в пыльевых пальцах датского принца.

...Что же касается глобуса, то мы давно поняли его истинную пользу и назначение: это не откровение, а просто наглядное учебное пособие. Шар вращается. Проплывают океаны, проходят материки. Швамбрания нет. Нет и Покровска. Он переименован в город Энгельс. Глобус полностью обернулся. Швамбрания на нем не обнаружено. Вместе с тем замыкается и круг повести, которая тоже совсем не откровение, а всего лишь наглядное пособие⁷.

Эффектное описание старого «книжно-интеллигентского» взгляда на географию сменяется не знающим тайн, устало-циничным взглядом, для которого есть только пепел, окурки и наглядные пособия. Способность видеть с той стороны рамы Швамбранию исчезла. Повесть оканчивается нотой грустно-меланхолической.

По сути, гимна «новой жизни» у Кассиля не получилось. Вот как он описывал «неудачу» своего проекта во второй половине 30-х годов:

Все, даже лирические по содержанию места имеют у меня насмешливые, издевательски заземленные концовки. Или я не способен дать теплоту и нежную проникновенность, лирическую трепетность воспоминаний?.. Конечно, можно было сделать книгу несравненно более задушевной. Я, может быть, ошибочно, но, во всяком случае, умышленно подхолодил повествование. Я мог бы показать Швамбранию чудесной, сказочно яркой и томительно-несбыточной, эдакой страной обетованной. Я бы в легкой дымке подсознательного мог дать пастельные нюансы, воздушные переливы и хрупкие, невесомые фантомы моего детства. Но что бы получилось? Любование и воспевание такого детства. А отсюда протест, как бы он ни был завуалирован, протест против сил, разрушивших эту обаятельную систему... Но тогда книга бы обернулась против ее внутренней темы и установки. Книга жестока, но не по тону ее, а по тому безжалостному, скромному отбору воспоминаний, который произведен в ней, и потому что лирика в ней ущерблена, а направленность и усмешка повсеместны. Этого требовало задание, выбранный социальный упор вещи. До сих пор для меня это было бесспорным. Сейчас я стал сомневаться...⁸

Все-таки профанация, которой подверг в итоге мир «далних стран» своего детства Л. Кассиль, напугала его самого. За нее требовалось платить своим талантом: хотя Кассиль и написал еще несколько важных для сталинской культуры произведений (прежде всего «Вратарь республики») — но ничего равного «Кондуиту и Швамбрании» он уже не создал. Как описывать мир «далних стран», сохраняя «воздушные переливы и пастельные нюансы», — решали уже другие, более бескомпромиссные к давлению «социального упора» писатели — такие, как Пришвин и Гайдар.

Подведем итог нашему краткому описанию проблем, возникающих в связи с применением приема экзотизма как внутреннего опыта в повести Кассиля.

1. Технология выделения зоны детства и выделения колониально-экзотической зоны происходят во многом по схожим схемам.

2. Асимметрия, на которой зиждется утверждение позиции взрослого и позиции колонизатора, необходимо дополняются обращенной асимметрией: в случае ребенка — обращением мира вокруг в элемент экзотизации в перспективе «далних стран», топологизирующих зону воображаемого как противоположную зоне «реального» (закона отца). Иными словами, возможно обратное колонизационное отношение, приводящее, однако, в итоге к усвоению субъективности колонизатора. Колонизационная асимметрия остается господствующей и необратимой.

3. Построение перспективы противопоставления «дальних стран» миру повседневности необходимо связано с утверждением сакрального, выстраиваемого через исключение некоторого предмета из практик обмена и манипуляции. Клад, тайна, заветный предмет — особого рода зона исключения задает всю поэтику дальнейших экзотических описаний.

4. Зона «дальней экзотизации» сопровождается зоной «ближней экзотизации» — они могут совпадать, но могут и находиться в отношениях взаимодополнения — вплоть до прямого конфликта.

5. Экзотизация пространства необходимо связана и с экзотизацией времени: высказывание об экзотическом — высказывание не только об удаленном, но и о прошедшем и невозвратимом.

6. В экзотизации, как видно на материале описания мира революционного детства, заложен не только асимметричный колонизационный властный посыл. Не менее важным является создание зоны утопической симметричной (ан-архической) символизации. Топос «дальних стран» в своем соотношении с топосом политической утопии обнаруживает дополнительное измерение нейтрализации дидактического профилирования, имеющегося у политической утопии.

7. «Страна счастливого детства» — важнейший советский топос, равно как и «инфантанизация» человека в патернистском советском коммунитаризме, могут рассматриваться в перспективе советского «деколониализма», а сам этот деколониализм — как экономия символизации в ситуации тотальной гибридизации «реально-го» и «воображаемого». Иными словами, деколониализм в советском контексте связан с усилием тотальной профанации как Закона Отца, так и Порядка Воображаемого.

¹ Кассиль Л. Кондукт и Швамбрания // Кассиль Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1965. Т. 1. С. 35 (далее — КиШ).

² КиШ. С. 37.

³ КиШ. С. 63.

⁴ КиШ. С. 83.

⁵ КиШ. С. 195.

⁶ КиШ. С. 201.

⁷ КиШ. С. 205.

⁸ Ольга Канунникова. В сторону Швамбрании // <http://www.migdal.ru/times/34/2431/>

**М. Н. Недосейкин
НЕВОЗМОЖНОСТЬ ЭКЗОТИКИ.
РОМАН Л.-Ф. СЕЛИНА
«ПУТЕШЕСТВИЕ НА КРАЙ НОЧИ»**

Во французской словесности, как и в ряде других европейских литературных традиций, феномен экзотики давно уже стал одной

из важнейших форм самоопределения писателей. Очевидная популярность экзотического материала, конечно же, связана не только с общим интересом ко всему диковинному, загадочному, далекому и т.п. Более существенным представляется структура этого понятия, которая напрямую связана с такими фундаментальными категориями всей европейской культуры, как свое/чужое и нехватка/восполнение. Закрепление этих абстрактных категорий за вполне конкретными географическими территориями в основном носило политico-культурный характер¹. Именно поэтому привилегированными областями экзотики для Франции стали ближневосточные и африканские страны, поставлявшие необходимое «сырье» для формирования данного феномена. При этом чрезвычайно любопытен тот факт, что культурное освоение этих пространств происходило по-разному; Восток и Африка породили разные традиции экзотики. Если их предельно схематизировать, то можно сказать, что в центре первой стоит фигура тайны, связанная с древними цивилизациями, с сакральными знаниями и т.п. Здесь западная цивилизация словно бы ищет свое культурное прошлое (удачно или неудачно). Вторая же традиция в основном конструируется вокруг встречи западного человека со своим природным прошлым². Очевидно, что и в том, и в другом случае особое значение придается категории прошлого, которое обуславливает настоящее и в некотором смысле — будущее западной цивилизации. Экзотика как интерес к тому, что находится *вне* европейского человека, оборачивается вниманием к собственному прошедшему времени. Пространственная открытость соотносится с временной и социальной закрытостью, обращенностью, прежде всего, на себя. А если учесть, что феномен прошлого чрезвычайно изменчив, постоянно балансирует на границе реальности/воображения (а не истины/лжи), то отсюда становится понятен и тот факт, почему многие писатели обращались к экзотическому материалу для моделирования личных мифов. Достаточно вспомнить творческие установки Нервала, Флобера, Рембо³, Монтерлана, Мальро и др., чтобы убедиться в этом.

В двадцатые и тридцатые годы XX века, когда Луи-Фердинан Селин (1894—1961) создавал свой первый роман «Путешествие на край ночи» (1932), экзотика по-прежнему была чрезвычайно востребована. К этому моменту две обозначенные нами традиции уже не просто сложились, а успели обрасти общими местами, мимо которых не мог пройти ни один писатель, так или иначе затрагивающий эту тему. По отношению к африканской экзотической традиции, нас здесь интересующей, особо стоит говорить о Жюле Верне (1828—1905) и Пьере Лоти (1850—1923), которым принадлежит особое место в этом культурном процессе⁴. Поэтому для того, чтобы ответить на вопрос о специфике селиновского подхода, необходимо вкратце осветить вклад этих писателей в основную линию развития африканской экзотической традиции французской литературы.

Приступая к описанию пребывания пассажиров шхуны «Пилигрим» на африканском континенте, Жюль Верн в своем романе «Пятнадцатилетний капитан» (1878) все время акцентирует временную дистанцию, отличающую цивилизованные народы от диких племен. Так, сцена, изображающая похороны вождя, которые сопровождаются ритуальными жертвоприношениями рабов и жен, заканчивается следующей фразой: «Перо отказалось бы описывать такие сцены, если бы стремление к истине не обязывало бы меня воспроизвести их во всей их отвратительной реальности. В этой мрачной стране человек стоит еще на такой низкой ступени развития! И об этом нельзя больше забывать»⁵. Или еще: «Королевский кортеж замыкали придворные колдуны и музыканты. Мганги — колдуны — в то же время являются и лекарями. Африканские дикари слепо верят в чудодейственную силу заклинаний своих мганг, верят в гадания и в фетиши — глиняные фигурки, испещренные белыми и красными пятнами и изображающие фантастических животных, или вырезанные из дерева фигуры мужчин и женщин»⁶.

Французский писатель постоянно заостряет ощущение разновременности существования людей, дает почувствовать, как в Африке встретились разные стадии развития цивилизации. Такой подход, конечно же, предполагает понимание человеческой истории как поступательного движения, с обязательным прохождением определенных социальных и культурных форм. Это положение является краеугольным камнем научно-популярного дискурса Жюля Верна. Европейцы столкнулись с собственным прошлым, о котором «нельзя больше забывать». Помнить же о собственном первобытном происхождении необходимо для того, чтобы случайным образом не вернуться к нему. Работоговля как раз и осмысливается Жюль Верном как один из способов возвращения человека к дикости, к преобладанию инстинктов, к подчинению безудержным страстиам. Другими словами, Африка — это то, что в целом было преодолено цивилизацией и возвращаться к этому никак нельзя.

Таким образом, можно сказать, что, несмотря на обилие этнографического материала, предполагающего определенную самоценность описываемого явления (отсюда, кстати, фирменные экскурсы Жюль Верна на различные политические, социальные и научные темы), африканский опыт в основном служит все-таки только средством для самоосмысления западного человека. Это зеркало, в которое смотрятся цивилизованные европейцы и в котором они себя с большим трудом узнают. Полноценная встреча разных времен, встреча, предполагающая самоценность каждого из ее участников, незаметно исключается из романа. Их контакт может породить лишь гротеск, а не новые смыслы. Так, описание одеяния умершего вождя туземного племени сопровождается ироничными высказываниями повествователя, отмечающего очевидную не-

уместность некоторых элементов африканской моды. «Затем чучело одели в парадный королевский наряд — мы знаем, что это рубище стоило совсем недорого, — не забыв украсить его и очками кузена Бенедикта. В этом маскараде было что-то смешное и в то же время жуткое»⁷.

Своебразное развитие интересующая нас разновидность французского экзотического дискурса получила в ряде романов Пьера Лоти. Для нашей темы наиболее интересным представляется его небольшое произведение «Роман одного спаги» (1881). Место действия — африканские колонии; основа сюжета — взаимоотношения солдата французских войск Жана Пейраля с негритянкой Фату-Гэй.

С одной стороны, Лоти откровенно наследует традиции Жюль Верна. В своем романе он постоянно прибегает к своеобразному «этнографическому» подходу, который предполагает большие энциклопедические знания, стремление просвещать читателя, определенную объективность, научность и т.п. «Тогда он растянулся на тара (выд. автором) — нечто вроде тахты, покрытой тонкими циновками, которые плетут негры с берегов Гамбии»⁸. Порой такие ремарки превращаются у Лоти в развернутые эссе на ту или иную экзотическую тему.

С другой стороны, Лоти усложняет, дополняет сложившуюся традицию, в результате чего проблематизируется сама граница своего и чужого. Этот другой подход условно можно обозначить как «романический», так как Лоти — в отличие от Верна — настаивает на непереводимости некоторых элементов экзотики для европейского читателя. «И все кругом, ударяя в ладони, повторяли в бешенстве: «Анамалис фабил! Анамалис фабил!» (выделено автором. — М.Н.). Перевести эти слова невозможно, буквы сожгли бы бумагу...»⁹. Или: «Как описать это брачное ложе? Для этого нужно было взять такие жгучие краски, каких не найдешь ни на какой палитре; надо говорить африканскими словами, надо взять африканские звуки, шелест и, особенно, африканскую тишину, прибавить запах и аромат Сенегала...»¹⁰.

Если Жюль Верну было все ясно и понятно в африканских племенах (следовательно, в собственном прошлом), то у Лоти всегда сохраняется некий остаток, имеющий непосредственное отношение к самой сущности Африки, остаток непереводимый, ускользающий. Остаток этот настолько связан с природой, что может быть явлен цивилизации только в форме саморазрушения (образ слов, сжигающих бумагу). Вырвать его из природного контекста невозможно, он может существовать только здесь — в реальном прошлом человечества. «Но было бы совершенно немыслимо выделить это пение из экзотической рамки песка и солнца; перенесенное в другое место, оно потеряло бы всю свою особенную прелесть»¹¹.

Этот остаток однозначно никак не оформляется в романе. Лоти, думается, сознательно уходит от простого, четкого и ясного объяс-

нения этого феномена. Поэтому единственное, что можно сделать в такой ситуации, это обозначить различные варианты понимания «остатка».

Во-первых, это гармоничная связь с природой, природой, находящейся вне моральных рамок западной цивилизации. Недаром именно сексуальные отношения позволяют бывшему французскому крестьянину перейти внутренние границы и стать своим среди негров, которые не отделяют себя от окружающего мира.

Во-вторых, это особая атмосфера существования, которую Лоти описывает с помощью различных слов, имеющих отношение к сновидению (дурман, чары, расслабление, пелена и др.). Главный герой живет жизнью, которая «убаюкивает и усыпляет его тяжелым и опасным сном, полным мучительных сновидений»¹². Африканская жизнь — это сновидческая реальность для цивилизованного человека. Причем эта реальность получает отрицательные характеристики, это то, что разрушает европейца, приводит его к гибели, своеобразный обморок.

В-третьих, это прошлое. Но если у Жюля Верна это было прошлое человеческой цивилизации, то у Лоти в Африке человек встречается с абсолютным прошлым, прошлым до человека. «В ранние геологические эпохи, когда свет не был еще отделен от тьмы (выд. автором), кругом, вероятно, была такая же тишина, полная ожидания. В промежутки между периодами мироздания, вероятно, была такая же невыразимая неподвижность во всем — когда миры еще не образовались ... и вся материя, согретая жаром примитивного хаоса, не потеряла еще своего грозного великолепия»¹³. Перед нами прошлое, которое предшествует всему, в том числе и человеку вообще. Любопытно, что такое прошлое полностью лишено звуков, так как любой звук проводит некие различия в плотной, неподвижной тишине хаоса. В таком прошлом никакой человек не сможет увидеть себя, такое прошлое нельзя преодолеть, потому что оно нечеловеческое, и именно поэтому оно непереводимо.

Также обращает на себя внимание словосочетание «грозное великолепие», которое очевидным образом соединяет в себе восторг и ужас. Встреча с таким «остатком» в Африке одновременно и желаема, и страшна, ибо встреча с собственным отсутствием приносит человеку «негативное удовольствие»¹⁴.

Таким образом определяемый непереводимый «остаток» указывает не просто на то, что утрачено европейской цивилизацией, но и на сами условия возможности возникновения чего бы то ни было. И почувствовать это возможно только на территории Африки. Африка для Лоти — это не просто прошлое европейского человека, это в принципе иной мир, имеющий ценность в самом себе. Складывается впечатление, что французскому писателю удается очень

умело балансирует между двумя подходами передачи экзотического материала европейскому читателю. Образ Иного для него одновременно содержит в себе и что-то свое (свое иное) и что-то абсолютно чужое (абсолютно иное).

Однако экзотический дискурс в исполнении Лоти имеет целый ряд условий, которые незаметно разрушают этот самый дискурс. Во-первых, самоценность в его произведении получает целый континент, а не те туземные культуры, которые его населяют. Их ценность обуславливается случайным фактором — они просто живут в Африке. Других достоинств у негров нет. Во-вторых, само рассуждение повествователя о невозможности перевода логически хромает. Ведь для утверждения непереводимости необходимо иметь общую (то есть предполагающую как раз переводимость) систему координат. Лоти незаметно заключает Африку в своеобразную европейскую рамку, четко определяя, что может быть на этом континенте интересного для европейца, а что откровенно бессмысленно. При этом возможность переходить границу своего и чужого признается только за европейским повествователем и совершенно отсутствует у персонажей-туземцев, которые не понимают «белых».

Напомним еще раз, что к моменту, когда Селин опубликовал свое большое первое произведение, тема экзотики продолжала волновать писателей. И не только непосредственно в качестве материала для художественного произведения, но и как основа по созданию личных мифов писателей. Наиболее репрезентативный пример в этом контексте, конечно же, Андре Мальро, который использовал практически весь смысловой арсенал экзотики в своем жизнетворчестве. На его фоне Селин выглядит скорее писателем, вынужденным — в силу квазиавтобиографичности своего романа — прибегать к описанию стран, включенных в традиционной экзотический дискурс.

Наиболее наглядно интересующая нас тема представлена в тех эпизодах романа, в которых описывается пребывание главного героя (Фердинана Бардамю) в африканских колониях. Здесь можно выделить два основных момента, характеризующих специфику селиновского подхода к экзотическому материалу.

Прежде всего, Селин постоянно обращается к уже устоявшемуся в европейской культуре набору образов¹⁵. Например, он акцентирует детские черты в общем характере коренного населения Африки, что зачастую порождает комические эффекты. Так, Бардамю встречает группу громко спорящих негров-стрелков, которым было поручено похоронить тело одного из солдат. «Инструкции были им даны самые расплывчатые. Одни хотели закопать его на поле внизу, другие — наверху, где на берегу тоже было отгороженное место. Им надо было договориться. Мы с боем тут же вмешались в перебранку, подавая свои советы. Наконец носильщики предпоч-

ли нижнее кладбище верхнему: под гору идти было легче»¹⁶. Или еще: местный судья нарочно назначает очень болезненные наказания, чтобы у французского правосудия в будущем было меньше работы. Однако это не помогает и количество судящихся не убывает, при этом приходят всегда одни и те же. Эта детскость, конечно же, отражает собой старую модель учитель/ученик. Негры — это те, кого стоит обучать, это дети со всеми их плюсами и минусами. Они много шумят, жизнерадостны, но не дальновидны.

Отдает Селин дань и такому штампу экзотического дискурса как сравнение негров с обезьянами. Причем это сравнение, в общем-то, им уже не воспринимается как сравнение. Ср.: Верн: «Муани-Лунга было пятьдесят лет, но по виду ему можно было все восемьдесят, и походил он на дряхлую обезьяну»¹⁷. Лоти: «...Жан с отвращением смотрел на все здешнее черное население: на его взгляд, у всех была одна и та же обезьянья физиономия, и он не мог бы отличить одного человека от другого»¹⁸. И даже Альфонс Доде мимоходом замечает: «Негр, как обезьяна, вскарабкался на багаж, уселся на карточки и обхватил руками колени. Другой негр сел на весла... Оба смотрели на Тартарена, посмеиваясь и скаля белые зубы»¹⁹. У Селина приказчик, обращаясь к негру, выстраивает своеобразный синонимический ряд: «Твоя не говорить франсе? Твоя еще немножко горилла?... Твоя совсем дурак? Бушмен?»²⁰. Известное положение о близости к природе детей и животных (негры-обезьяны) действительно все время присутствует в африканском экзотическом дискурсе. И как следствие такого подхода Африка постепенно помещается в воображаемое прошлое мира, где еще ничего до конца не оформилось. Недаром заболевший Бардамю замечает, что все происходящее с ним в Африке — это «полная анархия, и в ковчеге я, маразматический Ной»²¹.

Введя возрастную и временную дифференциации, Селин тут же дополняет их дифференциацией социальной. Все негры для него являются представителями низших слоев общества. «От черных разит нищетой, нескончаемым тщеславием, гнусным ожирением, в общем, тем же, чем от наших бедняков, только детей у них больше, а грязного белья и красного вина — меньше»²². Отличие негров от бедняков носит внешний, атрибутивный характер, тогда как на сущностном уровне никаких отличий главный персонаж романа не видит. Даже те, кто считается вождем, почти ничем не отличаются от остальных с европейской точки зрения.

Именно здесь Селин и начинает выстраивать свое понимание сложившихся экзотических стереотипов, наступает второй момент в его размышлениях. Экзотическая Африка не вызывает в главном персонаже никакого действительного интереса, Бардамю совершенно не видит в неграх ничего особенного, ничего такого, чего бы он не знал из общения с европейцами. Они похожи на детей, на

бедняков, на белых без налета цивилизации. Последнее положение особенно настойчиво проводится французским писателем в романе. Уже при пересечении символической границы между Европой и Африкой с европейцами стали происходить странные изменения. «Едва холод и труд перестают держать нас в узде, отпустив на минуту свои тиски, в белых обнажается та же правда, что на живописном пляже, когда море отступает: тяжелая вонь луж, крабы, падаль, нечистоты»²³. Европейский человек, оказавшись в Африке, встречается не с собственным природным прошлым, а просто с самим собой, с собственным природным настоящим.

Постоянное акцентирование похожести негров и низших слоев европейского общества уравнивает обе стороны, помещает в единое настоящее время. Недаром ни один колонист в произведении не заинтересовался такой практической вещью, каким является язык аборигенов. В романе они только «шумят», «лопочут», «кричат». Нет никакой надобности в переводе, все понятно. Экзотика — это то, что не нуждается в переводе. Весьма показателен в этом отношении эпизод романа, описывающий учения негров-полицейских под командованием французского лейтенанта. Все его команды они отлично понимают, несмотря на то, что все обмундирование и даже оружие присутствует только в их воображении²⁴.

Получается, что нахождение общего и сообщает экзотике у Селина ее невозможность, отождествление стирает границу своего/иного, делает ее нерелевантной. Селин играет штампами экзотического африканского дискурса только для того, чтобы каждый раз показывать их условность, надуманность. Он словно бы проводит эту границу и тут же ее стирает, потом проводит несколько иначе и опять стирает, уничтожает. Такой писательский подход как раз и составляет невозможность чистой и абсолютной экзотики. Следовательно, главное отличие Селина от предыдущих французских писателей состоит в очевидной сознательности разрушения экзотики, основной формой которой становится множественное проведение/стирание границы своего/иного. Это своеобразная антиэкзотика, становящаяся составным моментом общего развития экзотики как культурного феномена.

¹ См.: Сайд Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб., 2006. С. 19—29 и др.

² В этой статье мы не ставили себе целью изучение всего феномена африканской экзотики во Франции. Эта тема слишком обширна и может быть стать поводом для отдельного исследования, где нашло бы свое отражение тесное переплетение поэтики и политики. Нас же интересует лишь один извод экзотического африканского дискурса, вполне конкретный, ограниченный историческими рамками, извод литературный. Он составляет лишь один из моментов этого общего дискурса, что лишний раз подтверждает принципиальную множественность понятия экзотики.

³ Рембо, конечно же, стал скорее «жертвой» экзотики, так как до сих пор некоторые исследователи надеются сформулировать «африканский» период его творчества.

⁴ Выбранные нами писатели рассматриваются не в генетическом, а скорее типологическом аспекте. Их произведения — это великолепные образчики африканской экзотики во Франции.

⁵ *Верн Ж.* Пятнадцатилетний капитан // *Верн Ж.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1985. Т. 7. С. 486 (пер. И. Петрова).

⁶ Там же. С. 472.

⁷ Там же. С. 484.

⁸ *Лоти П.* Роман одного спаги. М., 1992. С. 139 (пер. Н. П. Мартыновой и Е. В. Голубова).

⁹ Там же. С. 175.

¹⁰ Там же. С. 177—178.

¹¹ Там же. С. 189.

¹² Там же. С. 193.

¹³ Там же. С. 214.

¹⁴ Как известно, в «Критике способности суждения» Кант именно так и определял феномен возвышенного: «И поскольку душа не только притягивается к предмету, но и отталкивается им, в благорасположении к возвышенному содержится не только позитивное удовольствие, сколько восхищение или уважение, и поэтому оно заслуживает названия негативного удовольствия» (*Кант И.* Критика способности суждения. М., 1994. С. 114.) Возвышенное — это то, что превышает простое воображение человека, то, что не предполагает человека вообще.

¹⁵ Здесь стоит отметить, что во время работы конференции был выявлен довольно любопытный момент в судьбе изучаемого феномена. Оказалось, что внешнему многообразию экзотики соответствует определенная смысловая бедность, очевидная ограниченность функций. Возможно, это связано с расщеплением экзотики на объект и на язык описания этого самого объекта (плюс их последующее относительно автономное существование).

¹⁶ *Селин Л.-Ф.* Путешествие на край ночи. М., 1994. С. 114 (пер. Ю. Б. Корнеева).

¹⁷ *Верн Ж.* Указ. соч. С. 470.

¹⁸ *Лоти П.* Указ. соч. С. 173.

¹⁹ *Доде А.* Необычайные приключения Тартарена из Таракона // *Доде А.* Тартарен из Таракона. М., 2002. С. 54 (пер. Н. М. Любимова).

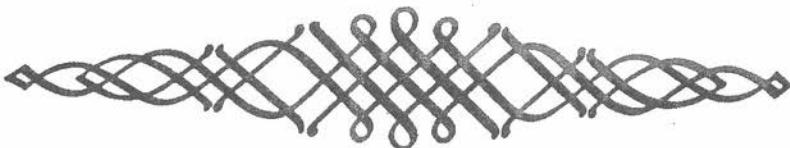
²⁰ *Селин Л.-Ф.* Указ. соч. С. 120.

²¹ Там же. С. 155.

²² Там же. С. 124.

²³ Там же. С. 97.

²⁴ См.: Там же. С. 132—133.



ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ

С. М. Шаулов

БЁМЕ КАК ЛИТЕРАТОР: КОНТЕКСТ, ЖАНР, ВЛИЯНИЕ

*Алле Борисовне Ботниковой
с глубокой признательностью и почтением*

Без упоминания Якоба Бёме (1575—1624) трудно себе представить сколько-нибудь серьезный обзор немецкой литературы XVII века. Но многие вопросы, поставленные присутствием этого писателя в литературном процессе, в нашей науке не только не получили обоснованных ответов, но по-настоящему пока не сформулированы. Например, связан ли и — каким образом? — этот автор мистико-теософских сочинений с литературным процессом или, шире, с эстетической атмосферой своего времени, какое воздействие на литературу мог оказывать философ-визионер, насколько длительным и глубоким было это воздействие и каков его механизм? Да и вообще, — был ли присущ его писательству момент собственно сочинительства? Другими словами, — а был ли (бывал ли) Бёме писателем? И если — да, то — какова жанрово-родовая природа его текстов?

Задаваясь этими и подобными им вопросами, мы прежде всего сталкиваемся с фактом странного, если не сказать — поразительного! — безразличия автора к тому, что подавляющее число его творений не печаталось. При том что трудно найти второго писателя, который бы с таким постоянством, частотой и с поистине ораторской страстью (не путать с ораторским искусством, тем более, в его антично-риторическом понимании!) обращался бы к читателю как присутствующему слушателю и активному, часто не согласному собеседнику. Единственная изданная при жизни книга Бёме «Христософия, или Путь ко Христу» появилась стараниями одного из его друзей-учеников и без ведома автора. По крайней мере, сам он так представлял дело во время разбирательства в городском Совете, не выражая, впрочем, и недовольства свер-

шившимся фактом, в полной уверенности, что ереси в этом сборнике сравнительно коротких назидательных текстов нет. Совет ее там и не нашел к неудовольствию пастора Рихтера, инициировавшего расследование. Что касается других, более значительных, а с доктринальской точки зрения и более сомнительных сочинений, то создается впечатление, что Бёме был вполне удовлетворен их участью и не предпринимал попыток опубликовать их. Они копировались, читались, обсуждались в кружках и сообществах адептов, с которыми автора связывала оживленная переписка.

Онтологическое и антропологическое содержание произведений Бёме неотделимо от стремления внушить свое видение мира и человека читателю. Искренне сочувствуя человеку, он страстно хотел дать ему понятие его собственной природы и указать путь к спасению. Спасение же для человека, своей телесностью и «частичностью» ввергнутого в яростный круговорот мирового зла, — в *Турбу*, — Бёме видел в познании им Бога в себе. Ибо Бог в Его изначальной, вечной и неизменной сущности сохраняется в душе человека как ее незримая и неистребимая внутренняя *тинктура*, благодать которой подавлена и скрыта от разума человеческого ядовитым действием внешних *тинктур* — мирских влечений и ложных ценностей, которыми пленена и дезориентирована воля человека.

А познание Бога, каким Он «был прежде естества и твари» [2; 101], возможно именно усилием воли, подавляющим «хотения и чувствования самости» [2; 101]. Так говорит Учитель Ученiku в диалоге «О сверхчувственной жизни», включенном в «Христософию» как книга пятая. Речь идет, однако, *не об отказе от жизни земной*, хотя все же, в своем роде, *о воле к смерти*. «Быв в естественном состоянии, как я могу достигнуть до сверхчувственного основания без разрушения естества моего?» [2; 101], — спрашивает Ученик Учителя и получает ответ: «К сему есть три средства: *первое*, чтобы ты волю свою предал Богу и в основании погрузился в Его милосердие; *второе*, чтобы ты возненавидел собственную свою волю и не делал того, к чему она тебя побуждает; *третье*, чтобы ты с терпением предался кресту Господа нашего Иисуса Христа...».

Реакция Ученика не лишена естественного здравомыслия и рассудительности, требование явно кажется ему чрезмерным: «Для сего должно будет оставить мир и самую жизнь». Но ведь и цель чрезмерна, и Учитель непреклонен: «Оставя мир, ты войдешь в то, из чего мир произошел; оставя жизнь свою и приведя в бессилие собственную мощь, ты обретешь то, ради чего ты сие оставил, то есть Бога...» [2; 101; курсив автора].

Тогда возникает конкретный вопрос о *теле*, которое «должно жить в твари»: что стало бы с ним, когда воля человека «вкусила бы в самой себе сладчайшую любовь Господа ИИСУСА <...>, так что она (воля. — С. Ш.) стала бы желать его (Его креста. — С. Ш.)

паче всякой чести и благ мирских»? Учитель остается последователем до конца: «Тело тогда доведено будет до *подражания* Господу Иисусу, рекшему: *Царство Мое несть от мира сего*. Оно *начнет умирать* и внешне и внутренно; внешне — суете мира и *злым делам* <...> а внутренно — всякой злой похоти и склонности, и получит совсем новый смысл и новую волю, непрестанно стремящаяся к Богу» [2; 103—104; курсив автора, полуироничный курсив мой. — С. Ш.].

Если посмотреть на этот «новый смысл» в контексте духовно-эстетических предпочтений эпохи, он на поверку оказывается одним из философских ракурсов и обоснованием Христова завета не противиться злу насилием и очерчивает ценности христианско-стоической позиции по отношению к «внешнему миру». Она получила многообразное воплощение в литературе XVII века, а наиболее прямое — в «мученической драме» (Märtyrerdrama), в особенности в ее образцах, созданных Андреасом Грифиусом. В них, как верно замечено по поводу «Умирающего Папиниана», действие (Aktion) и декламация расходятся: «Действие есть зло, действующая несправедливость (Unrecht) <...> Право осуществляет себя лишь в декламации <...> остается пассивным, это история страданий» [7; 305].

Отметившие это расхождение авторы из бывшей ГДР, анализируя трагедии Грифиуса исключительно под углом зрения права и политики, объясняли «реакционную» (порой!) позицию поэта (например, в трагедии «Убиенное Величество, или Карл Стюарт») «немецкими обстоятельствами» и, прежде всего, «слабостью бюргерства». Вследствие этого от их внимания ускользнула, как нам представляется, общая духовно-нравственная подоснова выраженной в этих трагедиях проблематики. Эта подоснова не может быть связана с определенной конфессией. Подобно тому, как Бёме предполагает возможность для иудея, мусульманина и язычника прежде христианина войти в Царство Небесное [1; 137], Грифиус в отношении, например, к английской революции не может руководствоваться соображениями конфессиональной солидарности; еще менее это похоже на позицию юриста, законника, ограниченного господствующими общественными порядками, которые он обязан охранять [7; 302].

Воплощая коллизии своего времени как *правовые* конфликты, он выстраивает их совсем не на юридическом фундаменте. Право, а вернее было бы сказать, праведность как раз и состоит в отвращении *внутренней* воли человека (Екатерины Грузинской, Карла Стюарта, Папиниана) от мирских желаний, страстей и действий («умирать <...> суете мира и *злым делам*»), которые в трагедиях Грифиуса не просто противоправны в юридическом смысле, но — неправедны, олицетворяют то, что Бёме называет *Турбой*. Под этим — духовно-практическим — углом зрения всякое деяние есть

ответ *внешнего* человека на ее вызов и тем самым подчинение ей и усиление ее. В *недеянии* же человек прекращает быть *субъектом* собственной (единичной, то есть — «частичной») воли и, тем самым, — агентом *Турбы*. Отказываясь от действия и оставаясь *объектом* внешнего мира, он прекращает жить по его законам, как Иисус на кресте, вверяется свою душу воле Бога, выходит из событийно-исторической плоскости и становится человеком вообще, *собственно* человеком. Именно эта цель подчас и требует от него истинного самоотречения и героизма¹.

Рассмотрение концепции человека в философии Бёме впрямую подводит нас к эстетическим проблемам эпохи, в частности, к барочной специфике категорий героического и трагического. Естественно в этом случае задаться вопросом о том, в какой мере текст, который дает нам повод для такого сопоставления, вообще обладает литературной спецификой. Иначе говоря, — попытаться осмысливать жанрово-родовое своеобразие текста и оценить степень осознанности жанрового предпочтения автора.

В «Христософии» он выделяется среди других составляющих книгу сочинений диалоговой формой. Внутренний диалогизм, как сказано, — одна из характернейших особенностей прозы Бёме: он пишет в постоянном мысленном контакте с читателем, в готовности к встречному вопросу². Однако, если не считать «Истинной психологии», в которой Бёме отвечает на вопросы, предложенные Бальтазаром Вальтером [3], «О сверхчувственной жизни» — единственное произведение, где он излагает свои взгляды в виде диалога. Взгляды — те же, но выражаются *условным* Учителем в ответ на вопросы *условного* же Ученика. Перед нами редкий и потому очень значимый в писательской практике Бёме случай *сознательного использования условной формы* организации текста. Можно сказать, что в этом случае он поступает именно как писатель, сочинитель, и понимает это.

Конечно, жанр диалога был знаком ему как читателю философской, эзотерической, нравоучительной литературы. Мы не знаем доподлинно круга его чтения, хотя этот круг, несомненно, широк, что признает не раз и сам Бёме, хотя и настаивает, порой демонстративно, на образе «философа для простецов». Среди текстов, близких по нравственно-философской проблематике, можно указать как на некоторые тексты Николая Кузанского, так и на тексты Герметического корпуса, почти сплошь состоящего если не из речей, обращенных Гермесом к называемым обычно в тексте сыну Тату или (и) ученику Асклепию, то из разговоров с ними, за исключением диалога Ума и Гермеса, где сам Трисмегист выступает в качестве ученика [4; 49—59, 63—69, 85—88, 96—112, 128—142, 143—157] и др.]. Этот источник наиболее вероятен в качестве образца для Бёме, прежде всего потому, что практически все герметические диа-

логи носят дидактический характер и воссоздают ситуацию *передачи сакрального знания внутри сообщества посвященных*. Подтекстуально же запись такого диалога адресуется читателю, приглашаемому к участию, пусть заочному, в таком сообществе.

Бёме в своем диалоге фактически сочиняет такую ситуацию, распределяя свой голос между двумя *персонажами* и вкладывая в уста Ученика вопросы, подчас выдающие сомнение, недоумение, даже скрытое возражение, себе же оставляя роль Учителя, достигшего высшего знания. В этой роли он уже не «философ для простечков», в нем практически не чувствуется сомнения в своем слове и больше сходства с образом наставника гностического сообщества. В этом сочинении он избегает сложных теоретических построений и малознакомой рядовому читателю алхимической терминологии и постоянно апеллирует к Евангелию. Так он своим путем идет (и ведет ученика-читателя) к мысли, выраженной еще Николаем Кузанским, — о возможности для человека стать «малым божом». Это словосочетание Бёме в «Утренней заре» отнес к ангелам³, но тот же смысл просвечивает в подтексте его рассуждений, когда он говорит об *уподоблении* человека в земной жизни — Христу. И в слове Учителя эта мысль звучит очень личностно, как особенно дорогая автору: вся сила любви к Спасителю, вся глубина катарического сопреживания Его *человеческим* крестным мукам и радость сопричастия им звучат в его словах. В ответах на вопросы об отношениях «такого человека» с другими людьми совершенно явственно проступают собственный жизненный опыт и рефлексия по его поводу, и диалог превращается в *форму овеществления внутреннего диалога* между внешним и внутренним человеком автора: на долю первого приходятся опасения и трудности принимаемого решения, второй наделен сознанием ценностей, обретаемых путем страдания, и полон трепетного предвкушения их. Тем самым задается *лирическая интенция*, которая на протяжении всего Нового времени остается востребованной поэтами, в особенностях и в высшей степени — поэтами романтической эпохи.

¹ Мотива недеяния в поэзии XVII века нам приходилось касаться дважды: по поводу драматургического опыта И. Р. Бехера [6; 183—201] и в связи с проблемой барочной типологии лирики В. С. Высоцкого [5; 169—170]. В том и другом случае неизбежно затрагивалась проблема гамлетизма. В чрезвычайно симптоматичном самом по себе опыте создания образа «немецкого Гамлета» (И. Р. Бехер) единственным и принципиальным *действием*, ведущим героя трагедии к гибели, становится *молчание*, очень напоминающее stoическое терпение Папиниана. В трактовке же Высоцким образа Гамлета в стихотворении «Мой Гамлет» *действие* оказывается трагически досадной («не сумел от мести отказаться») необходимостью, *уравнивающей* героя с неправедным окружением.

² Напр.: «Здесь возникает теперь вопрос: какое же тело, какой вид или образ имеет ангел, или каков его облик? <...> Ты спросишь теперь: как же сотворены ангелы по образу Божию? Ответ: во-первых...» [1; 60—61].

³ «Каждый ангел создан таким же, как и все Божество, и есть как бы малый Бог» [1; 155].

Литература

1. Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. Репринтное изд. 1914 г. М.: Политиздат, 1990.
2. Бёме Я. Christosophia, или Путь ко Христу. СПб., 1994.
3. Бёме Я. Истинная психология, или Сорок вопросов о душе. СПб., 1999.
4. Высокий герметизм. СПб., 2001.
5. Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд., Уфа, 2001.
6. Шаулов С. М. Национальные и классические традиции в трагедии И. Р. Бехера «Зимняя битва» // Образ. Время. Стиль. (Проблемы поэтики). Павлодар, 1996. С. 183—201.
7. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 5: 1600 bis 1700. Berlin: Volk und Wissen volkseigener Verlag, 1963.

И. С. Приходько

ВЕНЕЦИАНСКАЯ НОВЕЛЛА Э. Т. А. ГОФМАНА И МОТИВ ИЗОРЫ В ДРАМЕ А. БЛОКА «РОЗА И КРЕСТ»

*Учителю и Другу, дорогой Алле Борисовне Ботниковой
посвящается*

Итальянский исторический материал, легендарный сюжет и атмосфера Венеции, получившие двойное отражение в новелле Гофмана «Дож и Догаресса» (через запечатленную на картине немецкого художника Кольбе сцену, ее описание в новелле и воспроизведение всей истории таинственным рассказчиком) имело непосредственное значение для Блока. Свидетельством тому является вписанная им в 45—47 записные книжки (31 марта 1915 г.) песенка, которая становится ключевым мотивом в новелле и слова которой вырезаны на золотой раме картины Кольбе:

Ah! senza amare	Aх! Без любви
Andare sul mare,	Пуститься по морю,
Col sposo del mare,	С супругом моря,
Non puo consolare!	Не избежать печали!!

В центре живописной композиции — «Дож в великолепной богатой одежде ведет под руку вдоль балкона не менее роскошно одетую догарессу. Он — старец с седой бородой и темно-красным, с подвижными чертами, лицом, выражющим почти одновременно силу, слабость, гордость и усталость. Она — молодая, цветущая

щая женщина с выражением затаенной печали и множества мечтательных устремлений не только в чертах лица, но и во всем повороте фигуры»² (276).

В драме Блока «Роза и Крест» (1912) хозяин замка, супруг героини — «человек знатного рода»³ (4: 531), «пожилой, грубый и обыкновенный — граф (или герцог), как все. Его занимают земли, вассалы, охоты, турниры. По отношению к молодой жене — его занимает одно: чтобы честь его не пострадала» (4: 458).

«Сама Châtelaine — молода и прекрасна». В ней «скрыты высокие и женственные возможности». Ее одолевают «неясные мечтания», которые «принимают постепенно причудливые формы и наконец переходят в ясное ожидание и предчувствие чего-то иностранного, непохожего ни на что знакомое» (4: 458). «Изора — такой тонкий и благородный инструмент и создана из такого беспримесно-чистого и восприимчивого металла, что самый отдаленный зов отзывается в ней» (4: 532).

В драме Блока есть своя ключевая песня — это песнь Гаэтана о Радости-Страданье, песня злосчастной судьбы:

Путь твой грядущий — скитанье,
Шумный поет океан.
Радость, о, Радость-Страданье —
Боль неизведанных ран!

Всюду — беда и утраты,
Что тебя ждет впереди?
Ставь же свой парус косматый,
Меть свои крепкие латы
Знаком креста на груди!

Ревет ураган,
Поет океан,
Кружится снег,

Мчится мгновенный век,
Снится блаженный берег! (4: 232—233)

На весеннем турнире, среди общего веселья, Гаэтан поет эту песню, которая, по словам графа, «пахнет мокрым февралем». Но именно эта песня, от которой Изора на майском празднике теряет сознание, была услышана ею раньше от заезжего жонглера, и с тех пор не выходит у нее из головы. На поиски создавшего эту песню она посыпает Бертрана, верного слугу, бескорыстно и безнадежно влюбленного в нее. Обрывки песни возвращаются памятью вновь и вновь: «Кружится снег... Мчится мгновенный век... Снится блаженный берег... Не помню дальше... странная песня! «Радость-Страданье... сердцу закон непреложный...» (4: 173—174). С этими словами героиня впервые появляется в драме, мучительно силясь понять, о чем она, эта песня, и, в конечном счете, по-своему трактует ее:

«Радость... любить... Страданье... не знать любви!..» (4: 222). Ее тоска доводит ее до болезненного состояния. Но Доктор не помогает: «Все средства испробованы, но не принесли облегчения больной. Тем не менее, я продолжаю утверждать, вслед за Галеном и Гиппократом, что болезнь называется меланхолией...» (4: 174).

Подлинный смысл песни Гаэтана раскроется лишь смертельно раненому, истекающему кровью Бертрану, которому графиня велела стоять на страже в ночь ее первой любви с юным красавцем Алисканом, в финале драмы. Изоре лишь предстоит понять темный смысл этой песни, думая над тем, что произошло с верным рыцарем замка и с нею самой.

Блок в одном из многочисленных своих комментариев к «Розе и Кресту» (*К постановке в Художественном театре*) объясняет значение и функцию этой песни в драме: «Есть песни, в которых звучит смутный зов к желанному и неизвестному. Можно совсем забыть слова этих песен, могут запомниться лишь несвязные отрывки слов; но самый напев все будет звучать в памяти, призывая и томя призывом» (4: 527).

Таким призывом и предостережением звучит приведенная выше песня в венецианской новелле Гофмана. Она возникает в тот самый момент, когда молодой герой новеллы Антонио, влюбленный в Аннунциату, переодетый в гондольера, выводит в открытое море гондолу, в которой находятся дож и драгаресса, и дож рассказывает Аннунциате о своем обручении с морем. Песню поет тихий мужской голос, но она приходит как бы ниоткуда, «далеко разносимая по волнам». Дож, увлеченный своей историей, песни не слышит, тогда как Аннунциата не слышит рассказа супруга, отдавшись звучанию песни:

«Она была глубоко поражена унесшимися вдаль звуками. Глаза ее смотрели неопределенно и задумчиво, как у того, кто, внезапно пробудясь, не может еще дать себе отчет в мыслях.

— Senza amare! Senza amare! — поп руо consolare! — шептали уста, и светлые, как блестящие жемчужины, слезы невольно навернулись на прекрасные глаза, между тем как глубокий, подавленный вздох вырвался из взволнованной закипевшим чувством груди» (305).

Старуха-мамка Антонио, навестив по его настоянию на другой день Аннунциату, рассказывает ему: «Вошла я сегодня к ней и вижу, что бедняжка лежит в постельке с закрытыми глазками, обхватив руками головку, и не то спит, не то плачет, не то больна, не то здоровова <...> Посмотрев, вздохнула она тяжело, повернулась лициком к стене и начала шептать так тихо и жалобно, что у меня сердце разрывалось: «Amare, amare! Ah senza amare!» (305).

Подобно тому, как ревнивый граф Арчимбаут запер молодую жену в Башне Неутешной Вдовы в драме Блока, Старый Фальер

из ревности изолирует от мира Аннунциату: «Нестестственные отношения старика к молодой женщине встали в его глазах призраком, зажегшим адские муки ревности в душе, и он, угрюмый и недовольный, потребовал, чтобы Аннунциата заперлась во внутренних покоях дворца и не принимала ни одного мужчины» (295).

Изора видит образ Гаэтана над отваленной плитой тайного хода в лунном луче. Он является ей как призрак, как сон. Отчетливо видит она только крест на его груди. Антонио, узнав в догарессе свою возлюбленную Аннунциату, принимает участие в давней игре: спускается по канату, привязанному к вершине башни, а другим концом закрепленному в море, чтобы на стремительной скорости поднести букет догарессе. Он успевает при этом выкрикнуть ее имя и приложить к губам ее ручку.

Старуха, чтобы приободрить своего воспитанника Тонио в злую минуту отчаяния и неверия, в пророческом экстазе бормочет странные слова, которые могут быть восприняты как намек на розенкрайцерство, не чуждое Гофману: «Антонио, видишь ты эти кровавые пятна на мостовой, эту кровь, много крови! Хи, хи! Но из крови вырастут розы, розы для твоего венца, для той, которую ты любишь!» (290).

Заговор пожелавшего единовластия дожа против Совета десяти был разоблачен, и его казнили. Эта трагедия открыла Аннунциате возможность отдаться чувству любви к Антонию. Их судьба свела еще в нежном детском возрасте, о чем ни он, ни она не забывали с тех самых пор. Теперь они должны были покинуть опасное место, и на углой лодочки они отправляются в море. Разбушевавшаяся стихия — ревнивая и коварная вдова Дожа — дождалась момента отмщения, и молодые влюбленные, счастливо обретшие друг друга, погибают.

Драматическая ситуация в драме «Роза и Крест» сложнее и глубже. Здесь нет разрешающей все взаимной любви, той самой любви, которая дает, в понимании Изоры, Радость, если не считать любовью плотскую страсть, сближающую Изору и «красивое животное» Алискана. Изора — не чистая и покорная Аннунциата. В ней «сладостно борются» «два стремления: одно — пошлое, житейское, сладострастное; этой частью своего существа она склоняется к пажу; но эта половина души освещена розовым, нежным, дрожащим светом другой половины, в которой скрыты высокие и женственные возможности» (4: 458). Именно эта часть души не дает Изоре забыть встревожившую ее песнь и, возможно, приведет ее к пониманию истинной Радости в Страдании. Мистицизм у Блока более глубокий, восходящий к таинствам Розенкрайцерства: истинная Радость венчает человека в момент соединения его души, испытавшей в земной жизни Страдания, со светом вечности. Мистицизм Гофмана чисто романтический: таинственная сила соединяет и одновременно губит влюбленных. Любовь и Смерть предоп-

ределены. На пути героев — множество знаков, предвещающих трагический финал. Хотя и у Гофмана в момент гибели героев им открывается блаженная вечность: «Глаза их, обращенные к небесному блаженству, не видели более земной скорби, просветленные любовью» (309).

Очевидно, что драма «Роза и Крест», созданная по модели старинной итальянской пьесы (комедии масок), с необходимыми Доктором, Капелланом, Поваром, наперсницей молодой героини, старым мужем-ревнивцем, молодым любовником, не становится стилизацией. Структура комедии масок полностью преображена двойничеством героев: Бертран — Гаэтан, и двойственностью героини, о которой уже было сказано. Конфликта практически нет, поэтому нет и разрешения. Есть образы, воплощающие идеи. Есть характерность, но нет характеров. Ситуация, которая могла бы в старинной драме разрешиться счастливым концом или, наоборот, гибелью влюбленных, как в романтической новелле, разрешается для каждого из ведущих героев по-своему. Центральной, конечно, становится смерть Бертрана, которая одновременно является переходом в вечную жизнь. Изора оставлена на попутки: предполагается, что ее лучшая, женственная часть победит, и она поймет великую мудрость мира: Крест Страдания венчается Розой Радости. Такая первая версия матричного сюжета характерна для модернизма.

Любопытно и другое совпадение с новеллой Гофмана: подача героев и их личной жизни на фоне реальных исторических событий и в непосредственной связи с ними, а также воспроизведение местного и исторического колорита. Гофман завершает эту новеллу, созданную якобы одним из «Серапионовых братьев» — Оттмаром, указанием на то, что автору пришлось много поработать: помимо картины Кольбе, которая вдохновила его на создание литературного текста, на его столе постоянно лежала раскрытая история Венеции Лебретта, «и все стены его комнаты были увешаны живописными видами венецианских улиц и площадей, которые он сумел где-то добыть» (310). Все это дало ему возможность создать достоверный местный колорит. Мы знаем по рабочим тетрадям Блока, а также по исследованию В. М. Жирмунского, какой гигантский исторический и поэтический материал изучил и использовал Блок для создания своей драмы. Но Блок настаивал на том, что история не так важна в драме: «Первое, что я хочу подчеркнуть, это то, что “Роза и Крест” — не историческая драма» (4: 527). Исторический материал имел для него лишь вспомогательное значение и был подключен позднее, когда определилась в его творческом сознании общечеловеческая ситуация.

Хорошо известно, что в основе сюжета драмы «Роза и Крест» лежит средневековый роман «Фламенка». Но общая структура и детали сюжета у Блока, как и многие его ключевые образы, по-

лигенетичны. Едва ли Блок сознательно выстраивал свой сюжет по модели новеллы Гофмана. Это невозможно уже потому, что их произведения принадлежат к принципиально разным жанрам: драма и новелла. Но слишком много перекличек и совпадений, чтобы полностью исключить пусть неосознанное восприятие гофмановской новеллы Блоком.

Одним из веских выражений могло бы быть то, что хронология записи песенки из новеллы Гофмана и работы над «Розой и Крестом» не совпадают. Запись сделана 31 марта 1915 года, а «Роза и Крест» создавалась в 1912—1913 гг. Однако есть в этой записи и подсказка: песенка следует непосредственно за записью слов из стихотворения «Вопрос» Ап. Григорьева, с указанием на издание и страницу: «”Вольные, страшные мысли” (1846, с. 174)». В этом же 1915 году Блок работает над статьей об Ап. Григорьеве, в конце которой он говорит о значении его европейского опыта: «Надышавшись насыщенным древностью воздухом, Григорьев понял остнее свое», и упоминает здесь его поэму «Venezia la bella» (1857) (5: 517), которую Григорьев завершает отсылкой к новелле Гофмана:

Сияя вся, как вешние цветы,
И девственна, как лик Аннунциаты,
Прозрачно-светлый догарессы лик,
Что из паров и чада опьяненья,
Из кнасторного дыма и круженья
Пред Гофманом, как светлый сон, возник —
Шипок расцвесь готовящейся розы,
Предчувствие любви, томленье грэзы!

Аннунциата!.. Но на голос мой,
На страстный зов я тщетно ждал отзыва.
Уже заря сменялася зарей
И волны бирюзовые залива
Вдали седели... Вопль безумный мой
Одни палаццо вняли молчаливо,
Да гондольер, встряхнувши головой,
Взглянул на чужеземца боязливо,
Потом гондолу тихо повернул,
И скоро вновь Сан-Марко предо мною
Своей красой узорчатой блеснул.
Спи, ангел мой... да будет бог с тобою.
А я?.. Давно пора мне привыкать
Senza amare по морю блуждать ⁴.

Блок, говоря о Григорьеве, словами цитируемой им песенки раскрывает его злосчастную судьбу: «пора привыкать блуждать по морю senza amare» (О, страшная русская игра! Кто шепнул ему, что можно в самом деле senza amare andare sul mare, — и не по-

гибнуть?)» (5: 518). Но в Записных книжках приводит полное гофмановского четверостишие этой песенки, очевидно, что по памяти.

¹ Блок А. А. Записные книжки. М., 1965. С. 259. Перевод мой — И. П. В пер. А. Соколовского: Без нежного друга Пуститься по морю И с моря супругом, Все будет лишь горе!

² Гофман Э. Т. А. Дож и догаресса. Пер. А. Соколовского // Гофман Э. Т. А. Серапионовы Братья. Сочинения в 2-х томах. Минск, 1994. Т. 1. Ссылки на текст новеллы Гофмана даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

³ Блок А. А. Собрание сочинений в 8 томах. М.-Л., 1961. Т. 4. Далее ссылки на драму «Роза и Крест», блоковские материалы к ней, а также на другие его сочинения будут даны по этому изданию в тексте с указанием тома и страницы.

⁴ Григорьев Ан. Venezia la bella // Григорьев Ан. Избранные произведения. Библиотека поэта. Л., 1959. С. 369.

Е. А. Яблоков

«ВОТ ОН, БОЛЬШЕЛОБЫЙ ТИХИЙ ХИМИК...» (Реальные и литературные источники «химической» темы в пьесе М. Булгакова «Адам и Ева»)

Прототипы, исторические аллюзии и интертекстуальные связи пьесы «Адам и Ева» исследованы весьма основательно — их анализу посвящены, в частности, содержательные работы И. Ерыкаловой¹ и Е. Иванышиной². Нам тоже приходилось обращаться к этому вопросу, отмечая сходство «Адама и Евы» с пьесами К. Чапека «RUR» и «Средство Макропулоса», драмой Л. Андреева «К звездам», романом П. Краснова «За чертополохом», повестью Н. Тихонова «Война»³ и др. Однако тема пока не закрыта — исторический и литературный контекст, в котором формировался замысел булгаковской драмы, может быть уточнен и расширен.

1

В основе фабулы «Адама и Евы» лежит ситуация мировой войны, основанной на применении смертоносного газа нового типа. О будущей химической войне как вполне реальной перспективе в 1920-х годах говорилось нередко. Л. Троцкий в качестве председателя Реввоенсовета уделял большое внимание не только химической промышленности в целом, но и разработке оружия массового поражения. Так, выступая в апреле 1924 г. на съезде железнодорожников (Булгаков в числе других сотрудников газеты «Гудок» правил стенограммы съезда) Троцкий заявил: «Вопрос о военной химии и о воздушном флоте будет играть в судьбе Европы, в нашей судьбе, в судьбе всего мира огромную роль <...> В дальнейшем

взрывчатые вещества — динамит и проч. — должны отойти на 3-е и даже 10-е место. Первое место займут отравляющие вещества или газы, а может быть, еще более совершенные и тонкие средства истребления, а именно — невидимые лучи. Как раз сегодня в заседании СТО тов. Кржижановский (председатель Государственной плановой комиссии. — Е. Я.) передал нам очень интересные вырезки относительно применения этих лучей для военного дела. Лучи, которые имеют невинное свойство — взрывать бомбу на большом расстоянии, или зажигать аэропланы в воздухе и убивать десятки и сотни людей на расстоянии нескольких миль»⁴.

Далее Троцкий иронизирует над «гуманностью» американцев, полагающих, будто убивать при помощи газа как в мирное время (например, приговоренных к смерти), так и на войне более «гуманно», нежели каким-либо иным способом. Впрочем, вождь умолчал о том, что в СССР (причем в сотрудничестве с Германией) тоже велась активная работа в соответствующем направлении.

Прототипом булгаковского академика Ефросимова, судя по всему, явился знаменитый ученый, стоявший у истоков отечественной военной химии, академик Владимир Николаевич Ипатьев⁵ (1867—1952). Ранее он послужил одним из прототипов профессора в повести «Роковые яйца» — недаром Персикова зовут Владимиром Ипатьевичем. В 1921 г. Ипатьев возглавил созданное тогда Главное управление химической промышленности ВСНХ (Главхим), став руководителем всей отрасли. В 1923—1926 гг. занимал также пост председателя Химического комитета при Главном артиллерийском управлении, осуществляя руководство военно-химическими работами. В начале 1925 г. при химической лаборатории Артиллерийской академии создал лабораторию ядовитых газов⁶ — ее сотрудники, в частности, обучали слушателей академии.

В 1924 г. по инициативе Ипатьева был образован Доброхим (первоначально — Добровольное общество друзей химической обороны); в «Роковых яйцах» видим пародийную вариацию этого названия — «Доброкур»⁷. Председателем Доброхима стал Троцкий, а Ипатьев был его заместителем. 19 мая 1924 г., на учредительном собрании Доброхима ученый намечал перед слушателями «перспективы будущей газовой войны»: «Около 30 лет тому назад, когда я только что начинал свою научную химическую деятельность, когда мои химические мысли были далеки от применения причудливых, полных красоты сочетаний атомов в молекулах органических соединений для гибели человечества, мне пришлось прочитать с большим интересом популярно-научную книжку Белями (Э. Беллами, американский писатель. — Е. Я.), автора целого ряда сочинений, под заглавием “Будущий век”, “Через сто лет”, где его пылкая фантазия нарисовала картину будущей мирной жизни и будущей войны, в которой центр тяжести целиком переносится на

авиацию с применением воздушной артиллерии и авиационных бомб и широкого применения ядовитых и удушающих газов. Предсказаниям, им сделанным и вызывавшим в то время такое же настроение у читателя, как рассказы Жюля Верна, суждено было сбыться гораздо ранее, чем он предполагал»⁸.

На создание Доброхима откликнулись многие средства массовой информации. Так, будущей химической войне посвящен шестой номер журнала «Хочу все знать» за 1924 г. (журнал издавался редакцией «Рабочей газеты», в которой Булгаков активно сотрудничал в 1922 г.). Статья Я. Авиновецкого «Химическая оборона СССР» сопровождается портретами Троцкого и Ипатьева. Помещена фотография «Жертвы первой германской газовой атаки на русско-германском фронте 18 мая 1915 г.» — ср. в булгаковской пьесе слова Ефросимова: «...тысячи людей легли рядышком на полях... затем посинели как сливы, и затем их всех на грузовиках свезли в яму»⁹. Наиболее информативна статья Г. Попова «Как защищаются от ядовитых газов», где, в частности, говорится: «В английских газетах промелькнуло сообщение о вновь открытом газе, который по своему разрушительному действию превосходит все уже известные. Вдыхая его, человек и не подозревает, что обречен на смерть, но через 6–12 часов умирает в страшных мучениях <...> Известный специалист по этой части майор Лефебр заявляет: “Для народа, знающего тайну производства этого газа, будет возможно устроить вокруг своей страны газовый барьер, делающий ее в продолжение нескольких дней недоступной для вражеских армий. В аэроплане можно взять около двух тонн этого газа, а это количество достаточно, чтобы на расстоянии радиусом в полкилометра от места сбрасывания газа распространить верную смерть”»¹⁰.

Осенью 1924 г. был создан московский отдел Доброхима — Москвохим¹¹. Выступая на его открытии 5 октября 1924 г., Ипатьев подчеркивал, наряду с химической, важность развития авиационной промышленности: «Без аэропланов химия бессильна для тыла, и потому Добролет¹² — этот ближайших родич Доброхима — должен процветать, и химия в свою очередь должна помочь ему всеми своими возможностями»¹³. Как вспоминал впоследствии учений, «Доброхим просуществовал около года, и на верхах было решено слить его с другой общественной организацией, заботившейся о развитии авиации. Новое добровольное общество получило название Авиахим¹⁴ (с 1927 г. — Осоавиахим); Ипатьев стал членом его президиума.

Именно две этих темы — химия и авиация — выведены на первый план в пьесе «Адам и Ева»; их «представляют» герои-антагонисты — академик Ефросимов и летчик Дараган. ~

Создавая пьесу, Булгаков вряд ли знал о перипетиях судьбы Ипатьева на рубеже 1920—1930-х годов и тем более не мог предви-

деть, как сложится жизнь химика несколькими годами позже. Но созданный драматургом образ ученого, противостоящего государству, в известной степени «предвосхитил» реальность. Еще в конце 1926 г. Ипатьев без видимых причин был устраниен из ВСНХ¹⁵ — основная причина, должно быть, состояла в том, что он являлся креатурой Троцкого. И хотя 60-летний юбилей Ипатьева отмечался довольно торжественно, а в 1929 г. в СССР вышел посвященный академику сборник статей и воспоминаний многих известных ученых, все же Ипатьев вполне осознавал, что наступают иные времена¹⁶. В 1930 г. он вместе с женой выехал в Германию для участия в Энергетическом конгрессе, затем задержался в Европе и США для лечения и чтения лекций и в конце концов не вернулся на родину, окончательно переселившись за океан.

2

Слово «химик» в булгаковских контекстах почти всегда двойственno по смыслу. Яркий пример — образ «химика Махрова» (т.е. архиепископа Африканы) в пьесе «Бег». Переносное значение слова «химик» — «ловкий человек <...> пройдоха»¹⁷ — зафиксировано в языке 1920-х годов¹⁸. Слово «махровый» фигурирует в булгаковском фельетоне «Багровый остров» — этот остров населен, в частности, «арапами неопределенной окраски, получившими от мореплавателей почему-то кличку махровых». Просторечное значение слова «арап» — мошенник, обманщик, а «махровые арапы» — мошенники вовсе отъявленные. Примерно такова же семантика словосочетания «химик Махров», служащего как бы характеристикой архиепископа Африканы: «махровый химик» — шарлатан, махинатор¹⁹. Это соответствует устойчиво негативному отношению писателя к священнослужителям.

Впрочем, неоднозначные, амбивалентные коннотации обретают у Булгакова и образ ученого — по крайней мере, в произведениях 1920-х годов. Наиболее показательные примеры такой двойственности видим в «Собачьем сердце». Однако пьеса «Адам и Ева» теснее связана с повестью «Роковые яйца»: в обоих произведениях есть образ чудесного луча, причем государство намерено лишить героя права собственности на совершенное им открытие, и судьба ученого в итоге оказывается трагичной (хотя Ефросимов, в отличие от Персикова, не погибает физически и к тому же оказывается куда счастливее в личной жизни).

Выденный в нескольких булгаковских произведениях тип ученого, обретающего власть над временем, имеющего возможность избавлять людей от смерти и даже как бы воскрешать их, по-видимому, сформировался не без воздействия поэмы В. Маяковского «Про это» (1923), финальная часть которой представляет собой письмо в будущее: «Прощение на имя..... (Прошу вас, товарищ химик, заполните сами!)»²⁰. Изображенный здесь «эксперимента-

тор», решающий, кого из некогда живших следует воскресить, явно богоподобен:

Вижу,
вижу ясно, до деталей.
Воздух в воздух,
будто камень в камень,
недоступная для тленов и крошений,
рассиявшиесь,
высится веками
мастерская человечьих воскрешений.
Вот он,
большелобый
тихий химик,
перед опытом наморщил лоб.
Книга —
«Вся земля», —
выискивает имя.
Век двадцатый.
Воскресить кого б?²¹

Слово «химик» в отношении чудотворца употреблено здесь не в буквальном, а в обобщенном смысле (= учений), притом, пожалуй, не лишено оттенка иронии (= фокусник); однако звучащее далее обращение лирического героя к «химику» исполнено подлинного высокого пафоса²².

Исследователи называют и другое произведение Маяковского, оказавшее влияние на булгаковское творчество 1930-х годов, — комедию «Баня» (1929). Возможно, именно из нее «заимствовано» имя одного из персонажей пьесы «Адам и Ева» — халтурного писателя-приспособленца Пончика-Непобеды, после катастрофы быстро отрекающегося от СССР и провозглашающего: «На свете существуют только две силы — доллары и литература». Такая «западная» ориентация позволяет предположить, что первая часть фамилии, Пончик, варьирует имя карикатурного «шпиона»-иностраница из комедии «Баня» — Понт Кич (последнее, как и «английская» речь персонажа, представляет собой бессмысленный набор слов²³).

3

Авторы работ, посвященных «научно-фантастическим» произведениям Булгакова, отмечают, что писатель продолжил традицию литературного жанра «катастрофы», возникшего на рубеже XIX—XX вв. прежде всего в творчестве Г. Уэллса. Зафиксированы пере克莱ки драмы «Адам и Ева» с уэллсовскими романами «Война в воздухе» (1908) и «Освобожденный мир» (1913) — последний косвенно цитируется в булгаковском очерке «Киев-город».

В «Освобожденном мире» изобретатель по имени Холстен в 1933 г. находит способ высвободить энергию атома — в результате

к середине XX в. на Земле возникает «атомная» цивилизация, и в конце концов разражается мировая война: «На вооруженном до зубов земном шаре одно государство за другим, предвосхищая возможность нападения, спешило нанести удар. В исступлении и страхе они бросались в войну, стремясь раньше других пустить в ход свои бомбы. Китай и Япония напали на Россию и уничтожили Москву, Соединенные Штаты обрушили свой удар на Японию, в Индии бушевало стихийное восстание, и Дели превратился в огненный кратер, изрыгающий пламя и смерть, а грозный балканский король объявил мобилизацию. Казалось бы, каждому в те страшные дни должно было наконец стать ясно, что мир очертя голову устремляется к анархии. Весной 1959 года уже около двухсот центров цивилизации (и каждую неделю их количество возрастало) были превращены в негаснущие очаги пожаров, над которыми ревело малиновое пламя атомных взрывов. Вся промышленность была полностью дезорганизована, хрупкая система мирового кредита рухнула, и во всех городах, во всех населенных местностях людям грозил голод или они уже голодали. Почти все столицы были в огне, погибли миллионы людей, и многие обширные области уже никак не управлялись. По словам одного писателя того времени, человечество было подобно спящему, который бессознательно играет спичками и пробуждается, объятый пламенем»²⁴. В итоге, однако, собирается всемирная конференция, все монархи отрекаются от власти, и организуется всемирное государство, Единая Республика Человечества²⁵, — ср. образ «правительства всего мира» в финале «Адама и Евы».

Отмечались переклички с рассказом Джека Лондона «Алая чума» (1913), повествующего о страшной болезни, уничтожившей в 2013 г. почти все население Земли, — отголоски этого сюжета, возможно, присутствуют в повести «Роковые яйца». Но более существенная связь с другим произведением Лондона — рассказом «Враг всего мира» (1908), который (под заглавием «Сила сильных») был опубликован в 1920-х годах в переводе С. Заяницкого²⁶, приятеля Булгакова; «присутствие» данного рассказа ощущается в булгаковской пьесе.

Его главный герой, изобретатель-химик по имени Эмиль Глюк²⁷, создает прибор, который с помощью направленных электромагнитных волн способен на расстоянии взрывать боеприпасы и вызывать пожары. Мстя человечеству за нанесенные обиды, Глюк фактически разоружает его: «Ни одна страна не могла считать себя гарантированной от разрушений. Никакие оборонительные меры не могли быть приняты против таинственного и всемогущего врага. На год прекратилось производство пороха, а все солдаты и матроны были удалены из военных укреплений и с кораблей. А на совещании держав, состоявшемся в то время в Гааге, даже началось серьезное обсуждение вопроса о всеобщем разоружении»²⁸.

Однако изобретателя удается арестовать — его приговаривают к смертной казни. «Глюк умер и унес с собой в могилу свой секрет, хотя, как теперь стало известно, представители французского правительства сумели проникнуть к нему и предложили ему миллиард франков за его изобретение <...> “Что? — спросил Глюк. — Продать его, чтобы дать вам возможность поработить и угнетать бедное человечество? Ничего не выйдет!”»²⁹. Точно так же булгаковский Ефросимов, обретающий возможность дистанционно «разлагать» смертоносный газ, отказывается передать свое изобретение какой-либо одной из враждующих сторон, полагая, что оно должно стать достоянием всего человечества, обезопасив таким образом людей от взаимного истребления.

Заглавие «Враг всего мира» пародийно соотносит героя Лондона с «врагом рода человеческого» — сатаной; однако на самом деле в его лице человечество отвергло подлинного благодетеля — отказалось от «счастья», которое обещал герой, исходя уже из семантики фамилии. Булгаков использует сходные ономастические «игры»: например, персонаж пьесы «Адам и Ева» Дараган сначала именуется «истребителем»³⁰, подтекстно отождествляясь с апокалиптическим «губителем»³¹, но в finale спускается с небес как предводитель «эскорта мирового правительства», т.е. фактически уподоблен архангелу Михаилу. При этом фашистскому летчику, с которым Дараган вступил в схватку (победив, но выжив лишь благодаря аппарату Ефросимова), приданы «божественные» черты: его имя Ас-Герр «раскладывается» на As («туз») и Негг, что по-немецки означает не только «господин», но и «Господь»; к тому же имя немецкого воздушного аса напоминает о мифическом небесном городе Асгарде — обители богов, называвшихся асами³².

4

В связи с образом «солнечного газа»³³ в булгаковской пьесе исследователи отмечали параллели с рассказом А. Куприна «Жидкое солнце» (1910). Можно предположить, что в «Адаме и Еве» получили развитие (в том числе пародийное) и мотивы пьесы М. Горького «Дети Солнца»³⁴ (1905). Ее герой, далекий от «земных» проблем, возвышенно-инфантильный химик Протасов, безраздельно верит в торжество разума и науки: «...прежде всего и внимательнее всего изучайте химию, химию! Это изумительная наука, знаете! Она еще мало развита, сравнительно с другими, но уже и теперь она представляется мне каким-то всевидящим оком. Ее зоркий, смелый взгляд проникает и в огненную массу солнца, и во тьму земной коры, в невидимые частицы вашего сердца <...> в тайны строения камня и в безмолвную жизнь дерева. Она смотрит всюду и, везде открывая гармонию, упорно ищет начало жизни... И она найдет его, она найдет! Изучив тайны строения материи, она создаст в стеклянной колбе живое вещество...»³⁵. В этих рас-

суждениях варьируются темы гетеевского «Фауста» — недаром Вагин презрительно говорит о Протасове: «Все возится со своей нелепой идеей создать гомункула...»³⁶.

В одном из ключевых монологов горьковский химик воспевает Солнце как залог бессмертия: «Страх смерти — вот что мешает людям быть смелыми, красивыми, свободными людьми! Он висит над ними черной тучей, покрывает землю тенями, из него рождаются призраки. Он заставляет их сбиваться в сторону с прямого пути к свободе, с широкой дороги опыта. Он побуждает их создавать поспешные уродливые догадки о смысле бытия, он пугает разум, и тогда мысль создает заблуждения! Но мы, мы, люди, дети солнца, светлого источника жизни, рожденные солнцем, мы победим темный страх смерти! Мы — дети солнца! Это оно горит в нашей крови, это оно рождает гордые, огненные мысли, освещая мрак наших недоумений, оно — океан энергии, красоты и опьяняющей души радости!»³⁷.

Что касается булгаковской пьесы, в ней «солнце» («солнечный газ» без цвета и запаха, субстанция как бы нематериальная) явно смертоносно; к тому же метафорически воплощаемый солнцем «свет истины» выступает символом утопии³⁸, ассоциативно связан с тоталитарными тенденциями, которые у Булгакова подвергаются критике — в этом отношении пьеса «Адам и Ева», как подчеркивали исследователи, близка роману Е. Замятину «Мы».

По-своему сходны и образы химиков у Горького и Булгакова. Увлеченный высокими мечтаниями и предпочитающий размышлять о вечности, Протасов весьма близорук в социальном плане, за что едва не расплачивается жизнью. Булгаковский Ефросимов столь же неприспособлен к практической жизни и на первый взгляд просто ненормален, однако на деле оказывается куда прозорливее и мудрее, нежели его оппоненты. Начиная с романа Замятиня «Мы» и чапековской пьесы «RUR» образ «Адама» превратился в символ антиутопии — стал обозначать человека, которого тоталитарное государство «вернуло» в райское состояние, «избавило» от проблемы выбора, отняв свободу, лишив представлений о добре и зле и низведя до состояния безответственного ребенка. При таком понимании социалистическая действительность представляет собой пародию на состояние мира до грехопадения. В этой парадигме и формируется в пьесе Булгакова оппозиция «ветхих Адамов», неразумных «детей» (т. е. «нормальных» представителей социалистического общества) — и «нового Адама», мудрого «ребенка» Ефросимова.

Единственным существом, к которому Ефросимов привязан (по крайней мере, в начале пьесы), является собака — пес Жак. В конце концов Ева ревниво заявляет по этому поводу: «...величайшая несправедливость — предпочтеть мне бессловесного Жака!»³⁹. Возможно, данный мотив также восходит к пьесе «Дети солнца», где

наивная богачка Мелания, влюбленная в Протасова, готова стать «собакой» при нем: «...возьми меня, чтобы я всегда видела тебя... Не говори со мной, не надо! Только посмотри на меня иногда... только улыбнись мне! Была бы у тебя собака... ведь ты улыбался бы ей... ласкал бы ее иногда?.. Так вот я буду... вместо собаки!»⁴⁰.

5

Интертекстуальные аспекты образа Жака в булгаковской пьесе были детально проанализированы в работах Е. Иваньшиной. Однако внимание привлекает еще один возможный источник.

Имя пса, служившего Ефросимову единственным другом и как бы «собеседником», заставляет вспомнить меланхолического философа Жака из пьесы Шекспира «Как вам это понравится» (1600). События в ней в основном происходят в Арденнском лесу (ср. «робинзонаду» героев «Адама и Евы») — это своего рода «пастораль», противопоставленная суетному миру; в начале II акта Старый герцог, изгнанный братом из поместья, говорит:

Ну что ж, друзья и братья по изгнанию!
Иль наша жизнь, когда мы к ней привыкли,
Не стала много лучше, чем была
Средь роскоши мишурной? Разве лес
Не безопаснее, чем двор коварный?
Здесь чувствуем мы лишь Адама кару —
Погоды смену...⁴¹

Именно в «лесном» антураже звучит знаменитый диалог о «мире-театре»:

Старый герцог

Вот видишь ты, не мы одни несчастны,
И на огромном мировом театре
Есть много грустных пьес, грустней, чем та,
Что здесь играем мы!

Жак

Весь мир — театр.
В нем женщины, мужчины — все актеры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль⁴².

Кстати, когда в finale персонажи покидают лес, возвращаясь к светской жизни, Жак предпочитает остаться «в пещере»⁴³.

Образы и идеи этой шекспировской драмы не только «откликнулись» в пьесе «Адам и Ева», но и оказали влияние на все художественное мироощущение Булгакова, обусловив важнейший в его творчестве принцип тотальной «театральности» бытия.

¹ Ерыкалова И. Е. Фантастика Булгакова: Творческая история. Текстология. Литературный контекст. СПб., 2007.

² Иваньшина Е. А. Автор — текст — читатель в творчестве Михаила Булгакова 1930-х годов: «Адам и Ева», «Мастер и Маргарита». Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1998.

³ Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001. С. 236–239, 319–320, 323–324.

⁴ Известия. 1924. 22 апреля. В одном из журналов сообщалось: «Как иностранные, так и наши газеты и журналы полны сообщений об открытии англичанина Гриндель-Метьюса, которому будто бы удалось найти лучи, убивающие на расстоянии, взрывающие склады взрывчатых веществ и т. д. По словам самого Метьюса, регулируя силу названных лучей, можно совсем убить человека или сделать его небоеспособным на день, два или несколько часов. Дирижабль не мог бы и пяти минут оставаться в районе действия этих лучей, так как магнето перестанут работать, а оболочка дирижабля сгорит» («Дьявольские» лучи) // Хочу все знать. 1924. № 6. С. 18). Приведена фотография экспериментальной установки со ссылкой на журнал «Illustrer London», № 734 (Там же. С. 19).

⁵ Примечательно, что дом его брата инженера Н. Ипатьева в Екатеринбурге — это тот самый «ипатьевский дом», где в 1918 г. была расстреляна семья Николая II (разумеется, хозяин, изгнанный из конфискованного большевиками дома, не имел к казни никакого отношения).

⁶ Ипатьев В. Н. Жизнь одного химика: Воспоминания. Нью-Йорк, 1945. Т. 2. С. 410.

⁷ Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 78.

⁸ Ипатьев В. Н. Химическая промышленность — база химической обороны. Л., 1924. С. 3, 9.

⁹ Булгаков М. А. Собр. соч... Т. 3. С. 334.

¹⁰ Попов Г. Как защищаются от ядовитых газов // Хочу все знать. 1924. № 6. С. 15.

¹¹ Ипатьев В. Н. Жизнь одного химика... Т. 2. С. 377.

¹² Добролет — созданное 17 марта 1923 г. акционерное Общество добровольного воздушного флота; инициатором выступил председатель Промбанка А. М. Краснощеков (между прочим, в дневнике Булгакова 25 сентября 1923 г. имеется запись о его аресте за растрату). Кроме того, существовало добровольное Общество друзей воздушного флота (ОДВФ), которое иногда также называли Добролетом.

¹³ Ипатьев В. Н. Задачи Доброхима. Л., 1924. С. 19.

¹⁴ Ипатьев В. Н. Жизнь одного химика... Т. 2. С. 378.

¹⁵ Там же. С. 441–442.

¹⁶ Ср., например, воспоминания Ипатьева о встрече в 1918 г. с Г. Ягодой (который тогда являлся комендантом Москвы, с 1924 г. стал заместителем председателя ОГПУ, а в 1934–1936 гг. был председателем ОГПУ, наркомом НКВД): «На меня он произвел несимпатичное впечатление озлобленного человека, несмотря на свою молодость: ему нельзя было дать более 22–23 лет. Мое впечатление было таково, что не дай Бог попасть в лапки этого зверька, созидающего всю свою силу и свое беспеплационное положение» (Там же. С. 59).

¹⁷ Не исключено, что оно развилось под влиянием диалектного слова «химистить» — красть, воровать (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. [В 4 т.] М., 1980, Т. 4. С. 548).

¹⁸ См.: Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 2001. Т. 3. С. 546.

¹⁹ Характерно, что в редакции «Бега» 1928 г. красноармеец, проверяющий у Махрова документы, услышав слово «химик», саркастически восклицает: «Химики-ботаники!» — как бы цитируя реплику княгини Тугоуховской из комедии «Горе от ума»: «Он химик, он ботаник, / Князь Федор, мой племянник» (Грибоедов А. С. Соч. М., 1988. С. 105).

²⁰ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Т. 4. С. 178.

²¹ Там же. С. 181.

²² Кстати, Маяковский, видимо, всерьез верил в возможность научного воскрешения умерших. Так, в 1930 г. в статье-некрологе Р. Якобсон вспоминал, как десять лет назад рассказывал поэту о теории относительности Эйнштейна и теоретической возможности двигаться назад по оси времени. Это вызвало энтузиазм Маяковского: «А ты не думаешь, — спросил он вдруг, — что так будет завоевано бессмертие? <...> А я совершенно убежден, что смерти не будет. Будут воскрешать мертвых» (Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Якобсон Р., Святополк-Мирский Д. Смерть Владимира Маяковского. The Hague; Paris, 1975. С. 20).

²³ Впрочем, возможно, что имя создано на основе блатного жаргона: point — хвастовство, высокомерие; кича — тюрьма.

²⁴ Уэллс Г. Собр. соч.: В 15 т. М., 1964. Т. 4. С. 387–388.

²⁵ Там же. С. 410.

²⁶ Лондон Д. Полн. собр. соч.: В 22 тт. М.;Л., 1927. Т. 10. Кн. 3.

²⁷ Фамилия явно «говорящая»: нем. Glück — счастье. Ср. фамилию Ефросимов, которая заставляет вспомнить одну из мифических харит (прекрасных богинь, воплощающих доброе, радостное иечно юное начало жизни) — ее имя Ефросина означает «веселье».

²⁸ Лондон Д. Собр. соч.: В 13 т. М., 1976. Т. 11. С. 55.

²⁹ Там же. С. 57.

³⁰ Булгаков М. А. Собр. соч... Т. 3. С. 350.

³¹ Ср. нарисованный в Апокалипсисе образ смертоносной саранчи: «Царем над собой она имела ангела безздны; имя ему по-еврейски Аваддон, а по-гречески Аполлон» (Откр 9:11), т. е. «губитель».

³² Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. 2-е изд. М., 1991. Т. 1. С. 119.

³³ Булгаков М. А. Собр. соч... Т. 3. С. 343.

³⁴ Предположение косвенно подтверждается тем, что в творчестве Булгакова заметны «следы» произведения, которое было связано с пьесой «Дети солнца» «генетически», возникнув из общего замысла и оказавшись как бы ее «двойником», — речь идет о драме Л. Андреева «К звездам», реминисценции из которой имеются, например, в романе «Белая гвардия» (Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 228–229).

³⁵ Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения в 25 т. М., 1970. Т. 7. С. 305.

³⁶ Там же. С. 318.

³⁷ Там же. С. 338–339.

³⁸ Подобное «отрицательное» отношение к солнечному свету реализовано и в романе «Мастер и Маргарита» (Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова... С. 388–389).

³⁹ Булгаков М. А. Собр. соч... Т. 3. С. 374.

⁴⁰ Горький М. Полн. собр. соч... Т. 7. С. 352.

⁴¹ Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1993. Т. 7. С. 41.

⁴² Там же. С. 66–67.

⁴³ Там же. С. 153.

Д. В. Мельник

**ИСТОКИ РЕЧЕВОГО СТИЛЯ ХЛУДОВА
В ПЬЕСЕ М. А. БУЛГАКОВА «БЕГ»**

Исследователи уже говорили о том, что при создании пьесы «Бег» М. А. Булгаков обращался к книге воспоминаний белогвардейского генерала Якова Александровича Слащёва-Крымского «Крым в 1920 г.» (1924)¹. Генерал Слащёв первоначально привлёк драматурга своей яркой биографией. Его мемуары, наполненные реалиями времени и правдивыми деталями, отразили личность автора и оказались для Булгакова настоящим кладезем драматургического материала. В том числе стиль и язык «Крыма в 1920 г.» оказал большое влияние на своеобразие речевого образа булгаковского Хлудова.

Характер Хлудова кажется неуравновешенным и весьма эмоциональным. При этом, как настоящий военный, он немногословен. Говорит лишь с высоты своего понимания событий — с некоторой долей снисходительности и отрывочно, как бы предлагая собеседнику понять часть недоговоренного самому. В каком-то смысле его стиль выражения напоминает речь шекспировского Гамлета, которого почитали за сумасшедшего, как и Хлудова. Высказывания Хлудова, не изобилующие восклицаниями, тем не менее, кажутся читателю эмоциональными. Какими средствами это достигается?

В речи Хлудова много повторяющихся слов, выражений, они делают её выразительной, экспрессивной и даже загадочной: «Си-ва-ш, Си-ва-ш заморозил Господь Бог»², «Я болен, я болен, только не знаю, чем», «Кто бы вешал, вешал бы кто, ваше высокопре-восходительство?». Надо сказать, что речевых повторов достаточно и в книге Слащёва: «Это было поражение, и поражение тяжёлое»³, «опасность, и жестокая опасность, со стороны красных» и т.д.

Помимо повторов, речь Хлудова характеризуется обилием сравнений и метафор. Они подчёркивают особую образность хлудовской речи. Сравнения эти всегда сложные и необычные. Например, когда Хлудову говорят, что бронепоезд якобы не может пройти на станцию назначения, с его стороны следует незамедлительная реакция: «Бронепоезд параличом разбило. С палкой ходит бронепоезд, а пройти не может!». В этих сравнениях, коротких и рубленых, так и видна не терпящая сопротивления воля военачальника. Совсем иная психологическая природа метафор в речах Хлудова, обращенных к призраку повешенного по его приказу солдата: «Ведь это вздор. Я могу пройти сквозь тебя подобно тому, как вчера стрелой я прошёл туман». «Подобно тому, как» — видимым образом замедляет стилистический разворот хлудовской метафоры, придает ей таинственность, некоторую возвышенность и опять-таки гамлетовскую «архаику». Казалось бы, то, что вполне к лицу принцу датскому, — не очень-то характерно для боевого генерала! Но

воспоминания Слащёва показывают, что в этом необычном генерале действительно таились и поэт, и, может быть, принц датский. Чего стоит одно высказывание из отчета Слащёва: «...Двинутая мною контратака <...> нашла только провалившиеся во льду орудия. Мне особенно было жалко двух лёгких: замки и панорамы были унесены красными и остались *трупы орудий* (здесь и далее курсив наш — Д. М.)». А вот что он пишет о военных операциях Врангеля: «...что-то куцее, *точно страница, вырванная из книги*».

Заметна стилистическая противопоставленность внешних и внутренних реплик генерала Хлудова. Реплики Хлудова-командира, как правило, ограничиваются весьма краткими и сухими приказными императивами: «Дать сапёр! Толкать, сортировать», «впустить», «эвакуировать». Эта краткость весьма для него характерна. Но она по-своему и обманчива. За маской «боевого генерала» Булгаков сумел показать в Хлудове и «лицо человека», причем человека раннимого, заботливого, по-своему лиричного. Отсюда во внутренних монологах этого героя — совсем иная картина: «И вот с двух сторон: живой, говорящий, нелепый, а с другой — молчащий вестовой! <...> ...душа моя раздвоилась, и слова я слышу мутно, как сквозь воду, в которую я погружаюсь, как свинец. Он, он, проклятый, висит на моих ногах и тянет меня, и мгла меня призываёт». Опять «раздвоенный» Гамлет, с его «бормочущей», полувнятной, метафорической и загадочной речью! Разве так говорят боевые генералы? Здесь появляются сравнения, эпитеты, метафоры, инверсия, лексика высокого и даже поэтического стиля, то есть, собственно, всё то, что присутствует и в обыденной речи Хлудова, но в монологах становится гораздо более явным.

Хлудов владеет не только поэтической метафорикой. Он вводит в свою речь прямые цитаты из Библии, богослужебных текстов, библейские образы. «А, уже готово? Это хорошо. *Ныне отпускаши раба твоего, владыко?*⁴ Слушаю». Причём подобные стилизации возникают не только в его ёрнических диалогах с главнокомандующим, но и во внутренних монологах: «Но ты, ловец! В какую даль проник за мной и вот меня поймал в мешок, как в невод». Слово «ловец» должно вызвать ассоциацию с Евангелием и апостолами, некогда рыбаками, а после «ловцами человеков». Библейизмы в его речи сам генерал объясняет тем, что «читал от скучи ночью» Библию, однако вскоре по контексту и частоте их употребления становится ясно, что библейские образы постоянно присутствуют, живут в сознании Хлудова.

Есть и ещё одна особенность хлудовской речи, очень важная, но почему-то до сих пор оставшаяся без внимания. В его репликах то и дело мелькает белый стих. В только что приведённых словах заметна явная ритмическая организация, снова возвращающая нас к шекспировской драме. Признанный поэт в «Беге» — конечно, приват-доцент Голубков, но тот изъясняется, если можно так

выразиться, верлибром. У Хлудова, в отличие от него, хорошо поставленный ямб с довольно чёткой ритмической организацией.

В монологах Хлудова, и без того наполненных церковнославянской, поэтической лексикой и выразительными повторами, обнаруживаются целые предложения, которые, буде записаны в столбик, представляли бы из себя нерифмованный стих:

Но ты, ловец! В какую даль
проник за мной, и вот меня
поймал в мешок, как в невод.
Не мучь же более меня.

Причём стихотворный ритм у Хлудова возникает не только в монологах, он может прорваться внезапно в разговоре с главно-командующим — «Но я один стрелой пронзил туман» — и даже в его приказных репликах:

Чужих, чужих,
своих и посторонних
пусть в землю втопчет на прощанье!
Пусть рвёт пути,
уходит в Севастополь.

Подобные поэтические отрывки, безусловно, не случайность: достаточно представить их в виде схемы ударных-безударных слов, чтобы проявилась чёткая структура строфы. Вот, например, одна из возможных схем последней цитаты:

Чужих, чужих, своих и посторонних
— / — / — / — / — /
пусть в землю втопчет на прощанье!
— / — / — / — /
Пусть рвёт пути, уходит в Севастополь.
— / — / — / — /

Скрыто поэтическая, эмоциональная, философски-метафорическая речь сразу отделяет Хлудова от остальных героев пьесы и отсылает читателя к персонажам В. Шекспира и А. С. Пушкина. Поэтическая нота необходима Булгакову, чтобы подчеркнуть особое значение фигуры Хлудова в пьесе, масштаб героя, подлинно трагическую природу этого образа. Резкой сменой интонации, лаконичными броскими высказываниями, запоминающимися образами, мелькающими в речи Хлудова, Булгаков-драматург создаёт портрет не только крупного военачальника, человека вспыльчивого, издёрганного, усталого и язвительного, но и неравнодушного, принимающего всё происходящее близко к сердцу — подлинного идеалиста. В его словах звучат гнев и отчаяние, чувства неподдельные, в его интонациях нет шаблонных величественных изречений «картинного» Белого главнокомандующего (Врангеля),

который, едва узнав о сдаче Крыма, произносит словно заранее заученную речь, изобилующую архаизмами и эпитетами: «Западноевропейскими державами покинутые, коварными поляками обманутые, в самый страшный час на милосердие Божие уповаём <...>. Да ниспошлет нам всем Господь силы и разум одолеть и пережить русское лихолетие!». В этих словах не прорывается нотка личного горя, личного переживания о страдании России и её защитников. Тем резче рядом с шаблонной речью главнокомандующего звучат страшные и отрезвляющие слова Хлудова: «А у кого бы, ваше высокопревосходительство, босые солдаты на Перекопе без блиндажей, без бетону, без козырьков вал удерживали? <...> Кто бы вешал, вешал бы кто, ваше высокопревосходительство?».

Хлудов инстинктивно отмежёвывается от тех, кто ему несимпатичен, — от безответственного главнокомандующего, от архиепископа Африканы, от тыла, представленного в лице Корзухина, — и стиль своей речи противопоставляет их вежливым и гладким словам. Наконец, Хлудов — правдоискатель — стремится всё назвать своими именами, тогда как его «оппоненты» употребляют многочисленные эвфемизмы, как лексические, так и смысловые. Так, на обтекаемый оборот главнокомандующего «Сейчас я пересажаю в гостиницу "Кист"» — Хлудов отзыается: «К воде поближе?» В этом смысле показателен диалог между Хлудовым и архиепископом Африканом⁵ в кабинете у главнокомандующего:

Африкан. ...А где же господин Корзухин? Только что был...

Хлудов. Улизнул <...> А чего вы торчите здесь?

Африкан. «Торчите». Роман Валерьевич! <...> Я *дожидаюсь* его высокопревосходительства (курсив мой. — Д. М.).

Акцентируя не бег, а «драп», Хлудов грубовато называет вещи своими именами: «торчите», «улизнул», «к воде поближе». Интерес, проявленный Булгаковым к языку воспоминаний генерала Слащёва, вполне понятен. Эта книга выделяется в ряду прочих военных мемуаров эпохи. В частности, необычен язык и стиль «Крыма в 1920 г.»: для Слащёва-мемуариста характерны сдержанность и лаконичность, но вместе с тем и непосредственность, речь, близкая к разговорной. Несмотря на видимую сдержанность изложения, книга переполнена эмоциями: за короткими фразами слышится то насмешка и сарказм, то гнев и обида, то гордость и восхищение. Слишком малый отрезок времени лежал между событиями и рассказом о них.

Уже первые слова генерала Хлудова в пьесе («...Но Фрунзе обозначенного противника на манёврах изображать не пожелал <...>. Это не шахматы и не незабвенное Царское Село...»), как неоднократно отмечали исследователи⁶, — почти дословная цитата из «Крыма в 1920 г.». В воспоминаниях Слащёва: «...Началась рокировка (хорошо она проходит только в шахматах) <...> Красные

же не захотели изображать обозначенного противника и атаковали перешейки». Знаменитая реплика Хлудова «Поезжайте <...> в Севастополь и скажите, чтобы тыловые гниды укладывали чемоданы!» — тоже довольно точная цитата. Слащёв рассказывает, как после очередного боя губернатор донимал его ежеминутными телефонными звонками:

Сознаюсь, я извелся — тут дело, а там продолжается паника — и резко отвечаю [сотнику Фросту. — Д. М.]: «Что же, ты сам сказать ему не мог? Так передай, что вся тыловая сволочь может слезать с чемоданов». А Фрост, по всегдашней своей исполнительности, так и передал. Что было!.. <...> Даже Деникин прислал мне выговор, но это выражение стало ходячим по Крыму.

Хлудов в пьесе критикует главнокомандующего почти теми же словами, какими Слащёв критиковал Врангеля⁷. Упомянутая фраза «К воде поближе?», — это намёк на трусость Врангеля, упомянутую в воспоминаниях Слащёва:

Врангель... переехал из своего дома в гостиницу Киста у самой Графской пристани, чтобы иметь возможность быстро сесть на пароход, что он скоро и сделал, начав крейсировать по портам под видом проверки эвакуации. Проверки с судна, конечно, он никакой сделать не мог, но зато был в полной сохранности, к этому только он и стремился.

Одна из главных черт «слащёвского стиля» — свободный синтаксис, обилие фразеологизмов и разговорной, часто сниженной лексики:

Каждый член новороссийской и одесской армий, раз испытав ужасы эвакуации, хотел обеспечить себя на будущее и надеялся своевременно улизнуть. Высший командный состав показывал ему в этом отношении пример <...>, а об упорной борьбе с грабежами лиц, у которых у самих рыльце было в пушку, конечно, не могло быть и речи.

Следы непосредственной разговорности мы находим и в прямой речи Хлудова. В его монологах, обращённых к тени вестового Крапилина, удивительным образом сочетаются «высокий штиль» и свойственная Хлудову разговорная лексика: «Не ходи изменнически по моим пятам. Пойми, что ты попал под колесо и оно тебя стерло и кости твои сломало. И если бы всё было ладно, ты бы не посмел таскаться по большому дворцу, мой неизменный красноречивый вестовой! Но всё неладно, ах как неладно!» Даже самое это смешение высокого и низкого стиля в речи генерала Хлудова напоминает разнородный стиль «Крыма в 1920 г.».

В ремарке, предваряющей появление в пьесе генерала Хлудова, Булгаков сам характеризует речь своего персонажа так: «...Любит менять интонации. Задаёт самому себе вопросы и любит на них сам же отвечать». Перекликаются не только стиль, лексика, но и интонации булгаковского Хлудова и реального генерала Слащёва в его соб-

ственных воспоминаниях. В этом отношении примечательны диалоги Хлудова и белого главнокомандующего в «Беге». Хотя Булгаков в них не использует прямого цитирования из текста «Крыма в 1920 г.», сам тон этих диалогов почерпнут им, очевидно, именно оттуда. Слащёв, отнюдь не претендующий на роль писателя, а тем более драматурга, не устоял перед искушением свои разговоры с Врангелем перевести в форму прямого диалога, сопровождающегося ремарками:

Врангель: «Вы знаете, Будённый здесь...»

Я. — Откуда он, с неба или с Каховки?

В. — Шутки неуместны: конечно, с Каховки.

Я. — Значит, мои расстроенные нервы оказались правы. К сожалению, они расстроились ещё больше. Вы хотите знать мнение расстроенных нервов. Если да, они требуют изложения обстановки.

Достаточно только представить себе, в каких тонах этот диалог мог звучать в действительности — ведь это подлинный разговор, — и станет понятно, что это та же дерзкая, язвительная интонация, которую находим у Хлудова:

Главнокомандующий. ... Вы свободны, я не держу вас, генерал.

Хлудов. Гониши верного слугу? Император Четвёртый! «И аз, иже кровь в непрестанных боях за тя, аки воду, лиях и лиях...»⁸

Главнокомандующий (*стукнув стулом*). Клоун!

Хлудов. Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать?⁹

«Фирменный» стиль Слащёва был настолько известен во времена гражданской войны, что один из беллетристов той эпохи определил его одним словом: «слащёвщина»¹⁰. Наконец, одна из характернейших черт как устной, так и письменной речи генерала Слащёва — специфический юмор. Вернее было бы назвать его смесью иронии и сарказма, поскольку юмор всё же предполагает долю симпатии к тому, над кем смеются, тогда как Слащёв обыкновенно беспощаден к объектам своей язвительности. Особенно резок он в характеристиках лиц врангелевского окружения и контрразведки. «...О его способностях я ничего сказать не могу, они ни в чём не проявились», «...Личность крайне тёмная, так же темно был убит за каким-то тёмным делом тёмными личностями из белых же», — пишет он в мемуарах о своих бывших соратниках. Резкость в речи булгаковского Хлудова тоже часто граничит с откровенной грубостью: «Не истолкуйте превратно выкрика “сволочь”, господин товарищ. О севастопольской сволочи говорю», — заявляет он товарищу министра торговли Корзухину. Хлудов, обращаясь к Голубкову, пришедшему жаловаться на него главнокомандующему, мрачно шутит: «Вы же не повешены, надеюсь? В чём претензия?». Эта

реплика по духу близка мрачной иронии Слащёва: «Моё заявление, что нужды фронта требуют немедленной постройки железной дороги, а тот, кто не понимает нужд фронта, возьмёт винтовку и пойдёт изучать их в окопах рядовым, подействовало».

Несомненно, образ Хлудова во многом построен на особенностях его колоритной речи, в которой сочетаются самые различные пласты лексики: от военно-командной до высокой библейской, что вполне тождественно отражает этот сложный характер. В речи генерала, как и в пьесе в целом, тесно сплетены две тенденции: с одной стороны, Булгаков выводит образ Хлудова на эпический уровень, ставя его в один ряд с вневременными характерами Шекспира; с другой стороны, драматург опирается на материал конкретной эпохи, и этой установке на правдоподобие помогает конкретика, почерпнутая им из воспоминаний прототипа своего героя. Совершенно очевидно, что Булгаков несомненно и часто прибегал при создании речевого портрета Хлудова к воспоминаниям Слащёва, которые привнесли в словесную ткань пьесы заметную выразительность и своеобразие.

Булгаков заимствует из «Крыма в 1920 г.» не только отдельные выражения генерала Слащёва, но даже темы и мотивы, находящие свое выражение в речи Хлудова и определяющие ее своеобразие. Так, поначалу у читателя пьесы может вызвать некоторое недоумение неожиданная ярость генерала Хлудова, когда тот слышит, что товарищ министра Корзухин хлопочет об «экспортном пушном товаре» для Франции. Генерал приказывает сжечь составы с товаром: «...Французским шлюхам собольих манжет не видать!».

Становится ясно, что Хлудов крайне негативно относится к главным союзникам белой гвардии — французам. Он в числе прочих обвинений пеняет главнокомандующему: «...Вы со своими французами вовлекли меня во всё это. Вы понимаете, как может ненавидеть человек, который знает, что ничего не выйдет, и который должен делать. Где французские рати?». Получается, Франция пообщала защитникам Крыма больше, чем выполнила в итоге; надежды на союзников не оправдались. Но более конкретных объяснений по вопросу французов и нелюбви к ним Хлудова читатель не получит. Между тем ситуацию с союзниками как раз и разъясняет «Крым в 1920 г.», поскольку французы были «излюбленной темой» генерала Слащёва, и это не было секретом ни для кого в стане белых:

Единственным счастливым обстоятельством, не позволявшим мне снова принять участие в этой драме, было наличие французов. Когда все мои доводы разбивались о предъявленные обвинения в индифферентности к святой идее «отечества», я выдвигал свой аргумент — «французы». Меня уверяли, что это ложь, что главнокомандующий вовсе не слушает их; тогда я соглашался переговорить с главнокомандующим. Повторялась сказка про журавля и цаплю; то Врангель обращался ко мне,

то я говорил с Врангелем о фронте и моём участии, но каждый раз я затрагивал вопрос о французах.

Чем же досадили союзники генералу Крымскому? «...Дело дошло до упрёка с моей стороны, что, кажется, мы начинаем плясать под дудку французов, а подняли мы восстание против советской власти как против власти, поставленной немцами. Чем немцы хуже французов?» — резонно замечал Слащёв. Он называл политику Врангеля «политикой танца под дудку французов» и утверждал, что главнокомандующий даже военные операции планировал с учётом интересов союзников, которые жаждали русского угля и нефти. Слащёву было ясно, что Врангель становится марионеткой французов.

Эту обстановку Булгаков иносказательно изобразил в «Беге» под видом тараканых бегов — русского азартного развлечения «с дозволения международной полиции», где на тараканов ставят французские и английские матросы. Примечательно, что таракана-фаворита зовут Янычар. Булгаков, разумеется, знал, что в украинском языке «янычар» — не только нейтральное обозначение иноземца, служившего в турецкой армии, но и ругательство, обозначающее наёмника, палача, поработителя¹¹, тогда как Слащёв постоянно повторяет о Врангеле и белых: «...стал наёмником — и делай, что хочет твой хозяин <...> и Врангель подчинялся французам...».

Булгаков усложняет эту ситуацию, добавляя долю двусмысленности в ненависть Хлудова к союзникам. Генерал как будто упрекает французов не только и не столько за вмешательство в дела России, сколько за невмешательство, за то, что не пришла вовремя обещанная помощь. Хлудов вместе с ненавистным ему главнокомандующим и сам отчасти становится «янычаром». Это делает героя не таким однозначным: ведь в своих воспоминаниях Слащёв, в отличие от Хлудова, четко проводит мысль о том, что «помогать будут не даром» и, принимая иностранную помощь, «не предали ли мы родину союзникам». Возможно, Булгаков мог усомниться в совершенной откровенности мемуариста — ведь книга писалась уже в Советском Союзе, и объяснить иначе своё отношение к союзникам Слащёв всё равно бы не мог. Но, так или иначе, Слащёв, как и Хлудов, французов не любил вполне искренне.

Наконец, следует сказать о том мотиве, который, пожалуй, сильней других привлек внимание Булгакова к личности и мемуарам Слащёва-Крымского. Еще в ранних булгаковских рассказах мотивы убийства и безумия — безусловно, архетипические для мировой литературы — были связаны между собой: сходит с ума безымянный герой «Красной короны», не помешавший убийству, не совсем адекватен жестокий полковник Лещенко из рассказа «Я убил»¹². Драматургу, задумавшему свою пьесу на этот вечный сюжет, как нельзя более кстати пришёлся генерал Слащёв, не только в действительности издерганный гражданской войной, но и откровенно рассказавший о своём внутреннем состоянии в мемуарах.

Но в пьесе безумие Хлудова — это не психическая или душевная, а моральная и духовная болезнь. Собственно, его состояние было бы неверно называть безумием. И чтобы описать это особое, ни на что не похожее состояние, Булгаков использует слова и понятия, которыми пользовался сам Слащёв, когда писал о своих сомнениях и колебаниях.

Прежде всего, Хлудов чётко отграничивает свое состояние от обычной «ненормальности». «Нервы расстроены. А? В Севастополе согласны, нервы, мол, у Хлудова!», «...Он распространяет слухи, будто я ненормальный!» — с горькой обидой говорит он о главнокомандующем.

Та же картина рисуется и в воспоминаниях Слащёва: «Врангель старательно распространял слухи о моих расстроенных нервах, и в «обществе» стали упорно говорить о моей ненормальности...». Естественно, такое положение дел самолюбивый Слащёв воспринимал болезненно и обижался на главкома. «Мои расстроенные нервы говорят мне, что это есть момент необходимости присутствия старшего начальника» — ёрничал он в разговоре с Врангелем. А Врангель, как и главнокомандующий в пьесе, цинично советовал своему вечному оппоненту «полечиться за границей»:

Моя резкость в телеграммах ему [Врангелю. — *Д. М.*] и некоторая «странный» во взглядах на отношение союзников официально объяснялись только моим переутомлением и расстроенным нервами <...> Все мои уверения, что я нахожусь в здравом уме и твёрдой памяти, не приводили ни к чему. Мне даже было предложено ехать за границу лечиться...

Но что же происходит с Хлудовым на самом деле? «...Душа моя раздвоилась...» — говорит он. Между тем и Слащёв в своих мемуарах снова и снова возвращается к мотиву раздвоения, описывая читателям своё состояние: «...Во мне укрепилось кошмарное состояние внутреннего раздвоения и противоречий, <...> способное свести человека с ума», «...Я продолжал переживать период внутреннего раздвоения <...> а процесс внутреннего перелома всегда бывает крайне болезненным». И сам же Слащёв вскрывает причины этого «раздвоения»: «Это было ужасное время, когда я не мог сказать твёрдо и прямо своим подчиненным, за что я борюсь».

Столь удачно найденная Слащёвым метафора раздвоения, символизирующая сомнения и противоречия, раздирающие сознательного человека, была подхвачена Булгаковым и заиграла в «Беге» новыми красками. Ведь Булгаков — художник, а в мировой литературе тема раздвоения — одна из самых устойчивых и любимых. Здесь у литературы — огромный опыт: от шекспировского «Гамлета» до «Двойника» и «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского, «Мелкого беса» Ф. Сологуба и т. д. Булгаков почувствовал прекрасную возможность внести свой вклад в эту разработанную тему.

Таким образом, несомненно то, что образ Хлудова во многом проецируется на реальную человеческую фигуру — генерала Слащёва. Причем это доказывается не только прямыми текстовыми перекличками, но и самой речевой манерой литературного персонажа и его прототипа.

¹ См.: Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. 2-е изд. М., 1989. С. 178; Соколов Б. В. Три лица одного персонажа // Литературная учёба. М., 1985. № 6. С. 213—217. Я. А. Слащёв (1885—1929) — один из руководителей белого движения на Юге России в 1919—1920 гг., генерал-лейтенант. Руководил обороной Крыма. В 1920 г. в связи с осложнением обстановки стал в оппозицию к генералу П. Н. Врангелю и был снят им с должности. После эвакуации белых в Турцию выступал против Врангеля, был судим и разжалован в рядовые. В 1921 г. с разрешения Советского правительства с группой офицеров вернулся в Советскую Россию. Слащёв преподавал тактику на курсах комсостава «Выстрел» в Москве. Убит в 1929 г. при неясных обстоятельствах. Автор воспоминаний и трудов по общей тактике.

² Булгаков М. А. Бег // Собрание сочинений: В 8 томах. Т. 3. М., 2004. С. 495. Далее текст Булгакова цитируется по данному изданию.

³ Слащёв-Крымский Я. А. Крым, 1920 // Гражданская война в России: Оборона Крыма. М.; СПб., 2003. С. 132. Далее текст Слащёва цитируется по данному изданию.

⁴ Молитва св. Симеона Богоприимца.

⁵ Прототипом архиепископа Африкана у Булгакова был епископ Вениамин Федченков (1880—1958), который, как и Слащев, вернется впоследствии в Советскую Россию. Фамилию, звание и даты жизни владыки Вениамина булгаковеды часто называют неточно.

⁶ См.: Петелин В. В. Комментарии // Булгаков М. А. Собрание сочинений. Т. 3. М., 2004. С. 756; Соколов Б. В. Слащёв // Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 428; Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. С. 179.

⁷ Соколов Б. В. Слащёв // Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 428.

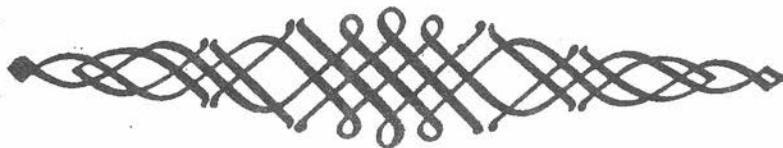
⁸ Хлудов буквально и точно цитирует слова князя Курбского, обращённые к Ивану Грозному, из баллады «Василий Шибанов» А. К. Толстого. В первом послании князя Андрея Курбского к царю Иоанну Грозному эти слова звучат следующим образом: «Кровь моя, яко вода, пролитая за тя, вопиет на тя ко Господу моему».

⁹ Слова из «Ревизора» Н. В. Гоголя Булгаков вкладывает в уста Хлудова не случайно: в бульварных газетах накануне разгрома и «драпа» неудачно сравнили главнокомандующего Врангеля с Александром Македонским. Булгаков не упустил случая вспомнить и увековечить это нелепое сравнение.

¹⁰ Ветлугин А. Кладбище мечты // Герои и воображаемые портреты. Берлин, 1922. С. 126.

¹¹ Яничари // Вікіпедія. Вільна енциклопедія [Электронный ресурс] <http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%BD%D0%BD%D1%87%D0%BD%D1%80%D0%B8>

¹² О параллелях между этими произведениями см.: Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова // Записки Отдела рукописей Гос. библ. им. Ленина. Вып. 37. М., 1976. С. 94—95.



ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

С. Н. Зенкин
ДАР И САКРАЛЬНОЕ*

5

В 1980 году Пьер Бурдье проанализировал обмен дарами в рамках общего исследования о «логиках практики». Критикуя концепцию обмена у Леви-Стросса, который сводит дело к системе правил, Бурдье подчеркивает процессуально-временное измерение обмена, вследствие чего его участники — социальные агенты, — находясь внутри процесса, не могут и даже не должны понимать регулирующую его структуру:

Занимаясь практиками типа ритуальных, ряд важнейших свойств которых обусловлены их «детотализированностью» в силу разброса на оси линейного следования, мы рискуем упустить из виду те свойства практики, которые труднее всего воссоздать детемпорализующей науке, то есть свойства, обусловленные именно тем, что практика творится во времени, что от времени она получает свою форму как порядок следования, а тем самым и свой смысл и направленность. Так обстоит дело со всеми практиками типа обмена дарами или состязаний чести, которые характеризуются, по крайней мере для самих агентов, как необратимые и однозначно направленные ряды относительно непредсказуемых поступков¹.

Обязательность ответного дара, по Бурдье, ограничена и затемнена для его участников его *неидентичным* и *отсроченным* характером — «ведь немедленно отдариться в точности такой же вещью будет с очевидностью равнозначно отказу от дара»². Немедленная расплата практикуется на рынке, в дарственных же отношениях ценен длительный цикл обмена, в течение которого долг ответного дара служит гарантией взаимно обязательных отношений между партнерами. Но Бурдье рассуждает и еще радикальнее: участники дарственного обмена вообще не должны сознавать связь ответного дара с исходным даром, не должны видеть в ответном даре уплату какого-то долга. Ответный дар является обязательным только извне,

*Окончание статьи. Начало см.: Филологические записки. 2008. Вып. 27.

с точки зрения этнографа, а для самих участников он доброволен, «относительно непредсказуем», осуществляется «даром»; они самое большее ощущают обязанность отдариться *вообще*, но не в какой-либо конкретный момент, и в принципе с ответным даром можно сколько угодно медлить — что часто и делают по тем или иным практическим соображениям. С точки зрения своих участников обмен типа дарственного регулируется не *вневременными моделями* (как это представляет, например, Леви-Стросс), а *temporalными стратегиями*³, составной частью которых является незнание, а вернее не-признание обязательности того или иного поступка:

...в самом функционировании обмена дарами предполагается индивидуальное и коллективное *неузнавание* той самой сути объективного «механизма» обмена, которая столь резко изобличается при немедленном отдаивании, неузнавание той индивидуальной и коллективной работы, которая необходима для его обеспечения; *временной интервал*, разделяющий дар и ответный дар, как раз и позволяет воспринять отношение обмена как *необратимое*, иначе ему все время грозит быть воспринятым извне и изнутри как обратимое, то есть сразу и *обязательное и корыстное*⁴.

Таким образом, дар является даром только в темпоральной перспективе, в последовательности частного и ограниченного опыта того или иного лица или группы; в пространственной перспективе внешнего наблюдателя он перестает быть собой, так как утрачивает добровольность. Эту связку, солидарность между неузнаванием и временем Пьер Бурдье показывает на основе полевых исследований уклада жизни алжирских кабилов, исключая из рассмотрения проблематику сакрального. Можно, однако, пойти и дальше, связав вместе все три понятия.

Короткое, но важное рассуждение на эту тему содержится в книге Рене Жирара «Козел отпущения» (1982). Описывая ситуацию «жертвенного кризиса», о которой подробнее будет речь в связи с проблемами жертвоприношения и праздника, Жирар отмечает в качестве определяющей характеристики этого момента *убыстренный темп обмена*:

При крушении социальных институтций стираются или склоняются иерархические и функциональные различия, придавая всему облик однообразный и вместе с тем чудовищный. В обществе, не находящемся в кризисе, ощущение различия вытекает из разнообразия реальной действительности, а равно и из системы обменов, которая *отсрочивает* [diffère]⁵, а следовательно и скрывает те элементы взаимности [réciprocité], что неизбежно содержатся в ней, — иначе это не будет система обменов, то есть культура. Например, брачные обмены и даже обмен предметами потребления почти не видны в качестве обменов. Напротив того, когда общество приходит в разлад, сроки обменов сокращаются, и появляется ускоренная взаимность — не только при позитивных обменах, сохраняющихся теперь лишь в пределах са-

мого необходимого (например, в форме натурального обмена), но и во враждебно-«негативных» обменах, объем которых имеет тенденцию нарастать. Взаимность, как бы делаясь видимой при сокращении цикла, становится взаимностью не на благо, а на зло — взаимностью в оскорблении, в ударах, в актах мести и в невротических симптомах. Именно поэтому традиционные культуры избегают такой слишком немедленной взаимности⁶.

Мысль Жирара исходит из обычного житейского опыта: при нормальном состоянии общества мы доверяем другим людям и не спешим реагировать на их поведение — например, одолжаемся у них сами и терпеливо ждем от них возврата долгов. Кризис же (экономический, политический, моральный и т.д.) проявляется в исчезновении кредита и отсрочки, когда единственной возможной нормой поведения становится немедленная расплата и немедленная реакция — особенно на недружелюбные поступки, сливающиеся в снежный ком, в цепную реакцию насилия. Как известно, в ядерной физике цепная реакция распада развивается при образовании слишком плотной критической массы радиоактивного вещества — аналогичный процесс развивается в человеческом обществе при аномально плотном сжатии времени. Если теми или иными средствами «охладить», замедлить обмен насилием, то люди скорее всего одумаются и найдут способ разрешить обиды какими-то иными, отсроченными и мирными поступками — прощением, взаимными извинениями, материальной компенсацией, разного рода союзами. Жирар не говорит здесь прямо о даре, его интересует главным образом обмен злыми поступками, но его замечание о традиционных культурах, которые «избегают такой слишком немедленной взаимности», применимо и к процессам дарственного обмена. Ускоренный, сорвавшийся с тормозов обмен соответствует тревожному возбуждению потлача — состязания, опасно балансирующего на грани конфликта, когда обмен дарами вот-вот перейдет в обмен ударами⁷. Существенно, что нормальный, «медленный» обмен описывается Жираром как *незаметный*: его двусторонний, взаимный характер не осознается или мало осознается участниками в силу того, что акты обмена разнесены во времени. Успешный и упорядоченный обмен должен быть неузнаваемым. Напротив, кризисное перерождение делает его грубо очевидным: за покупкой следует немедленная плата (никто не отпускает в долг), за оскорблением — мгновенное возмездие (никто не прощает обид). Промедлить с отмщением, а тем более отказаться от него, как герой пушкинского «Выстrelа», можно лишь в некризисном, «холодном» обществе, где люди принимают индивидуальные разумные решения; а в ситуации кризиса, утверждает Жирар, исходом сплошь и рядом оказывается стихийное коллективное насилие с последующей сакрализацией его жертвы. Сакральное, по такой концепции, возникает из-за сбоя в работе механизма неузнавания,

из-за катастрофического убыстрения, то есть фактического исчезновения времени, когда длительный и непрерывный ход времени перестает скрывать чередование дискретных поступков.

Оригинальное размышление о солидарности понятий дара, неузнавания, времени и сакрального предлагает Жак Деррида в книге, название которой можно перевести как «Дар времени»⁸. Он анализирует дар не как социальный факт, а как феномен сознания, что необходимо помнить при всем дальнейшем изложении.

По мысли Деррида, дар может быть только «абсолютным», то есть односторонним, не включенным ни в какой обмен, в том числе и в обмен дарами, о котором толкуют антропологи вслед за Мессом. Дело в том, что, будучи введен в цепь обмена, соотнесенный с ответным подарком, предмет дара перестает быть «вещью как таковой», он превращается в объект, равнозначный другим объектам. Происходит *узнавание* дара, отрицающее его именно как дар:

Чтобы имел место дар, *необходимо*, чтобы получатель ничего не отдавал, не возмещал, не расплачивался и не расквитывался, не вступал в контрактные отношения, ни в коем случае не оказывался бы в долгу <...>. В пределе необходимо, чтобы он не *узнавал* дар в качестве дара. Если он *узнает его в качестве* дара, если дар *является как таковой*, если подарок [présent] предстает ему [lui est présent] как *присутствие* [présent], то этого простого узнавания достаточно, чтобы отменить дар. Почему? потому что на место, скажем, вещи как таковой оно ставит некоторый символический эквивалент⁹. В данном случае нельзя даже сказать, что символическое *вос-создает* обмен, отменяя дар в форме долга. Оно не может вос-создать такого обмена, который более не происходил бы как обмен вещами и имуществом и превращался бы в символический обмен. Символическое открывает и создает систему обмена и долга — закон или же порядок циркуляции, в которой дар отменяется. Итак, достаточно, чтобы получатель *воспринял дар*, не только в смысле «принятия» какого-то имущества, денег или награды, но воспринял в нем самую природу дара, его смысл или интенцию — *интенциональный смысл* дара, — чтобы это простое *признание* дара *как дара, как такового*, еще прежде чем превратиться в *признательность как благодарность*, отменило дар в качестве дара. Простое узнавание дара уже как бы уничтожает его <...> В пределе *дар в качестве дара* должен *не представать как дар — ни получателю, ни дарителю*. Он может быть даром лишь не представая как дар ни «одному», ни «другому»¹⁰.

Деррида сходится с Бурдье в том, что дар предполагает некоторое неузнавание — только не узнаваться должна не взаимная обязательность дара, а *сам дар как таковой*. Избегая слишком «марксистского» термина «неузнавание» (méconnaissance), философ пользуется зато его антонимом *reconnaissance* (узнавание, признание), подчеркивая, что при таком узнавании дара последний пе-

рестает существовать. Настоящий дар не узнается своими участниками. Повторим: это следует понимать не в социологической и не в психологической, а в феноменологической перспективе, как чисто мыслительный процесс. Деррида специально подчеркивает, что неузнавание или, точнее, немедленное забвение дара «выходит за рамки даже психоаналитической концептуализации забвения»¹¹. «Абсолютный» дар не осуществляется тайно, какими-то окольными путями или же под видом некоего другого действия (скажем, купли-продажи); он не вытесняется в бессознательное, как при психоаналитическом вытеснении. Точнее будет сказать, что при дарении сознание его участников, оперирующее проектами, «интенциональными смыслами», а потому непрерывно вырабатывающее символические эквиваленты, каким-то образом отключается, делает паузу, воздерживается «узнавать» осуществляемое действие; в другом месте Деррида, ссылаясь на Мориса Бланшо, сравнивает такое радикальное забвение с «забвением бытия»¹².

Забывать — временной процесс, а потому дар оказывается спряжен с временем. Здесь вновь противостоят друг другу «внешняя» и «внутренняя» точки зрения на дар. По концепции Мосса, объясняет Деррида, дар включается в цепь обмена и предполагает отсроченность ответа, а значит темпоральную перспективу проекта, без всякого забвения. Сделав подарок, человек *ждет* ответного дара, он *дает* своему партнеру время, чтобы отдариться, и даже *просит* с этим повременить:

...дар является даром, что-либо дарует лишь постольку, поскольку он *дарует время*. Отличие дара от любой другой операции чистого обмена — в том, что дар дарует время. *Где есть дар, есть и время*. То, что даруется в даре, — это время, но этот дар времени представляет собой также и просьбу о времени. Необходимо, чтобы вещь не была возвращена *немедленно, в тот же момент*. Необходимо время, чтобы дело длилось, необходимо ожидание — без забвения¹³.

Но таков дар на внешнем уровне социальных отношений, где нет места «забвению бытия», конститтивному для настоящего, абсолютного дара, который переживается и мыслится изнутри. Последний, отменяя ожидание ответа, упраздняет и время, прерывает его течение:

Чтобы имело место событие (мы не говорим «акт») дара, что-то должно случиться в единый миг — в миг, который, вероятно, не принадлежит к устройству времени, в какое-то безвременное время...¹⁴

Дар происходит в парадоксальное «безвременное время», в «миг разлома [effraction]» во временном цикле, который «уже не должен принадлежать ко времени»¹⁵. Такое понятие абсолютного, вневременного настоящего, исключающего прошлое и будущее, Дерри-

да возводит к Хайдеггеру и напоминает симптоматичный, по его мысли, лингвистический факт: в некоторых языках (французском, английском) «настоящее (время)» и «дар» могут обозначаться одним и тем же словом (*présent*, *present*, ср. русское «презент»). Дар — это событие, в котором нечтo делается абсолютно «настоящим», но «настоящим» в смысле «актуальности», а не «подлинности». Категория подлинности как раз не работает при даре, парадоксальным образом которого оказывается, по Деррида, *фальшивая монета* — двусмысленный, рискованный дар, чей эффект, в отличие от дарения подлинных денег, ненадежен: то ли она пойдет в оборот, став капиталом, средством спекуляций, то ли будет забракована со скандалом или даже с наказанием незадачливого получателя дара. Такой подарок будет функционировать либо «как подлинный», либо «как фальшивый», и заранее это неизвестно. История подлинных денег поддается расчету, коммерческому планированию¹⁶. Напротив, история фальшивки может быть увлекательно непредсказуемой, что и используется литературой и искусством (ср. «Фальшивый купон» Толстого и его экранизацию Р. Брессоном). Итак, темпоральность «абсолютного дара», по Деррида, включает две фазы: «безвременное» настоящее дарственного события и алеаторное время вытекающего из него рассказа. Дар переживается как моментальная эпифания призрака-симвулякра — сомнительного, иллюзорного, но вместе с тем потенциально плодовитого, порождающего рассказ и его время¹⁷.

При понимании так событии дара отменяется еще и субъективность, в рамках которой оно переживается. Деррида специально делает оговорку, что дар — скорее «событие», нежели «акт», он, можно сказать, не «совершается», а «случается», и дело здесь именно в том, что отсутствует субъект, который бы нечто «совершал»:

...субъект как таковой никогда не дарит и не получает дара. Напротив, он образуется с целью возобладать и господствовать, путем расчета и обмена, над тем *hybris*'ом или же невозможностью, что заявляет о себе в обетовании дара. Там, где есть субъект и объект, дар должен быть исключен. Один субъект никогда не подарит объект другому субъекту. Зато субъект и объект представляют собой фиксированные эффекты дара — фиксации дара¹⁸.

Дар может состояться только при (само)отмене субъекта, в момент своего рода обморока, сопоставимого с мистическим экстазом, когда расчетливое самообладание уступает место «безвременной», бессознательной и беспамятной «невозможности». Любопытно употребленное для ее характеристики греческое слово *hybris* — очевидно, в смысле «необузданности, неумеренности». Деррида вообще-то критически отмежевывается от антропологических теорий дара, сводящих его к социальным взаимодействиям; Масс, по его словам, в своем «Опыте о даре» «говорит обо всем кроме дара»¹⁹. Тем не менее одна важнейшая интуиция, с помощью ко-

торой Мосс описывал потлач, присутствует и в его собственном толковании дара. Потлач — по крайней мере, в тех «вырождённых» своих формах, которые были зафиксированы учеными, давшими материал для теории Мосса, — отличается опасной безудержностью, склонностью «срываться с тормозов», утрачивать ритуальную упорядоченность и превращаться в буйную вакханалию истребления, единственная цель которой утолить обуревающую его участников *гордыню* (другое значение греческого *hybris*). Ту же безудержность, отменяющую устойчивость субъекта как рациональную «фиксацию» дарственной стихии, Деррида усматривает и в «абсолютном», социально не регламентированном даре. Здесь он опирается не столько на самого Мосса, сколько на радикальную интерпретацию «Оыта о даре», данную Жоржем Батаем.

6

Для Батая проблема дара — производная, она рассматривается в связи с более важной проблемой жертвоприношения. Потлач, по Батаю, — слабый вариант жертвоприношения, при котором чистая негативность «граты» и «истребления» уравновешивается и затемняется другими, позитивными ценностями; это как бы не совсем честное жертвоприношение, снабженное социальными лазейками.

Вопрос о даре дважды затрагивается в книге Батая «Проклятая часть» (1949) — в первый раз в связи с «историческими данными» архаических культур, во второй раз в связи с «современной данностью» послевоенного мира.

Анализируя цивилизацию мексиканских ацтеков, вся жизнь которой была подчинена ритму массовых кровавых жертвоприношений, Батай отмечает, что в ней и обмен материальными ценностями имел не-коммерческий, жертвенно-щедрый характер:

Ацтекский «купец» не продавал, а осуществлял *дарственный обмен*: он получал богатства в *дар* от «вождя людей» (от верховного правителя, которого испанцы называли *царем*); он *дарил* эти богатства вельможам тех стран, куда он приезжал <...>. Предмет обмена в таких действиях не являлся *вещью*, не сводился к инертной безжизненности профанного мира. Принесение его в *дар* было символом славы, и сам предмет обладал сиянием славы. Принесенные дары, показывали свое богатство и свою удачу (могущество)²⁰

«Сияние славы» предмет обретает в результате неутилитарного, жертвенного применения, которое «возвращает в мир сакрального то, что принижено, профанировано рабским использованием»²¹. Батай подчеркивает, что при жертвоприношении не обязательно полностью разрушать вещи — «их надо разрушить хотя бы как вещи, в той степени, в какой они стали вещами»²², и такая символическая процедура, заключенная в каждом торжественном дарении, придает вещам сакральное достоинство. Дар, наряду с жертвоприношением, — это постоянно действующий и в принципе не-

зависимый от религиозных верований социальный механизм, вырабатывающий сакральное.

Однако уже в традиционных, а тем более современных обществах этот механизм получает вторичные социальные функции, отделяющие его от изначальной сущности. Так обстоит дело с потлачением — «столь странным и, однако, столь знакомым нам институтом» (по словам Батая, «значительное число наших поступков подчиняется законам потлача, имеют тот же смысл, что и у него»)²³. При потлаче и сходных с ним действиях дар является корыстным: даритель приобретает власть над получателем, и последний, стремясь избавиться от нее, вынужден отдаиваться с лихвой: «Таким образом, дар оказывается противоположностью того, чем он казался: дарение — это очевидная потеря, но эта потеря приносит явный выигрыш тому, кто теряет»²⁴. И главное даже не материальный прибыток: целью демонстративной щедрости на потлаче, как показал еще Масс, является приобрести *положение в обществе*, самый щедрый пользуется наибольшим авторитетом. Но тут-то, по мысли Батая, кроется двусмысленность такой щедрости: «она нелогично использует отрицание, которому подвергаются растрачиваемые ею ресурсы <...>. Мало того, что левая рука *знает*, что дарит правая: она еще и старается исподтишка забрать это назад»²⁵. «Расточение <...> само становится объектом присвоения»²⁶.

Правда, положение в обществе само по себе не может быть таким же объектом присвоения, как материальное имущество. Возникшая благодаря актам расточительной самоотверженности (потлач среди них — лишь особо ритуализованный, сюда же относятся, вообще говоря, и другие поступки, когда человек рискует или жертвует своей жизнью и состоянием: воинские подвиги и т.п.), оно имеет сакральную основу:

В некотором смысле *положение* — противоположность вещи: его основа сакральна, и общее распределение социальных рангов называется *иерархией* [то есть, по-гречески, «священноначалием».

— С.З.]. Можно лишь предвзято рассматривать как *вещь* — готовую к использованию — нечто по сущности своей сакральное, совершенно чуждое той профанно- utilitarной сфере, где рука ничтоже сумняшеся, в рабских целях, машет молотком и вбивает гвозди в дерево²⁷.

Однако инстинкт самосохранения заставляет людей ошибочно истолковывать собственное положение в обществе, рассматривать его как стабильное достояние, предмет накопления, а не уничтожения ресурсов, — ведь иначе пришлось бы признать, что это уничтожение должно увлечь и самого высокопоставленного человека, а допустить такое он способен лишь в редкие моменты жертвенного экстаза. В обычное время забота о сохранении своего индивидуального существования толкает его к *неизнаванию* себя, игнорированию собственного сакрального начала:

Индивидуальное накопление ресурсов в принципе обречено на разрушение; индивиды, осуществляющие его, *по-настоящему* не обладают этим богатством, *этим положением*. В первоначальных условиях богатство всегда аналогично складам боеприпасов, которые наглядно олицетворяют собой уничтожение, а не обладание богатством. Но этот образ не менее точен и для выражения столь же убогой истины *положения*: это взрывчатый заряд. Человек, занимающий высокое положение, изначально взрывчатый индивид (все люди взрывчаты, но он в особенности). Конечно, он старается избежать, хотя бы отсрочить взрыв. И потому он лжет сам себе, нелепым образом принимая свое богатство и власть за то, чем они не являются. Если ему и удается мирно наслаждаться ими, то только благодаря неузнаванию самого себя, своей истинной природы. Одновременно он лжет и всем остальным, перед которыми, наоборот, утверждает свою истину (взрывчатую природу), а сам пытается от нее уклониться. Конечно же, в этой лжи он погрязнет: *положение* будет сведено к средству эксплуатации, бесстыдному источнику барышей²⁸.

Сакральное обычно неузнаваемо, и его систематическим неузнаванием определяется трагикомедия высокопоставленного индивида: цепляясь за собственную жизнь (ведь невозможно *все время* раздиривать имущество и жертвовать собой), он обманывает себя и других, рассматривая и используя как стабильное достояние то, что на самом деле представляет собой разрушительную энергию. Энергия насилия, стихийная «ярость» сакрального овеществляется им и даже превращается в капитал. Это способствует стабилизации общественного порядка, но лишь ценой систематического (само)обмана. У этого социального процесса есть еще и глубинная гносеологическая основа. Дело в том, что само устройство человеческого сознания исключает возможность знать разрушение — для этого необходимо разрушение самого познания, вместе с познающим субъектом. Наше сознание умеет познавать лишь вещи — потому оно и старается все в них превращать, игнорируя их «взрывчатую» невещественную природу:

Положение, где потеря оборачивается приобретением, соответствует деятельности ума, сводящего объекты мысли к *вещам* <...>. Окончательно постичь объект познания мы могли бы лишь при условии, что исчезнет само познание, которое желает свести этот объект к подчиненным и управляемым вещам. Конечная проблема знания та же, что проблема истребления богатств. Нельзя одновременно знать и не уничтожаться...²⁹

Таким образом, проблема неузнавания, закономерной мистификации помещена у Батая в самый центр размышлений о сакральном, а вопрос о даре служит одним из подходов к этой теме. Неузнаванию подвергается не обязательность дарственного обмена (по П. Бурдье), не социальное происхождение дарственных отношений (по М. Годелье), не само по себе событие дарения (по Ж. Дерри-

да) — неузнаванием затемняется не рациональная, а именно *сакральная*, расточительная природа дара или жертвоприношения. Пользуясь терминами Фрейда (лишь отчасти адекватными в данном случае), можно сказать, что в даре, по крайней мере архаическом, грозно заявляет о себе инстинкт смерти, работающий не на индивидуальном, а на коллективном уровне; его вытеснение, необходимое для существования коллектива, как раз и получает форму неузнавания сакрального.

В ослабленном, даже вырожденном виде Батай обнаруживает ту же логику и в некоторых фактах современной истории, когда дарственные деяния осуществляются после разрушительной мировой войны и для предотвращений другой, еще более ужасной.

План массированной экономической помощи пострадавшим от войны странам Европы, обнародованный в 1948 году госсекретарем США Дж. К. Маршаллом, Батай разбирает в заключительной главе «Проклятой части». На уровне экономического и политического расчета этот план представляет собой несомненный пример *дара*, совершающегося сильнейшим государством мира с целью снять опасное напряжение в Европе, которая не в состоянии расплачиваться за американский импорт:

Следовало или слепо поддерживать принцип прибыли, а значит переносить последствия неприемлемой международной обстановки (легко представить судьбу Америки, бросившей остальной мир один на один с ненавистью), или же отказаться от основополагающего принципа капитализма. Следовало поставлять товары без оплаты — *дарить* продукт труда³⁰.

Очевидны отличия такого жеста от архаического дара. Дело не в том, что дарителями и получателями дара выступают здесь не отдельные лица, а целые страны и государства, — в конце концов потлач тоже обычно устраивается между целыми кланами. Важнее то, что целью дара является здесь не стяжать престиж и социальное превосходство в ходе соревнования, острой конкуренции с получателем, а, наоборот, стабилизировать отношения с ним, стабилизировать ситуацию внутри стран-бенефициариев. При потлаче градус общественного напряжения повышается, иногда до опасно высокого уровня; план Маршалла, напротив, разработан для охлаждения напряженности, по крайней мере в Европе. Соответственно его особенностью является специфически *расчетливый* характер, также нехарактерный для архаического дара: он направлен не на создание взаимных обязательств между социальными или политическими субъектами (одаривая Европу, Америка не ждет от нее никаких ответных даров)³¹, а на техническое регулирование безличных, объективно-экономических процессов. Тревожно-не-предсказуемые отношения между свободными людьми он заменяет успокоительной механикой движения товаров, администрированием пассивных и покорных *вещей*.

Все эти расчетливо-утилитарные черты плана Маршалла мало интересуют Батая: они составляют лишь субъективную сторону проходящего — те сознательные мотивы, которыми руководствуется американское правительство, затевая свою беспрецедентную «инвестицию в мировых интересах»³². Для автора «Проклятой части» важно другое — объективное, независимое от чьих-либо замыслов содержание этой акции, которое анализируется им в рамках «общей экономики» и в контексте советско-американского стратегического противостояния.

С точки зрения батаевской «общей экономики», изучающей хозяйственную деятельность людей как одну из форм движения энергии во Вселенной, план Маршалла оказывается особо показательным (благодаря своему почти планетарному размаху) проявлением закона, требующего уничтожать излишки ресурсов, излишки энергии. В этом смысле он является естественным — и, разумеется, позитивным — продолжением мировой войны, выполнившей ту же функцию истребления ресурсов варварскими, бесчеловечными средствами военной бойни: «...в современных условиях, переиначивая формулу Клаузевица, “экономика” может “продолжать войну другими средствами”»³³. Вместе с тем он обусловлен и другой войной — не прошлой, а будущей, которой грозит западному миру вооружающийся и стремящийся к мировому господству Советский Союз: «План Маршалла — это, пожалуй, единственная реакция Запада на мировую экспансию Советов»³⁴.

Батай подробно объясняет диалектику мировой политики, которая смогла побудить американских капиталистов «отказаться от основополагающего принципа капитализма», принять план, противоречащий принципам рыночного хозяйства, не сулящий прибыли и представляющий собой безвозвратную инвестицию. Если обычно понятие «непроизводительной траты» у Батая солидарно с понятием «суверенности»³⁵, то в данном случае они расходятся, потому что план Маршалла продиктован не свободной волей суверена, а *страхом*. Страх перед угрозой из Москвы оказался спасительным для западной экономики, включив в ней защитный механизм траты, без которого она могла бы погибнуть даже не от советской агрессии, а от собственного перенапряжения. Противопоставляя себя богатому Западу, «русский режим в каком-то смысле выражает неравенство ресурсов (движения энергии) в виде агрессивного волнения, в крайне напряженной классовой борьбе»³⁶ — и тем самым делает очевидной необходимость смягчить эту напряженность хотя бы в пределах самого западного мира, сгладив неравенство между благополучной Америкой и разоренной Европой. Даже европейские коммунисты, ополчившиеся против плана Маршалла, своей дестабилизирующей деятельностью против него лишь укрепляют в западной общественности чувство его необходимости:

становится очевидным, что только мощная финансовая интервенция США может отнять у коммунистических партий социальную почву в виде недовольных трудящихся Европы. В итоге Советский Союз, развивающийся в экономической изоляции, практически исключенный из системы мирового хозяйства, на деле является ее двигателем — именно постольку, поскольку грозит ей военным уничтожением: это характерно сакральная роль *кромешного* мира, который оказывает скрытое решающее воздействие на мир «человеческий», стимулирует в нем процессы, профанно-эгоистические по сознательным мотивациям их участников, но объективно, вопреки их воле вовлекающие их в мировой кругооборот энергии, регулируемый принципом жертвенной траты.

В итоге Батай, отнюдь не отрицая жестокости сталинского режима — «режима, опирающегося на тайную полицию, удушение свободы мысли и многочисленные концлагеря»³⁷, — находит ему парадоксальное оправдание, но не в смысле гегельянско-марксистской диалектики, объяснявшей социальное зло *исторической* необходимости, а скорее в рамках представления о мировом гомеостазе, энергетическом равновесии, для поддержания которого оказываются нужны войны или, по меньшей мере, агрессивные государства, которые ими грозят³⁸.

Не менее важно, что эта сакральная необходимость, чтобы реализоваться в деятельности людей, должна быть *неизвестной*, что сами Соединенные Штаты, совершая свой жертвенный жест, объясняют его отнюдь не энергетическими процессами «общей экономики». Самосознание американского общества затемнено вещественной логикой политической экономии; «самосознание вовсе исключено»³⁹, признает Батай, и в тоталитарном советском обществе; лишь самосознание свободного мыслителя способно переживать «смысл, истину и ключевое значение напряженности, которую поддерживает в мире СССР»⁴⁰. Другое дело, что такое самосознание, утверждением которого Батай завершает книгу «Проклятая часть», в сущности, уже мало совместимо с рациональным мышлением и сближается с опытом мистицизма или безумия, который единственno способен выдержать, вобрать в себя противоречия сакрального. Батай мужественно принимает такую роль отверженного в рационалистической культуре; неизнавание сакрального дара не только распространяется на самих участников дарственного обмена, но и изменяет статус внешнего наблюдателя (впрочем, возможен ли *внешний* наблюдатель применительно к таким глобальным процессам?), обретающего истину лишь в «безумии», «незнании» и «безглавии»:

Скажут, что только безумец может разглядеть все это в планах Маршалла и Трумэна. Я и есть такой безумец⁴¹.

функциональному, исторически необратимому забвению — «расколдовыванию мира». Это относится и к сакральности дара, что видно, в частности, в художественной литературе.

Жан Старобинский начинает свою книгу «Щедрость» (первое издание — 1994) с анализа автобиографического эпизода из «Прогулок одинокого мечтателя» Руссо — воспоминания о празднике в аристократическом поместье, в ходе которого какой-то юноша, а вслед за ним и другие, стали бросать пряники в толпу крестьян-зрителей. Старобинский отмечает, что этот жест *селятеля*, хоть и совершен в данном случае в легковесно-профанной обстановке светского празднества, имеет магические корни: .

В этом жесте есть нечто магическое. Ведь, совершая его, участники действия берут на себя роль высшего оделяющего существа [dispensation souveraine]. Разбрасывая богатства, они призывают к себе благословение богов и новый приток богатства. Они присваивают себе власть над изобилием, которое породит новое изобилие; произведенное землей возвращается в землю, дабы из него вырос новый урожай⁴².

Ритуал *lagesse*, праздничного разбрасывания в толпу монет, печенья, фруктов и прочих подаяний, практиковался еще в древнем Риме (под названием *largitio* или *sparsio* — последний термин происходит от глагола *spargo*, «сеять»), а затем и в феодальной Европе, особенно при коронационных торжествах, когда это «сение» даров продолжало собой обряд миропомазания, совершаемый над новым монархом:

Эквивалентность по аналогии ставит в соответствие елей и святую воду, расточаемые церковной властью, и деньги, разбрасываемые затем по велению короля. Сошедшая свыше благодать претерпевает превращение: на голове короля она была елем, в руках его герольдов она становится золотом. Милость, оказанная высочайшей Властью, нисходит на народ⁴³.

Такой «вертикальный»⁴⁴, односторонний дар утверждает *иерархию* власти и наглядно является собой нисходящее течение сакральных субстанций и/или благодатных сил; его историко-литературное описание у Старобинского сближается с этнографическим анализом аналогичных фактов в «Загадке дара» Мориса Годелье. В изложении Руссо этот жест, сохранив свою внешнюю форму, уже не имеет сколько-нибудь ясно переживаемого сакрального содержания. Сам рассказчик переживает его как отталкивающее, порочное действие — дворяне своими подачками провоцируют давку среди простолюдинов, — и он отходит прочь, чтобы совершить другую, более добродетельную *lagesse*: купив у девочки-торговки несколько яблок, раздает их стоящим тут же крестьянским ребятишкам и наслаждается зрелищем их невинного удовольствия. Такая форма господской щедрости — раздача каждому одинаковых подарков — тоже может быть возведена к древним

традициям, к отношениям между патроном и клиентами или между военачальником и солдатами⁴⁵. Однако, подобно разбрасыванию пряников толпе, она переживается рассказчиком вне всяких религиозных коннотаций, как чистая «забава», только «лучшая»⁴⁶; она осуществляется в приватной обстановке, в намеренном удалении от главной сцены действия, и в такой «приватизации» дара, даже праздничного, проявляется тенденция современной культуры. Дар рассматривается здесь как частное, иногда даже интимное дело дарителя и получателя (в отличие от архаического церемониального дара, всегда публичного и космичного — как «пир на весь мир»), и движущей силой его является благорасположение к конкретному лицу. Дар морализируется, его необходимость диктуется не священными силами, а добродотой, которую проявляет даритель и которую он своим даром пробуждает в получателе.

Такая морально-сентimentальная концепция дара быстро обнаруживает свою неполноту и неустойчивость. Менее ста лет спустя после Руссо Шарль Бодлер уже систематически занимается опровержением представлений о естественной доброте человека. Старобинский анализирует его стихотворение в прозе «Пирожок», где пародируется сцена угощения детей яблоками у Руссо: бодлеровский рассказчик, поделившись было с крестьянским оборвашем ломтем хлеба, немедленно становится свидетелем яростной «братаубийственной» схватки за даренный «пирожок» между этим мальчиком и другим. Попытка «нравственного», индивидуализированного дара ближнему обворачивается еще худшим взрывом насилия, чем высокомерно-аристократическое разбрасывание подачек в толпу черни; а субстанциальная ценность подарка пародируется его превращением в бесформенную субстанцию — в ходе потасовки кусок хлеба рассыпался на крошки, затоптанные в песок, исхождение благодати выше завершилось в земле. В другом стихотворении в прозе, «Фальшивая монета», Бодлер изображает злонамеренный дар, заставляющий вспомнить, как отмечает ниже Старобинский, пресловутую двусмысленность *gift/Gift*: нищему подают фальшивую монету — искаженная, вывернутая наизнанку щедрость, в основе которой уже не сентиментальное прекраснодущие, а эгоистическое равнодущие к тому, кто получает дар. В этом плане она компрометирует не только буржуазную скrupulosity самого «дарителя», придержавшего фальшивую монету для бедняка, но и эстетство самого рассказчика, который готов был признать такую псевдо-largesse своего приятеля как своего рода розыгрыш, художественный эксперимент прямо в жизни:

Не следует забывать, что злонамеренный дар, хоть и служит здесь предметом для необычайной повествовательной сцены, представляет собой притчевый, аллегорический образ художника — музыканта или живописца <...>. Речь идет, конечно, о природе

дара, но все-таки предварительно (или наряду с этим) ставится и вопрос об «искусстве для искусства» и о религии красоты⁴⁷.

8

«Причевым, аллегорическим образом» художника является персонаж дарителя и в книге американского современника Бодлера Генри Дэвида Торо «Уолден, или Жизнь в лесу» (1854). В ее первой главе речь идет, в частности, о неудачных литературных предприятиях автора, не принесших ему славы, и в параллель приводится назидательный пример:

Недавно бродячий индеец принес на продажу корзины в дом известного адвоката, живущего неподалеку от меня. «Нужны вам корзины?» — спросил он. «Нет, не нужны», — был ответ. «Вот тебе раз! — воскликнул индеец, выходя из ворот, — вы, значит, хотите нас уморить голодом?» Увидя, как процветают его предприимчивые белые соседи, как адвокату достаточно наплести речей и доводов, чтобы, словно по волшебству, добыть и деньги, и почет, индеец сказал себе: надо и мне заняться делом; буду плести корзины, это я умею. Он решил, что от него требуется только сплести корзину, а покупать — это уж обязанность белого. Он не знал, что необходимо сделать покупку выгодной для белого или хотя бы уверить его в этом, или же плести что-либо другое, что выгодно покупать. Я тоже плел своего рода тонкие корзины, но не сумел устроить так, чтобы хоть кому-нибудь было выгодно их купить. Но я-то все равно считал, что плести их стоит, и вместо того, чтобы выяснить, как сделать приобретение моих корзин выгодным для людей, я стал искать способов обойтись без их продажи⁴⁸.

Неудачная коммерция «бродячего индейца» метафорически изображает писательскую невостребованность автора, не сумевшего «продать» публике свои прежние сочинения. Татьяна Венедиктова усматривает здесь еще более общую метафору «торговых» отношений между автором и публикой в американской культуре XIX века: писатель должен делать специальные усилия (рискуя даже отчуждением, утратой подлинности самовыражения) для *адресации* произведения, стараясь «уверить потенциального адресата, что оно *ему как покупателю* предназначено, для него как покупателя представляет ценность»⁴⁹. Подчеркивая слово «покупатель», Венедиктова хочет сказать, что в рамках такой культурной модели читатель свободен и равен писателю, ему нельзя навязать книгу с помощью какого-либо властного авторитета (религиозного, политического и т.д.), и его не приходится униженно обольщать, словно высокопоставленного мецената. Его, как на рынке, нужно «уверить» в «ценности» предлагаемого товара: «куплен может быть только товар, а товаром предмет становится за счет изменения “естественной” системы отношений по его поводу»⁵⁰. Здесь действительно важен равноправный, а не иерархический характер отношений

между участниками литературной коммуникации, однако суть этой коммуникации можно мыслить и иначе: в самом деле, не всякий равноправный обмен есть купля-продажа.

В тексте Торо встречаются слова «продажа» и «покупка», но настойчивее всего, с подчеркнутым вниманием повторяется другое выражение — *worth one's while*, буквально «стоящее», «достойное чьих-то забот». В русском переводе З. Е. Александровой оно передано словом «выгодное», что несколько смешает смысл. По-русски это слово предполагает получение, «выгадывание» некоего преимущества, выигрыша, прибыли, тогда как английское *worth one's while* всего лишь констатирует ценность какого-либо предмета, «стоящего» определенных «забот». Торговец корзинами и сочинитель книг потерпели неудачу не в получении *прибавочной стоимости* за свой продукт, а вообще в придании ему *какой-либо стоимости*, в попытке сделать его эквивалентом чего-то другого. Но не потому ли так случилось, что они изначально исходили не из логики эквивалентов, а из логики *символов*, которые неразрывно связаны с личностью человека, не будучи ей «эквивалентны»? В самом деле, и корзины индейца, и книги писателя созданы их личным трудом (в случае писателя — трудом творческим, художественным, то есть личностным *par excellence*)⁵¹; и оба персонажа добиваются признания этих изделий «заслуживающими чужих забот» — именно «забот», то есть некоторого личного участия (в случае писателя им должно быть прочтение, духовное переживание его книги, то есть опять-таки сугубо персональный опыт), а не просто анонимной, отчужденной от личности покупателя платы; по крайней мере, именно таков буквальный смысл английского выражения, актуализируемый его повтором. Фактически оба они предлагают своим партнерам не торговый, а дарственный обмен — по модели, которую мы уже видели выше в описании М. Мосса или М. Энаффа. Встречаемое ими непонимание свидетельствует о том, что в американском обществе такой обмен не в ходу, его заменяет «торгование» — также состязательный обмен, но включающий в себя чуждую дару идею эквивалента, «справедливой цены»: к ней стремятся прийти в итоге торга, на нее ориентируются, измеряя относительную «справедливость» промежуточных оценок, или же пытаются, обманув партнера, недобросовестно завысить или занижать ее. Таким людям, привыкшим удовлетворять свои *желания*⁵², обменивая свои «заботы» на «стоящие» их эквивалентные товары, оба персонажа Торо пытаются бросить *вызов*, по модели поведения, которой в данном обществе могут следовать одни лишь изгои — либо «бродячий индеец», возможно хранящий в своей культурной памяти образ потлача, либо писатель, из лесного уединения обращающийся к своим согражданам с дерзкими, неортодоксальными морально-философскими поучениями⁵³.

Рассказ о непринятых дарах в обоих случаях сопровождается мотивами сакрального. У «бродячего индейца» это наивно-дикарская попытка подражать «магии» адвоката, которому «достаточно наплести речей и доводов, чтобы, словно по волшебству, добить и деньги, и почет» (немаловажен здесь мотив «почета» — ведь именно он служит главным стимулом дарственного обмена в традиционных обществах). У писателя же это странная деятельность «смотрителя ливней и снежных бурь <...> инспектора <...> лесных троп» и т.д. — деятельность, которой, по его словам, он добровольно предавался «много лет» наряду с литературным творчеством, пока не убедился, что она столь же мало востребована, как литература, что «сограждане не намерены зачислить [его] в штат городских чиновников и назначить [ему] скромное вознаграждение»⁵⁴. А ведь по сути он занимался не чем иным, как «работой» архаического жреца или колдуна, следящего за космическим порядком и климатическим равновесием в природе!⁵⁵

В повествовании Торо можно найти и другие потенциально сакральные мотивы. Таков сам его замысел «жизни в лесу», в уединенной хижине, как можно меньше появляясь в неприятном ему городе, питаясь добытой своими руками, по большей части вегетарианской пищей и проводя время в медитации: многовековая европейская культурная традицияочно связывала подобный проект с религиозной практикой отшельничества. А Уолденский пруд, на берегу которого Торо соорудил свою хижину и который он подробнейшим образом описывает в своей книге, — с его таинственной глубиной, необычайно прозрачной водой, сезонными и годовыми колебаниями уровня и вообще календарно-органическим циклом жизни, — вполне можно было бы мыслить как природное божество, к которому припадает отшельник-пантеист, разочарованный в нравах человеческого общества.

Но, конечно, в тексте Торо эти мотивы остаются лишь потенциально сакральными. Тематически они сохраняют связь с архаическими моделями мышления, однако весь стиль авторского мышления и письма служит ослаблению и разрыву этих связей. «Жизнь в лесу» трактуется не как религиозное подвижничество, а как осуществление «американской мечты» о независимой и одинокой трудовой жизни (с детальными расчетами домашнего бюджета), и Уолденский пруд служит объектом не только поэтических описаний, но и научных наблюдений (с точными замерами глубины), фиксирующих его в функции пассивного предмета позитивистского исследования. Критикуя мораль своих соотечественников, Торо сохраняет с ними единство на культурно-эпистемологическом уровне, а потому даже собственную литературную непризнанность он объясняет с их точки зрения, иронически уподобляя неудаче простодушного индейца, не сумевшего внушить белым людям «обязан-

ность» покупать сплетенные им корзины — то есть принимать их в дар...⁵⁶ Забвение, вытеснение из сознания сущности традиционного дара включается в общий процесс забвения сакрального, подавляемого торговым и научным дискурсом. Будучи метафорически составлен с судьбой художественного творчества в мире практицизма, эпизод с индейцем служит метатекстальной эмблемой, которая помещена в рамочной, вступительной главе «Уолдена» и обозначает двойственный культурный статус всей этой книги.

9

Последний литературный эпизод дарения, который будет здесь разобран, сближается с текстами Руссо и Бодлера тем, что подарок делается *ребенку*, а с текстом Торо — тем, что дарственный акт показан с культурной дистанции, остраниющей привычные действия (как в «Уолдене» обычная купля-продажа показана через представления индейца). Речь идет о главе СХХII незавершенной книги Антуана де Сент-Экзюпери «Цитадель» (опубликована посмертно, в 1948 г.). Весь текст написан от лица условного берберского вождя — могущественного и мудрого, перемежающего свои рассуждения о смысле человеческого бытия притчами, примерами из жизни и другими повествовательными фрагментами. Данная глава как раз и содержит один такой пример:

Я видел человека, он согласен был умереть, наслушавшись сказок Севера, он узнал: раз в году наступает необыкновенная ночь, люди идут ко скрипучему снегу под льдистыми звездами и подходят к деревянной избушке. Светится окно, после долгой тьмы ты входишь в свет и, заглядывая в дом, приближаешь лицо к стеклу, — в комнате мерцает странное дерево.

Говорят, эта ночь сродни расписанной деревянной игрушке и пахнет запахом воска. Говорят, лица у людей в эту ночь — настоящее чудо. Потому что они ожидают чуда.

Ты увидишь стариков, они затаили дыхание и смотрят в глаза детям, готовясь к великим переживаниям. Вот сейчас в детских глазах промелькнет что-то неувловимое, бесценное. Целый год ты готовил это ожиданием, рассказами, таинственными намеками, туманными послами и безграничной любовью к малышу. Сейчас ты снимешь с елки скромную деревянную игрушку и, согласно издревле установленному обычай, протянешь ее ребенку. Вот он, этот миг. Все затаили дыхание, малыш сидит у тебя на коленях, дремотно моргает, его только что вытащили из теплой постельки, ты вдыхаешь свежий запах сонного ребенка, и, когда он тебя обнимает, ты чувствуешь: жаждущее сердце наконец напилось из родника <...>

Как ты счастлив, глядя на потемневшие глаза ребенка. Он погрузился в созерцание своего сокровища, получив свой подарок, он засветился и похож на морской анемон. Если ты отпустишь его, он убежит. И нет никакой надежды тронуть его. Не говори с ним, он ничего больше не слышит.

Его потемневшие глаза, чуть-чуть потемневшие, будто на луг набежала тень тучки, — не говори мне, что они ничего не знают. Даже если это единственное твоё воздаяние за прожитый год, за твою тяжкую работу, за потерянную на войне ногу, за бесконные думы, за перенесенные обиды и страдания — все возмещено тебе сполна, и ты счастлив. Ты выгодно поменялся <...> И вот мой воин готов был умереть — мой воин, который видел только песок и солнце, который никогда не знал мерцающих деревьев и лишь приблизительно представлял себе, в какой стороне север, — он готов был умереть, потому что ему сказали, что где-то запаху воска и потемневшим детским глазам грозит гибель от рук завоевателей, а он узнал о них когда-то из стихов, и они были будто легкий аромат, принесенный ветром с дальнего острова. Я не знаю более важной причины для смерти⁵⁷.

Религиозный по происхождению ритуал рождественских даров, опоэтизованный в литературе и искусстве (например, в «Отверженных» Виктора Гюго, где Жан Вальжан в канун рождества, словно Дед Мороз,сыпает дарами и выручает из неволи маленькую Козетту), но анализированный в бытовой практике, показан здесь с двойного удаления: через реакцию младенца, получающего подарок, и через воображение африканского воина, «наслушавшегося сказок Севера». Такая техника остранения позволяет подчеркнуть, сделать переживаемой сакральную сущность дара, включенного в торжественный обряд и осуществляемого на глазах у «стариков» — хранителей традиции, в атмосфере ожидания «чуда». В этой ритуальной обстановке «скромная деревянная игрушка», врученная ребенку, становится для него волшебным, мистическим предметом — «сокровищем»⁵⁸.

Получатель дара — полусонный младенец, не слышащий и, судя по всему, не видящий ничего вокруг, кроме самого подарка. Для него это дар односторонний и *неизнаваемый*, почти точно в смысле Жака Деррида: он погружен «в созерцание своего сокровища» и не обращает внимания на того, кто преподнес ему это сокровище. Его непроницаемые «потемневшие глаза» (мотив, несколько раз повторяемый в тексте) знаменуют не отдельную личность, а некую безличную и бесформенную субстанцию, — мотив, коннотируемый рядом других перцептивных деталей: «запах воска», «свежий запах сонного ребенка», «легкий аромат, принесенный ветром с дальнего острова», «жаждущее сердце наконец *напилось из родника*». Чуть ниже процитированного фрагмента эта тема выражена особенно четко: «И вот ты счастлив у себя в пустыне, оттого что где-то далеко, неизвестно в какой стороне, среди неведомых тебе чужеземцев, в краях, которые и вообразить-то невозможно, ожидают возможности увидеть такое — как непрятязательная деревянная игрушка *тонет в детских глазах, словно камень в неподвижной воде*»⁵⁹. Для сакрализации подарка, для его превращения в «сокровище» его нужно было погрузить, «утопить» в бессознательности сонного «мальши».

Дар выступает не как отдельная вещь, не как мертвый материальный «запас»⁶⁰, он символически насыщен жизненным опытом, трудом и страданиями человека и может быть даже оплачен его гибелью: «И вот мой воин готов был умереть, потому что ему сказали, что где-то запаху воска и потемневшим детским глазам грозит гибель от рук завоевателей»⁶¹. Вместе с тем символическое достоинство дара само по себе не связано со смертью (в отличие, например, от идей Ж. Бодрийяра), оно возникает не ценой жертвенного уничтожения или патетического отчуждения (как при потлаче). У Сент-Экзюпери дар вручают в интимно-домашней обстановке, любимому ребенку, а не взрослому партнеру-противнику и не случайному встречному бедняку; из него исключен элемент борьбы и конкуренции, будь то состязание участников потлача или же драка по-прошаек (в бодлеровском «Пирожке», напомним, — детей) из-за дарового угощения. Сакральность дара выступает здесь в первичном, идеальном виде: она состоит в том, что вещественные формы превращаются, растворяются в символические субстанции.

Однако эта идеальная, *интимная* сущность дара, выделенная в лабораторно чистом состоянии домашне-детского ритуала, заключена в аллегорическую рамку, обусловленную представлениями современной культуры, забывающей о сакральном. Знаком такого напряжения между содержанием и формой является преувеличенно-многословная патетика⁶²: автор невольно форсирует голос, стремясь высказать нечто такое, что уже плохо улавливается его современниками. С той же целью он изымаet рассказ о рождественском даре из их привычного бытового окружения и вкладывает его в уста необычного персонажа — берберского вождя, живущего древними традициями; но даже и такой «первобытный» рассказчик интерпретирует дар с помощью *обмена* — понятия, неадекватность которого в данном случае очевидна. Человек, одаривший младенца, говорит он, может быть доволен: «Ты выгодно поменялся», — но ведь на самом деле свое «воздаяние» за перенесенные труды и лишения он получает не от самого ребенка, а скорее от Бога, с которым вряд ли возможны отношения корыстного обмена, выигрыша и выгоды⁶³.

Дар — феномен, располагающийся глубже обмена, по крайней мере в том смысле, в каком последнее понятие употребляется в общественном быту. Чтобы это понятие могло соотноситься с фундаментальной сущностью дара, его приходится толковать на природном, инфрасоциальном уровне, как биологи говорят об «обмене веществ» в организме. Так поступает Игорь Смирнов в одной из глав своей книги «Генезис» (2006), пытаясь вывести феномен обмена, «компенсаторную установку человека», из «избытка его органики»⁶⁴: люди биологически предрасположены к обмену, потому что сама их телесная конституция предполагает взаимодополнительность функций (функциональную асимметрию мозга и т.п.), то есть обмен изначально заложен в сокровенной основе их организма:

Если сказанное справедливо, то понятно, откуда берется человеческая уверенность в том, что отданное должно вернуться назад, потерянное — отыскаться: ведь одни части нашего тела комплементарны относительно других...⁶⁵

В этом контексте Смирнов затрагивает и тему *дара ребенку*, создающего его «личное достояние» (ср. с «секретными сокровищами» по Р. Кайяу):

Одаривание ребенка (совершающееся как по язычески-ритуальному, так и по евангельскому образцу) призвано снабдить его стартовым капиталом, который он мог бы вложить в обменные операции. Собственность возникает не из кражи <...> а из дарения, в результате которого нечто вытесняет собой ничто, как если бы то был *donum Dei*. Безвозмездное дарение <...> это гостинец, вручаемый ребенку и образующий его личное достояние, накапливаемое им богатство <...>. Смысль любого дара в том, чтобы вернуть получателя из мира замкнутых на себе фантазий в фактический мир обладания собственностью и тем самым в эмпирическую двутелесность, подтверждаемую извне наличием вещей, которыми вправе распоряжаться только данное лицо, и присутствием рядом конкретного, интимного пожертвователя⁶⁶.

Дар ребенку — трудноуловимый пороговый факт на грани природы и культуры⁶⁷: основываясь на биологической предрасположенности нашего организма к обмену, он вместе с тем стимулирует в человеке личностное самоопределение, помещает его в контекст *своих* вещей и *чужого* (то есть интимно близкого, но все же не совпадающего с ним самим) дарителя. Далее эта диалектика разрабатывается в исторической жизни людей, представляющей собой, по словам Смирнова, «автокомпенсирующий жест дароносца»⁶⁸. Но она же ведет к тому, что человечество неизбежно забывает изначальный смысл дара.

* * *

Осмысление дара в разных культурных дискурсах выделяет ряд характеристик, свойственных сакральному. Дар-символ, в отличие от товара-знака, тесно связан с личностью и судьбой человека, с временем как формой человеческого опыта. Архаический дар либо вводит в игру «заместителей», симулякры сакральных предметов, исключенных из дарственного обмена, либо вообще знаменует жертвенную отмену вещей, уничтожение их вещественной «порабощенности». Дар — социальный институт, предполагающий неузнавание, которое может затрагивать либо его реальные рациональные мотивы, либо (по более радикальной концепции) его собственно сакральную природу. Подобно другим феноменам сакрального, архаический дар в современной цивилизации страдает от исторического забвения и может быть воскрешен в литературном творчестве лишь ценой компромиссов между формой и содержанием, скрывающих культурную дистанцию, которая отделяет нас от

него. Осуществление и описание дара (особенно архаического) постоянно ассоциируются с тематикой бесформенных, текучих и часто магически действенных субстанций. Наконец, некоторые тексты, посвященные дару, позволяют сделать предположение о его интимном, полуприродном характере, который лучше всего раскрывается на ранней стадии онтогенеза, в опыте ребенка, через получение подарков пробуждающегося к индивидуально-личностному и социальному существованию.

¹ Пьер Бурдье, *Практический смысл*, М., Институт экспериментальной социологии — СПб., Алетейя, 2001, с. 192.

² Там же, с. 206. Ср. сходную мысль у Жана Бодрияра: «...правилом является никогда не возвращать немедленно то, что подарено. Дар нужно возместить, но ни в коем случае не сразу. Это серьезное, смертельное оскорбление. Взаимодействие ни в коем случае не является мгновенным. Время — это как раз то, что разделяет два символических момента и задерживает их разрешение» (Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Galilée, 1995, p. 55). Ср., однако, ранее (ФЗ. 2008. Вып. 27. С. 139) приведенное замечание Мосса о том, что практически немедленный и идентичный по предмету ответный дар реально наблюдается в некоторых культурных традициях.

³ См.: Пьер Бурдье, *Практический смысл*, с. 195.

⁴ Там же, с. 207. И ниже: «Временной интервал между даром и ответным даром позволяет им выглядеть двумя первичными актами щедрости, без прошлого и будущего, а значит без расчета...» (там же, с. 220).

⁵ Вслед за Жаком Деррида Жирар обыгрывает здесь омонимию двух французских глаголов *differer* — «отличаться» и «отсрочивать».

⁶ René Girard, *Le bouc émissaire*, Grasset, 1999 [1982] (Livre de poche — Biblio essais), p. 23.

⁷ Жан Бодрияр еще в начале 1970-х годов описал как современный аналог первобытного потлача художественный аукцион — агонистическую игру, которая развертывается в замкнутом пространстве и в короткое, сжатое время: Бодрияр специально отмечает, что в торгах не принято участвовать по переписке, то есть в замедленном темпе. В ходе такой игры отрицается, символически разрушается собственная ценность художественного произведения — как «потребительная стоимость» (игрокам неважно его собственно эстетическое достоинство), так и «меновая стоимость» (аукционная цена может взрываться сверх всяких рыночных норм). (См: Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, 1979 [1972], p. 133—134). Разумеется, эта азартная забава времен развитого капитализма не во всем походит на потлач: участники соревнуются не в дарах, а лишь в расточительных расходах, стремясь завоевать в качестве приза не (только) моральный престиж, но и произведение искусства, сделать его своей «сакральной» собственностью. При потлаче «мана» наполняет собой победителя — на художественном аукционе она им присваивается. Другую современную параллель потлачу образуют упоминаемые в книге Мориса Годелье «Загадка дара» (*op. cit.*, p. 23) «благотворительные марафоны» — публичные (особенно телевизионные) состязания в щедрости, которые, однако, в отличие от архаического ритуала, снабжены моральным оправданием и часто осуществляются в пользу абстрактных получателей, неспособных чем-либо отдариться, — «населения бедных стран», «пострадавших от стихии»,

«больных таким-то недугом». Дар сохраняет здесь состязательный характер, но перестает быть обменом, соперники, как и на аукционе, дарят свои деньги не друг другу, а кому-то третьему, отсутствующему.

⁸ Jacques Derrida, *Donner le temps. I. La fausse monnaie*, Galilée, 1991. Выражение *donner le temps* буквально значит просто «дать время», но глагол *donner* соединяет значения «давать» и «дарить», и автор обыгрывает эту полисемию.

⁹ «Символическое» понимается здесь в смысле Ж. Лакана: это область бессознательного, «структурированная как язык». Образующие ее «символы», с одной стороны, прямо связаны с личностью субъекта, с другой стороны, носят структурно-дифференциальный характер, сближаясь с понятием «знака», и Деррида акцентирует скорее эту вторую сторону дела.

¹⁰ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 26–27.

¹¹ Ibid., p. 29.

¹² Ibid., p. 38.

¹³ Ibid., p. 59–60. Мы видели, что так выглядит дар скорее у социологов Бурдье и Бодрийяра, изучающих более или менее современные общества, тогда как антрополог Мосс отмечал случаи, когда в архаических культурах дар возвращают практически немедленно, причем в форме той же самой или идентичной вещи. Что касается последней процитированной фразы Деррида, то она отсылает к Бланшо, к названию его повести «Ожидание забвения» (1962).

¹⁴ Ibid., p. 30.

¹⁵ Ibid., p. 21. Ср. ниже: «Событие и дар, событие как дар, дар как событие должны вторгаться немотивированно — например, бескорыстно. Они должны решительно разрывать канву, прерывать континuum рассказа, при том что они сами же его требуют; они должны нарушать порядок причинно-следственных связей — на один миг» (*Ibid.*, p. 157).

¹⁶ «Дарить можно лишь постольку, поскольку это не поддается расчету <...>, а потому одни лишь фальшивые деньги делают дар возможным. В дар никогда не приносят подлинных денег, то есть таких, чьи эффекты считаю поддающимися расчету, с которыми можно считаться [compter] и можно заранее рассказать [conter], какие события от них ожидаются [escompter]» (*Ibid.*, p. 199).

¹⁷ «...речь идет о потомстве (возможно, законном, этого нам никогда не узнать) или прибыли (возможно, правильной и достойной), порождаемых не Идеей, скажем Идеей Блага, истинного Капитала или истинного Отца, даже не копией идеи — образом или идолом, скажем знаком (денежным знаком, конвенциональным и искусственным), но симулякром, копией копии (*phantasma*)» (*Ibid.*, p. 204). Ср. также замечания Деррида в книге «Призраки Маркса» о призраке как своеобразном «агенте» экономических отношений.

¹⁸ Ibid., p. 39.

¹⁹ Ibid. Соответственно и антропологи скептически высказываются о концепции Деррида, указывая, что метод деконструкции «доведен здесь до абсурда, так как в итоге анализа деконструируемый объект полностью растворяется» (Maurice Godelier, *L'éénigme du don*, p. 294). Годелье хочет сказать, что «абсолютный дар» по Деррида, не даримый никаким субъектом никакому другому субъекту, исключенный из течения времени, не воспринимаемый или забываемый как дар, вообще утрачивает всякое объективное существование, — действительно, он существует лишь на уровне переживаемых феноменов, а не как внешний объект.

²⁰ Жорж Батай, *Проклятая часть: Сакральная социология*, М., Ладомир, 2006, с. 145—146. Перевод А. В. Соловьева.

²¹ Там же, с. 140.

²² Там же.

²³ Там же, с. 149.

²⁴ Там же, с. 150.

²⁵ Там же, с. 152.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же, с. 153.

²⁸ Там же, с. 154.

²⁹ Там же, с. 153.

³⁰ Жорж Батай, *цит. соч.*, с. 220.

³¹ Эта опасная безответственность глобальных даров способна быть источником новых напряжений. Многие страны, включая Россию 1990-х годов, пережили парадоксальный опыт, когда массированная «гуманитарная помощь» из-за границы вызывает у людей не столько благодарность, сколько недоверие и даже раздражение по отношению к этим данайским дарам, от которых нечем отдариться. А Жан Бодрийяр еще в 70-х годах усматривал тот же механизм и в отношениях между людьми самих западных стран и обществом в целом, заваливающим их даровыми благами и тем подталкивающим к смертельному бунту-потлачу: «Коль скоро господство возникает оттого, что система обладает исключительным правом на дарение без отдаривания — дарение труда, на который невозможно ответить разрушением или жертвоприношением, разве что в ходе потребления, которое само вписывается новым витком спирали в систему одаривания, откуда нет выхода, новым витком спирали господства; или же дары средств массовой информации, на передачи которых невозможно ничего возразить в силу их монополии на код; или повсеместные и ежеминутные дары социальной системы, всех этих инстанций защиты, страхования, жалования и заботы, от которых уже никому не уйти, — тогда единственным выходом оказывается обратить против системы сам же принцип ее власти: невозможность ответа и возражения. Бросить системе такой вызов, на который она не сможет ответить ничем кроме своей гибели и крушения. Ведь никому, даже системе, не уклониться от символической обязанности, и такая ловушка — единственный шанс ее катастрофы. Поставить систему в положение скорпиона, окруженного огнем смертельного вызова. Ибо тот дар, на который она должна ответить, чтобы не потерять лицо, — этот дар, конечно, может быть только даром смерти» (Жан Бодрийяр, *Символический обмен и смерть*, М., Добросвет, 2000, с. 98—99).

³² Жорж Батай, *Проклятая часть*, с. 222. Батай цитирует книгу французского экономиста Франсуа Перру «План Маршалла, или Необходимость Европы для мира» (1948).

³³ Там же, с. 217.

³⁴ Там же, с. 219.

³⁵ См. трактат Батая «Суверенность» (1953), в цитируемом сборнике его трудов по сакральной социологии.

³⁶ Там же, с. 228.

³⁷ Там же, с. 231.

³⁸ Заметим, что Батай не говорил ничего подобного о другом государстве-агрессоре, с которым пришлось иметь дело западной цивилизации несколькими годами раньше, — о нацистской Германии. Он никогда не пы-

тался обосновывать необходимость гитлеровской экспансии для мирового энергетического равновесия — возможно, именно потому, что Запад не нашел на нее (да и можно ли было найти?) адекватной жертвенно-дарственной реакции глобального масштаба, подобной плану Маршалла: вместо этого европейские державы пытались задабривать самого агрессора территориальными уступками за чужой счет, не понимая бессилия, неэффективности таких трусливо-скaredных даров. На сталинскую угрозу западная цивилизация сумела дать адекватный ответ — оттого угроза эта оказалась исторически благотворной, и в итоге справиться с нею удалось менее дорожной ценой.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же, с. 233. См.: Allan Stoekl, «Truman's Apotheosis: Bataille, "Planisme", and Headlessness», *Yale French Studies*, № 78, 1990, р. 181—205.

⁴² Jean STAROBINSKI, *Largesse*, Gallimard, 2007, р. 15—16.

⁴³ *Ibid.*, р. 30. Старобинский упоминает также кинематографический эпизод, зряко соединяющий обе ипостаси этой «благодати», — дождь из золотых монет, который изливают на голову нововенчанного царя в фильме Эйзенштейна «Иван Грозный».

⁴⁴ *Ibid.*, р. 23.

⁴⁵ См.: *ibid.*, р. 195, примечание 13. Старобинский ссылается на исследования историка античности Поля Вейна.

⁴⁶ «Хоть Руссо и роздал яблоки, он все же не утверждает, что совершил какой-то акт благотворительности. Для него это было, по его словам, лишь лучшей забавой» (*ibid.*, р. 12).

⁴⁷ *Ibid.*, р. 132. В качестве возможной переклички этого бодлеровского текста с «Прогулками одинокого мечтателя» Старобинский отмечает повторяющийся мотив *табака*: у Руссо автобиографический герой, желая оставить себе денег на табак, отказал в подаянии солдату-ветерану, а бодлеровский персонаж дает нищему фальшивую монету, обнаружив ее в сдаче после покупки табака (*ibid.*, р. 207—208, примечание 22). На тот же мотив обращает внимание и Жак Деррида в своем подробном анализе «Фальшивой монеты»: дар делается со *сдачей*, с денежного излишка после покупки товара, который и сам представляет собой излишество и предназначен развеяться дымом (см.: Jacques DERRIDA, *Donner le temps I : La fausse monnaie*, р. 133, 138, 140, 143—144). Продолжая мысль Деррида, можно сказать, что уже в зачине, в повествовательной рамке бодлеровского текста зафиксирован по-батаевски «тратный», жертвенно-истребительный и «иородный» характер дара: дар равен отбросу — не оттого ли его *бросают* бедным? Ср. главку о табаке в работе Батая «Границы полезного» (Жорж Батай, *Проклятая часть: Сакральная социология*, М., Ладомир, 2006, с. 268—269). Ср. также концепцию Фрейда («Характер и анальный эротизм», 1908), который искал истоки дара в анально-садической стадии либидинального развития ребенка, когда «символические ценности дара и отказа связываются с процессом дефекации; здесь Фрейд усматривал символическое равенство фекалий, дара и денег» (Жан Лапланш, Жан-Берtrand Понталис, *Словарь по психоанализу*, М., Высшая школа, 1996, с. 497. Перевод Н. С. Автономовой).

⁴⁸ Генри Дэвид Торо, *Уолден, или Жизнь в лесу*, М., Наука, 1980, с. 24—25. Перевод З. Е. Александровой. Оригинал: Henry David Thoreau,

Walden or, Life in the Woods, London, David Campbell Publishers Ltd., 1992 (Everyman's Library), p. 17.

⁴⁹ Татьяна Венедиктова, «Разговор по-американски»: Дискурс торга в литературной традиции США, М., Новое литературное обозрение, 2003, с. 149.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ В 1844 году, за год до поселения Торо на берегу Уолденского пруда, его близкий друг Ральф Уолдо Эмерсон написал небольшое эссе «Подарки», в котором напоминал о тесной связи дара с дарителем (не упомянутая, впрочем, об обмене дарами как социальной обязанности): «Дар может быть только частью тебя самого. Ты должен поступиться для меня чем-то кровным. Оттого поэт преподносит в дар стихи, пастух — ягненка, землепашец — зерно, рудокоп — драгоценный камень, моряк — кораллы и раковины, живописец — картину, девушка — платок собственного шитья» (Ralph Waldo Emerson, «Gifts», in Ralph Waldo Emerson, *Essays*, New York, Charles E. Merrill, 1907, p. 188). Симитоматична здесь метафора дарения «кровного» (буквально «*thou must bleed for me*»), отсылающая к тематике текущих и действенных жизненных субстанций.

⁵² В оригинале это понятие дважды повторяется в диалоге индейца с адвокатом: «Do you *wish* to buy any baskets?» — «No, we do not *want* any».

⁵³ ««Уолден» вообще представляет собой не жесткую аргументацию, не логическую цепь, требующую внимания к каждой связке. Это полемика, построенная на восклицании не менее, чем на изложении. Сильнейшие орудия Торо-писателя — энтузиазм и умение придавать своим часто парадоксальным мнениям форму почти естественной неизбежности, так что мы чувствуем весомость его идей, несмотря на их непривычность <...>. Даже на расстоянии полутора столетий «Уолден» сохраняет способность озадачивать своих читателей» (Verlyn KLINKENBORG, «Introduction», in Henry David THOREAU, *op. cit.*, p. XVII—XIX).

⁵⁴ Генри Дэвид Торо, *цит. соч.*, с. 23, 24.

⁵⁵ «На всем земном шаре колдун — прежде всего правитель дождя, ибо от своевременного, достаточного и вместе с тем не чрезмерного дождя зависит урожай» (Макс Вебер, «Социология религии», в кн.: Макс Вебер, *Избранное: Образ общества*, М., Юристъ, 1994, с. 120).

⁵⁶ В оригинале эта обязанность толкуется как долг выполнить свою «часть» обмена («thinking that when he had made the baskets he would have done his part, and then it would be the white man's to buy them»), лишний раз отсылая к логике symbolon'a — разбитого, но сущностно неделимого целого, соединяющего участников обмена, каждый из которых долженнести свою часть этого целого для взаимного признания. С другой стороны, восклицание недовольного индейца: «...вы, значит, хотите нас уморить голодом?» — апеллирует к новой, «социалистической» концепции, согласно которой любой, даже ненужный труд представляет собой дар обществу, а потому трудающиеся (одним из которых ощущает себя персонаж «Уолдена» — отсюда странное в его устах множественное число «нас») вправе требовать от общества ответных даров, средств к существованию. Такое представление начинало заявлять о себе в социалистических экспериментах середины XIX века, и Торо был в курсе некоторых из них — например, ему был известен опыт фурьеристской колонии Брук-Фарм, существовавшей в 1840-е годы близ Конкорда, штат Массачусетс, одновременно и неподалеку от его собственного отшельнического скита на берегу Уолденского пруда.

⁵⁷ Антуан де Сент-Экзюпери, *Южный почтовый. Ночной полет. Планета людей. Военный летчик. Маленький принц*. Цитадель, М., НФ «Пушкинская

библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003, с. 679—680. Перевод М. Ко-
жевниковой, с необходимыми поправками. Оригинал: Antoine de Saint-
Exupéry, *Euvres*, Gallimard, 1959 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 775—776.

⁵⁸ О функциях «сокровища» в детском опыте см. эссе Роже Кайуа «Сек-
ретные сокровища» (в кн.: Роже Кайуа, *Игры и люди. Статьи и эссе по со-
циологии культуры*, М., ОГИ, 2007, с. 224—231).

⁵⁹ Antoine de Saint-Exupéry, *op. cit.*, p. 776. Курсив мой.

⁶⁰ Ср. в следующей главе «Цитадели»: «Мой подарок мальшам не вещь,
не предмет» (Антуан де Сент-Экзюпери, *цит. соч.*, с. 681). И в самой главе
CXXII : «Но я не стану браться за оружие, защищая накопленные запасы»
(*там же*, с. 680).

⁶¹ Интертекстом, поясняющим эту фразу, служит глава XXIV другой
книги Сент-Экзюпери, «Военный летчик» (1942), где речь идет о событии-
ях Второй мировой войны в 1939—1940 годах: «Моя [авиационная] группа
2/33 готова была сражаться сперва на стороне Норвегии, потом на сторо-
не Финляндии. Что представляли собой Норвегия и Финляндия для наших
солдат, наших унтер-офицеров? Мне всегда казалось, что, сами того не
сознавая, они соглашались умереть за какой-то аромат рождественского
праздника. Им казалось, что за спасение этого аромата где-то в мире сто-
ит пожертвовать жизнью» (*там же*, с. 362, перевод А. Тетеревниковой).
Таким образом, очарованный «сказками Севера» берберский воин из «Ци-
тадели» возник как экзотический образ реальных французских военных лет-
чиков, соратников писателя, готовых оборонять северные страны Европы
против германской и советской агрессии.

⁶² Не следует, впрочем, забывать, что данный текст, как и другие главы
«Цитадели», представляет собой черновик, наговоренный писателем на
диктофон и не получивший обработки, которая, возможно, изменила бы
его тональность.

⁶³ Смысль рождественского ритуала — воспроизвести легендарный акт
принесения даров волхвами и пастухами младенцу Христу. Но в том-то и
дело, что собственно религиозный, тем более конкретно-христианский
контекст в «Цитадели» искусно редуцирован, затушеван опять-таки с по-
мощью остраняющей дистанции: его не знает и не желает знать воин-му-
сульманин, и в тексте он сводится к абстрактным указаниям на «издревле
установленный обычай».

⁶⁴ Игорь П. Смирнов, *Генезис: Философские очерки по социокультурной
начинательности*, СПб., Алтейя, 2006, с. 74.

⁶⁵ Там же, с. 75.

⁶⁶ Там же, с. 83.

⁶⁷ О том же напоминает Морис Годелье в самом конце своей книги о
даре: «Можно ли себе представить ребенка, который заключал бы со сво-
ими родителями контракт о рождении? Такая идея абсурдна. И ее абсурд-
ность показывает, что первичные связи между людьми, образуемые рож-
дением, не служат предметом переговоров между заинтересованными ли-
цами» (Maurice GODELIER, *op. cit.*, p. 294—295). Такие «первичные связи»
образуются скорее по дарственной модели, и в них проявляется интимный,
(полу)природный характер изначального дара.

⁶⁸ Игорь П. Смирнов, *цит. соч.*, с. 84.

М. Фрайзе

МЕТАПОЭТИКА В СТИХОТВОРЕНИИ МИХАИЛА ЛЕРМОНТОВА «ЕСТЬ РЕЧИ...»

I. Метапоэтика

В отличие от нехудожественных, художественные тексты часто ссылаются не только на окружающий мир, но и на самих себя. Это их качество характеризуется различными терминами. Оно часто определяется как автореферентность, а в случаях, когда это касается лирики, речь ведется также об автотематической или поэто-логической лирике.

В дальнейшем не будем умножать термины. Вместо этого, я считаю, необходимо уяснить смысл феномена метапоэтики и систематизировать его употребление в различных аспектах, а также выяснить его измерение и взаимодействие между аспектами. Привставка «мета» в этом термине является в первую очередь всего лишь ссылкой на то, что речь идет о феномене «второго порядка», означающем явление самоанализа. Взаимодействие между различными аспектами, в том числе и различными концептами, вмещаемыми понятием «мета», до сих пор не рассматривалось. Систематизации, необходимость которой обусловлена или доказывается своеобразием и возможностями этого «самоанализа» художественных текстов, пока не существует. В дальнейшем я, во-первых, предприму попытку подобной систематизации и, во-вторых, постараюсь показать на примере анализа и интерпретации стихотворения «Есть речи...», написанного Михаилом Лермонтовым¹ в 1840 году, различные аспекты метапоэтики и их взаимосвязь.

Понятие «метапоэтика» для начала будет определено как обобщающее наименование для связи литературных текстов как с их культурным контекстом, так и с самими собой, а также с условиями их производства. В уже существующих попытках определения в большинстве случаев сначала проводится граница между эксплицитной и имплицитной метапоэтикой². Эта категоризация зависит, однако, от переменных факторов, что показывает следующий пример. Является ли наименование поэта певцом эксплицитной или имплицитной метапоэтикой? Это зависит от того, можем ли мы называть это наименование метафорой, что не было бы правильным в случае античной поэзии Гомера или средневековой поэзии трубадуров — эти поэты были фактически настоящими певцами. В других эпохах, напротив, это же определение является метафорой, и вместе с тем имплицитной метапоэтикой. Ко всему прочему, конвенционализация символов и лексикализация метафор часто ведет к тому, что мы не знаем, идет ли речь все еще об имплицитной или же уже об эксплицитной метапоэтике. Таким образом можно прийти к выводу, что это критерий лишь описательного вида, и его дихотомия, в ко-

нечном счете, не в состоянии дать нам доступ к более глубокому познанию предмета нашего внимания.

Дело в том, что «познавательными» являются только такие критерии различения, которые систематически ссылаются на концепты за пределами самих себя. Что касается метапоэтики, то основу для ее систематизации дает прежде всего ориентация на идеальные типы постановки вопроса к тексту. В другой публикации я подробно описал четыре принципиально различных способа подхода к тексту³.

Вкратце они представляют из себя следующее. Во-первых, (контекстирующие) исторические подходы, которые направлены на текст, причинно связанные с социальным, политическим, психическим или естественным контекстом, во-вторых, (аналитические) технические подходы, которые обращаются к внутренней конструкции текста, а также к репертуару его художественных приемов. В третьих, (также аналитический) эстетический или же философский подход, который обращается к имманентной, доступной через интерпретацию телеологии смысла в тексте. Четвертый подход (опять-таки контекстирующий) представляет из себя расследование аспекта культурного взаимодействия, где текст участвует в формировании и изменении знакового человеческого мира, т.е. культуры.

На основе такой классификации научных подходов к литературному тексту возможна и классификация метапоэтики, в которой текст обращает эти четыре вопроса к самому себе — аналитические в форме автореферентности и самоанализа, контекстирующие в форме культурного и исторического контекстирования. Соответственно, на этой основе в метапоэтическом измерении художественных произведений можно различить четыре варианта метапоэтики. Эти варианты не являются взаимоисключающими. Они могут быть даны одновременно в одном тексте.

1. В исторической метапоэтике писатель размещает себя и/или свой текст в социальной, экономической, политической или психологической ситуации. Сюда же входят и субъективные физиологические условия писательства и рецепции, за исключением объективных технических условий художественного творчества. Последние относятся к

2. технической метапоэтике, где рассматриваются такие феномены, как соблюдение или ломка стилистических традиций, применение стандартизованного или нового репертуара, применение или остранение художественных приемов, а также все аспекты композиции текста.

3. В эстетико-философской метапоэтике дело идет не только о вопросах философской эстетики. Здесь обсуждается искусство как человеческое занятие, его необходимость или ненужность, его иг-

ровой характер или метафизическое основание. Сюда входят также вопросы об образовании смысла и о вдохновении, если последнее понимается не психологически, а метафизически.

4. В культурологической метапоэтике центральным становится вопрос о расположении произведений в рамках различных художественных эпох. Когда на уровне интертекстуальности особенности художественных приемов и их функций связываются с соответствующими им точками зрения на мир и аксиологиями, тогда метапоэтика уже не техническая, а культурологическая. Эстетико-философская метапоэтика превращается в культурологическую, когда образование смысла и обоснование искусства рассматриваются в диахронном контексте, то есть как потеря смысла или как поиск смысла при измененных культурных условиях, как например, в фиктивном «Письме лорда Чандоса» Гуго фон Гофмансталя. Дискуссия о тексте и условиях его собственного существования в данном контексте трансформируется из исторической в культурологическую, когда условия, в которых функционирует искусство, воспринимаются как «дух эпохи», которому исторические события подчинены в той же степени, как и художественные тексты, или когда текст по отношению к его контексту играет не пассивную, а активно формирующую роль.

Дополнительно к вышеназванным принципиальным аспектам подхода текста к самому себе, в пределах метапоэтики существует еще второе систематическое различие. Оно основывается на том, что у каждого художественного произведения есть тематическое и структурное измерение. Тематическое измерение основывается на референтности языковых знаков, с помощью которой они указывают на предметы окружающего мира, ситуации и действия, а также на их связь между собой. Структурное измерение основано на «текстуальности» текста, т.е. на связи языковых знаков между собой посредством языковых и литературных приемов. Из него возникает вторая система, которая находится в напряженном соотношении с тематическими связями.

Метапоэтику, независимо от того, с каким из названных четырех вариантов мы имеем дело, можно найти на тематическом и/или на структурном уровне. На каком из этих уровней она находится, зависит также от культурной доминанты данной эпохи. «Реалистичные» эпохи, например, подчеркивают референтность — здесь нужно считаться, в частности, с тематической метапоэтикой. Эпохи, в которых подчеркивается отличие эстетики от мира, на который ссылаются знаки, т.е. где особое внимание уделяется собственной закономерности знаков, как например, в авангарде, указывают скорее на структурную метапоэтику. Существуют и эпохи, которые постулируют нерушимое единство между миром знаков и реальным миром, как например, в эпоху романтизма. Здесь ви-

ден сквозной параллелизм между в равной степени очевидными структурными и тематическими сторонами метапоэтики. И, наконец, следует упомянуть эпохи, которые опираются на идею о раздленности и несовместимости реального мира и мира знаков. Здесь также следует рассчитывать одновременно на структурную и тематическую метапоэтику, но, разумеется, часто в противоположной функции и направленности, что приводит к значительным проявлениям интерференции между ними. Подобной эпохой является, например, период символизма. Установки восприятия меняются аналогично преференциям структурной и/или тематической метапоэтики. Таким образом в «реалистичных» эпохах из литературы всех эпох рассмотрю подвергается прежде всего тематическая метапоэтика, а в эпохах, ориентированных на знаки, структурная. С другой стороны, в эпохах, которые в эстетическом производстве предпочитают сосуществование тематической и структурной метапоэтики, последняя ищется как в структурной, так и в тематической области с аналогичным эстетическим восприятием.

Чем же отличаются друг от друга тематическая и структурная метапоэтика?

1. В тематической метапоэтике само художественное произведение, а также его создание и восприятие, его возможность и невозможность, его форма и изобразительно-выразительные средства, становятся центральной темой. То, что это происходит путем непосредственного наименования проблемы или же косвенно, с помощью метафорического или символического кодирования, при определенных обстоятельствах имеет значение по отношению к возможности частичного слияния структурной метапоэтики с тематической в процессе кодирования, поскольку последний имеет большое влияние на тематическое содержание.

Если я обращаюсь к поэту как к «соловью», я тематически беру другое направление, чем если бы я закодировал его «собакой». Тем не менее, это не значит, что оппозиционное расположение понятий «тематически» и «структурно» идентично расположению понятий «эксплицитно» и «имплицитно». Существует имплицитно-тематическая (особенно в реализме, см. ниже) и эксплицитно-структурная метапоэтика (слом фикции, обнажение приема, особенно в авангарде, также см. ниже). На основе того, что процесс кодирования тематически имеет возвратное воздействие, закодированная метапоэтика предпочитается в те эпохи, которые стремятся к одновременной функционализации тематического и структурного измерения художественного произведения, как, например, в романтизме и символизме. В тематическом измерении метапоэтики искусство рассматривается скорее как часть окружающего его мира, поэтому оно и несет в себе долю исторической метапоэтики. В принципе, конечно, тематическая метапоэтика может охватывать

все четыре варианта метапоэтики, так как она может рассматривать все как тему. Структурное измерение метапоэтики, наоборот, склоняется к технической метапоэтике, но и оно может охватывать все варианты.

2. В структурной метапоэтике форма указывает на саму себя как на конструкцию. Этот вид метапоэтики по традиции, идущей от Романа Якобсона⁴, структуралистами отождествляется с автономной «поэтической функцией» знака. При таком рассмотрении эта функция, однако, играла бы роль обязательного аспекта художественных текстов, который являлся бы их прямым определением. Все художественные тексты были бы метапоэтичны. Однако только с точки зрения авангарда можно идентифицировать структурную метапоэтику с функцией всякого художественного произведения, так как авангард действительно ограничивает поэтическую функцию на самоссылку. В каком-то смысле все тексты, определявшиеся поэтической функцией, действительно содержат самоотсылку как обязательное качество. Чтобы структурная самоотсылка не имела лишь тавтологический вид (знак — определяется знаковостью), через нее один аспект знака должен противодействовать другому. Если бы она, например, постулировала непрозрачность материи знака, как это делалось в теориях формалистов (слово — это вещь), тогда она должна подчеркивать ее материальность за счет значения и референции.

Эта основная форма метапоэтики встречается во всех художественных текстах, в них за счет референции и значимости знака с помощью «овеществления» знака возникает новая, совсем другая форма образования смысла. От такого принципиального «мета», от «вторичности» (по Лотману) вторичных моделирующих систем следует отличать настоящую структурную метапоэтику, поскольку знак с его «непрозрачной» материй включением в систему эквивалентностей так же, как в его референтной функции, указывает не на самого себя, а за свои пределы.

В настоящей структурной метапоэтике сама форма ссылается на свою «сделанность», традицию, жанр, на образование смысла, на восприятие и т.д. Она является лишь одной из разновидностей указания на смысл через поэтическую функцию. Структурная метапоэтика находит способ выражения не тематически, а через форму. Таким образом реализованная метафора — это и структурно-метапоэтический комментарий к функции и рецепция этой или вообще любой метафоры; обнажение приема комментирует сам прием, и т.д. То, что поэтическая функция часто смешивается и переплетается со структурной метапоэтикой, объясняется предпочтением метапоэтических разновидностей поэтической функции формалистами. Хотя русские формалисты так и не нашли независимый от эпохи критерий для характеристики общей функции художественного произведения, описанная ими структурная метапоэтика в эпоху авангарда занимала

доминирующую позицию в эстетике. Эпохи часто склоняются к абсолютизированию своих критериев для характеристики функции художественного произведения.

Чистые формы тематических и структурных метапоэтик отличаются ясностью и однозначностью. Они предпочтитаются в технических и исторических метапоэтиках. Таким образом, чистая структурная метапоэтика, предпочитаемая авангардом, преимущественно относится к техническому способу подхода к тексту, а чисто тематическая метапоэтика, используемая преимущественно в реализме, движется в пределах исторической метапоэтики. Смешанные же структурно-тематические формы, напротив, особенно подходят для метапоэтического отнесения к философско-эстетическому и культурологическому подходу, поскольку через двойную метапоэтическую кодировку они достигают более глубокого описания их амбивалентных форм.

Вышеописанные различия можно соотнести с двумя основными формами человеческой коммуникации⁵ — цифровой (логической) и аналоговой (ассоциативной). В терминах Вацлавика, Бивина и Джексона, цифровая коммуникация оперирует наименованиями, что значит — «произвольно приписанными определениями», которые предлагают элементарные логические операторы мышления. Аналоговая коммуникация, напротив, использует аналогии, которые не дают возможность однозначного определения, так как у аналоговой коммуникации, например, у мимики и жестикуляции отсутствует синтаксис. У них отсутствует оператор для отрицания, их высказывания поэтому неизбежно противоречивы и двусмысленны.

Упомянутые психологи указывают на то, что цифровая коммуникация — это главный инструмент передачи и хранения знания; в области человеческих отношений она, однако, малозначима. Здесь функционирует только аналоговая коммуникация. Я считаю, что это относится не только к индивидуальным человеческим отношениям, но и к общему феномену культуры. Технические и исторические подходы действуют логическим образом. Они изолируют форму или тему и достигают, соответственно, однозначных результатов, которые, однако, не имеют культурологической или эстетической значимости. Эстетические же и культурологические подходы, напротив, работают в аналоговом порядке. Здесь не нужно ожидать никаких однозначных или строго логичных ответов, но все же если феномены человеческих взаимоотношений можно описать только таким образом, а эстетический и культурологический аспект переживания окружающего мира являются феноменами человеческих взаимоотношений, тогда искусство в ключевых его аспектах без аналогового подхода не понимается.

Чистых форм метапоэтики стоит ожидать только тогда, когда технический или исторический подход к поэзии занимает централь-

ную позицию. Это встречается, как было упомянуто, прежде всего в такие эпохи, как реализм (исторический подход) и авангард (технический подход). Смешанные формы метапоэтики встречаются в такие эпохи, где центральную позицию занимает эстетический или культурологический подход, то есть в символизме и романтизме. В отличие от авангарда тема в романтизме не является лишь предлогом для структуры и кодируемого в ней смысла. По этой причине в романтизме исключается существование одной только структурной метапоэтики. С другой стороны, в романтизме нет неопровергнутой оппозиции между структурной и тематической метапоэтикой, здесь, скорее, следует ожидать сквозной параллелизм между темой и структурой. Далее я постараюсь подтвердить этот тезис посредством анализа стихотворения Михаила Лермонтова «Есть речи...».

II. Метапоэтика Лермонтова

В значительном количестве стихотворений Лермонтова можно обнаружить метапоэтическую тематику. Из «зрелой» поэзии последних трех лет его жизни можно назвать следующие стихотворения: *Поэт*; *Смерть поэта*, *Не верь себе*, *Памяти Одоевского*, *Как часто, пестрою толпою окружен...*, *Журналист*, *читатель и писатель*. С помощью структурно-аналитической интерпретации можно было бы показать, что в этих случаях тематической метапоэтики анализ одного лишь тематического высказывания содействует только экстракции стереотипов — как раз тех стереотипов, чей монтаж с целью повышения эмоциональности уже Борис Михайлович Эйхенбаум описывал как главенствующий конструктивный принцип в поэзии Лермонтова⁶. В некоторых случаях такое тематическое изложение ни к чему не приводит — как, например, в случае стихотворения *Не верь себе*, где адресат тематического высказывания остается в недоумении по причине его парадоксальности⁷. Чтобы избежать стереотипов и тупиков интерпретации, мы предлагаем анализ структурно-тематически смешанной метапоэтики, которую, предположительно, можно ожидать в произведениях Лермонтова, принадлежащих к романтизму. В качестве примера привожу стихотворение *Есть речи...*, написанное между 1839 и 1840 годом. В этом стихотворении метапоэтика довольно очевидна, хотя она полностью закодирована как метафорически, так и метонимически. Поэтому стихотворение *Есть речи...* можно приписать к эксплицитной метапоэтике, хотя сама «речь», о которой здесь говорится, при строгого тематическом рассмотрении не является литературной речью.

Однако уже Лев Пумпянский предположил в статье *Стиховая речь Лермонтова*⁸, что («быть может») строки, имеющие тематическое отношение к речи одной дамы, одновременно представляют из себя «нечто вроде самохарактеристики» поэтической речи

самого Лермонтова. С. В. Ломинадзе называет это стихотворение «автопортретным»⁹. В чем же Пумпянский и Ломинадзе видят метаэпостическую автохарактеристику лирики Лермонтова в его стихотворении *Есть речи ...?*? Пумпянский определяет «непреодолимую силу эмоционального напряжения» как ее основной признак. Таким образом, он приходит к выводу, что характеристика, написанная поэзии Лермонтова Эйхенбаумом, в *Есть речи...* метаэпостическим путем подтверждается самим автором. Также, по мнению Уолтера Н. Викери, *Есть речи...* выражает мысль, что лирика производит «strong emotional reactions, irrespective of meaning»¹⁰. При этом Викери делает одну показательную ошибку. Он говорит о «звуках», в то время как в стихотворении специально тематизируются не «звуки», а человеческая «речь». Сам поэт, однако, специально имел в виду «речь», а не «звук», потому что он целенаправленно изменил начало текста. В первой, альбомной версии стихотворение начиналось как раз со слов «*Есть звуки*»¹¹. Лермонтов заменил их для публикации словами «*Есть речи*»¹². Речь, в отличие от звука, носит конкретную семантику. В окончательном варианте Лермонтов не редуцирует выразительность стихотворения к суггестивно-тональному звучанию.

По мнению Ломинадзе, Лермонтов характеризует свою поэтику в *Есть речи...* словами «из пламя и света рожденное слово». Огонь и свет, по изложению Ломинадзе, как чистые чувственные феномены предшествуют конкретным, а поэтическая речь в равной степени «дана как свет». Таким изложением Ломинадзе старается разрешить странную катахрезу стихотворения. Он спрашивает: «Каким образом слово, рожденное из пламя и света может быть «темным»?» Отвечая на этот вопрос, он соглашается с Пумпянским и Викери — «из пламя и света рожденное слово есть звук»¹³. То есть смысл темен, а звук «ясен, как день»¹⁴. При этом, однако, один вопрос, который ставит Ломинадзе и на который он сам не дает ответа, остается открытым, — почему смыслу тематизированной речи в данном стихотворении приписывается атрибут «темный», в то время как, по его же словам, смысловая сторона поэтической речи Лермонтова «прозрачна, как стекло»?

Мое альтернативное толкование этого стихотворения исходит из следующих тезисов: «речь» в данном стихотворении Лермонтова представляет из себя не просто звук. «Волненье», соответственно, не просто эмоциональное напряжение. Слово «волненья» хотя и является ключевым в стихотворении, но включено в словесное окружение, в котором создание эмоционального волнения вовсе не выступает в качестве основной функции поэтической речи. Это окружение рифмой, звуковыми перекличками и другими риторическими средствами плетет особую семантическую сеть. В дальнейшем контексте целого стихотворения та самая сеть плется им-

плицитно диалоговой структурой стихотворения. В ней лирический субъект выступает не только в качестве лирического Я (адресанта), но и в качестве слушателя (адресата). Стихотворение «Есть речи...» не только содержит очевидное метапоэтическое высказывание, но и конкретную, целенаправленную метапоэтическую структуру. Текст не просто вызывает эмоции, но его звуки, аллитерации и другие эквивалентности приводят к конкретной структурной семантике. Таким образом, поэтическая структура и метапоэтическое высказывание стихотворения взаимно объясняют друг друга — именно как этого можно ожидать в метапоэтической поэзии периода романтизма.

Таким образом, метапоэтическая поэзия Лермонтова особенным способом показывает, как далеко его поэзия в целом выходит за рамки постулируемого Борисом Эйхенбаумом источника романтических чувств. Далее я постараюсь подтвердить свой тезис с помощью подробного анализа вначале звуковых перекличек, а потом структуры диалога.

III. Анализ и интерпретация структурной метапоэтики в стихотворении *Есть речи...*

Л. Г. Фризман¹⁵ понимает рифму *значенье — волненья* как семантическую оппозицию. Таким образом получается, что лексическое значение слов здесь отрицается, а его место занимает эмоциональный импульс, который, по словам Фризмана, транспортируется звуками. Фризман верно указывает на метапоэтическое значение семантической корреляции между «значеньем» и «звуками». Эта корреляция формально опирается на аллитерацию и на позиционную эквивалентность слов в конце каждого первого стиха одной строфы. Тем не менее их интерпретация по Фризману неубедительна. Между лексическим значением и эмоциональным импульсом можно сконструировать оппозицию только с помощью метонимического смешения. При строгом подходе оппозиция существует только между лексической и звуковой стороной языка. Метапоэтическая интерпретация поэтому приводит пока только к тому, что для поэзии лексические значения несущественны (*значенье ... ничтожно*), в то время как звуковая сторона языка предлагает больший выбор значений (*полны их звуки*).

Тезис Фризмана спорен уже потому, что его невозможно применить к феномену двойного отрицания: «не <...> без волненья». Двойное отрицание указывает на то, что эмоциональное потрясение не является основным назначением данной речи. Скорее всего, эффект, производимый речью на адресата, непроизвольный. В этой речи содержание, занимающее место лексического значения, обсуждается впервые во второй строфе, а именно в форме нескольких парадоксальных утверждений. Первый парадокс состоит в том, что звуки «полны безумством», причем *безумство* озна-

чает *отсутствие ума*. Итак, звуки здесь наполнены отсутствием. Конечно, мы могли бы описать этот парадокс как непроизвольный результат эмоциональной комбинаторики, если бы слово «безумством» рассматривалось в качестве придатка к словам «полны... желанья», увеличивающего интенсивность сообщения. Несмотря на то, что в литературном тексте, аналогично презумпции невиновности в суде, презумпция смысла должна предшествовать предложению о случайных и непроизвольных эффектах словарной комбинаторики, второй парадокс, непосредственно следующий за первым, показывает, что мы имеем дело с осознанным методом: в отличие от лексического значения, звуки речи содержат противоположные ситуации и эмоции — как слезы прощания, так и дрожь встречи или свидания. Здесь нельзя предполагать простое перечисление различных возможностей, поскольку «содержания» звуков структурно связаны между собой противоположностью исключающих друг друга ситуаций.

Прежде всего, однако, следует разрешить парадокс, определенный нами как катахреза, который ввел в смущение Ломинадзе. Во-первых, поэтическая речь может быть рожденной и из света, и из тьмы, поскольку она, по сути своей семантики, противоречива. По причине амбивалентности смысла, вытекающей из ее противоречивой семантики, она, с одной стороны, непонятна (темна) дискурсивному мышлению, основывающемуся на формальной логичности, т.е. на непротиворечивости. С другой стороны, она ярким светом освещает действительность тем, что проявляет ее амбивалентную смысловую структуру, вытекающую из ее сценичности и поэтически выражаемой сети эквивалентностей. Само стихотворение ссылается на амбивалентность и эквивалентность уже своей метро-ритмической структурой. Наряду с амфибрахием, ссылающимся на амбивалентность, здесь, как в лирике барокко, часто конструирующей противопоставления, наблюдается симметричная цезура после третьего слога, т.е. после первой стопы метра, и это, несмотря на краткость стиха, нарушается только два раза: в словах «внимать невозможно», причем здесь приставку *не* можно рассматривать как отдельную лексему, и в словах «рожденное слово». Такая зеркальная симметрия стихотворения композиционно реализует эксплицитную и имплицитную, тематическую и структурную семантику стихотворения. Она также реализует, и здесь мне придется опередить тему второй части анализа, диалоговую структуру этого стихотворения и поэзии в общем, отображая диалог обращения и ответа в диалоге двух полустиший. Соответственно, предварительный результат оценки структурной метапоэтики через анализ звукового и семантического контекста слова «волненья» состоит в следующем: поэтическая речь отличается парадоксальностью и противоречивостью, «волнение» вызывается не повышенной

эмоциональной окраской текста, а поэтической контрафактурой по отношению к тематическому значению. Отношение между тематической и структурной метапоэтикой само по себе уже выступает в роли парадокса: структурная метапоэтика подрывает тематическую и как раз благодаря этому подтверждает ее.

Кроме того, анафорически произведенная эквивалентность между словами «внимать» и «волненье» указывает на *внимание*, выступающее в качестве предпосылки для волнения. Здесь также оказывается, что речь идет не об эмоциональном напряжении, от которого никуда нельзя скрыться, когда оно «одолевает» адресата, а об особенностях поэтической речи, которая раскрывается только при *внимательном* подходе к тексту. Поэтому лирическое Я при дальнейшем развертывании стихотворения проявляется как лицо, способное воспринять («слушав») и узнать эту речь («узнаю» — здесь также как в случае со словами «внимать» и «волненье», включая «звуки» и «безумством» [зыв — зу...в], фонетически перекликаются ссылающиеся друг на друга слова). Мы вернемся к диалоговой структуре стихотворения позже. На звуковом уровне повтором *ч*, *е* слова «речь» и «значенье» тесно связаны между собой, чем снова структурно указывается на связь между логичным аспектом речи и определением ее «значения». В глаза бросается и то, что по мере развития стихотворения этот повтор не только старательно избегается, но и вытесняется другими многочисленными звуковыми повторами (к значению возвращения *еч* в последней строфе я вернусь позже). Итак, позже на место светлой, отчетливой ясности сочетания «речь» и «значенье» вступает, с одной стороны, темная *о*-тональность (ударение на *б* в *темно*, *ничтожно*, *невозмжно*, *полны* и *слёзы*), а с другой — ограничение на звонкие согласные (*з*, *л*, *ж* и, в особенности, комбинации *мн*, которые в первую очередь связывают между собой начала строк первой строфы: *тeMНo*, *Нo иM*, *вNiМать*). Последнее слово первой строфы таким образом становится их звуковой квинтэссенцией: *НЕВОЗМОЖНО* включает в себя все звонкие согласные и гласную *О*.

Учитывая феномен отрицания значения, также интересно было бы взглянуть на связь между «темно» и «ничтожно» в полустишие «темно иль ничтожно». Дело в том, что здесь возникает вопрос, как понимать союз «иль» — связывает он взаимовключающие или взаимоисключающие прилагательные? При тематическом рассмотрении, скорее всего, «взаимовключающие», т.е. то, что *темно* (смутно) по значению, соответственно, *ничтожно*. С другой стороны, при структурном подходе слово «ничтожно» заимствует звуки *нч* у слова «значенье». Это сuggестирует следующее: если в процессе внимания к этой речи я ориентируюсь на *значенье* (смысл), то она кажется мне бессмысленной («значенье... ничтожно»), если я, напротив, позволяю ей меня взволновать, она кажется мне полной, но вместе с тем

темной, т.е. полной неясной «смутности» смысла. В этом случае «иль» следует понимать как взаимоисключающий союз.

Теперь можно разрешить парадоксальность второй строфы: противоречивость романтично-поэтической речи, в отличие от оксюморона в авангарде, должна быть разрешимой. В первом парадоксе решение лежит в «звуковом хиазме» со словами *полНы* и *желаНья*, с одной стороны, и словами *ЗВУки* и *безУмством*, с другой. Парадокс о том, что поэтическая речь якобы пуста, разрешается предположением, что изобилие («полны») произведено желаньем, что желание находит для себя в *содержании* слов имагинативное изобилие, в то время как звуковая сторона речи, ее *звукность* без именно этого *желанья* есть не что иное, как пустота или отсутствие (смысла). Второй парадокс нужно, однако, решать немного иначе. На звуковом уровне здесь предполагается аллитерация слов «слёзы» и «свиданья», т.е. возможно, что здесь также дело в звуковом хиазме. Одновременно, однако, виден ассонанс в словах «*слёзы разЛуки*», который подтверждает синтаксическое определение. Семантически из этого следует, что в метонимиях «слёзы разлуки» и «трепет свиданья», выражющие эмоции *слезы* и *трепет* взаимозаменяются. *Слезы* уже противоречивы сами по себе, *трепет* тоже противоречив — здесь нет надобности делать их противоречивыми. *Разлука* и *свиданье* образуют корреляцию, не исключая друг друга, они существуют не по отдельности, а как два аспекта одной связи. Это означает, что решение парадокса лежит здесь в глубокой аналогии и в принадлежности причастных понятий друг другу.

IV. Анализ и интерпретация тематической метапоэтики

Дальнейший контекст ключевого слова «*волненья*» и, соответственно, возможность его интерпретации за пределами чистой эмоциональности, образуется, как я уже упомянул, в диалогической структуре стихотворения. Тематически лирический субъект в ней только слушатель (адресат), тем не менее, как субъект лирической речи, а также благодаря метапоэтическому измерению стихотворения он одновременно играет роль адресанта. Кроме того, сложный диалогизм стихотворения проявляет существенное развитие от строфы к строфе.

Прежде всего бросается в глаза градация лирической субъективности. Ее исходный пункт — это крайность абсолютно непричастной дескрипции, как она выражается словом «*есть*», с которого таким блестящим образом начинается стихотворение¹⁶. Непричастная дескрипция также сигнализирует о себе грамматически безличным словом «*невозможно*», которым кончается первая строфа. В окруженном этими безличными словами «*волненье*» уже видны первые признаки подразумеваемой субъективности. Но также и вторая, и третья строфы тематически еще держат позицию непричастного описания. Структура же этих строф постепенно смещается в направлении большей причастности. Такая «субъективизация»

вызывается словом «как», предполагающим определенную точку зрения, а также имплицитной оценкой, скрывающейся в словах «шум» и «пламя», если по традиции, унаследованной от Пушкина, понимать *шум* как противоположность поэтической речи, как плебейское проявление жизни, а *пламя* — как огонь вдохновения для гения.

Настоящий диалог начинается с конца первой строфы, со слова «внимать», которое метапоэтически указывает на необходимость рецепции *субъекта* речи, а не только ее денотативного значения. Впервые подобная рецепция документируется во второй строфе, где декодируется экспрессивность речи за пределами денотата. Особен-но интересно в словах, указывающих на выражение чувств, то, что у них всех есть временные горизонты, т.е. не только, как можно было бы подумать, актуальные *состояния* выраженного субъекта. Желания ориентируются на будущее, слезы указывают на прошедшее, а волнение, в свою очередь, на ожидаемое. Такое богатство экспрессивных элементов речи уже является ее поэтической особенностью, поскольку речь такими элементами уже выходит за рамки определяющей ее актуальной обстановки и коммуникативной цели.

Таким образом разъясняется вопрос третьей строфы, почему такая *переполненная* речь, то есть поэтическая речь, в повседневном контексте не может ожидать ответа. Повседневная речь не выходит за рамки своей современности, так как она связана с соответствующей обстановкой говорящих и слушающих. Ей непонятна поэтическая речь, которая со своими временными горизонтами указывает за пределы актуальных событий, и она не может на них отреагировать. Одновременно слова «не встретит ответа» впервые указывают на то, что эта особенная, т.е. поэтическая речь, несмотря на то, что она не коммуникативна в повседневном смысле, тем не менее требует ответа и даже ожидает его с нетерпением. В то же время здесь, в середине стихотворения, появляется совсем новый аспект *шума* и *пламени*, выходящий за пределы пушкинской иерархизации поэты и толпы. Здесь, в стыке между установлением факта и диалогом, между непонимающей деловитостью и коммуникацией, противоположность *шума* и *пламени* превращается в необходимое единство, когда мы синтаксически связываем строку «средь шума мирского» не с «не встретит ответа», но с «рожденное слово». Тогда мы читаем: мир не просто переполнен оглушительным шумом, а в шуме, в хаосе повседневной речи, в тигле времен и ситуаций, берет начало огонь поэтической речи.

С этого момента лирическое Я выступает в качестве адресата «речи». Сейчас уже ясно, что *волненье* нельзя редуцировать до эмоционального импульса, так как лирическое Я, «услышав» эту речь, реагирует не возбуждением, а познанием («узнаю»), что подчеркивается аллитерацией в словах *услышав* и *узнаю*. Далее реакция переходит в ответную речь, вследствие чего устанавливается «сти-

хотворный» диалог. Выяснилось, что этот диалог не «повседневный», однако мы еще не понимаем его особенную диалогичность. Она выводится из сюжетных ситуаций, в которых эта особенная речь застанет лирического субъекта. На первый взгляд, «молиться в храме» и «бороться в битве» указывают на важную, возвышенную деятельность. То, что эта деятельность тотчас же прекращается, для поэтического ответа на услышанную речь, как будто бы придает лишь гиперболически преувеличенную возвышенность. Но у обеих ситуаций имеется еще и другая, более специфическая функция. *Молитва* и *борьба* сами по себе являются особенными формами диалога или интерсубъективной встречи, и, таким образом, в отличие от повседневной речи, такой же возвышенной альтернативой «шуму», как и поэтическое слово¹⁷. По крайней мере, эти действия были достойны исполнения лирическим Я, прежде чем, следуя призыву, оно их бросает.

Молитва, диалог с Богом есть наивысшая, абсолютная форма диалога. У Лермонтова, однако, она отходит на задний план по сравнению с «особыми» межчеловеческими отношениями, и это не только здесь, но и в стихотворении *Молитва*,¹⁸ которое в этом отношении родственно *Есть речи...*¹⁹ Борьба, а именно «борьба ни на жизнь, а на смерть», как другая возвышенная деятельность лирического Я, с философской точки зрения, начиная с Гераклита и кончая Гегелем (а также в экзистенциализме²⁰), представляется как экзистенциальная, т.е. единственно настоящая встреча с «Другим»²¹. Метаэтическое кредо Лермонтова, как его можно выявить из структуры двух последних строф данного стихотворения, состоит в том, что поэтическое слово имеет превосходство не только над речью толпы, но даже над диалоговыми «конкурентами» поэзии — над молитвом и над борьбой.

При изолированном рассмотрении семантического отношения рифмующихся слов кажется, что рифма «средь боя — его я» ссылается на экзистенциальную встречу (на смерть) в борьбе. Синтаксис, однако, противоречит такой (я его — или он меня...) «боевой» семантике, так как «его я» ссылается не на противника в борьбе, а на того, кто *отзывает* лирическое Я от боя. В связи с этим рифма «где я ни буду — узнаю повсюду» уже выражает одно преимущество поэтического слова перед битвой и молитвой. В то время как битва и молитва ограничены своим расположением в храме или на поле сражения (*где я ни буду*), где нужно быть, чтобы встретиться, поэтическое слово может быть всюду, т.е. ему можно внимать повсюду (*узнаю повсюду*). Смысл здесь независим от ситуации, потому что он раскрывается не через тему (всегда связанную с ситуацией), а через свою вездесущую структуру и тем самым обходится без ссылки на относящуюся к нему конкретную обстановку, которая выражается pragматичным измерением речи.

Даже при адекватной для «диалогической» деятельности лирического Я прагматике боя или храма, поэтическая речь превосходит их в диалогической силе встречи, как это показывает семантика рифм последней строфы. Будь молитва сама по себе экзистенциальна, она все же не является экзистенциальным *диалогом*, так как ей нет ответа. Лирическое Я предпочитает поэтические ответы монологическим обращениям к трансцендентности в молитве. Последняя пара рифмующихся слов «отвечу — навстречу», в свою очередь, показывает преимущество поэтической речи над «встречей» в битве. С первого взгляда «Брошусь ему я навстречу» описывает как раз то, что обычно происходит в битве по отношению к врагу: *броситься на врага* (ср. «средь боя — его я»). Кроме вышеупомянутого разлада рифмической и синтаксической связи слов «его я», фундаментальное отличие поэтической «встречи» от борьбы подчеркивается и употреблением слова *навстречу* в контексте слов *броситься и бой*. Оно вызывает столкновение смысла слов *на врага и навстречу*. В результате экзистенциальная конфронтация в борьбе, хотя она и происходит лицом к лицу с другим человеком (противником), не может быть диалогом. Этимологически движение *навстречу* предполагает *встречу*, т.е. вступление во взаимные отношения, где другой — не только объект моей смертоносной деятельности, но и субъект собственного, достойного моего внимания слова. Для этого недостаточно оставить шум масс позади или же встретиться лицом к лицу в поединке — здесь ожидается настоящая диалогическая встреча, которая, однако, не создается по принуждению (*бой*) и которую невозможно вымолить (*молитва*). Ее нужно ждать, поскольку она подобна подарку, и, как только становится слышен зов, надо бросить все и ринуться ей навстречу. «Навстречу», как последнее слово стихотворения, таким образом, представляет из себя окончательное преодоление непричастного наблюдения, выраженного его первым словом. Так, метапоэтически здесь выражается мысль, что поэзия ведет нас от *есть к навстречу* — от непричастного наблюдения к абсолютному диалогу.

Итак, стихотворение Лермонтова является не только образцом романтической метапоэтики, т.е. параллелизма — при всех различиях функциональности — между структурной и тематической метапоэтикой, но, сверх того, оно определяет поэтическую речь как форму не «определенческой», а «отношенческой» коммуникации. Вместе с тем оно комментирует связь логической и аналоговой коммуникации в смешанных формах метапоэтики, что является редким случаем метаметапоэтики.

Такого высокого уровня рефлексии стихотворение достигает благодаря присутствию всех четырех основных вариантов метапоэтики: исторического (условия рецепции поэтической речи), техническо-

го (звук и значение) и философского (война и молитва как ложные формы диалогичности), а также культурологической метапоэтики (дискуссия с «вертикальным» определением — поэт и толпа — поэтической речи (Пушкин)), которое на склоне эпохи романтизма, в отличие от пушкинского перехода от классицизма к романтизму, больше не в состоянии оправдать эту речь. Кроме того, в качестве поэтического текста романтизма *Есть речи...* показывает себя как смешанная форма, объединяющая взаимоподтверждающие формы структурной и тематической метапоэтики.

¹ Лермонтов 1948, Т. 1, стр. 49—50.

² См.: Мюллер-Цеттельманн 2000; Сандра Потт (2004) классифицирует виды метапоэтики по компоненту «Самости» в поэтологической рефлексии: такая самость состоит, с одной стороны, из «раздумья о поэтологической постановке вопроса и учения в общем», и, с другой, из «возврата к собственным поэтологическим основам» (стр. 11). Проблема подобной классификации лежит в ее пониженной эвристической релевантности. Вопрос о поэте и его Я был бы релевантным, но не метапоэтическим; вопрос о выбранном «им» методе был бы метапоэтическим, но отдельно от «объективного» вопроса о принципе действия какого-либо метода он уже не имеет никакого значения для понимания данного текста.

³ См.: Фрайзе 2006.

⁴ Якобсон 1960.

⁵ Вацлавик, Бивин, Джексон 1968.

⁶ Эйхенбаум 1924.

⁷ См.: Фрайзе 1995.

⁸ Пумпянский 1941, здесь: стр. 399.

⁹ Ломинадзе 1970, стр. 124; а так же Ломинадзе 1985.

¹⁰ Викери 2001, стр. 195., «сильные эмоциональные реакции, независимо от значения»

¹¹ Выделено мною.

¹² Выделено мною.

¹³ Ломинадзе 1970, стр. 125, 128, 130.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Фризман 1971.

¹⁶ Ломинадзе 1970, стр. 125, обращает особое внимание на первое слово стихотворения, но он интерпретирует его в рамках звука, а не речи: то, что есть — «дан как свет».

¹⁷ Ломинадзе 1970, стр. 125, не видит этого отличия и говорит о двух равноправных действиях отрицания «мирского шума».

¹⁸ Для Ломинадзе 1970, стр. 131, неоконченная молитва указывает на отказ от Бога или от идентификации абсолютного с Богом. В этом нет ничего антирелигиозного, и таким образом Ломинадзе успешно устанавливает то, что в тематизированном элементе «речь» земное и трансцендентное объединяются. К сожалению, это установление слишком абстрактно и требует объяснения, которое я надеюсь дать в дальнейшем путем определения тематизированной речи не как pragmatичной, а по существу диалогической и на этом основании поэтической.

¹⁹ Таким образом, лирическое Я в «Молитве» (Я, мать божия, ныне с молитвою...) определенно просит «не о спасении, не перед битвою», а (за)

“деву невинную”. Хотя стихотворение и называется «Молитва», «спасение» и «битва» образуют здесь пару, аналогичную сочетанию «битва» и «молитва» в *Есть речи...*, причем невинная дева играет ту же роль, что и адресант *речи* в *Есть речи...*

²⁰ Piotr Hoffman 1983.

²¹ Хотя Пушкин и пишет в *Поэт и толпа*: «...Не для корысти, не для битв/ Мы рождены для вдохновенья/ Для звуков сладких и молитв», где на границе между классицизмом и романтикой иерархия между буднями и более высокой сферой, между массой и поэтом ясно определена, — в романтизме эта иерархия пропадает, уступая место горизонтальным распределениям диалогических и монологических форм речи и простой ролевой игре. Поэтому Лермонтов должен для своей эпохи по-новому оправдать поэтическую речь.

Литература

Hoffman, P.: *The human self and the life and death struggle*. Gainesville 1983.

Vickery, Walter N.: M. Ju. Lermontov. His Life and Work. München 2001.

Watzlawick, P., Beavin, J., Jackson, B.: *Pragmatics of human communication. A Study of international patterns, pathologies and patterns*. London 1968.

Лермонтов, М.: Полное собрание сочинений. Л. 1941, Кн. 1, стр. 49—50.

Ломинадзе, С. В.: «Не кончив молитвы...», в: Вопросы литературы 1970, 1.

Ломинадзе, С. В.: *Поэтический мир Лермонтова*. Москва 1985.

Müller-Zettelmann, E.: *Lyrik und Metalyrik*. Heidelberg 2000.

Pott, S.: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Berlin 2004.

Пумпянский, Л.: Стиховая речь Лермонтова, в: *Литературное наследство*, 43—44. («Лермонтов 1»), Москва 1941, стр. 389—424.

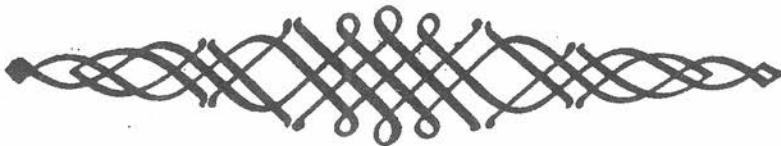
Фрайзе, М.: «Не верь себе — а кому же верить?» (Ораторская лирика Лермонтова), в: *Russian Literature* 38/3, 1 октября 1995, стр. 259—272.

Freise, M.: *Vier Weisen, nach dem Text zu Fragen*, в: V. Bockholt, M. Freise, W. Lehfeldt, P. Meyer (Hg.): *Finis coronat opus. Festschrift für Walter Kroll zum 65. Geburtstag*. Göttingen 2006, стр. 71—83.

Фриzman, Л. Г.: Есть речи — значенье, в: «Научные доклады высшей школы». Филологические науки 1971, 4, стр. 27—37.

Эйхенбаум, Б.: Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Ленинград 1924.

Jakobson, R.: *Linguistics and poetics*, in: T. A. Sebeok (Hg.): *Style in Language*. Cambridge (Mass.) 1960, 350—377.



ЖИЗНЬ ЯЗЫКА

А. А. Припадчев
РЕЧЕВАЯ СИСТЕМНОСТЬ ТЕКСТА
В ДАННЫХ СМЫСЛОВ
(На материале произведения жанра «летопись»)

В теории речи существенно разграничение понятий «семантика» и «смысл». Системообразование в речи, выявляемое через понятия «факторы» и «принципы», и речевая системность конкретных текстов, выявляемая через понятие «модели», в данных **семантике** уже были предметом нашего внимания и демонстрировались на материале текстов жанра «плач» и жанра «молитва» (Припадчев, 2006, с. 117–121; 2007, с. 66–76; 2008, с. 58–67; 2008, с. 13–24; 2008, с. 3–15). В новой серии статей системообразование в речи и речевая системность определенных текстов, в частности, жанра «летопись» рассматривается уже в другом аспекте, а именно: в данных **смыслов**.

Потребность в разграничении семантики и смысла возникла не сегодня. Ученые разных направлений в лингвистике при изучении текста и речи стали особенно настаивать на этом в конце XX века.

Необходимость разграничивать понятия «денотат» и «смысл» прослеживается по многим положениям Н. И. Жинкина: «Речевые знаки по требованию значений, вырабатываемых в процессе коммуникации, перестраиваются в эквивалентные для партнеров формы, в которых должно происходить быстрое узнавание и разборчивая реализация языковых единиц. Интеграция этих единиц образует предметный смысл денотата (выделено нами — *A. П.*) и тем самым возможность выразить его содержание в разных словах, в чем и состоит акт понимания» (Жинкин, 1982, с. 68).

«Проблема текста мало разработана, поэтому существенные вопросы речевой коммуникации остаются еще неясными. К таким вопросам относится, например, роль денотатов, различие между **значением и смыслом** (выделено нами — *A. П.*)» (Жинкин, 1982, с. 80).

Углубляя разграничение понятий «значение» и «смысл», Н. И. Жинкин не исключает наличия в тексте не только семантических моделей (идентификация денотатов), но и определенно говорит о

присутствии в нем иных — смысловых моделей: «Денотаты (выделено нами — А. П.) интегрируются по ходу развития темы речи, и единство темы держится на идентификации денотатов. <...> Смысловые (выделено нами — А. П.) связи в отличие от грамматических не заданы заранее, их надо найти, открыть и интегрировать в модели. Тогда модель <...> будет смыслом отрезка речи. Иначе говоря, смыслом будет то, что предметно тождественно в разных лексических оформлениях» (Жинкин, 1982, с. 80—81).

Сосредоточиваясь на понятии «смысл», Н. И. Жинкин предлагает практические пути обнаружения смысла текста — наблюдать за смежными предложениями, постепенно расширяя радиус смежности до кристаллизации смысловых отношений структур: «Текстовый смысл (выделено нами — А. П.) — это интеграция лексических значений двух смежных предложений текста. Если интеграция не возникает, берется следующее смежное предложение, и так до того момента, когда возникает смысловая связь этих предложений» (Жинкин, 1982, с. 84—85).

К прозрению и предсказанию когнитивной лингвистики (Попова, Стернин, 2007) можно отнести высказывание Н. И. Жинкина о том, что смысл, формируясь до языка и речи, соотнесен не только с речемыслительной деятельностью, но и прежде всего с ментальностью в широком смысле этого слова: «Говоря о смысле (выделено нами — А. П.), мы попадаем в компетенцию интеллекта <...> Интеллект сохраняет за собой только самую общую, но универсальную функцию управления — это кодирование в виде универсального предметного кода (УПК)» (Жинкин, 1982, с. 88).

Итак, по Н. И. Жинкину, смысл является интегралом значений. Смысл — это внутренняя форма языка, которую старался обнаружить В. фон Гумбольдт (Жинкин, 1982, с. 89, 96).

Непосредственно на понятии «смысл», без акцентирования понятия «значение», сосредоточивает свое внимание и нейролингвистика, осмысливая этот термин в приложении к тексту. А. Р. Лурья отмечает, что смысл текста — величина большая, нежели смысл отдельных предложений и их последовательности: «Было бы неправильно думать, что смысл (выделено нами — А. П.) воспринимаемого текста исчерпывается смыслами отдельных предложений. Процесс понимания смысла целого текста несравненно сложнее. <...> Анализ понимания смысла целого текста так же не может сводиться к анализу последовательности предложений, <...> как и понимание предложений не сводится к пониманию просто следующих друг за другом отдельных слов» (Лурья, 1975, с. 173).

Уводя исследователей от искушения разбить смысл текста на кусочки смыслов, Р. А. Лурья предлагает понятие «модель» в приложении к смыслу: «Быть может, лучше всего <...> сложность смысловой (выделено нами — А. П.) структуры текста проявляется в басне

(притче), процесс понимания которой может быть оценен как модель любого сложного процесса понимания текста» (Лурия, 1975, с. 174).

Для того, чтобы в поисках смысла текста переход от смысла отдельного элемента произведения к смыслу текста как целого был органичным, Р. А. Лурия советует предусмотреть «скрытые смыслы» в любом тексте, а не только в художественном: «Подлинное понимание **смысла** (выделено нами — А. П.) текста предполагает сначала интерпретацию скрытого смысла отдельного фрагмента, а затем — и общего смысла всего текста в целом» (Лурия, 1975, с. 175).

Обращая внимание на сложность процесса интерпретации смысла текста, Р. А. Лурия рекомендует учитывать многослойность смыслов текста, его «внешнее содержание» и «внутренний смысл»: процесс понимания текста «выходит далеко за пределы декодирования отдельных грамматических структур, включенных в текст; он требует абстракции от частного значения, выраженного отдельными элементами текста, и от сообщения, которое является его «внешним содержанием»; наиболее существенным звеном понимания текста становится его внутренний **смысловый** (выделено нами — А. П.) анализ» (Лурия, 1975, с. 176).

Во избежание претензий на единственную возможную интерпретацию смысла текста Р. А. Лурия допускает разные версии его смысловой структуры, предлагая понятие «глубина прочтения текста»: «Нет сомнения в том, что глубина прочтения текста может быть различной и что она варьируется от одного субъекта к другому, вероятно, в значительно большей степени, чем анализ «внешнего», грамматически оформленного значения предложений» (Лурия, 1975, с. 176).

Констатируя состояние дел в психологии и лингвистике в области изучения смысла, Р. А. Лурия пишет: «Мы не можем сказать больше о сложном психологическом процессе декодирования общего **смысла** (выделено нами — А. П.) текста. Эта проблема <...> еще очень мало изучена психологами. <...> Лишь в самое последнее время она стала тщательно изучаться некоторыми <...> лингвистами; однакоже здесь делаются только первые шаги» (Лурия, 1975, с. 177).

И далее: «В отличие от <...> изучения понимания отдельных предложений, понимание целых **смыловых** (выделено нами — А. П.) отрывков, их общей мысли и их внутреннего смысла, почти совсем не располагает сколько-нибудь достаточной литературой» (Лурия, 1975, с. 181.)

Обращаясь к тексту, авторы «Основ теории речевой деятельности» не используют понятий «семантика» и «смысл», но прибегают к терминам «универсалия речи», «психолингвистическая модель»: «При попытке психолингвистических объяснений речевых явлений необходимо, по-видимому, учитывать три аспекта: сам лингвистический факт, который может быть обнаружен на основе

анализа текстов одного языка, его проверку на универсальность и его психологическую интерпретацию» (Основы, 1974, с. 139).

«Однако несмотря на некоторые успехи, достигнутые в психологической интерпретации извлеченных из текстов фактов, особенно фактов речи, большинство универсалий до сих пор не нашло психолингвистического объяснения» (Основы, 1974, с. 142).

И далее: «Рассматривая текст как материал для психолингвистических исследований, необходимо иметь в виду, что один и тот же текст <...> может интерпретироваться по-разному. <...> Вряд ли можно утверждать априорно, что в основе порождения данного типа высказывания лежит та или иная психолингвистическая модель. <...> В то же время нельзя недооценивать возможностей, которые предоставляет текст для психолингвистических исследований» (Основы, 1974, с. 144).

Так долго кристаллизовавшееся различие понятий «семантика текста» и «смысл текста» в увлеченности моделированием процесса понимания текста стало снова уходить на второй план. По существу текст снова исключен из проблематики «язык — речь». А если это так, то потеряны и предметы лингвистики — язык, речь.

Но нет текста вообще. Есть конкретный текст с временными, ареальными, жанровыми и авторскими параметрами. Текст — это единство языка и речи. Основной механизм перехода языка в речь — нейтрализация языкового различительного означивания денотатов и смыслов денотатов сходным речевым. В каждом тексте этот процесс словесно проявляется по-разному. Поэтому и язык, и речь в тексте — величины искомые. Главное для текста — речь. Основное ее проявление — системность.

Не бывает системности на пустом месте. Речевая системность текста выявляется или в данных семантики (пространство, время, оценка и др.), о чем мы говорили в других работах, или в данных смыслов (универсальный — энциклопедический; национальный — контекстуальный и ситуативный; уникальный — прагматический, образный).

Если данные о речевой системности текста претендуют на статус научных, они должны предъявляться, как писал Ф. де Соссюр (Соссюр, 1977, с. 133), через понятия «факторы» и «принципы». Используемые нами и ранее, при обсуждении речевой системности текста в данных семантики, эти понятия применимы и при описании речевой системности текста в данных смыслов, что подтверждает их сущностность и универсальность.

тои же весне ожени ся кнзъ мъстиславъ новегороде и поя оу якоу на дъчерь оу мираславиця и потомъ позваша и ростовыци къ себе. и иде ростовоу. съ дроужиною своею. а съ оставивъ новегороде и приде ростовоу. и въ то время оумъръ бяше михалко. и поиде съ ростовыци и съ соужданыци. къ володимирю. и постави всеволодъ съ володимиръ

ци и съ перяславьци. противоу его пылкъ. и биша ся. и паде обоихъ множъство много. и одоле всеволодъ. и възврати ся мъстиславъ въ новъгородъ. и не прияша его новгородьци. нѣ поуть ему показаша. и съ снмъ съ стославомъ (Хрестоматия по истории русского языка. — М., 1990. — С. 75).

Типология смыслов текста

Энциклопедический смысл: жизнь в Северо-Восточной Руси начала XI — середины XIV века (*тои же весне: 6684 — 1176 год; мъстиславъ — Мстислав Ростиславич, княжил в XII веке; позваша и — приглашение Мстислава Ростиславича на княжение в Ростов-Суздальский после убийства в 1175 году ростовского князя, его дяди Андрея Боголюбского; михалко — Михаил Юрьевич, княжил в XII веке во Владимире, умер в 1177 году; всеволодъ — Всеволод Юрьевич, княжил во Владимире в XII веке после смерти брата Михаила Юрьевича; ожени ся — поя дѣчерь*).

Контекстуальный смысл: междуусобные войны в период феодальной раздробленности (*постави пылкъ — биша ся — паде множъство много — одоле — възврати ся — не прияша — поуть показаша*).

Ситуативный смысл: поход Мстислава Ростиславича на Владимир. В эпизоде участвуют ростовский князь Мстислав (ожени ся мъстиславъ — И. п.; възврати ся мъстиславъ — И. п.), владимирский князь Михаил Юрьевич (умыръль бяше михалко — И. п.), владимирский князь Всеволод Юрьевич (постави всеволодъ — И. п.; одоле всеволодъ — И. п.), сын Мстислава Ростиславича Святослав (не прияша съ стославомъ — Т. п.), тесть князя Мстислава Ростиславича Якун Мирославич (поя оу якоуна — Р. п.), дочь Якуна Мирославича (поя дѣчерь — В. п.), совокупный действователь ростовцы (позваша ростовьци — И. п.; поиде съ ростовьци — Т. п.), суздальцы (поиде съ соуждальци — Т. п.), владимирцы (постави съ володимирыци — Т. п.), перяславцы (постави съ перяславьци — Т. п.), новгородцы (не прияша новгородьци — И. п.), дружина (иде съ дружиною — Т. п.).

Прагматический смысл: нейтральный. Это сообщение о войне. Автор по-прежнему, как и в житии, явно не выражает своего отношения к ситуации и ее участникам. Поэтому форм оценок разной частеречной отнесенности в тексте не находим.

Лишь по некоторым данным можно предположить, что автор не приветствует междуусобные распри племянника Андрея Боголюбского Мстислава и брата Андрея Боголюбского Всеволода (*и паде обоихъ множъство много*). Распри возникли по вине племянников, но вина лежит и на суздальцах, пригласивших к себе на княжение в суздальскую землю племянников Боголюбского Мстислава и Ярополка, а во Владимирскую землю братьев Боголюбского Михаила и Всеволода. Так был заложен конфликт. Истоки его — в почтении Андрея Боголюбского и в уважении к его родственникам.

Образные смыслы: тоже нейтральные. Автор не разрабатывает характеры «персонажей»-действователей. В силу этого тропов и конструкций экспрессивного синтаксиса в тексте не отмечается.

Итак, речевые функции текстообразующих средств жанра летописи в данных смыслах: 1) выражение энциклопедического смысла; 2) выражение контекстуального смысла; 3) выражение ситуативного смысла; 4) выражение образных смыслов; 5) выражение pragматического смысла.

Партитура текстообразующих средств жанра летописи в данных смыслах в сравнении с жанром жития другая: 1) серия существительных с семантикой времени, лица, глагол и указательное местоимение (*тои же весне — мъстиславъ — ожени ся — пой дѣчерь — михалко — всеволодъ*); 2) серия глаголов со значением активного действия с негативным результатом в единстве с существительными и неопределенко-количественными формами (*постави — пѣлкъ — биша ся — паде множество много — одоле*); 3) серия существительных с семантикой единичного или совокупного лица в косвенных падежах (*съ стославомъ — Т. п. — оу якоуна — Р. п — дѣчерь — В. п. — съ ростовыци — Т. п. — съ соуждалыци — Т. п. — съ владимирыци — Т. п. — съ перяславыци — Т. п. — съ дружиною — Т. п.*); 4) серия существительных со значением лица в И. п. (*мъстиславъ — И. п. — мъстиславъ — И. п. — михалко — И. п. — всеволодъ — И. п. — всеволодъ — И. п. — ростовыци — И. п. — новгородьци — И. п.*).

По-прежнему заметный текстообразующий потенциал демонстрируют формы косвенных падежей как падежей пребывающего в пространстве лица. Однако в отличие от жития в летописи большие текстообразующие возможности проявляют формы именительного падежа как падежа действующего во времени лица. Следовательно, время в летописи обнаруживает более определенный текстообразующий потенциал в сравнении с пространством.

Факторы речевой системности текста

*Фактор центрации речевого смыслового пространства
(одновременность, параллельность,
совмещенность смыслов денотатов)*

Данный фактор проявляется в том, что множество смыслов текста объединяются смысловым «фокусом» (доминантным смыслом). В летописи доминантный смысл — «жизнь — ожени ся».

*Фактор формирования смыслового «разреза»
(смысловой вертикали, смысловой модели)*

Данный фактор проявляется в том, что при вертикальном развертывании текста (сверху вниз) смысловой «фокус» (доминантный смысл) многократно соотносится с одним и тем же денотатом.

В летописи доминантный смысл «жизнь — ожени ся» и его конкретизаторы — смыслы «война — биша ся», «возмездие — не прияша» соотнесены с денотатом «мъстиславъ».

Обнаружением вертикального развертывания текста в аспекте смыслового пространства становится смысловая модель «жизнь» — «война» — «воздмездие».

Компоненты данной смысловой модели связаны отношениями «общее — частное». Поэтому перед нами логоцентрический вариант смысловой модели.

Фактор невекторности речевого времени

Данный фактор проявляется в том, что смыслы денотата «мъстиславъ» не отнесены к прошлому, настоящему или будущему.

Невекторность видна в распределенности смыслов денотата «мъстиславъ» по имплицитным модусам последовательности «сначала» — «затем» — «потом» или модусам перечисления «во-первых» — «во-вторых» — «в-третьих»: «сначала» — жизнь, «затем» — война, «потом» — воздмездие; «во-первых» — жизнь, «во-вторых» — война, «в-третьих» — воздмездие.

Фактор тема-рематической модификации синтагмы

Данный фактор проявляется в том, что смысловой «разрез» (смысловая вертикаль, смысловая модель) по положению денотата может соотноситься с темой синтагм (слова до предикатной синтаксемы) или с ремой синтагм (слова после предиката, включая и его).

Тема синтагм темпоральна и абстрактна (*тои же весне — ожени ся; и — иде, и — поиде, и — възврати ся* = «сначала» — Мъстислав пошел в Ростов, «затем» — он пошел во Владимир, «потом» — возвратился в Новгород). Рема синтагм локальна и конкретна (*ожени ся — мъстиславъ*).

По положению денотата «мъстиславъ» смысловая модель «жизнь» — «война» — «воздмездие» соотносится с ремой синтагм. Поэтому модель отличается конкретными смыслами: «жизнь — ожени ся» — «война — биша ся» — «воздмездие — не прияша».

Фактор сходного означивания

Данный фактор проявляется в том, что на основе первых четырех факторов в словесных рядах текста выявляются речевые серии полнозначных слов со сходным означиванием смыслов денотата «мъстиславъ»: «жизнь» — энциклопедический смысл, серия: *ожени ся — мъстиславъ — поя дъчерь*; «война» — контекстуальный смысл, серия: *биша ся — паде — одоле*; «воздмездие» — контекстуальный смысл, серия: *възврати ся — не прияша — поуть показаша*.

Принципы речевой системности текста

Принцип нейтрализации локальных значений слов темпоральными смыслами

Например, конкретность пространственного значения лица слова «мъстиславъ» нейтрализуется абстрактностью темпорально организованных смыслов: «сначала» — жизнь, «затем» — война, «потом»

— возмездие. Аналогом наречий времени «сначала» — «затем» — «потом» в тексте выступают темпоративы «*тои же весне*» и союзы «и — и — и» в теме синтагм.

В связи с этим на основе конкретности локальных значений (*мъстиславъ*) и абстрактности темпоральных смыслов (*тои же весне; и — и — и*) между сериями полнозначных слов и релятивов выявляются речевые системные отношения функциональной иерархии.

*Принцип нейтрализации разных смыслов
единным содержательным «мотивом»*

Например, под влиянием текста смысловая нетождественность слов «пѣлкъ» (войсковая единица защиты) и «бisha ся» (ожесточенный бой) из-за их связи с разными денотатами нейтрализуется на речевом уровне функцией выражения ими смысла «война» (контекстуальный смысл).

В связи с этим между элементами одной серии полнозначных слов выявляются речевые системные отношения функционально-речевой синонимии.

*Принцип нейтрализации языковых значений полнозначных слов
речевыми релятивными значениями (смыслами)*

Например, серия «възврати ся» — «не прияша» — «поуть пока-заша» с контекстуальным смыслом «возмездие» состоялась благодаря нейтрализации языковых значений слов (глагол — действие, имя — предметность) речевым релятивным значением (смыслом) активности — денотат не лишен жизненных циклов; антоним — инактивности: денотат лишен жизненных циклов.

В связи с этим между элементами одной серии полнозначных слов выявляются речевые системные отношения нейтрализации.

*Принцип нейтрализации языкового различительного означивания
(языковых значимостей) сходным речевым (речевыми значимостями)*

Языковые значимости (совокупность различающих признаков) отделяют одно слово от другого. Речевые значимости (совокупность отождествляющих признаков) уподобляют одно слово другому.

Например, языковые значимости слов серии «весне» — «мъстиславъ» — «ожени ся» различны: категориальные значения — предметность, действие; грамматические признаки — Р. п., ж. р., ед. ч.; И. п., м. р., ед. ч.; З л., ед. ч., прош. вр.; синтаксические функции — обстоятельство, подлежащее, сказуемое.

Языковые значимости слов нейтрализуются в тексте речевой значимостью, то есть смыслом активности и выполнением словами серии одной и той же речевой функции — функции обозначения смысла «жизнь» (энциклопедический смысл).

В связи с возможностью слова входить в разные серии (полифункциональность) между сериями полнозначных слов выявляют-

ся речевые системные отношения пересечения, объединения, дополнения.

Итак, факторами системообразования в речи как в данных семантики, так и в данных смыслов являются:

а) центрация и семантического, и смыслового речевого пространства; различие тут не в сущности процесса речеобразования, а в явлениях: доминантным значением в тексте выступает семантика факта действия, а доминантным смыслом — смысл «жизнь»; на уровне значения текст может быть поликентричным, а на уровне смысла — всегда моноцентричным в конкретной интерпретации;

б) формирование как семантического, так и смыслового «разреза»: семантический «разрез» в тексте фактоцентрический, а смысловой «разрез» — логоцентрический; на уровне значения текст может быть полимодельным, а на уровне смысла — всегда мономодельным в конкретной интерпретации;

в) невекторность речевого времени и в данных семантики, и в данных смыслов: семантика факта действия распределяется в тексте не по трем векторам языкового времени, а по множеству векторов речевого времени, что говорит о его невекторности; смысл «жизнь» тоже распределен в тексте не по трем векторам языкового времени, а по множеству векторов речевого времени, что также говорит о его невекторности;

г) тема-рематическая модификация синтагмы как на уровне семантики, так и на уровне смысла: фактоцентрическая семантическая модель в тексте приурочена к рематической зоне синтагм и характеризуется конкретностью, логоцентрическая смысловая модель в тексте по положению денотата лица тоже соотносится с ремой синтагм и также отличается конкретностью;

д) сходное означивание и на уровне семантики, и на уровне смыслов: в данных семантики выявляется серия релятивов-союзов и полнозначных слов-глаголов прошедшего времени со значением факта действия, а в данных смыслов — серии полнозначных слов, имен и глаголов, прежде всего энциклопедического и контекстуального смыслов; серия слов ситуативного смысла важна больше для семантики, а серии слов прагматического и образного смыслов еще формируются.

Принципами системообразования в речи как в данных семантики, так и в данных смыслов являются:

а) нейтрализация локальных значений слов темпоральными; различие и тут не в сущности процесса речеобразования, а в явлениях: на уровне семантики нейтрализуются локальные значения релятивов темпоральными значениями и устанавливаются системные отношения функциональной иерархии между разными сериями релятивов; на уровне смысла нейтрализуются локальные значения полнозначных слов темпоральными смыслами и устанавлива-

ются речевые системные отношения функциональной иерархии между разными сериями полнозначных слов и релятивов;

б) нейтрализация разных смыслов единым содержательным «мотивом»: в первом случае нейтрализуются смыслы релятивов и полнозначных слов и между ними устанавливаются речевые системные отношения функционально-речевой синонимии; во втором случае нейтрализуются смыслы полнозначных слов и устанавливаются системные отношения функционально-речевой синонимии между элементами одной серии полнозначных слов;

в) нейтрализация языковых значений полнозначных слов речевыми релятивными значениями (смыслами): в первом случае устанавливаются речевые системные отношения нейтрализации между элементами одной серии полнозначных слов, индуцирующих релятивы, во втором случае устанавливаются речевые системные отношения нейтрализации между элементами одной серии полнозначных слов, не индуцирующих релятивы;

г) нейтрализация языкового различительного означивания (языковых значимостей) сходным речевым (речевыми значимостями): на уровне семантики речевые системные отношения пересечения, объединения, дополнения устанавливаются между сериями релятивов и полнозначных слов, на уровне смысла — между сериями полнозначных слов.

Речевая системность именно текста «Новгородская летопись по Синодальному списку XIII—XIV вв.» в данных семантики выявляется через семантико-структурный «разрез» (модель) — фактоцентрический (*и — иде* (это было) — *и — паде* (это было) — *и — одоле* (это было)), а в данных смысла — через смысловой «разрез» (модель) — логоцентрический («жизнь» — *ожени ся* — «война» — *бisha ся* — «возмездие» — *не прияша*).

Литература

1. Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. М.: Наука, 1982. С. 68; 80; 81; 84—85; 88; 89; 96.
2. Лурия А. Р. Основные проблемы нейролингвистики. М.: Изд-во МГУ, 1975. С. 173; 174; 175; 176; 177; 181.
3. Основы теории речевой деятельности / Под ред. А. А. Леонтьева. М.: Наука, 1974. С. 139; 142; 144.
4. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: Восток-Запад, 2007. 314 с.
5. Припадчев А. А. Теоретические основы исследования речевой системности текста // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2006. № 2. С. 117—121.
6. Припадчев А. А. Системный аспект речи // Идеи Фердинанда де Соссюра в современной лингвистике. Воронеж: ИПЦ ВГУ, 2007. С. 66—76.
7. Припадчев А. А. Семиотический аспект речи // Текст — дискурс — картина мира. Вып. 4. Воронеж: Истоки, 2008. С. 58—67.

8. Припадчев А. А. Речевая картина мира // Культура общения и ее формирование. Вып. 20. Воронеж: Истоки, 2008. С. 13–24.
9. Припадчев А. А. Модели речи // Коммуникативные исследования. Воронеж: Истоки, 2008. С. 3–15.
10. Соссюр Ф. Труды по языкоизнанию. М.: Прогресс, 1977. С. 133.

Л. И. Ушакова

ОБЪЕКТИВАЦИЯ КОГНИТИВНЫХ ПРИЗНАКОВ КОНЦЕПТА *СЕМЬЯ* В «ПОСЛОВИЦАХ РУССКОГО НАРОДА» В. И. ДАЛЯ

Наше время — это время обострения национального самосознания, обращения к народным истокам, народным традициям и народной культуре. Возрождаются национальные устои и обряды, веками складывавшиеся в сфере семейно-бытовых отношений. Полную картину таких отношений, отражающих русский национальный менталитет, под которым понимается «совокупность мировоззренческих (идеологических, религиозных, эстетических, психологических, этических и т.п.) представлений, характерных для отдельной личности и народа в целом»,¹ можно увидеть в пословицах русского народа, собранных В. И. Далем².

Пословицы представляют большой интерес именно в аспекте исследования национального менталитета, национально-культурных традиций, ибо в них заключена историческая память этноса, его культурный, жизненный и языковой опыт, мудрость многих поколений. Информация, содержащаяся в пословицах, позволяет понять реалии материальной и духовной жизни народа.

Нас в данной статье интересует, как в пословицах русского народа представлено содержание концепта *семья*³. Обратимся к семантической структуре слова *семья*. На протяжении истории русского народа и русского языка это слово претерпело существенные семантические изменения. Автор книги «Живой как жизнь» К. И. Чуковский, ссылаясь на статью Б. А. Ларина⁴, рассказывает «диктованную» биографию лексемы *семья*:

«В дофеодальную, родоплеменную эпоху это слово означало «коллектив родни».

После внедрения феодализма смысл слова резко изменился. Оно стало означать «слуги», «рабы», «челядь». В одном старорусском документе читаем:

«Взяли его, Сеньку, в полон татаровья с женою и с 2 детьми и со всею семьею» (1660).

Из чего следует, что ни жена, ни дети не назывались в то время семьей.

Наряду с этим у слова *семья* появилось новое значение: оно стало синонимом *жены*. В одном тексте так и сказано, что некий Евтропьев внес столько-то рублей в монастырь за детей и за семью свою *Матрену*, а в другом тексте другая жена называется семью *Агриппина*. Это значение слова *семья* сбереглось и в фольклоре. <...>

Причем одновременно с этим значением (семья — жена) сохранилось и то — основное — значение (семья — родня). Впоследствии первое из этих значений было отброшено, пренебрежено и забыто. Говорят, оно доживает свой век кое-где на Дону да в Поволжье⁵.

В словаре В. И. Даля значения *жена* у данной лексемы уже нет: семья — «совокупность близких родственников, живущих вместе»; «родители с детьми»; «женатый сын или замужняя дочь, отдельно живущие, составляют уже иную семью». Намечено и дальнейшее семантическое развитие структуры слова: семья кошек, семья грибов⁶.

В Малом академическом словаре (МАС) указано четыре значения у слова *семья*, и основное из них — «группа людей, состоящих из мужа, жены, детей и других близких родственников, живущих вместе»⁷. Значения *слуги, рабы, челядь* и *жена* прочно ушли из современного русского литературного языка, но буквально на наших глазах появилось новое значение, имеющее в одном из последних словарей помету «Публ. Неодобр.»: «О ближайшем окружении Б. Н. Ельцина, сформировавшемся в высших властных структурах России в последние годы его президентского правления»⁸.

Как отмечает известный писатель В. Белов, для традиционного русского менталитета «иметь семью и детей было так же естественно, как необходимо и естественно было трудиться»⁹. Создание семьи всегда считалось едва ли не самым значительным событием в жизни русского человека.

Тема семьи — одна из основных в двухтомнике «Пословицы русского народа» В. И. Даля. С ней связаны также концепты: ОДИНОЧЕСТВО, ЖЕНИТЬБА, ЗАМУЖЕСТВО, ЛЮБОВЬ — НЕЛЮБОВЬ, СВАТОВСТВО, СВАДЬБА, ЖЕНИХ — НЕВЕСТА, МУЖ — ЖЕНА, ДЕТИ, которые даны преимущественно в виде оппозиций.

Все размышления, опасения, надежды молодого человека и девушки, связанные с намерением создать семью, находят отражение в пословицах. Принятию такого решения предшествует осознание молодыми людьми тягостности и безрадостности одиноче-

ства, и вот как эта тема звучит в пословицах: *Живешь — не с кем покаявать, померешь — некому поплакать; И в раю жить тошно одному; Семейная кашка погуще кипит; В семье и каша гуще; Одному не страшно, а двоим веселей.*

Вместе с тем пословицы учат, что женитьбу, как и замужество, следует воспринимать серьезно, ибо есть опасение ошибиться, выбрать не ту (или не того), с кем будешь счастлив всю жизнь: *Не страшно жениться — страшно к тому делу приступиться; Тошно жить без милого, а с немилым тошнее; За худого замуж не хочется, а хорошего негде взять; Жениться недолго, да бог накажет, долго жить прикажет; Жениться — не лапоть надеть; Добрая женитьба к дому приучает, худая от дому отлучает; Богатую взять — станет попрекать, умную взять — не даст слова сказать, знатную взять — не сумеет к работе пристать, худую взять — стыдно в люди показать; Жениться — не все веселиться. Стоит прислушаться и к пословицам-советам: Не ищи красоты, ищи доброты; Жену выбирай не глазами, а ушами (т.е по славе); Много невест разбирать — так век женатому не бывать.*

Оппозиция концептов **ЛЮБОВЬ — НЕЛЮБОВЬ** отражает три типичные жизненные ситуации: 1) отсутствие любви как таковой и желание ее иметь: *Не мил и свет, когда милого нет; Дружка нет: не мил и белый свет; Много хороших, да милого (милой) нет; Без солнышка нельзя пробыть, без милого нельзя прожить;* 2) взаимная счастливая любовь: *Она им не надышится, он на нее не наглядится; С милым во любви жить хорошо; Разлучит нас заступ да лопата;* 3) отсутствие взаимности в любви: *Одно сердце страдает, другое не знает; Не спится, не лежится, все про милого грустится; Когда стала любовь сознавать, тогда стал и милый отставать; Бояться себя заставил, а любить не принудишь.*

Важнейший момент, предшествующий созданию семьи, — сватство, в котором существенную роль играет правильный выбор свахи: *Выбирай не невесту, а сваху, ибо именно сваха знает, у кого есть хорошие женихи, у кого хорошие невесты (У доброй свахи женихи с невестами все на перечете; Сваха все знает, только верь ей! Клонай ушами, сваха все скажет),* однако, как говорят пословицы, свахи не всегда правдивы и искренни, ведь «работают» за деньги: *Сваха лукавая, змея семиглавая; Никто против свахи не сорвет; Сватают, так и хвалят (т. е. хвалят).*

Пословицы отражают и сложившиеся в русской культуре особые, соответствующие данному событию действия, сопровождаемые особыми фразами: *Входя в избу к невесте, сват берется рукой за голбец (за стол печной, под полатями); Пришли с добрым (за добрым) делом (сватать); Не сидеть пришли, а с добрым словом; Пришли в гости, не гостить, а пир подымать.* Многие паремии, отражающие цере-

монию сватовства, используют иносказательные, образные формулировки: *У вас товар, а у нас купец (жених); На ваш товарец мы заморского купца найдем*, причем такие фразы вовсе не означали ненужного отношения к девушке как к вещи. Знание пословиц позволяло соблюсти ритуал, «не ударить в грязь лицом» во время важной церемонии.

Ответы родителей невесты могли быть как положительными, так и отрицательными, но всегда учтивыми, преследующими цель достойно дать согласие или не обидеть отказом, но прежде всего высказывалась благодарность свату: *Бог вас спасет, что и нас из людей не выкинули*. Согласие родителей на брак выражено в таких, например, пословицах: *Дочь из нашего послушания не выходит; Хлеб-соль берем, а вас пировать зовем*, при этом они хвалят свою дочь: *Для купца, удалого молодца, наша девица хоть куда; Моя девка умнёшенька, прядет тонёшенько, точёт чистёшенько, белит бёлешенько*.

Вежливый отказ звучит так: *Спасибо на любви, сват, а ныне отдавать девки не хотим. Молоды: хлебом-солью отца-мать не объела; У нас товар не продажный, не поспел; Просим не прогневаться; ищите лучше нас*. Послушная невеста отвечает: *Воля батюшкина, нега матушкина*. В подобной ситуации и в старые времена учитывалось мнение дочери: *Не нам с ним жить, а ей* (говорят родители невесты).

В многочисленных пословицах, объединенных темой свадьбы, также видим отражение национальных русских традиций. Приведем лишь некоторые примеры: *Девка после сговора на улицу, ни в церковь не ходит; Пожалуйте мне невесту, уступите место* (слова дружки); *С добрыми речами милости просим* (говорят родители невесты дружке); *Сват, не сват, а хороший человек* (слова отца невесты, выпускающего жениха с поездом); *Коли рады гостям, так встретите и за воротами* (ответ свахи, которую просят на двор); *Торгую не лисицами, не куницами, не атласом, не бархатом, а торгую девичьей красотой* (слова продавца невесты за столом); *Куницу, лисицу, золотую гривну да стакан вина* (просят за выкуп невесты); *Пей-ка, попей-ка, на дне-то копей-ка, а еще попьешь, и гроши найдешь* (дружка выкупает невесту); *Народ крещеный (православный), благословите нашего князя с княгиней ко кресту и венцу* (дружка говорит всем гостям); *Не в рабы, а в помощницы* (благословляя, говорит отец дочери); *Просим поберечь детище наше, а чего не знает, поучить* (отец невесты родителям жениха); *У меня была умна, а ты, как хошь, для себя учи (жениху)*.

Пословицы, построенные на оппозиции концептов **МУЖ — ЖЕНА**, актуализируют основные идеи, на которых должны стро-

иться семейные отношения: 1) женитьба — на всю жизнь: *Вечное дело (женитьба), не часовое; Жить вместе и умереть вместе; Родители берегут дочь до венца, а муж до конца; Муж да жена — одна душа; Женился — на век заложился;* 2) взаимная поддержка, верность, ответственность мужа за жену и семью в целом: *За мужину жену есть кому вступиться; Побереги, бог, мужа, не возьмет нужда; Три друга: отец, да мать, да верная жена.* Вместе с тем немало пословиц, в которых идет речь о несчастливой семейной жизни, что, к сожалению, имело и имеет место в жизни: *Был у меня муж Иван — не приведи бог и вам; Вместе тесно, а розно тошно; Злая жена сведет мужа с ума; Один женился — свет увидал, другой женился — с головою пропал.*

Отметим некоторые языковые особенности пословиц. Важнейшая из них — обобщенность значения, и это не случайно: любая пословица отражает многовековой опыт народа, является обобщением различных жизненных ситуаций. Обобщенность семантики приводит к нейтрализации грамматических значений членов морфологических категорий, прежде всего категорий числа и времени: для смысла пословиц неважно, единственное или множественное число существительных в них использовано, и предпочтительнее даже форма единственного числа, не выражающая значения единичности, противопоставленной множественности, — основного значения данной формы; также неважна временная характеристика ситуации, отраженной в пословице: содержащаяся в ней идея актуальна для любого времени и пространства. Именно поэтому одна временная форма может быть без всякого ущерба для смысла заменена другой. Ср.: *Жена поет, а муж волком воет — Жена пела, а муж волком выл*, однако следует отметить преимущественное использование в пословицах формы настоящего времени во вневременном, нейтрализованном значении.

Многим пословицам свойственны образность и метафоричность: *У нее муж по ниточке ходит* (т.е. она им помыкает); *Помутилась вода с песком* (о ссоре супругов); *Пропади то серебро, когда жить нехорошо* (приданое либо мужнино богатство); *Жена — не гусли: поиграв, на стенку не повесишь.*

Усиливает смысловую емкость пословиц антитеза: *Худой жених сватается — доброму путь кажет; Не урод, так и красавец; Хороших не отдают, а плохую взять не хочется.* Этим же целям служит использование синонимов, расположенных по принципу градации: *Не навоешься за столом, так наревешься за столбом; Не плачет за столом, наплачется за столбом* (невеста на девичнике должна плакать).

Как изобразительно-выразительное средство используется рифма: *Худ мой Устим, да лучше с ним; Женился — переменит-*

ся; Не птицу сватать, а девицу; Нанеред перебеситься, а там и жениться.

Говоря о синтаксических особенностях пословиц, отметим наличие синтаксического параллелизма, который придает им особую мелодичность: *Один женился — свет увидал, другой женился — с головою пропал; Приданое в сундуке, а дурак не руке; Одинокому — хоть утопиться, женатому — хоть удавиться*. Использование эллипсиса придает пословице динамичность, интонацию живой речи, художественную выразительность: *Жениху да невесте сто лет, да вместе; У хорошей невесты по семи подруг.*

Мы рассмотрели лишь небольшую часть «семейных» пословиц, собранных В. И. Далем, но и этот материал дает достаточно яркое представление о менталитете русского народа в сфере семейно-бытовых отношений. Веками складывавшиеся национальные устои, обычаи и обряды вызывают в настоящее время интерес как исследователей, так и простых носителей русского языка, именно благодаря этому и не прерывается связь времен и поколений, жива самобытная русская культура.

¹ Толковый словарь современного русского языка. Языковые изменения конца XX столетия / Под ред Г. Н. Скляревской. М.: Астрель АСТ, 2001. С. 452.

² Пословицы русского народа. Сборник В. Даля в двух томах. М.: «ТЕРРА» — «TERRA» «Книжная лавка — РТР», 1996.

³ Термин *концепт* в лингвистике толкуется по-разному. Ср.: Попова З. Д., Стернин И. А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж, 2002. С. 37: «Концепт есть комплексная мыслительная единица, которая в процессе мыслительной деятельности... поворачивается разными сторонами, актуализируя в процессе мыслительной деятельности свои разные признаки и слои...»; С. А. Кошарная отмечает: общее мнение сводится к тому, что «концепт рассматривается как единица языка и культуры в их взаимосвязи и взаимодействии» — См.: Кошарная С. А. Миф и язык. Белгород, 2002. С. 39. См. также: Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику. Учебное пособие. — М.: Флинта. Наука, 2007. С. 37—38. В этих работах см. также обзор различных точек зрения на данный термин. Названия концептов далее даются заглавными буквами полужирным шрифтом, презентирующие (вербализующие) их лексемы — курсивом строчными буквами.

⁴ Ларин Б. А. Из истории слов // Памяти академика Л. В. Щербы. Л., 1951. С. 191—200.

⁵ Чуковский К. И. Живой как жизнь. Разговор о русском языке. М.: Молодая гвардия, 1962. С. 22.

⁶ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. Т. 4. С. 173.

⁷ Словарь русского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1984. Т. 4. С. 76.

⁸ Толковый словарь современного русского языка. Языковые изменения конца ХХ столетия... С. 715.

⁹ Белов В. Лад: Очерки о народной эстетике. Л., 1984.

Ж. В. Грачева
КОНЦЕПТ «ПУШКИН»
В РУССКОМ ОБЩЕНАРОДНОМ ЯЗЫКЕ
(на материале энциклопедических словарей и паремий
XIX—XX веков)

«От великих вещей остаются слова языка», — писал И. Бродский¹. «Уйти» в слово, «прорасти» в сознание нации, стать не просто мыслию (знак единичности), а национальной мыслительной единицей (знак обобщенной системности) есть проявление подлинного величия. Не каждое имя обретает концептуальные черты, а лишь то, которое, наряду с неповторимостью, несет в себе черты всеобщности. Это для русского человека воплощается, прежде всего, в имени-концепте *Пушкин*².

Выявление структуры концепта осуществляется, как правило, на основе анализа словарных дефиниций. Когда речь идет о концепте, вербализованном нарицательным словом, то обращаются к толковым, словообразовательным, фразеологическим словарям, а также синонимов, антонимов, символов и другим. В нашем случае речь пойдет об особом концепте — вербализованном именем собственным, более того, именем, носитель которого часто характеризуется как «не поддающийся определению», «неуловимый». Чтобы выявить структуру концепта, следует обратиться к анализу дефиниций, представленных в энциклопедических словарях и паремиях. Изучение такого рода материала связано с рядом трудностей, главная из которых — невозможность представить исчерпывающий анализ, поскольку нельзя выявить все контексты, препрезентирующие концепт. Это происходит от того, что число такого рода контекстов в буквальном смысле бесконечно: о Пушкине пишут постоянно и будут писать всегда, — поэтому материал представляет собой «живую», «текущую», «саморазвивающуюся» открытую систему. Это позволяет выявить лишь основные тенденции восприятия явления «Пушкин», а значит, и построения общенародного концепта «Пушкин». Тем не менее эти направления становятся векторами смысла и дают возможность проявить сущностные черты.

Так, в словарях наиболее частотная словоформа, вербализующая концепт *Пушкин — поэт*³. Словесная пара «*Пушкин-поэт*» стала частью ассоциативной системы русского языка, достигла «высокой стереотипности» и закрепилась в национальном сознании.

Номинативное поле концепта заполняют и другие имена, связанные с родом деятельности Пушкина, а также жанрами и направлениями, в которых он работал: *писатель* [4], [8], *драматург* [9], *прозаик* [9], *лирик* [2], [8], *редактор* [9], *журналист* [2], [9], *историк* [2], [9], *романтик* [2], *реалист* [8]⁴. Одной из частотных является номинация *создатель*, уточняемая указанием на объект творчества: *создатель современного русского литературного языка* [6], [10], [1], [4], *русской критики* [8], «*Литературной газеты*» и журнала «*Современник*» [9], а также синонимичные *родоначальник* (*родоначальник новой русской литературы* [6], [10], [1], [4], *русской реалистической новеллы* [4], *русского искусства* [4]), *основоположник* *русской литературы* [2], [9]). Используется также номинация *художник* (в значении человек, который творчески работает в какой-то области искусства) [4], [8]. Названные лексемы выступают в сочетании с эпитетами, среди которых наиболее частотны *русский* (образует со словом *поэт* почти идиому) [6], [10], [1], [8], [2], а также *великий* [1], *величайший* [1], *гениальный* [4], *истинный* [8], *первый* [2], *народный* [8], *европейский* [8]. Выделенные номинации составляют когнитивный слой «литературная деятельность». Однако репрезентируются и другие слои, среди них — «социальное положение» (вербализуется лексемами *лицеист* [8], [2], *камерюнкер* [2], [4], *коллежский секретарь* [2], [4], *мелкий придворный* [2]); «происхождение» (вербализуется лексемами *правнук Ганнибала* [9] / *правнук абиссинца Ганнибала* [2] (когнитивный признак *горячая африканская кровь*), *племянник* В. Л. Пушкина [9] (когнитивный признак *имеющий в роду поэтов*); *качества характера* (когнитивные признаки связаны, прежде всего, с интеллектом: *гений* [4], то есть человек, обладающий высшими творческими качествами, *первый знаток русской литературы* [8]. Есть и другие признаки: *вольнодумец*, то есть человек, скептически относящийся к существующим порядкам и религии [2], «*поклонник дружеской свободы, веселья, граций и ума*», «*певец ярких и вольных страстей*» [7]). Выявляется еще один чрезвычайно важный когнитивный слой *роль для России*, поскольку, о чем бы ни шла речь в «околопушкинском» контексте, она всегда идет о его деятельности, мыслях, отношении к русскому искусству, истории, жизни. Как ассоциативно связаны номинации *Пушкин* и *поэт*, так ассоциативно связаны номинации *Пушкин* и *Россия*.

К метафорическим именам следует отнести *отец* (*русской литературы*) (И. А. Гончаров) [4], репрезентирующий признак *давший жизнь*, *певец* (когнитивный признак *воспевающий сильные чувства*), к метонимическим — «явление чрезвычайное» (Н. Гоголь) [4].

Анализ паремических высказываний дает возможность выявить ряд когнитивных признаков и слоев, среди которых есть те, которые повторяют «энциклопедические», а есть и такие, что кристаллизуются именно в суждениях⁵:

1) когнитивный слой **гениальный** (человек, наделенный высшей творческой способностью), великий, всеобъемлющий, всемогущий. В «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского читаем: «...мы, конечно, могли бы указать Европе прямо на источник, то есть на самого Пушкина, как на самое яркое, твердое, и неоспоримое доказательство самостоятельности русского гения...».

Интересный материал для выделения этого слоя дает разговорная речь, в которой используется выражение: «*А это кто за тебя сделает, Пушкин?*». Так реализуется наше представление о том, что Пушкин является собой человека, для которого нет ничего не выполнимого, которому приходится отвечать за все и всех, в том числе и чужое действие/бездействие. Другое высказывание подтверждает это предположение: «*Тоже мне Пушкин нашелся!*» — так говорят о человеке, который берет на себя непосильную ношу, хочет казаться тем, кем не является, претендует на превосходство, не имея на то оснований, иначе говоря, примеряет на себя роль, которая подвластна лишь единственному на свете — Пушкину. Остановимся еще на одной прибаутке-поговорке: «*Пушкин — лягушка*», использующейся в значении «Тоже мне!», «Ну и ну!» в ироническом контексте, когда речь идет о человеке, который не справляется с выбранными ролью или делом (вообразил, что Пушкин, а оказался лягушка (воплощение уродства в самом общем виде): так семантизируется аллюзивная отсылка к сказке о «Царевне-лягушке»). Эти разговорные формы акцентируют внимание на особой семантизации лексемы *Пушкин*: тот, кому все подвластно; единственный, уникальный.

В романе В. В. Набокова «Дар» есть такая сентенция: «*Гений — это негр, который во сне видит снег*⁶». Казалось бы, это высказывание не имеет прямого отношения к Пушкину. Однако ... Гениальность навсегда связала себя с пушкинской смуглотой (не случайно ахматовская музा смуглая), ассоциация «гений — Пушкин — негр» и в высказывании В. Набокова реализует себя. И русский снег, конечно, «рядом». Есть в словах писателя не только ассоциативная актуализация, схвачена и суть гениальности: видит то, что видеть не может, но что есть, «прозревает» неувиденное, обладает высшим знанием.

И, конечно же, говоря о всеобъемлемости Пушкина, необходимо вспомнить высказывание Ап. Григорьева, ставшее уже общим местом: «*Пушкин — наше все ... представитель всего нашего душевного, особенного, такого, что останется нашим душевным, особым, после всех столкновений с чужим, с другими мирами*» (Ап. Гри-

горьев); «всеохватность» Пушкина выражается и в другой созвучной мысли: «Пушкин все, к чему ни касался, превращал в творчество» (Ю. Лотман);

2) когнитивный слой превосходная степень первенства, включающий признаки *создатель, начало, источник, творец*: «Тебя, как первую любовь, России сердце не забудет» (Ф. Тютчев); «... с ним первым является в русской литературе искусство как искусство, поэзия — как художественное творчество» (В. Белинский); «Пушкин был русской весной, русским утром, русским Адамом» (А. Луначарский); «Начиная с Пушкина, наши классики отобрали из речевого хаоса наиболее точные, яркие, веские слова и создали «великий, прекрасный язык» (М. Горький); *Первый русский национальный поэт, родоначальник всей последующей русской литературы, начало всех начал — таково справедливо и точно признанное место и значение Пушкина в развитии отечественного искусства слова* (Д. Благой);

4) когнитивный слой *сверхчеловек*. Выделяются когнитивные признаки: а) *слышащий Божий глас и послушный ему, служащий устами Бога, пророк*: «Поэт, как и пророк, тот, кто проникает в Истину и пребывает в ней, а значит, тот, кому слышен Божий глас, кто послушен ему, кто служит его устами, кто, не требуя венца, отказываясь от себя, этим и обретает свою самодостаточность» (А. Фаустов); «Пушкин есть пророчество и указание» (Ф. Достоевский);

4) когнитивный слой *воплощение русской ментальности*. Пушкин мыслится как хранитель и восстановитель русского начала: «*После татаршины, великой смуты, после раскола, Пушкин был первым русским человеком, который переборол в своей душе все тяжелое духовное наследие этих эпох. Это был первый русский человек, в душе которого снова господствовала гармония и мера*» (Б. Башилов); «*Пушкин сегодня — это наша надежда, национальный символ веры. Пушкин — это наша национальная идея в ее беспрестанном развитии, наше воспоминание будущего*» (Б. Удодов);

5) когнитивный слой *создатель русского языка*: поэт может прямо отождествляться с языком: «*В Пушкине, будто в лексиконе, заключалось все богатство, гибкость и сила русского языка*» (Н. Гоголь); «*Русский язык — это прежде всего Пушкин — нерушимый причал русского языка*» (А. Толстой); в некоторых случаях может указываться на разного рода заслуги при использовании языка, его обработке и совершенствовании: «*Деление языка на литературный и народный значит только то, что мы имеем, так сказать, «сырой» язык и обработанный мастерами. Первым, кто прекрасно понял это, был Пушкин, он же первый и показал, как следует пользоваться речевым материалом народа, как надоменно обрабатывать его*» (М. Горький).

6) когнитивный слой *светлое начало русской литературы и русской жизни*: «*Веселое имя Пушкин*» (А. Блок); «...*бывают трагедии*

силы и трагедии слабости», — пишет Ю. М. Лотман, относя Пушкина к сильным людям, не вызывающим жалости и, в конечном итоге, рождающим ощущение просветленности и мудрости.

7) когнитивный слой принадлежащий вечности, всем временам, человек «всегда»: «Пушкин не воспоминание, а состояние, Пушкин — всегда и отвсегда...» (М. Цветаева); «Он победил и время, и пространство» (А. Ахматова); «Пушкин уже, так сказать, отошел от своего времени и вышел в открытое море истории» (В. Ходасевич); «Есть основание думать, что и в новое тысячелетие (если только будет живо человечество), Пушкин шагнет полноправным представителем времен не только минувших, но и будущих, как вечно живое олицетворение преемственной связи эпох и поколений, цивилизаций и миров — первого условия развития искусства и культуры, человека и человечества» (Б. Т. Удодов); Личность и творчество Пушкина — одна из непреходящих ценностей нашей культуры, то, что, минуя века и десятилетия, останется нерушимо и свято, то, что объединяет людей разных взглядов и поколений (Д. Мотольская);

8) когнитивный слой эталон, образец, способ познания мира, урок: «Первый урок числа, первый урок масштаба, первый урок материала, первый урок иерархии, первый урок мысли и, главное, наглядное подтверждение всего моего последующего опыта: из тысячи фигурок, даже одна на другую поставленных, не сделаешь мысли и, главное, наглядное подтверждение всего моего последующего опыта: из тысячи фигурок, даже одна на другую поставленных, не сделаешь Пушкина» (М. Цветаева); «Поверять Пушкинам надо многое, может быть, все» (П. Николаев);

9) царственный, властвующий. Этот когнитивный слой изначально метафорически репрезентирует сам Пушкин: «Поэт — ты царь, живи один», что рождает разного рода интерпретации, связанные с самосознанием поэта. Так, в работе А. А. Фаустова «Авторское поведение Пушкина» читаем: «У этого символического свержения царской власти имеется и иконическое соответствие — Медный всадник без Петра, знаменитый рисунок на полях рукописи <«Тазита»> (1829), где через лист находится не менее знаменитый пушкинский автопортрет в лавровом венке, представляющий — с изрядной долей самоиронии — лик настоящего суверена. Еще один подобный автопортрет — на этот раз шаржированный под Данте — будет набросан, как известно, в последние годы жизни, и венец здесь вновь в самом фокусе семантической игры, возвышающей поэта над смертными, но и иронически смещающей его царские претензии (в той мере, в какой они рискуют воплотиться в нечто материально осозаемое). В высказывании объективированы смыслы несущий символ власти/облаченный властью/иронизирующий над своей властью.

10) когнитивный слой объект и орудие идеологических манипуляций. Имя Пушкина способно оказывать влияние на конкретного человека и на общество, поэтому не раз использовалось властью: ...большевикам не нужен и вреден не только пушкинизм, но и прежде всего — сам Пушкин (В. Ходасевич); «...для вождя советского народа достаточно было самого факта общенародности имени Пушкина, чтобы разрешить его в качестве официально-великого поэта. Гениальность Сталина-диктатора проявилась и в умении эксплуатировать народные чувства (Г. Горелик). Другая цитата указывает на манипуляции нового времени: «М. Горбачев в Большом театре, где проходило юбилейное заседание, лишь цитировал знаменитые строки «пока свободою горим», вызывая на разговор о перестройке и гласности (это происходило — свидетельствую — за кулисами театра, перед выходом президиума на сцену). Однако скоро печать дала знать, что готова найти на пушкинских страницах нечто, напоминающее идеологию рыночной экономики» (П. Николаев);

11) когнитивный слой земной человек

*сильный человек, не поддающийся обстоятельствам: «Стремление не поддаваться обстоятельствам было одним из постоянных пушкинских импульсов. Вот он лежит с разорванными кишками и раздробленным тазом. Боль, видимо, невероятная, но на слова Даля: «Не стыдись боли своей, стоная, тебе будет легче», отвечает поразительно: «Смешно же, чтобы этот вздор меня пересилил, не хочу» (Ю. Лотман);

*победитель, счастливый человек: «Пушкин видится мне победителем, счастливым человеком, а не мучеником» (Ю. Лотман);

*убит на дуэли из-за флирта красавицы жены (из высказываний школьников);

*человек с комплексами: «...моя работа помогает установить до сих пор не уловленные комплексы Пушкина: боязнь счастья, т.е. потери его (т.е. неслыханного жизнелюбия), и загробной ревности — загробной верности (примеры: Ленский, Командор, Ксения Годунова, Дона Анна)» (А. Ахматова);

*человек крайностей: «Крайности в одинаковой мере бросались в глаза и поражали / раздражали и людей домашних, и людей из официального, публичного мира» (А. Фаустов);

*человек, верящий в судьбу и пытающийся ее разгадать: «Проказы судьбы-обезьяны — безумны, вне понимания и оценки, а значит — их можно как бы вынести за скобки; после 1830 года пушкинское исповедание веры существенно меняется. <...>; в игре судьбы Пушкин пытается теперь обнаружить некий умысел» (А. Фаустов);

12) тот, перед кем мы виноваты, недооцененный: «Мне кажется, мы еще в одном очень виноваты перед Пушкиным. Мы почти перестали слышать его человеческий голос в его божественных стихах» (А. Ахматова); Несмотря на всю свою славу, Пушкин при жизни не был дос-

таточно глубоко оценен даже наиболее проницательными из своих современников <...> Даже Жуковский с высоты своего переводного мистицизма считал его чем-то вроде гениального ребенка <...> Это не все: будучи о себе весьма высокого мнения, он все-таки сам себя тоже недооценивал. «Ты, Моцарт, Бог, и сам того не знаешь» — эти слова вполне можно было бы применять к нему самому» (В. Ходасевич);

13) тот, по отношению к творчеству которого предстоит охлаждение: «В истории русской литературы был момент, когда Писарев «упразднил» Пушкина, обявив его лишним и ничтожным <...>. Это было первое затмение пушкинского солнца, мне кажется, что недалеко второе. Оно выразится не в такой грубой форме. Пушкин не будет ни осмеян, ни оскорблен» (В. Ходасевич);

14) тот, на восприятие творчества которого влияют социальные процессы (и в этом есть своего рода парадокс: однажды написанные тексты каждый молодой социум будет воспринимать по-новому): ...мы знаем, что вместе с войной она [революция] принесла неизвестное ожесточение и огрубление во всех без исключения слоях русского народа. Целый ряд иных обстоятельств ведет к тому, что, как ни напрягали мы силы для сохранения культуры, ей предстоит полоса временного упадка и помрачения. С нею вместе омрачен будет и образ Пушкина (В. Ходасевич);

15) Пушкин как поэт-памятник (время, стирая черты Пушкина-человека, вылепит черты Пушкина-монумента): Отодвинутый в «дым столетий», Пушкин восстанет там гигантским образом. Национальная гордость им выльется в несокрушимые, медные формы — но той непосредственной близости, той задушевной нежности, с какою любили Пушкина мы, грядущие поколения знать не будут (В. Ходасевич);

16) тот, кто дал имя эпохе: «Вся эпоха (не без скрипа, конечно) мало-помалу стала называться пушкинской. Все красавицы, фрейлины, хозяйки салонов, кавалерственные дамы, члены высочайшего двора, министры, анишефы и неанишефы постепенно начали именоватьсь пушкинскими современниками, а затем просто опочили в картотеках и именных указателях (с перевранными датами рождения и смерти) пушкинских изданий» (А. Ахматова).

В этой классификации представлены лишь часть признаков, рождающих когнитивные слои (однако в задачи исследования не входило собрать список все высказывания о Пушкине, предполагалось лишь выявить тенденции в оценках этой непредсказуемо богатой и такой родной для русского человека личности). На основе наиболее частотных когнитивных признаков-характеристик была построена полевая модель концепта:

Ядро

— поэт; человек, занимающийся литературной деятельностью;

— первый (создатель (современного русского языка, русской критики, журнала «Современник», «Литературной газеты»), основоположник (русского искусства, русской литературы, реалистической новеллы); отец (русской литературы); первая любовь, начало, источник;

— лицо, имеющее важное значение для России; воплощение русской ментальности.

Ближняя периферия

- великий;
- гениальный, наделенный высшей творческой способностью;
- всеобъемлющий;
- всемогущий;
- принадлежащий вечности, всем временам;
- классик; тот, кого изучают в школе;
- светлое начало русской литературы и русской жизни.

Дальняя периферия

- сверхчеловек, пророк; поэт-«памятник»;
- инструмент для манипуляций;
- эталон; образец, способ познания мира, урок;
- воспевающий сильные чувства и вольнодумный («поклонник дружеской свободы, веселья, граций и ума», «певец ярких и вольных страстей»).

Крайняя периферия

- земной человек (вызывающий чувство вины; сильный, не поддающийся обстоятельствам; счастливый; победитель; убит на дуэли из-за флирта красавицы жены; человек с комплексами; внук Ганнибала; камер-юнкер; колледжский секретарь; мелкий придворный);
- царственный, властвующий; иронизирующий над своей властью;
- восстановитель гармонии и традиций;
- состояние;
- тот, по отношению к творчеству которого будет охлаждение;
- тот, кто дал имя эпохе.

Итак, концепт *Пушкин* является нам как мыслительная единица, включающая исключительные, крайние формы проявления гениальности, и препрезентирует себя в неких обобщенно «памятниковых», абстрактных формах, представляющих не столько человеческие, сколько сверхчеловеческие ипостаси, а порой категоризируется в абстрактные формы совершенства: явление, эталон, урок, инструмент, образец. В метафорических высказываниях Пушкин уподобляется явлениям природы (весна, утро), веществам (воздух, пища), месту (уединенное место), чувству (любовь), другим людям — символам (Адам). Вот только Пушкин — земной, родной, близкий, свой, теплый человек отошел на периферию, почти «растаял».

¹ Бродский И. Собр. соч.: В 7 т., т 3, СПб.: «Пушкинский фонд», 2001. С. 90.

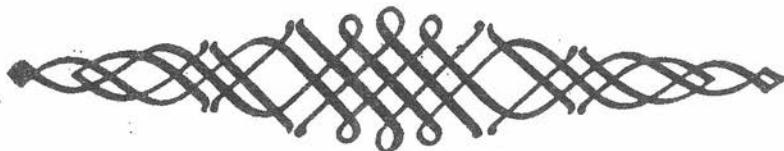
² В качестве рабочего принимается определение концепта З. Д. Поповой и И. А. Стернина. См.: в кн.: *Попова З. Д. Стернин И. А. Общее языкознание. Учебное пособие для университетов*. Воронеж, Центрально-Черноземное книжное издательство, 2004. С. 101–108), понимающих концепт как «дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету». Заметим, что в данном случае речь идет об общенародном концепте, в том случае, когда исследуется индивидуально-авторский концепт, первостепенным становится выявление интерпретационной специфики концепта в идеалекте.

³ Это слово — первое, что приходит в голову при имени *Пушкин* большинству русских людей, а значит, эта ассоциативная пара стала частью ассоциативной системы русского языка, достигла высокой стереотипности и закрепилась в национальном сознании. В статье о слове *поэт* толкового словаря С. И. Ожегова в качестве примера используется предложение: *Пушкин — великий русский поэт* [6].

⁴ Здесь и далее нумерация в скобках обозначает номера словарей, соответствующие указанным ниже:

1. Биографический энциклопедический словарь / гл. ред. А. П. Горкин. М.: Науч. издательство «Большая российская энциклопедия», 2001.
 2. Большая советская энциклопедия / гл. ред. А. М. Прохоров. М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1975.
 3. История русской поэзии. Т. 1. Ленинград: Изд-во «Наука», 1968.
 4. Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1971.
 5. Кто есть кто в мире / гл. ред. Г. П. Шалаева. М.: Филологическое общество «Слово»: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004.
 6. Новейший энциклопедический словарь / ред. Е. А. Варшавская. М.: Аст. Артель. Транзиткнига, 2004.
 7. *Ожегов С. И. Словарь русского языка* / под ред. чл.-корр. АН СССР Н. Ю. Шведовой. М.: Рус. яз., 1986.
 8. Русский биографический словарь / составители П. Каллинников, И. Корнеева. Т. 12. Москва: ТЕРРА — Книжный клуб, 2001.
 9. Российский гуманитарный энциклопедический словарь / гл. ред. П. А. Клубков. Т. 3. СПб.: Фил. фак. СПб-го ун-та. Москва: Гум. издательский центр ВЛАДОС, 2002.
 10. Российский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. — М.: Науч. издательство «Большая российская энциклопедия», 2001.
- ⁵ Ахматова А. А. О Пушкине: Статьи и заметки. М.: Книга, 1989.
- Блок А. О назначении поэта // Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми томах. М.; Л.: ГИХЛ, том 6.
- Благой Д. Д. Душа в заветной лире. М.: «Советский писатель», 1979;
- Гоголь Н. В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность // Гоголь Н. В. Проза. Статьи. М.: «Сов. Россия», 1977.
- Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова. М.: «Детская литература», 1989;

- Горелик Г.* http://libnn.ru/component/option,com_marc/task/view/id,88360/Itemid, 55.
- Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М.: Гослитиздат, 1967, т. 24.
- Башилов Б.* <http://bookz.ru/authors/babilov-boris/basilb15/1-basilb15.htm>.
- Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М.: «Художественная литература», 1979. Т 4.
- Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 30 т. Ленинград: «Наука», 1984. Т. 26.
- Лотман Ю. М.* Письмо Ю. М. Лотмана Б. Ф. Егорову // *Лотман Ю. М. Пушкин*. СПб.: Искусство-СПБ, 1998.
- Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Изд-во «Художественная литература», 1963—1967. Т. 3.
- Мотольская Д. К.* Воспоминания о пушкинском юбилее 1937 года // *Пушкин. Историко-литературный, лингвистический, культурный аспекты: Сборник статей*. СПб.: «Петербургский институт печати», 2000.
- Набоков В. В.* Собр. соч.: В 4 т. М.: «Правда», 1990; Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996.
- Николаев П.* <http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1193081&uri=1.htm>.
- Тютчев Ф. И.* Собр. соч: В 2 т. М.: Издательство «Наука», 1966.
- Удодов Б. Т.* Пушкин: художественная антропология. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1999.
- Цветаева М.* Мой Пушкин // *Цветаева М. И. Сочинения*: В 2 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 2.
- Фаустов А. А.* Авторское поведение Пушкина. Очерки. Воронеж: Воронеж. ун-т, 2000.
- Ходасевич В.* О пушкинизме; Глуповатость поэзии // *Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник: Избранное*. М.: Советский писатель, 1991.
- ⁶ *Набоков В. В.* Собр. соч.: В 4 т. М.: «Правда», 1990. С. 173.



ИЗ МИНУВШЕГО: ВОСПОМИНАНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, СООБЩЕНИЯ

А. В. Дружинин
СТРАШНЫЕ ИСТОРИИ

Среди незавершенных произведений А. В. Дружинина (1824—1864), хранящихся в его фонде в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), имеется повесть «Страшные истории».

Дружинин с детства проявлял интерес к «страшным» или «ужасным» произведениям. Годы его детства и отрочества пришлись на 20—30-е гг., когда в литературе сохранялось увлечение романтическими, в том числе «готическими» романами. Неудивительно, что Дружинин зачитывался «страшными» произведениями. Особенно сильное впечатление на него производили романы английской писательницы А. Радклиф «Ужасные происшествия в Пиренейском замке» и «Удольфские тайны». «В детстве, — писал он впоследствии, — я очень любил все страшное и после того часто вспоминал, с какою приятностью, забывшись в угол, я читал «Пиренейский замок»¹. Точно так же — «со страхом... забывшись в темный угол комнаты и вздрагивая при каждой помехе» — читал будущий писатель и роман «Удольфские тайны»². ««Илиада», Дант, Рабле, — признавался он, — не дали мне той суммы наслаждения, какое имел я в детстве от «Видений в Пиренейском замке»³.

К началу 40-х гг. Радклиф превратилась в «автора, давно забытого и над которым как-то принято всегда смеяться»⁴. Тем любопытнее запись в читательском дневнике Дружинина, относящаяся к февралю 1841 г. Не обнаружив в романе Радклиф «Ужасные происшествия в Пиренейском замке» «ни верно списанных характеров, ни хорошего слога», 16-летний критик тем не менее противопоставил его сентиментальным произведениям Ж.-Ж. Руссо и С.-Ф. Жанлис: «В то время, когда был написан этот роман, — замечал он, — вся читающая публика была помешана на замках, привидениях, убийствах... Анна Радклиф вполне удовлетворяла вкусу публики, примешивая к сценам ужасным несколько и сентиментального, ибо не все еще отступились от этого рода. Теперь все это смешит, а тогда восхищало»⁵. Особенно подкупало Дружинина в романах Радклиф то обстоятельство, что таинственное и сверхъестественное в них всегда по-

лучало реалистическое объяснение. В читательском дневнике содержитя и сочувственная оценка двух рассказов В. Скотта — «Комната с гобеленами, или Дама в старинном платье» и «Зеркало тетушки Маргарет», в которых автор исторических романов отдал дань «готической» теме. Впоследствии критик познакомится с произведениями Г. Уолпола, Ч. Р. Метьюрина, М. Г. Льюиса и других классиков этого жанра.

Интерес к «страшным рассказам» сохранился у Дружинина на всю жизнь. «Я далеко не разделяю того величавого презрения, с которым многие современные писатели смотрят на страшные и фантастические истории, — заявляет он в «Письме И ногороднегоподписчика о русской литературе» за апрель 1849 г. — В сердце человеческом есть одна струна, которая дает отголосок, если дело идет о страшном и сверхъестественном, — для чего же пренебрегать этою струною?» (VI, 112—113). По убеждению критика, интерес к подобным рассказам лежит в природе человека. «Человек любит привидения,очныеужасы, кровавые легенды» (V, 419), утверждал он в статье о романах «Небобычайная повесть» Э. Л. Бульвер-Литтона и «Орли-Фармская мыза» А. Троллопа, «целые народы сочувствовали страшному и сочиняли рассказы» (V, 122). Исходя из сказанного, Дружинин полагал, что страшный элемент словесности «не только не заслуживает безусловного оуждения, но даже под первом опытного писателя может дать повод к оригинальным и превосходным созданиям» (V, 121).

«Начало страшного элемента в человеческих верованиях и народной поэзии, — писал Дружинин, — несомненно, должно быть отнесено к тому времени, когда древнейшие народы стремились к олицетворению и обожанию враждебных сил природы» (V, 122), «климат, природа и привычки народа населения играют первую роль в составлении страшных историй» (V, 125). В статье о романе А. Радклиф «Лес» Дружинин не только сообщил соотечественникам об английской писательнице и ее основных сочинениях, но и, по верному наблюдению исследователя, «одним из первых серьезно» подошел к анализу готического романа, проследил развитие «страшного элемента» у древних греков и римлян, в литературе Германии, Франции, Чехии и особенно Англии, в которой «черный» роман сложился в последней трети XVIII века как жанр⁶. Причину, по которой «монополия ... страшных рассказов остается за Англией, да еще, пожалуй, за Америкой» (V, 418), критик усматривал «в самостоятельности англосаксонца, по временам переходящей в эксцентричность и, главное, нисколько не конфузящей лица, обладающего этой самостоятельностью... Ни мистрис Радклиф, ни Льюис, ни Метьюрин... привидениям не верили, их не видали и знали, что их не увидят... Но у них была великакая политическая чуткость к страхам и талант возбуждать такую чуткость в своем читателе; они пустили ее в ход совершенно открыто, не извиняясь в своих странностях и даже не признавая за собою никаких странностей. А резуль-

татом, однако же, вышел целый ряд сочинений, при названии которых люди и улыбаются, и пожимают плечами, но которые навсегда останутся в истории английской литературы» (V, 418—420). Но, чтобы сочинять «страшные рассказы» еще недостаточно «быть только чудаком и чудаком смелым. Тут нужны особливая и редкая сила фантазии, да сверх того своя причудливая складка таланта... Чтобы потешить и напугать взрослых ребятишек, писатель сам, во многих отношениях, должен быть ребенком» (V, 420).

По мере накопления научных сведений о природе многих ужасов утрачивали свою поэтичность. Современный читатель, писал критик, «немного найдет живого в рассказе о самом страшном процессе, возбужденном какою-нибудь колдуньей, и танцы волшебников на Броккене в присутствии самого духа тьмы не расшевелят нашего воображения. Тем сильнее зато действуют на нас предания, страшный колорит которых основан не на нелепых данных, — предания, основанные на сочувствии человека к таинственному, развивающие перед нами картины страшных преступлений и божеского суда над этими преступлениями» (V, 130—131). В данном случае Дружинин обнаружил глубокое понимание литературы «тайны и ужаса», которая, «удовлетворяя страсть человека в сильных ощущениях», давала возможность «не только «испугать» и развлечь, но и коснуться глубинных проблем человеческого бытия: загадочных явлений человеческой психики, тайн жизни и смерти, тем добра и зла, вины и искупления и многих других нравственно-психологических и философских вопросов», на протяжении веков волновавших писателей⁷. Не ограничившись анализом «страшного элемента» в литературе, Дружинин, в свою очередь, предпринял попытку создания произведения в «готическом» духе.

Повесть «Страшные истории» написана на шести двойных и одном одинарном листах бумаги большого формата, причем, текст расположен на обеих сторонах листа. Имеются поля. Согласно мнению архивистов, до нашего времени дошли начало повести и отдельные отрывки. Это не совсем верно. Текст, написанный на листах 10—13 об., должен следовать за текстом на листах 1—2 об. и соответственно предшествовать листам 4—9 об. Расположив листы в соответствии с логикой рассказа, убеждаемся в том, что до нас дошло три фрагмента произведения — начало повести, содержащее описание места действия, завязку, характеристику основных лиц (лл. 1—2 об., 10—13 об.), середина (без начала и конца) (лл. 3—4 об.) и заключительная часть (лл. 5—9 об.).

«Страшные истории» представляют собой «рассказ в рассказе», которому предшествовала «рамочная часть», характерная для многих произведений Дружинина 50-х гг. — рассказов «Художник» (1848), «Княжна Нелли» (1850), «Прогулка» (1853), «Две встречи» (1854), незавершенной повести «Холерные вечера» (1848), «Странного романа, или Приключений, знакомств, радостей, бедствий, странство-

ваний друзей Ивана Чернокнижникова» (1854). Летом 1848 г. в одной из помещичьих усадеб компания людей (одна женщина и четверо мужчин) засиделась до ночи у камина. Хозяин предложил гостям оставаться до утра, и, чтоб не скучать, подобно героям «Декамерона» Д. Боккаччо, рассказывать страшные истории.

Судя по названию, «Страшные истории» задумывались как цикл произведений. Дружинин намеревался предложить вниманию читателей целый ряд рассказов, по крайней мере, не менее пяти — по числу участников вечера. На это есть указание в повести: «...рассказ начался. За ним последовали другие, ему подобные, и которые будут приведены вслед за этим». Стремление к циклизации — еще одна характерная особенность Дружинина-писателя (достаточно указать на замыслы его произведений: «Доктор и его пациенты», «Из путевых рассказов дорожного человека», «Драмы из обыденной, преимущественно столичной жизни», «Литературные беседы и парадоксы Иногороднего подписчика», фельетоны, написанные от имени Петербургского туриста — Ивана Чернокнижникова), а также литературы 50-х гг. в целом.

В качестве эпиграфа к повести автор выбрал чрезвычайно нравившееся ему древнее изречение: «Человек есть свинья». Данное выражение Дружинин приводит в «Дневнике» (139, 196), в письме к В. П. Боткину от 25.09. (1855 г.)⁸, в повести «Петербургская идиллия»⁹, в фельетоне «Русские за границею (Из заметок Петербургского туриста)» (VIII, 546), очерке «О петербургской благотворительности, о петербургских ангелах добродетели, а равно о петербургских голяках, благодетельствующих сими ангелами»¹⁰, незавершенном романе-фельетоне «Книга книг, или Ряд изысканий о петербургских должностниках и вообще о деньгозанимателях»¹¹. При этом в одном из случаев — в фельетоне «Русские за границею» — указывается и автор — древнегреческий философ-стоик Эпиктет. Сходное выражение («Человек есть дрянь») обнаруживается и в «Рассказе Алексея Дмитрича» (I, 168).

Судя по эпиграфу, каждая из входящих в цикл историй должна была раскрывать негативные стороны человеческой натуры, обусловившие ситуацию «страха и ужаса». Однако замысел Дружинина не был реализован полностью: сохранился (и то с пропуском ряда эпизодов) лишь один рассказ, принадлежащий автору-повествователю, обнаруживающему некоторое сходство с автором-создателем: он молод («Я... сам слишком молод...»), в прошлом, видимо, военный (на это указывает употребленный им термин: «Чтоб хорошо узнать топографию этого строения, надобно было прожить в нем недель шесть»), а в настоящем — писатель (предлагая ему начать рассказывание страшных историй, хозяйка дома замечает: «...мы не станем их печатать»). В духе Дружинина и высказываемые повествователем положения — о том, что «страшные рассказы» всегда будут нравиться читателям, что «жизнь, самая нехитрая, лучше всякого романа» (у Дружинина: «жизнь по временам бывает интереснее и милее

каждой повести» — V, 141; «жизнь самая простая и, по-видимому, самая прозаическая, действительность самая немногосложная по временам бывают любопытнее целого волшебного царства» — VI, 794); «Жизнь многих людей бывает интереснее всякого романа»¹²). В духе Дружинина и выпад рассказчика против писателей «натуральной школы», якобы повествующих исключительно о «грязи и прозе» жизни.

Сохранившиеся фрагменты не датированы, что затрудняет вопрос о времени работы над произведением. Как следует из рамочной части, в момент пребывания героев в помещичьей усадьбе в соседнем городе свирепствовала холера. «Ночуйте у меня, — сказал хозяин мужчинам, которых было трое, — в город поедете утром, там будут думать, что вы умерли от холеры, тем приятнее будет вам повидаться с домом». Из сказанного следует, что речь идет о 1848 году, известном эпидемии холеры в Петербурге. О «холерном времени» упоминается в рассказах Дружинина «Художник» (1848), «Две встречи» (1854), в повестях «Петергофский фонтан» (1850) и «Холерные вечера» (1848). Текст «Страшных историй» написан на листах бумаги, имеющей знак Невской писчебумажной фабрики. На таких же листах написана и повесть «Холерные вечера». Разумеется, 1848 г. — не обязательно год работы Дружинина над повестью. Писатель мог приурочить ее действие к «холерному времени». Однако в тексте имеются и другие реалии, позволяющие прояснить вопрос о датировке произведения.

Среди персонажей повести «Страшные истории» фигурирует баронесса Левенберг. Жюли Левенберг и ее брат упомянуты в незавершенной пьесе Дружинина «Последствия рассеянности», над которой писатель работал до весны 1851 г. — времени отъезда на Кавказ: в пьесе приводится слово «энтузиазие», вычитанное им в дневнике Байрона («”Да не вас ли все называют поэтом и беспрестанно подшучивают над вашим энтузиазием?” — “После об энтузиазии...”»¹³). Выражение Байрона Дружинин процитировал в «Письме И ногороднегоподписчика...» за май 1849 г., выделив понравившееся слово курсивом: «Он мне понравился бы еще более, если б в нем было поменьше поэзии и энтузиазия, как выражается один мой приятель» (VI, 114).

Главный герой повести «Страшные истории», о чем говорилось выше, — князь Старосельский. В пьесе Дружинина «Маленький братец» (1849) выведены Павел Александрович, Наталья Николаевна и Александр Николаевич Старосельские. Созвучной упомянутой фамилии является и фамилия героя повести «Лола Монтес» (1848) — Красносельский. Дочь князя Старосельского — Паша. Этим именем Дружинин наделяет героиню повести «Пашенька» (1855). Другой герой повести — Иваницкий. Аналогичной фамилией наделен герой повести Дружинина «Приключения знатной старушки» (1852). Петр Александрович Иваницкий — герой повести «История одного волокитства», над которой писатель работал осенью 1854 г. Наконец, Александр Сергеевич Иваницкий и его мать Ольга — персонажи незавершенной

повести Дружинина «Все или ничего». Повесть создавалась в начале 50-х гг.: среди ее героев — Павел и Ангелика Лихновские. Павел Лихновский — персонаж повести «Петербургская идилия», над которой Дружинин работал также в начале 50-х гг., Ангелика — имя героини романа «Заочная любовь» — одной из черновых редакций «Странного романа...», завершенного в сентябре 1854 г.

Говоря о влюбленности в дочь князя Пашу Старосельскую, превосходившую его годами, рассказчик повести «Страшные истории» ссылается на подобный пример из жизни великих людей. «Я не последовал примеру Данта, — замечает он, — потому что предметом моей любви выбрал не двух девочек, моих ровесниц, а поступил так, как маленький Байрон, то есть влюбился в совершенную женщину». Подобное сопоставление имеет место в упоминавшейся выше повести Дружинина «История моего волокитства» («...я учился музыке и любви, потому что, как Поп и Байрон, я ухитрился влюбиться в баснословно юном возрасте, только лучше я сравню себя с Дантом, потому что моя возлюбленная была одних лет со мною»)¹⁴, в незаконченной статье о романе Данте «Новая жизнь», над которой он работал в конце 40 — начале 50-х гг.: «Слuchaи любви, зародившейся в детском возрасте, нередко встречаются в жизни поэтов. Поп (Pope) влюблен был двенадцати лет от роду, Байрон два раза влюблялся в детстве: первый раз ему было семь лет, во второй — одиннадцать. Замечательно только, что Поп и Байрон были влюблены в совершеннолетних женщин, тогда как Данте влюбился в свою ровесницу. Беатриче была моложе его полугодом»¹⁵. Таким образом, повесть «Страшные истории» была написана не ранее 1848 и не позднее 1854 гг.

Работа над произведением велась в несколько приемов. Этим обстоятельством объясняется наличие в начале повести фактов, имевших место и в срединной — более ранней — части (указание на огромные размеры дома, влюбленность рассказчика в Пашу Старосельскую, упоминание о деликатности русского народа, рассказ о спасении дурочки Саши), а также некоторые расхождения в тексте. Так, героиня повести в первой части именуется Сашей, во второй — Наташей, в третьей — Ольгой, а затем Сашей. У баронессы Левенберг, согласно начальной части, четверо детей, в срединной части говорится, что она мать двух дочерей. Варьируется и возраст персонажей: рассказчику в начале повести — одиннадцать лет, в середине — двенадцать, Паше — шестнадцать, а затем — семнадцать.

Публикуемый ниже текст повести «Страшные истории» (РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 70. 13 л.) приведен в соответствие с нормами современной орфографии и пунктуации, пропущенные буквы заключены в квадратные скобки. Подчеркивание принадлежит автору.

Н. Б. Алдонина

Человек есть свинья.
(Древнее изречение)

Пробило два часа, когда мы отужинали и пересели к камину. Спать никому не хотелось, каждый из нашей маленькой компании расположен был болтать всю ночь, тем более, что путешествие домой сопряжено было с некоторыми неприятностями: несмотря на июль месяц, погода стояла ужасная. Дождь лил, как из ведра, окна отсырели от холода, ветер выл удивительно приятно — для слушающих его из комнаты. В гостиной было чуть холодновато, мужчины застегнули сюртуки доверху, и весь кружок еще более сдвинулся около огня.

— Теперь самое время рассказывать страшные истории, — заметила хорошенькая хозяйка. — Начинайте хоть вы, мы не станем их печатать.

Мне было лень говорить, а сидеть было очень покойно. Я бы отдался, если б один из собеседников не рассердил меня, отзываясь очень дурно о страшных историях.

— Я не знаю ничего скучнее страшных и чудесных историй, — говорил он. — Хорошо, что им нынче не верят.

— Да им и прежде не верили, — продолжила хозяйка, — да разве мы верим теперешним историям, хоть они и без чудес. Страшные рассказы щекотали наше воображение, мне жаль, что они вышли из моды.

— Не смешивайте страшного с чудесным, — заметил кто-то.

— Не надо страшного, не надо чудесного, — продолжал прежний господин.

Когда мне мешают сидеть и молчать и слушать, я с досады начинаю отпускать парадоксы.

— Страшное всегда будет нравиться, — начал я, — только надо искать страшного не в фантастических историях, а в жизни. С тех пор, как мы подвинулись на пути анализа, мы можем пугать слушателей, не покидая действительности. Жизнь, самая нехитрая, лучше всякого романа. И если кто хочет страшного...

— Знаю, к чему это клонится, — перебила хозяйка. — Я знаю вашу новую манеру. Вы начнете рассказывать какую-нибудь скучную историю о старом чиновнике, безнадежно влюбленном в дочь своего министра или другого важного лица. Чуть мы начнем зевать, вы придетете в восторг и скажете: «Вот где страшное! Вот где тайны души человеческой, ищите страшного в скуке, одиночестве... нелепых мечтаниях, ищите его в прозе жизни!»

— Вы ловко зацепили многих... только не меня. Я не люблю чиновников и сам слишком молод, чтоб толковать о грязи и проце нашей жизни. Я вам расскажу историю истинно страшную, только без мертвцев и привидений... Однако половина третьего.

— Ночуйте у меня, — сказал хозяин мужчинам, которых всего было трое, — в город поедете поутру. Там будут думать, что вы умерли от холеры... тем приятнее будет вам повидаться с домашними.

Предложение было принято, и рассказ начался. За ним последовали другие, ему подобные, и которые будут переданы вслед за этим.

Между тысячами помещичьих домов, старых и новых, богатых и бедных, которые торчат по всему пространству ***ской губернии, не представляя ничего занимательного для проезжающих, есть дома три или четыре, бросающихся в глаза всяческой своей красотой и живописностью окрестности. В одном из таких домов, необыкновенно старом и необыкновенно мрачном, провел я часть моего детства от десяти до тринадцатилетнего возраста. Барское и запущенное имение, посреди которого был он выстроен, принадлежало баронессе Левенберг. В ее семействе жил я эти три года, пока мой отец, а ее родственник, ездил за границею по разным направлениям. Чтобы не вводить вас в заблуждение, я должен сказать вам, что во всей моей истории немецкого только одна фамилия хозяйки, дело же происходит в центральной России, и действующие лица все русские. Всякий, кто разъезжал по России, может сказать вам, что есть усадьбы, в особенности барские и старинные, которых один вид заключает в себе что-то таинственное, романическое, располагающее к любопытству и мечтаниям. Около этих древних хором, по большей части каменных, причудливо отстроенных, все малейшие принадлежности глядят как-то странно, древне и торжественно. Людские похожи на каменные амбары, конюшни тянутся длинными, бесконечными флигелями, сад всегда запущен, все рощи и деревья на расстоянии полуверсты от дома так старины и высоки, что видны за десять верст и на далекой дистанции показывают собою близость помещичьего дома.

Усадьба баронессы Левенберг стояла на берегу одной из речек, впадающих в Оку. Речка эта была какая-то странная: в иных местах она расширялась на две или триста сажень и подле самого того места вдруг суживалась, чуть текла, становилась мельче и мельче и вдруг снова двигалась и текла с быстротою. По обе ее стороны рос высокий лес, расчищенный только невдалеке от господского дома. Самый дом, окруженный старыми липами, стоял на ровном месте, на берегу, но прямо против него берега речки обрывистыми уступами шли книзу и вода текла по оврагу, тянувшемуся на несколько верст в обе стороны. Если кто-нибудь сходил в этот овраг, ему казалось, что он находится в лощине между двумя высокими горами, так живописны и круты были его покатости. Старый сад тянулся вверху и внизу, но все мы не любили гулять в нем, овраг и берега речки были гораздо красивее.

Дом, в котором жила баронесса с семейством, построен был ее дедом, вельможей, удалившимся из Петербурга вследствие ка-

кой-то скандальной истории. Стиль его приближался к голландскому и напоминал собою в малом виде дворец в Петергофе. Угрюмый помещик терпеть не мог жизни в деревне и потому не заботился об украшении своего имения: дом стоял в лесу, но наружность его и внутреннее убранство были истинно великолепны. Старик любил принимать у себя полгубернии и принимать гостей не на один день, — люди, более к нему близкие, останавливались у него и жили по несколько дней со своими женами и детьми. В этих случаях для каждой семьи отводилось отдельное помещение: семейств по десяти и более ночевали и жили в этом доме, не рискуя хотя в чем-нибудь стеснить друг друга. Кроме анфилады парадных комнат с закругленными окнами, в доме было множество длинных коридоров, в каждом коридоре было по несколько дверей, и каждая дверь вела в отдельную половину. Чтоб хорошо узнать топографию этого строения, надо было прожить в нем недель шесть.

Вспоминания о балах, театрах и обедах, которые задавал старый помещик, свято хранились между дворнею и передавались от отца к сыну. Старая ключница по вечерам рассказывала нам историю тогдашнего гостя. Я и другие дети слушали ее с жадностью, воображение живо рисовало нам быт старого времени. Между ее рассказами попадались страшные и грустные, — тогда нам делалось неловко, и мы боязливо пробирались по опустевшим темным залам... страх охватывал нас посреди этого путешествия, мы чуть не кричали, и, наконец, углядевши где-нибудь вдалеке свечи, опрометью бросались в более населенные комнаты и прибегали туда, бледные и перепуганные.

Из этого вы можете заключить, что дом баронессы имел решительно все, что нужно для старинного замка, даже страшные воспоминания, пугавшие детей. Точно, не говоря о других, апокрифических преданиях, за десять лет до начала моего рассказа в этом самом доме происходила история довольно таинственная и достаточно кровавая. В то время баронесса жила в Петербурге, дом принадлежал ее мужу, но в нем не жило никого, кроме ее старшего брата, стоявшего в этом имении со своим эскадроном. В одной из комнат старого замка этот брат застрелился, и застрелился самым странным образом. Ему было тридцать лет от роду, он был богат, дочь его, маленькая и хорошенская, как ангел, воспитывалась в Петербурге, долгов он не имел, характера был чрезвычайно веселого. Приписывали его самоубийство горести о женщине, которая умерла за два года назад, но в таком случае, чего же думал он эти два года? Нашлись было люди, подозревавшие, не убил ли кто-нибудь молодого ротмистра Старосельского? Но все подозрения их рушились. На письменном столе нашли собственноручную записку покойника, в которой просил он не разыскивать причин его смерти и объяснял причину самоубийства отвращением к жизни. Почекрк

был твердый и бойкий, в подлинности записки нельзя было сомневаться, да и кому была выгода убивать молодого человека? Прислуга его любила за щедрость и веселый характер, из посторонних же в доме жил только корнет того же эскадрона, первый друг покойного, чуть ли не спятивший с ума от горести, лишившись приятеля, который кормил и поил его на свой счет, или, лучше сказать, на счет своей сестры, баронессы Левенберг.

Я прошу припомнить все эти подробности, потому что на них держится весь интерес рассказа. После ротмистра осталась шестилетняя дочь. Баронесса взяла ее к себе и спустя несколько лет, отплясавши в столице время своей молодости, переехала в село Ивановское (так называлось место моего рассказа), куда препроводил мой отец и меня. Мы жили далеко не так роскошно, как жил первый обладатель нашей резиденции, но все-таки и нескучно. У баронессы было четверо детей, племянница пятая, я шестой. Прибавьте к этому порядочный запас нахлебников и приживалок, кроме того, в доме редко обходилось без гостей. То приезжали соседние помещики, то являлись приезжие чиновники и путешественники из Петербурга. Этих-то гостей больше всего привлекали в наше имение слухи о молодой и богатой невесте Паше, единственной дочери застrelившегося князя.

Паша действительно была красавицей, одиннадцати лет от роду я был влюблена в нее без памяти, да и трудно было не любить этой девочки. Ей было только шестнадцать лет, но она казалась и старше, и умнее своего возраста. Веселая и беззаботная хохотунья, она не скучала деревенской жизнью и не находила тамошних оригиналов соседями чересчур противными; для каждого человека, чужого или домашнего, у нее всегда было готово ласковое слово и смешная шуточка. Вечно закинув кверху свою кудрявую головку, она бродила по огромным комнатам, и, когда она приходила сидеть с детьми, для нас был великий праздник. Она нас экзаменовала и драла за уши, мы рисовали с нее портреты, и я, между прочим, до того напрактиковалась, что схватывал по временам слабое сходство, — и уроки наши заключались тем, что Паша садилась за рояль и играла какую-нибудь веселую вещицу, а мы пели и плясали вокруг нее к неописанному ужасу гувернанток и гувернера.

Вся прислуга любила княжну и, между прочим, выказывала свою привязанность одной чертою, показывавшею, до какой степени деликатен наш простой народ в своих привязанностях к существам слабым. Паша ничего не знала о трагической смерти своего отца, она его едва помнила и думала, что он убит на войне, хранить от нее эту тайну в городе было легко, но в деревне, населенной болтливую дворнею, в доме, бывшем свидетелем кровавой катастрофы, держать Пашу в прежней неизвестности казалось вещью невозможной. Ключницы и управительница по сту раз на день рассказывали

всякому желающему страшную историю о покойном барине, все дети в доме боялись проходить по одной из комнат замка и знали малейшие подробности смерти Пашина отца, — и, несмотря на то, молодая девушка ничего не знала, даже не слыхала малейшего намека на эту историю, делавшуюся какой-то легендой, неразлучной с ее старым домом. Правда, она слыхала, что за десять лет назад в самом этом месте что-то случилось нехорошее, но, не любя угрюмых историй, она мало заботилась о таинственной легенде.

[В]замен того я и другие дети постарше были ужасно лакомы до ужасов. Часто ходили мы в помещение управителя, который дарил нам свистки и заячи ножки, а также угощал медом и самым черным хлебом, которого, несмотря на просьбы наши, нам к столу не подавали. Пока мы уплетали с истинно деревенским аппетитом, болтливая старушка¹, мать управителя, рассказывала нам кучу историй о волках, о колдунах, без которых не может обойтись ни одна деревенская свадьба, а иногда и о киевских ведьмах, потому что родом была из Малороссии. Ее добрая украинская натура была так симпатична, что добрая старушка любила всех нас, как своих детей, на Пашу наглядеться не могла, а об отце ее говорила не иначе, как проливая горькие слезы. Рассказывая смерть покойника (разумеется, если Паши не было в комнате), она вдавалась в мельчайшие подробности, описывала пол и кровь на полу, пистолет, упавший на кресло, стол, на который повалился несчастный самоубийца. Но самоубийце она решительно не признавала покойного князя, по словам ее, барина извели злые люди; и напрасно ей говорили о записке, писанной его рукою, и о других явных доказательствах, старуха качала головой и утверждала, что князя убил злой человек, а не сам он убился. Уверения эти, внушенные истинным пристрастием к старому барину, не имели в себе ничего дельного, и никто не обращал на них внимания.

Один раз, согласившись на неотступные наши просьбы, старушка провела меня и одного из старших мальчиков на чердак, где мы увидели стол с содранным сукном и выскребанным деревом, пистолет, весь ржавый, и кусочки кресла. Эти вещи принадлежали последнему помешнику, подле этого же стола он размозжил себе голову. Нам было невыносимо страшно, тем более, что на чердаке было темновато, все также осмотрели эти страшные вещи и, конечно, не нашли на них никаких ужасных следов. Сойдя вниз, мы снова говорили о легенде, снова прослушали рассказ старухи и, споря с нею, вывели ее из терпения.

— Уж как Бог свят, — произнесла она, — отышется душегубец, отышется! Коли мне не верите, спросите Сашку-дурочку, неспроста ее отыскали в сарае полумертвую.

Когда мы сказали, что Сашка без языка и говорить не может, старуха объяснила нам, что эта девушка с тех пор не только что онемела, а даже и с ума спятила.

Сашка эта, которой действительно придется играть не пустую роль в моем рассказе, была в доме чем-то, вроде собачонки, только собачонки не загнанной, а довольно любимой. Она находилась под покровительством Паши, которой была старее годами восемью, и, действительно, повиновалась ей и слушалась одной только ее. На нее смотрели как на Божьего человека, кормили хорошо, а иногда дразнили, причем она произносила какие-то нелепые и очень смешные звуки; впрочем, дразнить ее было довольно опасно, — по своему слабоумию, она готова была пустить в своего противника камнем или ударить его в глаз ножницами.

Впрочем, она была тихая и добрая девочка. Привязанность ее к Паше имела, вероятно, причину сходства барышни с покойным князем, спасшим бедную дурочку от смерти. Один раз, на охоте, в трескучий мороз, князь Старосельский нашел под деревьями нищую девочку лет тринацати, совершенно окоченевшую от холода. Бросив свое ружье, он на руках перенес свою некрасивую находку домой, велел ее накормить и положить спать в самой теплой из его комнат. После смерти князя, последовавшей чуть ли не в тот самый день, Сашка проживала у дворовых и получала месячину, как и другая прислуга; неизвестно, когда и по какому случаю лишилась она языка, но весьма вероятно, что или вид мертвого тела, или горесть о своем спасителе окончательно расшатали ее и без того слабый рассудок.

Разговор наш с управительницею кончился тем, что старушка принялась уготтать нас сливками, творогом и варениками. Мы недавно пообедали, но дети любили бы переменять поваров, если б им то позволяли: угощение старой малороссиянки казалось нам сладче конфет и домашних пирожных. Пир наш оживлен был прибытием Паши, которая прочла нам выговор за беспрестанную еду, щелкнула нас по носу, а вслед за тем сама принялась есть творог со сметаной, потчужа Сашку, которая при ней находилась. Дурочка была необыкновенно весела, нисколько не обижалась маленькими проказами, которые мы над ней выделявали, и даже оказалась довольно говорливою, с усилием произнося время от времени несколько фраз, не имеющих ни малейшего смысла.

Потом все мы ушли домой и нашли себе приют в угловой комнате с превысокими закругленными окнами, в которой стояло Пашино фортепиано, и резонанс был бесподобный. В каждом углу комнаты стояло по плохой мраморной статуе пресвирепого вида, что придавало комнате колорит довольно угрюмый, но комнату эту мы любили. Все окна к стороне сада не давали почти никакого света: столетние березы и липы густою стеной торчали по всем направлениям. Зато из других окон открывался вид на дорогу и на реку, перспектива тянулась на несколько верст, и всякий проезжающий экипаж виден был издали.

…к этому компаньонок, гувернантку и гувернера, двух помещиц, живших на хлебах почти безвыездно, управителя с женой и доктора, — и из всего этого можете усмотреть, что общество было многочисленное. Но дом был так велик, что мы совершенно в нем исчезали.

С наступлением двенадцатилетнего возраста я, следуя примеру великих людей, успел влюбиться в одну из моих подруг, несмотря на родственные наши связи. Надо сказать правду, обе миленькие дочери баронессы и племянница ее, которой было уже семнадцать лет, были премиленькие девушки. Я не последовал примеру Данта, потому что предметом моей любви выбрал не двух девочек, моих ровесниц, а поступил так, как маленький Байрон, то есть влюбился в совершенолетнюю женщину. Надо будет распространиться о Паше Старосельской, потому что она играет важную роль в этом рассказе.

Паша была постоянно самым балованным дитятей в семействе баронессы. Все ее прихоти исполнялись беспрекословно сперва под тем предлогом, что надобно же ласкать бедную сиротку, а впоследствии из-за того, что мысль о своем сиротстве не тяготила девушку при вступлении ее в совершенолетний возраст.

Но причина была более проста: Паша была так мила, что все на нее любовались. Вечно шаловливая и веселая, она болтала, как колокольчик, затрагивала всех и каждого, постоянно ходила, зажинувши головку кверху и поглядывая на всех своими светлыми глазами, от взгляда которых на душе становилось весело. Она была совершенная красавица, хотя держалась не совсем правильно и мало заботилась о своей красоте. Зато она отлично умела ездить верхом, танцевала так, что все на нее заглядывались, голос имела звонкий и до крайности приятный. Такого контральто вряд ли кому приходилось слышать: огромные залы, в которых наши голоса дробились, терялись и дребежжали, только могли придать особенную прелест ее звучному и сильному голосу.

Все домашние до крайности любили эту девушку, и доказательством их любви могло служить одно обстоятельство, показывающее необыкновенную деликатность, к которой самые простые люди способны, когда дело идет о какой-нибудь привязанности. Паша ничего не знала о том, какою смертью умер ее отец. Само собой разумеется, что баронесса и взрослые члены ее семейства без труда хранили эту мрачную тайну, но, что удивительнее: дети и многочисленная прислуга ни разу не пробалтывались перед Пашею. Я предоставляю вам сообразить, как трудно было хранить эту тайну в том доме, где произошло страшное приключение, сроднившееся с ним, принадлежащее к нему, как какая-нибудь страшная легенда принадлежит старому рыцарскому замку.

У Паши было две горничных девушки, из которых одна состояла при ней безо всякого дела, в качестве *protégéé*. Девушке этой

было лет двадцать, она была дурочка, говорила заикаясь, а чаще ничего не говорила и сидела молча, устремивши глаза на одну точку, чаще всего на свою барышню, к которой была привязана, как ручное животное. Из этого можете заключить, что дурочка эта была вовсе не забавная, да Паше и в голову не пришло бы дурачиться с нею. Наташа была дочерью старого камердинера, который прислуживал ротмистру Старосельскому до самой его смерти. До десяти лет она вовсе не была дурочкой и не заикалась: расстройство ее ума произошло в самый тот день, когда Старосельский застрелился. Прислуга, вбежавшая в его комнату после выстрела, нашла барина мертвым с пистолетом в руках. У самой двери лежала маленькая Наташа, вероятно, прибежавшая на выстрел и лишившаяся чувств при страшном зрелище. Когда ее привели в чувство, она не могла говорить: язык отнялся у бедной девочки, она вся дрожала, а потом явилась нервная горячка, окончившаяся тихим, но совершенно безнадежным помешательством рассудка. Таким образом, Паша жила в том самом доме, где умер ее отец, держала возле себя одну из свидетельниц его страшной кончины, и, несмотря на все это, была в постоянном убеждении, что ее отец убит на Кавказе и похоронен где-то в горах.

Теперь по поводу моих отношений к этой девушке надобно сказать несколько слов о действиях преждевременной страсти, которая забирается в детские сердца гораздо чаще, нежели об этом думают. В наше время дети развиваются быстро и беспоково, особенно в одиночестве. Нет сомнения, что подобного рода привязанности вредно действуют на ум и душу детей, приучая их к мечтательности. Это от того, что такая любовь обыкновенно бывает тщательно скрываема, если же она обнаруживается, то служит предметом для насмешек, по-видимому, невинных, но на деле гибельных и ожесточающих. Но зато, если на детскую любовь отвечают дружбой и нежностью, счастлив тот ребенок, которому удается так влюбиться. Ничто так не очищает души, ничто так не изощряет...

Я лег в постель и притворился спящим, хотя в самом деле было мне не до сна. Не было более сомнения, мне предстояла разлука с предметом детской моей страсти: вероятно, затем и услали нас в детскую, вероятно, затем и созвали соседей, чтоб объявить всем согласие Паши на этот несчастный брак. Я плакал горькими слезами и кусал подушку, чтоб заглушить свои рыдания. Впрочем, надо сказать правду, я горевал не столько о себе, сколько о Паше. Я был уверен, что Студницкий погубит ее. В этом человеке было что-то ужасное, а детский взгляд скорее другого способен подметить оттенки человеческой физиономии. Чудное приключение с дурочкой Ольгой подтверждало мои догадки. «Ей не верят, — говорил я сам себе, — думают, что она сумасшедшая. Да я ей верю, я боюсь этого жениха. Я не забуду, каким голосом закричала она: «Кровь!... Кровь!» И он-то уведет от меня мою Пашу!..

Наконец, я не в силах был долее лежать в постели. Мне надо было узнать, что там делается, о чем там толкуют. Я тихонько оделся, отер слезы и вышел из моей комнаты. Тихо прошел я по двум пустым, чуть освещенным коридорам и пробрался в столовую, рядом с которой, около камина соседней комнаты, сидели гости. Я притаился за непрятвореною дверью, которая была так широка и массивна, что пятеро ребятишек могли за нею свободно спрятаться, и твердо решился дождаться там решения моей участи и узнать, соглашается ли тетка на брак Паши со Студницким. Заглянувши в комнату, я с радостью приметил, что моего предмета не было в комнате и вообще изо всех женщин в доме там была одна баронесса, бледная, встревоженная и будто больная. Подивитесь проницательности, которой награждает нас ранняя привязанность к женщине: у меня разом отлегло от сердца, чуть взглянул я на тетку. Я убедился, что с таким видом нельзя говорить о свадьбе. И точно, разговор шел о вещах посторонних.

Погода была похожа на теперешнюю с тою только разницею, что вместо июля на дворе стоя октябрь месяц. Общество тоже было похоже на наше: одна дама и пятеро мужчин, они также сидели у огня, только не в веселенькой и богатой комнате, как мы теперь, а в превосходной, прехолодной и старинной зале. Мужчины, кроме доктора и Студницкого, были: исправник, мой гувернер, да отставной капитан, необыкновенно высокий и толстый, близайший сосед баронессы Левенберг.

Дождь барабанил по кровле, голые ветки старых лип толкались в огромные окна, ветер жалобно выл и разыгрывал на верхушках соседней сосновой рощи такие адские фантазии, от которых становилось на душе жутко. Несколько минут компания молча прислушивалась к этому шуму, наконец исправник перервал молчание.

— Теперь-то [самое время] рассказывать страшные истории, — заметил он с таинственным видом.

— А у меня есть одна на примете, — отвечал доктор, придвигаясь ближе к огню.

Студницкий, чтобы дать ему место, отодвинулся ближе к угольку, и я не мог его видеть.

— Не теперь, не теперь, — быстро заметила тетка, будто испугавшись, — ...в другой раз.

— Не надо откладывать, — холодно заметил Осип Иваныч. — Хотите слушать, я ее только что привез из города?

— Хотим, хотим, — отвечали мужчины.

— Видите, — начал доктор, — был в какой-то губернии кавалерийский полк, в полку этом служил один нестарый еще офицер, не припомню его фамилии. Человек он был богатый и довольно знатный, назовем его для большей ясности князем, хоть он князем и не был. Трудно было сыскать характер более простодушный

и добрый. Этот человек не мог жить без того, чтоб не привязаться к кому-нибудь. Сперва он был женат и любил жену свою без памяти; потерявши ее, он завел у себя друзей, которые жили на его счет и потом его же обыгрывали, — наконец, он прогнал их и от нечего делать снова поступил на военную службу, из которой было вышел, и ужасно баловал свой эскадрон, дивизион... как называются там эти команды?..

Офицеры, которые служили с ним вместе, обедали у него, жили в его квартире, как у себя дома, занимали у него деньги очень часто, платили их очень редко. Ближе всех к князю был один из них, поляк Иваницкий или что-то в этом роде. Не сердитесь, что я забываю фамилии, дело не в этом. Иваницкий был человек до крайности завистливый, ловкий и хитрый, в короткое время знакомства своего с князем выманил он у него бездну денег и успел было уверить его, что предан ему до последней минуты в жизни. Пользуясь этой дружбой, он бы понахвatal у князя еще больше денег, если б товарищи не предостерегли добрая. С этих пор Иваницкий сделался осторожнее в своих просьбах, однако продолжал бывать у князя всякий день. По вечерам он уходил от него, занимался картежной игрой, где удавалось ее сыскать, и потому не мудрено, что, не имея состояния, он скоро запутался в долгах до последней крайности.

После трех или четырех лет довольно беспорядочной жизни князю, человеку не совсем расчетливому, понадобились деньги. Любя все делать с плеча и на широкую руку, он приказал своему поверенному в Петербурге заложить все его имения, которые еще не попали в залог, и деньги прислать к нему. На что были ему эти деньги, никто не знал. Поверенный исполнил свое поручение и прислал князю тысяч восемьдесят ассигнациями. Тот получил конверт при Иваницком, распечатал его, деньги положил в свой письменный стол, запер ящик, а письмо бросил, не читавши.

Прошло дня четыре, в это время князь разъезжал из деревни, где стоял, в город, виделся со знакомыми, играл в карты. Иваницкий тоже играл в карты и, кажется, несчастливо, потому что на пятый день, бледный и расстроенный, пришел к князю обедать. Князь был один, он сидел у стола и писал письма — занятие, которого он терпеть не мог.

— Садись, — сказал он гостю, — я сейчас допишу проклятое письмо. Что ты такой бледный: пробандурился что ли?

— Я хочу застрелиться, — отрывисто сказал Иваницкий.

Князь было посмотрел на него с участием, но вдруг припомнил, что его товарищ, по крайней мере, в третий раз собирается взяться за такую противозаконную меру. Патетические сцены, подобные настоящей, всегда предшествовали займу денег. Но на этот раз хозяин был в духе.

— Ну, еще можно пособить горю, — сказал он, потянувшись к знакомому нам ящику. Иваницкий подметил это движение и быстро остановил его руку.

— Постой, постой, — сказал он твердым голосом, — мне стыдно перед тобой, князь. Ты можешь меня выручить, но я этого не хочу. Я вижу, что люди, подобные мне, рано или поздно должны прийти к одному концу, несмотря ни на чью помощь... Твоя дружба оттянет развязку года на два, а потом... Нет, я хочу застрелиться.

— Только, пожалуйста, не в моем доме, — сказал князь шутя.

— Вот люди! — насмешливо заметил Иваницкий. — Опасение скандала для вас выше дружбы.

Князь был очень весел.

— Любезный друг, — сказал он, захочтав прямо в лицо приятеля. — Посуди сам обо всех неудобствах. Ты застрелишься, положим так, я не прочь от этого, за что же ко мне нагрянет суд, приведет людей к допросу, опустошит мой погреб, наделает в доме суматохи? Право, или застрелись на дороге, или возьми у меня денег, да проживи еще года два... чего в два года не сделаешь...

— Я хочу застрелиться, — угрюмо произнес поручик.

— Ну, черт с тобой, стреляйся сейчас же. Вот на столе пистолеты, недавно заряженные... Не хочешь брать денег, стреляйся, а я посмотрю.

— Ты никогда не отвыкнешь от своих шуток.

— Шуток! — вскричал князь, принимая эту оговорку за признак очень понятной робости и радуясь, что пристыдил бесстрашного товарища. — Нет, я не шучу. Хочешь, бери деньги, хочешь — стреляйся, а я расскажу всем, что ты вел себя преисправно...

— Дело было б давно кончено, — задумчиво выговорил Иваницкий, — если б меня не жрало одно обстоятельство. Подозрение может упасть на домашних, и невинные люди погибнут.

— О, тут не может быть остановки, — весело сказал князь, — напиши записку такого содержания, что жизнь тебе надоела и что ты просишь никого не подозревать в участии.

— Да, да, да, — произнес Иваницкий и, севши к письменному столу, начал писать записку. Князь поглядел через его плечо и снова засмеялся. Иваницкий перестал писать и строго взглянул на него.

— Любезный друг, — сказал князь, — из этой записки, кроме сведений о твоем самоубийстве, весь мир получит еще одно интересное сведение...

— А именно?

— О твоей страшной безграмотности. Где ты воспитывался, чему ты учился? Я не силен в орфографии, а на первой строке вижу пять ошибок. О букве «ъ» и говорить нечего. Что скажут твои возлюбленные?..

И, продолжая смеяться, он подчеркнул некоторые слова.

—Хочешь, я сам напишу что следует, а ты выставишь внизу свое имя?

— Хорошо, — сказал Иваницкий, — только без всяких шуточек. Пиши же.

И князь, в свою очередь, уселся к письменному столу.

В эту минуту рассказа, подтолкнутый каким-то странным чувством, я сделал несколько шагов и взглянул в пустоту между стеною и дверью и увидел всех почти собеседников. Они сидели мрачные и будто испуганные рассказом, который до сих пор, по крайней мере, не заключал в себе ничего особенно страшного. Особенно поразила меня бледная фигура приезжего гостя, который поминутно повергался на диване и усердно курил давно потухшую сигарку.

Доктор кашлянул несколько раз и своим гробовым голосом продолжал историю.

— Пока князь сидел за столом, Иваницкий обошел кругом всю комнату, взглянул в те и другие двери и, удостоверившись, что ни одной души не было в смежных комнатах, снял со стены один из пистолетов, осмотрел его, взвел курок и подошел к князю, спрятав оружие за спину.

— Кончил! — сказал князь, указывая на записку. — Надеюсь, это будет погромотнее.

— Читай же.

— «Объявляю всем и каждому, — читал князь, — что я убил сам себя, без всякого постороннего совета и помощи, вследствие причин, которые мне одному известны и до которых нет никому в мире дела. Если бы любопытным особам захотелось знать что-нибудь более, то я объявляю им, что мне просто надоело жить на свете...». Не прибавить ли: «с такими людьми»? — спросил князь, снова засмеявшись.

То был его последний смех и последнее слово. Во все времена чтения Иваницкий, стоя позади, держал пистолет наготове, и в минуту, когда князь оборотился к нему с своим шуливым вопросом, злодей выстрелил, и пуля попала в лоб хозяину.

Дом был так огромен, и князь с Иваницким так часто стреляли в цель, не выходя из дома, что выстрел никого не встревожил. Поручик удостоверился в смерти своего товарища, еще раз перечитал записку, на которой еще дымились кровавые капли, взял начатую им в карман, потом отыскал ключи покойника, отпер письменный стол и вынул оттуда деньги, оставив в ящике тысячи три ассигнациями.

Письмо, которое князь писал перед его приездом, было тоже взято и разорвано. Исполнив свой адский план, убийца в нерешительности остановился посреди комнаты. Ясно, что ему предстояло два пути для дальнейшего действия — или, пользуясь общею тишиною, тихо уйти в свою комнату и ждать последствий,

или тотчас же броситься за домашними, требовать доктора, кричать и плакать и представлять друга, убитого горем. Он почти ревел на первое, потому что уже был утомлен. Наука говорит нам, что минута преступления изнуряет более, чем сутки труда. Но, тихо подходя к двери, он приметил, что на сюrtуке его была кровь. Нечего было задумываться, с криком побежал он по всей анфиладе комнат, переполошил прислугу, весь дом сбежался в хозяйский кабинет, и толпа людей, пораженных ужасом, остановилась перед холодным трупом любимого барина.

Незачем долго останавливаться на этой страшной сцене. Действительно, в первые минуты общее подозрениепало на Иваницкого, но он так жалобно рыдал, так долго стоял на коленях перед своим другом, так бесстрашно прижался к холодному и окровавленному трупу, что подозрения дворни скоро рушились — рус[с]кий человек не любит подозрений. Когда же доктор с управляющим и другие грамотные люди прочитали записку и узнали руку князя, их недоумение не знало границ, но взамен того остатки сомнений насчет Иваницкого окончательно исчезли. Бумаги князя были в порядке, в ящике отыскались деньги, — правда, их было слишком мало, но последний крестьянин знал, что у помещика его деньги не умеют держаться. Иваницкий скоро вышел в отставку и имел терпение целый год жить бедняком, искать места и служить где-то мелким чиновником. Получив известие о смерти одной из своих теток, он поехал в ее крошечное имение и, перебирая тряпье старухи, отыскал там несколько запятанных тысяч цепковых. С этими деньгами он пустился в подряды и разбогател...

На этом месте рассказ сделался на время для меня непонятным. Страшные истории сильно действуют на детей, юное их воображение, возбужденное картинами подобного рода, действует на ребенка изумительным образом. Колена мои дрожали, в ушах звенели колокольчики, перед глазами прыгали ужасные образы. То слышались мне выстрелы, то казались мне убитые люди и кровь. Под влиянием этого чувства, близкого к галлюцинации, я перестал понимать то, что вокруг меня делалось, смутно припоминаю, однако же, что в гостиной слышались строгие и раздраженные голоса, все присутствующие шумели и произносили грозные речи. Собравшись с силами, я взглянул еще раз в щель и догадался, в чем дело. Студницкий стоял в углу и о чем-то спорил с доктором и исправником, остальные гости стояли около него полукругом, баронессы уже не было в комнате.

— Вы обделали искусно ваши дела, — строго говорил доктор, глядя в глаза потерявшемуся преступнику, — вы позабыли одного только свидетеля, ту нищую девочку, которую князь Старосельский в то утро нашел в лесу голодную и полузамерзшую. Он привел ее с собою, и, так как целый дом еще спал, то он закутал ее в свою шинель и положил на диван в комнате, которая была рядом с его

кабинетом. Девочка проснулась в то время, когда вы вошли к князю; она начала тихонько бродить, удивляясь богатым комнатам, и подошла к дверям кабинета. Она слышала весь разговор, хотя дурно его поняла и передала, может быть, не так ясно, как я его вам пересказывал. Испуганная выстрелом и видом крови, она бросилась бежать и забилась в сарай, где отыскали ее уже на другой день, бледную и полумертвую. Она лишилась языка, и слабый ее рассудок повредился. То, что лепетала она домашним, не обратило на себя их внимания, хотя иные догадывались о чем-то страшном. Ваше присутствие, ваша дерзость с нею, ваши виды на ее покровительницу расшевелили заснувшую в ней память, и теперь она помнит одно только, помнит ту страшную сцену, которой была свидетельницей и в которой вы были главным актером...

Кто-то из присутствовавших позвонил, и изо всех дверей начали выходить люди. Один из прислуги, заметив мою особу между дверями, тотчас же взял ее на руки, и, не обращая внимания на мое сопротивление, тут же отнес в детскую.

На другой день я был болен, баронесса тоже была больна, ни Студницкого, ни исправника, ни доктора в доме уже не было. Дурочку Сашу тоже увезли в город, где началось следствие, а потом суд, наделавший много шума во всей губернии. Все наше семейство, не желая более оставаться в этом доме, прославившемся через ужасную историю, переехало в Петербург, где я уже через несколько лет узнал, что убийца князя Старосельского наконец сознался в преступлении и осужден был по всей строгости законов.

¹ Алдонина Н. Б. А. В. Дружинин (1824—1864): Малоизученные проблемы жизни и творчества. Самара, 2005. С. 71.

² Дружинин А. В. Собрание сочинений: В 8 т. СПб., 1865. Т. 5. С. 138—139. В дальнейшем том и страница указываются в тексте в скобках.

³ РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 109. Л. 75.

⁴ Алдонина Н. Б. Указ. соч. С. 225.

⁵ Там же. С. 225—226.

⁶ Гириенко А. И. Английский готический роман как явление массовой литературы: жанровый эксперимент Анны Радклиф // Актуальные проблемы изучения и преподавания филологических дисциплин. Литературоведение: Материалы межвуз. науч. конф. (май 2003 г.). Самара, 2004. С. 34.

⁷ Чамеев А. Мир пугающий и манивший (Заметки о готической традиции в английской литературе) // Маленькое привидение: Рассказы. М., 2008. С. 22.

⁸ ГТМ. Архив В. П. Боткина. № 60735. Л. 2 об.

⁹ Библиотека для чтения. 1857. Т. 142. № 4. Отд. VII. С. 288.

¹⁰ Зритель. 1862. № 18. 28 апреля. С. 575.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 24. Лл. 2 об., 3.

¹² РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 15. Л. 4.

¹³ РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 45. Л. 2 об.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 9. Л. 2 об.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 89. Л. 1 об.

БУДДИЙСКИЕ ПАРАБОЛЫ

Лиса лопается от хохота

В старину жила-была женщина, которая вдоволь припасла золота и серебра. Она сошлась с мужчиной, и решили они, взяв свои достатки, податься куда-нибудь из насиженных мест. Дошли до берега реки, и мужчина сказал: «Ты дай мне тюки-то, я перенесу их, а потом вернусь за тобой». Перевез — и словно в воду канул. Одна-одинешенька сидит женщина на берегу и видит, что лиса, поймав змею, бросилась ловить и рыбу, но не поймав ее, упустила и змею. Тогда женщина сказала лисе: «На тебя глядя, от смеха умрешь, и как это ты ухитрилась, охотясь за той и другой, осться ни с чем?» Лиса ответила: «Смейся надо мной, смейся. Я сама скоро лопну от хохота, любуясь тобой».

Кошачья еда

Недавно родившийся котенок незаметно подрос. И спросил кошку-мать, что ему можно есть, а что нет. А она ответила: «Люди сами тебя научат». Когда наступила ночь, котенок спрятался среди глиняных кувшинов и другой домашней утвари. Там его и нашел хозяин, и порешили они так: молоко, мясо и еще кое-что лучше всего чем-нибудь накрывать; цыплят тоже следует прятать где-нибудь в укромном месте — ведь они не годятся в еду котенку. Тогда тот и понял, что молоко и курятina — это то, что ему нужно.

Лошади крутият жернова

Слышал я такую старинную историю: жил-был князь и славился он табунами прекрасных скакунов. Позарился на них соседний владыка и пошел на него войной. Прослышив, что виной ее оказались его табуны, князь признал себя побежденным. «Мне хотелось сначала вырастить скакунов, — сетовал он, — а потом напасть на врага. Он меня опередил, так чего ради холить их? Пусть другим приносят пользу — не пропадать же им впустую. Да и мне забот меньше». И немедля приказал конюшему раздать подданным своих прекрасных скакунов. С тех пор и стали кони круить жернова, и крутили долгие годы. И снова соседний владыка перешел рубежи. Князь повелел собрать конницу, чтобы дать ему отпор. Но прежние скакуны, годами крутя жернова, привыкли ходить лишь по кругу и боялись двигаться прямо. Коней били палками. И даже это не помогло.

Вещая птица

В далекую старину в городе Бенарес жил правитель по имени «Еще не достигший праведности», повелевший не убивать животных. Один из местных охотников, переодеваясь в одежду известного в тех краях отшельника, повадился губить — и никто не догадывался об этом — оленей и птиц. И тогда вещая птица вразумила людей: «Он — великий злоумышленник. Хоть на нем одежда

святого, нутро у него охотничье. Это он рыщет повсюду и убивает, это его тайные дела». И люди поверили в истинность слов веющей птицы.

Птица по имени «Вещая судьба»

В незапамятные времена в снежных горах жила птица по имени «Вещая судьба», и было у той птицы две головы. Заботясь о здравии, одна из голов ела лишь целебные ягоды. Завидя ей, другая голова стала пенять первой: «Почему только ты ешь самые полезные ягоды, а мне не даешь и попробовать?» — и принялась клевать и наелась чего-то ядовитого; посему и отошла в мир иной птица о двух головах.

Заспорили голова и хвост, кто из них главнее

Жила-была в старину змея, хвост и голова которой заспорили между собой. Голова сказала хвосту: «У меня и уши, которыми можно слышать, и глаза, которыми можно видеть, и рот, которым можно есть, и ползу я впереди всего тела, поэтому-то я и главнее. У тебя нет таких достоинств, и ты не можешь быть самым главным». Хвост ответил: «Я командую, куда тебе ползти, к чему тебе прислушиваться. Если обовьюсь раза три вокруг дерева, меня и за три дня не размотать. Неоткуда будет голове достать еду, и она с голоду помрет». Голова ответила хвосту: «Переходи на мое место, посмотрим, какой ты главный». Услышав это, хвост сразу же занял место головы. Голова сказала: «Если ты такой, как себя называешь, давай и ползи». Но едва хвост сдвинулся с места, тут же свалился в яму, в которой был разведен огонь, и сгорел.

Эта притча намекает на монахов или умных и добродетельных людей с положением, коим позволительно преступать закон, и на тех малых и недостойных, кто, не соизмеряя своих сил и не желая повиноваться, тотчас же вступает в пререкания. На тех, чьи дела неуспешны и кто не ступает стезею закона. Намекает на то, что они похожи на змею, упавшую в яму, где развели огонь.

*Переводческие версии Глеба Арсеньева
(исходные тексты — на китайском языке)*



ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРИБУНА

А. Н. Шустов ПОЭЗА О ПОЭТЕССАХ

Подробная история литературы русского Серебряного века пока еще не написана. Можно говорить лишь об активном накоплении материала для нее. Этот период дал много имен интереснейших авторов различных модернистских направлений. Проблеме современной оценки женской поэзии посвящено основательно забытое стихотворение Игоря Северянина (И. В. Лотарева: 1887—1941).

Как известно, творчество Северянина развернулось накануне Первой мировой войны. Упадочные настроения русского общества той поры, господство мещанских вкусов, стремление к показной роскоши — все это нашло отражение в его стихотворениях. Поэт примыкал к одной из ветвей футуризма — эгофутуризму, не без основания считая себя его основоположником. Отсюда у него стремление, зачастую чрезмерное, к словотворчеству, созданию новых, необычных слов. Даже многие свои произведения он называл непривычно: *поэзы*. Правда, строгий В. Я. Брюсов считал это название «безвкусицей».

«Поэза о поэтессах» написана Северянином в августе 1916 г. Опубликована она была в 1917 г. в «альманахе двоих» (вторым выступал поэт А. А. Масанинов), откуда мы ее и перепечатываем:

Как мало поэтесс! Как много стихотворок!
О, где дни Жадовской? Где дни Ростопчиной?
Дни Мирры Лохвицкой, чей образ сердцу дорог,
Стих героический и веющий весной?

О, сколько пламени, о, сколько вдохновенья!
В их светлых творчествах вы жадно обрели!
Какие дивные вы ведали волненья!
Как окрылялись вы, бескрылые Земли!

С какою нежностью читая их поэзы
(Иль как говаривали прадеды: *стихи...*)
Вы на свиданья шли, и грёзового Грэза
Головки отражал озёрный малахит...

Вы были женственны и женско-героичны,
Царица делалась рабынею Любви.
Да, были женственны и значит — поэтичны,
А вашу память я готов благословить...

А вся беспомощность, святая деликатность,
Готовность жертвовать для мужа и детей!
Не в том ли, милые, вся ваша беззакатность?
Не в том ли, нежные, вся прелесть ваших дней?

Я сам за равенство, я сам за равноправье, —
Но... дама-инженер? но... дама-адвокат?
Здесь в славе женщины — неясное бесславье
И скорбь отчаянья: Наивному закат...

Во имя Прошлого, во имя Сказки Дома,
Во имя Музыки, и Кисти, и Стиха,
Не все, о женщины, цепляйтесь за дипломы, —
Хоть сотню «глупеньких»: от «умных» жизнь суха!

Мельчает крупное. Кто — прошлому соперник?
Где *просто* женщина? Где женщина-поэт?
Да, только Гиппиус и Щепкина-Куперник.
Поэт лишь первая; вторая — *мир и свет...*

Есть... есть Ахматова, Моравская, Столица...
Но не довольно ли? — как «нет» звучит здесь «есть»...
Какая мелочность! И как безлики лица!
И модно их иметь, но нудно их прочесть.

Их много пишущих: их дюжина, их сорок!
Их сотни! тысячи! Но кто из них поэт?
Как мало поэтесс! Как много стихотворок!
И Мирры Лбхвицкой среди живущих — нет!¹

В этой «поэзее» прежде всего обращает на себя внимание некое мужское высокомерие по отношению к женщинам: автор не мыслит их в роли инженеров, юристов или других специалистов, выходящих за порог «Сказки Дома». Но в своем антифеминизме Северянин был тогда не одинок, он шел в ногу со временем. В 1914 г. И. Я. Гуревич воскликнул: «...я ничего ужаснее равноправия не могу представить себе! Если бы я был депутатом, я внес бы законопроект о воспрещении женщинам тех областей труда, которые делают их менее женственными»². «Похожая ситуация возникает в современном интеллектуальном мире, когда все больше женщин занимает позиции, доселе оккупированные мужчинами. Женщина-писатель, женщина-куратор, женщина-ученый...» (Н. Григорьева)³. Подробный комментарий столь категорических мнений увел бы нас в сторону от основной темы...

Сам Северянин, однако, в поэзию женщин все же «пропускает». Правда, предъявляя им своеобразный счет — арифметический

и художественный. Из названных в «поэзее» имен, пожалуй, только А. Ахматова не нуждается сегодня в комментариях. Об остальных следует сказать несколько слов.

Северянин благословляет память «женственных» поэтесс XIX века: Ю. В. Жадовской (1824—1883) и Е. П. Ростопчиной (1811—1858), чей поэтический восход застал еще Пушкин и Лермонтов. Это были лирические поэтессы, писавшие (особенно Ростопчина) на темы неразделенной любви. По словам В. Г. Белинского, Жадовская предпочла жизни мечту, «безмятежное смотрение на небо и звезды». Конечно, этими двумя фамилиями список женщин-поэтов XIX в. не ограничивается, но... о вкусах (да еще с Северянином!) не спорят.

Из своих старших современниц пальму поэтического первенства Северянин заслуженно отдает З. Н. Гиппиус (1869—1945), выпустившей к тому времени две книги стихотворений. Т. Л. Щепкина-Куперник (1874—1952), правнучка знаменитого актера, также являлась автором нескольких стихотворных сборников. Позже она занялась почти исключительно переводами драматических произведений зарубежных классиков.

Из младших современниц (в начале XX века их было немало, но, конечно же, не сотни, и тем более не тысячи, как утверждает автор) Северянин выделяет и то с натяжкой, лишь Ахматовой (1889—1966), М. Л. Моравскую (1889—1947) — поэтессу, близкую к акмеистам, участвовавшую вместе с Ахматовой в первом «Цехе поэтов», и Л. Н. Столицу (1884—1934) — автора трех поэтических книг, в которых была стилизована древняя Русь. Во времена Северянина имена Столицы и Моравской были хорошо известны читающей публике, благодаря чему они и попали в его «поэзию».

Непонятная для нас неприязнь Северянина к Ахматовой в те годы объясняется тем, что он был противником акмеистов, к которым тесно примыкала поэтесса⁴. Северянин считал, что в Гумилевском «Цехе» «коверкались жадные посредности»⁵. Годом позже «поэзы», в другом стихотворении, Северянин писал:

Стихи Ахматовой считают
Хорошим тоном (*comme il faut...*)
Позевывая их читают,
Из них не помня ничего!
 <...>

Когда ж читает на эстраде
Она стихи, я сам не свой
Как стилен в мертвом Петрограде
Ее высокопарный вой!

 <...>

И если в Лохвицкой — «отсталость»,
«Цыганщина» есть «что-то», то

В Ахматовой ее «усталость»
Есть абсолютное ничто⁶.

Ахматова, с которой, кстати, Северянин был хорошо знаком лично, видимо, как-то «задевала», «беспокоила» его, и в 1925 г. он вновь уколол ее в своих стихах:

Послушница обители Любви
Молитвенно перебирает четки.
Осенней ясностью в ней чувства четки.
Удел — до святости непоправим⁷.

Подобные высказывания И. Северянина свидетельствуют о его сверхсубъективной оценке (неприязни?) Ахматовой: никакого письетата у него, как и у многих его современников, не было. И это естественно — ее время тогда еще не пришло. Северянин «не заметил», что поэтесса «установила в петербургской поэзии своего рода гинекократию» (слова Д. П. Святополк-Мирского, называвшего еще фамилии А. Радловой, М. Шкапской, И. Одоевцевой и др.): «Я женщин научила говорить...»

Остальным «стихотворкам» Северянин вообще отказывает в праве на внимание. Сегодня не понятно, как можно было равнять Ахматову с той же Столицей, или как можно было «забыть», допустим, М. И. Цветаеву, А. К. Герцык, С. Я. Парнок, Е. М. Дмитриеву (Черубину де Габриак). Но для Северянина все они были на одно лицо, точнее — «безлики».

Впрочем, Северянин во многом не был оригинален: его современники были порой не менее «остры». В. Шершеневич, например, считал, что Ахматова — это «эстетствующая любовница, коллекционерка острых чувств», З. Гиппиус — женщина, «захотевшая стать мужчиной», и «стала не поэтессой, а поэтом» (здесь явный намек на псевдоним Гиппиус — «Антон Крайний», хотя слово «поэт» можно рассматривать и как комплимент); творчество Столицы — это «самораздиранье между городом и далекой деревней»⁸. Не жаловал Столицу и В. Брюсов, а о Щепкиной-Куперник он категорически заявил: «Ведь бывает бабье лето, почему бы не быть и бабьей поэзии, хотя то вовсе не лето и это вовсе не поэзия»⁹.

С одной стороны здесь налицо элементы борьбы различных школ и течений, явная «вкусовщина». В то же время все эти отзывы можно расценивать не только как критические «перехлесты», но и как принципиальный «цеховизм» — женщинам вход на «мужскую половину» если и не заказан, то весьма затруднен. Тогда еще «немногие осознавали неслучайность появления множества одаренных поэтесс» (М. С. Ланда).

Бросается в глаза поэтический «эталон» Северянина — поэтессы Мирра Александровна Лохвицкая (1896—1905), которую даже

придирчивый И. А. Бунин называл «русской Сафой». Имя Лохвицкой в «поэзее» встречается (дважды!) совсем не случайно. На протяжении всей своей творческой жизни Северянин считал Лохвицкую своим любимым поэтом. К ее творчеству он относился «восторженно», стремился подражать ей, использовал ее строки в качестве эпиграфов к собственным стихам. В своем письме он явно идеализирует поэтессу:

У статуи Мирры паломники
Цветами кадят, точно ладаном <...>
В лице, гениально изваянном, —
Богини краса несказанная!

(Фантазия восхода, 1911).

Северянин даже придумал волшебную страну «Миррэлию» (Миррэлия = Мирра + Эль / название буквы «Л», с которой начинается фамилия поэтессы):

Миррэлия — царство царицы
Прекрасной, премудрой, святой,
Чье имя в веках загорится
Для мира искомой Мечтой! <...>
Миррэлия! как ты счастлива
В небывшем своем бытии!

(Увертюра, 1916)

Можно привести и многие другие примеры.

Северянин был едва ли не единственным «кадильщиком» Лохвицкой,¹⁰ хотя некоторые эгофутуристы и склонны были зачислить ее в свои «предтечи»¹¹. «Принципиальный» Брюсов писал, что в стихах Лохвицкой «нет поэзии, потому что нет творчества»¹². Это был явный перегиб в обратную сторону, о чем говорилось выше.

Создается впечатление, что «поэзя» была написана Северянином исключительно для возвышения им М. А. Лохвицкой за счет незаслуженного принижения (унижения!) остальных. Единственное, с чем можно согласиться, читая сегодня его «поэзу», так это с тем, что подлинных поэтесс действительно — МАЛО. Но ведь так было во все времена: истинные Поэты, без различия пола, рождаются очень редко.

¹ Острова очарований, изд-во «Ариэль», Пг., 1917, с. 34—35. Курсив И. Северянина. Ни в одном из прижизненных и, насколько нам известно, в нынешних сборниках поэта «поэзя» не переиздавалась.

² Современная женщина, 1914, № 6, с. 131. Любопытно сравнить мнение по этому поводу, высказанное гораздо раньше: «Очень может быть, что браки становятся реже потому, что женщины стали слишком походить на мужчин <...> как-то неловко жениться на архитекторе или на враче, хотя бы и женского пола» // Петербургская жизнь 1890, № 13, 22 сентября.

³ Звезда, 2001, № 5, с. 233.

⁴ Акмеисты отвечали ему тем же. Разбирая стихи Северянина, Н. С. Гумилев писал: «Мы присутствуем при новом вторжении варваров, сильных своею талантливостью и ужасных своею небрезгливостью» (Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии, М., 1990, с. 172). Ему вторила Е. Ю. Кузьмина-Караваева, которая в 1910-х годах была активным членом 1-го «Цеха поэтов»: «Как накиль, всплыла на поверхность жизни целая плеяда талантливых юношей <...>, одетых всегда чрезвычайно изысканно, читающих очень хорошо написанные, но такие пустозвонные стихи <...> — их было десяток, самое меньшее. Да и Игорь Северянин к ним принадлежал» («Елизавета Кузьмина-Караваева и Александр Блок», СПб., 2000, с. 139). Ахматова тоже не жаловала поэта: «...как и во всякое время, было много безвкусных людей (например, Северянин)» (Ахматова А. Соч. в 2-х томах, М., 1987, т. 2, с. 248).

⁵ Написано в 1927 г. Цит. по: Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии, М., 1990, с. 325.

⁶ Северянин И. Соловей. Поэзы, Берлин-Москва, 1923 (репринт: М., 1990), с. 131—132.

⁷ Северянин И. Стихотворения и поэмы, М., 1990, с. 173. По отношению к Ахматовой это было некое «общее мнение». Так, Г. А. Шенгели писал: «За последнее время нам известен тип поэтессы, сузивший круг своего творчества сферой интимных женских переживаний (Анна Ахматова и ее школа)» («Феникс/Тифлisis/», 1918, № 1, с. 18). Аналогично рассуждал и Л. Д. Троцкий: «С недоумением читаешь большинство наших стихотворных сборников, особенно женских, — вот уж поистине, где без бога не до порога. Лирический круг Ахматовой, Цветаевой, Радовой и иных действительных и приблизительных поэтесс очень мал. Он охватывает самое поэтессу, неизвестного в котелке или со шпорами; и непременно бога — без особых примет» (Литература и революция, М., 1991, с. 45). Были и другие аналогичные, чуть более поздние, высказывания. Так что А. А. Жданов, называвший в своем позорно-знаменитом докладе (1946 г.) поэтессу «взбесившейся барынькой» и «полумонахиней-полублудницей», опирался на «традицию» необъективных предшественников. Все это невольно способствовало «канонизации» поэтессы — ведь на Руси любят сочувствовать гонимым.

⁸ Статья «Поэтессы» в журнале «Современная женщина», 1914, № 4, с. 74—77.

⁹ Брюсов В. Среди стихов, М., 1990, с. 141.

¹⁰ В начале века у К. Д. Бальмонта был роман с М. Лохвицкой. Позже свою дочь от Е. К. Цветковской он назвал в честь поэтессы Миррой.

¹¹ Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии, М., 1990, с. 164.

¹² Брюсов В. Среди стихов, М., 1990, с. 72.

А. С. Крюков
О ЛЮБОВИ, ИЛИ НОЗДРЯ В НОЗДРЮ

Выхожу за плетень и прямо —
В лопухи с дурным запашком.
Засыпаю как мертвый. Мама
Накрывает меня мешком...

Герман Валиков

Женщина спала
И ноздри раздувались,
Как тюльпаны.

Анатолий Поперечный

В поэзию приходят и уходят
Ноздря в ноздрю (читай: шлея в шлею).

Александр Шуплов

Пока герои спят, а поэты передвигаются по изящной словесности шлея в шлею, сделаю необходимое вступление. О любви пишут много. В стихах и в прозе. Пишут историки и социологи, учителя и публицисты, литературные критики и ученики средней школы.

Любовь всесильна.
Чувство это
Не враз постичь,
Не вмig понять, —
Хотя б ты Щипачева с Фетом
Стал, словно справочник,
Листать...

Вениамин Богатырев

Не будем листать Фета и Щипачева, не будем возвращаться к Пушкину и Блоку. Оглядимся вокруг, перелистаем авторов конца века двадцатого, посмотрим на современную им любовь. Тема обширна, доступна всякому и позволяет всякое. Каждый вносит, словно в сбербанк, индивидуальный вклад. Струйки любовной лирики сливаются в могучий поток.

Как сказал Михаил Булгаков: «За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!»

Не поэты, а герои поэтов будут занимать нас в дальнейшем. Они, и только они расскажут о своих чувствах, поведают о страсти, поделятся переживаниями.

Итак, вперед, читатель. Пора будить героев!

«Я не любви хочу — Любови!» воскликнул Сергей Поликарпов. Поговорим «о Любови». Стихотворный материал позволяет основательно ознакомиться с указанным феноменом. Рассмотрим интересующий нас предмет в деталях: встреча, знакомство, кульминация чувств (ежели таковая случается), брак или отсутствие оного, послебрачие.

Любовь не возникает на пустом месте, ей предшествуют тоска, творческие муки, одиночество:

Живу в обшарпанной квартире.
Ни денег нет,
Ни славы нет.
Зато, быть может, в целом мире
Лишь я — единственный поэт.

Борис Куликов.

Много хуже чувствует себя выставленный на всенародное обозрение одинокий и несчастный герой Олега Чухонцева, который, выглянув в слуховое окно, обнаруживает:

Никого... Я один на один
С прозябаньем в осенней природе,
В частоколе берез и осин,
Словно пугало на огороде.

На столь решительные акции и сравнения способны не все. Например, герой поэта Владимира Урусова не способен. Интеллектуал, сибарит, созерцатель, размышляющий обо всем и все подвергающий строгому анализу. Натура тонкая и отзывчивая. Он молчаливо грустит оттого, что «мчится жизнь, словно бешеный мерин», и периодически выезжает на природу:

Октябрь, унылая погода,
Деревня, русская дыра,
Я здесь бываю раз в полгода
И на канал иду с утра.

Не совсем понятно, какая нужда заставляет героя с завидной регулярностью (раз в полгода) посещать деревню, которая, по его глубокому убеждению, есть не что иное, как «русская дыра», хорошо, что не «черная дыра».

Успокоение от дум и печалей герой обретает на канале, ибо там «веет вечной тайной», там он позволяет себе завести «с женщиной случайной какой-то странный разговор». Вот вам цветы одиночества.

Переговорив с дамой, герой сразу успокаивается, им овладевает игривое настроение, появляется желание совер什ить нечто великое вкупе со случайной особой:

Ее веселую и злую,
Захочет если, рассмешу
И, может, даже поцелую
Или иначе нагрешу.

Перевернув несколько страничек в книге Владимира Урусова «Медленный ветер», обнаруживаем, как имеет обыкновение грешить его герой после того, как он рассмешил, а может, даже облобыздал случайную незнакомку:

Закинешь голову, петлею шеи гибкой
Задушишь — сам тебя я обовью.
Сжечь все мосты —
Твоей шальной улыбкой
Последний камень в глотку соловью!

Можно, конечно, грешить, душить, сжигать мосты, свершать определенные действия петлею шеи гибкой, но зачем же каменьями в соловья швырять? Ведь герой, находясь в обществе дамы и сгорая от ее шальной улыбки, не может пожаловаться на скуку и отсутствие острых ощущений. Вот вам и плоды одиночества!

Перейдем теперь к примеру типологическому. Юрий Кузнецов выпустил книгу «Русский узел», которая, как сказано в издательской аннотации, «представляет наиболее полно творческий диапазон поэта». Любит Кузнецов прилагательное «русский» и, прилагая его повсюду, пытается связать в один узел весьма далековатые предметы и понятия. Иногда получается, иногда нет. В книге встречаются «русский нрав» и «русская мысль», «русский дух» и «русский вздох», «русское лицо», «русская память», «русские люди» (автор первым смело употребил это выражение в эrotическом контексте), наконец, «русская боль». Оказывается, у поэта — Кузнецова Юрия — «русское имя», а сам он — «счастливый, как пыль за машиной, и небритый, как русский в раю». После эдаких заявлений едва ли кто усомнится, что и любовь в стихах Кузнецова Юрия исключительно «русская».

Для полноты картины следует вначале взглянуть на автопортрет поэта, что будет способствовать лучшему пониманию его героеv:

Одинокий в столетье родном,
Я зову в собеседники время.
Свист свистит все сильней за окном —
Вот уж буря ломает деревья.
И с тех пор я не помню себя:
Это он, это дух с небосклона!
Ночью вытащил я изо лба
Золотую стрелу Аполлона.

Однако, где же здесь русскость? Аполлон, как известно, языческое божество древних греков с очень обширными и сложными функциями. С одной стороны, он бог света и покровительствует поэтам (как и всем прочим служителям искусства: певцам, танцорам, музыкантам), ученым, с другой — выступает суровым мстителем, несущим смерть и болезни. В первом случае Аполлон чаще действует через возглавляемых им Муз, и символом избранности конкретного человека является лавровый венок, лавровая ветвь или посох. Золотыми же стрелами Аполлон разил святотатцев и нечестивцев. Вспомним детей Ниобы или греческое войско под Троей в «Илиаде».

Как видим, если поэты, а точнее сказать, лирические герои стихотворцев, испытывают одиночество и некоторые неудобства в окружающей их действительности, то все это компенсируется извлекаемой по ночам из поэтического лба золотой стрелой Аполлона. Однако не с одним Аполлоном беседует поэт по ночам, не только о поэзии он помышляет:

Я хвачусь среди замершей ночи
Старой дружбы, сознанья и сил,
И любви, раздувающей ноздри,
У которой бессмертья просил.

Юрий Кузнецов

Раздувающиеся ноздри не дают спать Юрию Кузнецову, волнуют Анатолия Поперечного, помогают занять место в поэтическом строю Александру Щуплову. У каждого из поэтов образ ноздрей сугубо индивидуален и непосредственно связан с поэзией, женшиной, любовью. Чтобы у читателя не оставалось никаких сомнений, Кузнецов спешит уточнить свои ассоциации и добавляет: «Я вчера пил весь день за здоровье, за румяные щеки любви». Вот и подошли мы к началу сюжета. Послушаем лирические откровения лирических героев Юрия Кузнецова:

Ни жена, залитая слезами,
Ни судьба, подернутая тьмой, —
Только ты стоишь перед глазами,
Как звезда стоит перед землей.
Я не знаю, что такое счастье.
Господи, люблю ее одну
И бросаю в изголовье страсти
Спящую законную жену.

Ситуация трагическая. С одной стороны — Она, с другой стороны — жена. Вот и покрутись. В одном герой совершенно прав: жену лучше всего бросать спящую. Так оно спокойнее. И автору, и герою, и жене. Только как загнать ее, залитую слезами, в изголовье страсти? Этим опытом ни автор, ни герой с читателем делиться не желают. А жаль...

Жена брошена. О дальнейших действиях лирического героя сообщает Она:

При подруге ты рвал
Мое тихое тело.
До земли целовал —
Я ответить не смела.

Юрий Кузнецов

Герой Юрия Кузнецова — натура сильная, страстная, волевая и действенная, склонная к решительным поступкам. Знакомясь впервые с такими лирическими подвигами лирического функционе-

ра, иной читатель усомнится в их целесообразности и поспешит отнести деяния героя к явлениям нетипичным, чуждым поэзии, чуждым жизни. Со всей ответственностью спешу заявить: подобный читатель — человек ограниченный, отсталый, живущий в мире тургевских барышень, вишневых садов и одиноких гармоней, незнакомый с новейшим направлением в поэзии, когда при чтении стихов «прокатываются ознобные волны то ли удивления, то ли восхищения, то ли потрясения, то ли всего вместе. Образ обозреваемого мира, — разъясняет поэт Валентин Устинов, — многократно усложнился», именно поэтому «Юрий Кузнецов горячо публицистичен в своих стихах, он страстен и духовен, но духовен не смиренчески, а по-бойцовски» («Литературная газета». 1986. 23 апреля).

Более подробно, тонко и обстоятельно изъясняет поступки героя Лариса Васильева: «Юрий Кузнецов говорит с женщиной на равных». Происходит это оттого, что «у Маяковского и у Кузнецова очень схожие темпераменты», только «там, где у Маяковского сила завершенная, у Кузнецова она в развитии, в процессе набора собственной высоты» (Лит. Россия. 1987. 23 января). Подлинная высота будет набрана в веке XXI.

Так что читателю придется подождать, пока у Юрия Кузнецова «процесс набора нравственной высоты» завершится.

Все-таки откровения лирической героини Юрия Кузнецова («При подруге ты рвал мое тихое тело») напоминают не разговор на равных, а показания потерпевшей, ибо поступки героя, совершенные к тому же при подруге, хотя и завершаются поцелуями до земли, уголовно наказуемы.

Но есть, есть еще женщины в русских селеньях, есть они и в поэзии, которые с кем угодно, а тем более с мужчиной, могут говорить на равных. Предоставлю слово даме, до конца эмансипированной и глубоко чувствующей силу поэтического слова:

Все тебе бы мять меня да лапать,
Ты с кого берешься такой пример?
Что же у тебя, ядреный лапоть,
Никаких красивых нет манер?

Нина Краснова

Народная мудрость гласит: милые бранятся — только тешатся. Все же и любовные брани, и любовные утехи требуют определенной меры. Иначе они превращаются в мазохизм либо в уголовщину... Да и неуютно как-то предаваться любовным играм с дамой, у которой то ли рваное, то ли мятое тело, и которая тоже, видимо, пребывает «в процессе набора собственной высоты».

Героиня Нины Красновой, требуя красивых манер и обнаружив эмпирическим путем, что ее возлюбленный Ядреный Лапоть таковыми не располагает, спешит с ним расстаться: «И катись-ка ты к чертям и лешим, Тоже мне нашелся Дон Иван».

Героиня Юрия Кузнецова, хотя ей также нанесен определенный телесный урон, остается верна своему Дону Ивану, чтобы вместе с ним испить чашу любви до дна:

Кровь дышала жадно и глубоко,
И дымилась страсть из-под ногтей.
Юрий Кузнецов

Здесь уже не только герой, но, надо полагать, и героиня достигли определенных вершин. До такой высоты не поднимался даже Лермонтовский Демон, поскольку не обладал бойцовским темпераментом и не имел в запасе столь обширного диапазона страстей. Говоря словами Белинского, герой Юрия Кузнецова «любил горестно и трудно, весь задыхающийся, весь в пene, словно лошадь, которая тащит в гору тяжелый воз...»; герой демонстрирует свою страсть лишь для того, «чтобы удивить себя и весь мир...», хотя мир и не думал заботиться ни о нем, ни о его любви». К тому же, если внимательно читать лирический роман Юрия Кузнецова, выясняется, что указанные поступки его герой совершает в промежуточный межбрачный период (от жены ушел, к Ней еще не пришел), который, как и следовало ожидать, у всякого настоящего героя, одинокого в столетье родном, завершается свадьбой.

Константин Симонов заметил однажды: «Все романы на свадьбах кончают недаром. Потому что не знают, что делать с героям потом». Можно лишь посочувствовать К. Симонову и тем авторам, которых поэт имел в виду.

Юрий Кузнецов хорошо знает, что после свадьбы непременно наступает «Брачная ночь», каковую он описывает, хотя не во всех деталях, не лишая тем не менее себя и читателя удовольствия насладиться подробностями постельной лирики:

Дай мне прежние ночи страхнуть!
Я забыл, что рассвет неминуем,
Твою круглую терпкую грудь
Забирая одним поцелуем.

Помнится, кто-то из критиков жаловался в «Литературной газете», что из поэзии конца двадцатого века начисто исчезли стихи-поступки. Вот вам и поступки, и стихи:

Он женщину, сгорая от любви,
Ухватит за лохматые подмышки.
Лариса Васильева

Застонала, ни старых страстей,
Ни грудей не скрывая во мраке.
И по ним от незримых ногтей
Забугрились багровые знаки.
Юрий Кузнецов

Выразительная рифма «страстей — ногтей» корреспондирует с формой «грудей» и вновь вызывает в сознании читателя космический образ «ноздрей», раздуваемых любовью и страстью. Брачная ночь, однако, не окончена, и герой, переполненный умилением, восторгом и страстью, восклицает:

Но сияй молодыми грудями,
Как пречистая дева во мгле...

Вознося столь высоко свою возлюбленную, сравнивая ее с Пречистой Девой, герой упустил маленькую деталь: Пречистая Дева, или Дева Мария не может вызывать чувственных ассоциаций у русского человека, каковым декларирует себя лирический герой Юрия Кузнецова, и никогда не сияла «грудями во мгле», они существовали у нее для другой надобности. Образ Пречистой Девы — это, как известно, образ Богоматери, родившей и вскорившей грудью Божественного Младенца, о чем не следует забывать даже на брачном ложе.

Продолжению любовных игр и утех посвящено отдельное стихотворение «Чистый снег»:

Все короче погожие дни,
Все длинней моя тень за оградой.
Снежный ком из моей простыни
Ты слепила: — Держись или падай!
И со смехом метнула в меня.
Передачу твою удалую
Я поймал среди ночи и дня,
Словно белую грудь молодую.

Юрий Кузнецов

Нет ничего странного, что герои перебрасываются постельным бельишком. К тому времени оно уже перестало быть дефицитом. Можно им и позабавиться, а в случае потери приобрести новый комплект в ближайшем магазине и со смехом метать друг в друга не только простыни, но и пододеяльники, наволочки, подушки и прочее, «словно белую грудь молодую». Именно в результате подобных вольных упражнений возникает, по мысли Ларисы Васильевой, «ничего не стыдящаяся, вольная любовь».

Умаявшись от постельных развлечений на вольную тему, герой совершает поступок, который можно было бы квалифицировать как уголовно наказуемый, если бы поступок сей не был произведен в состоянии аффекта: «Я прошел на закат, и мой путь Раздвоил глубоко твою грудь». В таком положении автор и герой покидают героиню, а у нее меж тем «двуостная грудь серебрится».

К сожалению, страсть не может фонтанировать и бурлить вечно. Наступают опять прозаические будни семейной жизни. Кровь не дышит, страсть не дымится, под боком спящая законная жена

и нет никакого желания рвать или целовать до земли ее тихое спящее тело. Словом, жизнь возвратилась на круги своя:

Как похмельный Степан на княжну,
Я с пришуром смотрю на жену:
Кто такая, чего ей здесь нужно?

Юрий Кузнецов

А что ей, спящей, законной и тихой, действительно нужно? За сим остается зафиксировать развязку любовного сюжета, ибо герою вновь предстоит отправиться на поиск «созвучной женской души, равной по силе»:

До свидания! Так и скажи.
Разочтемся, как русские люди...
Ощетинились, будто ежи,
Подо мною подталые груди.

Лирический роман Юрия Кузнецова завершен. Соматическая любовь, возведенная в ранг «Любви», то есть чувства возвышенного и всеобъемлющего, едва ли имеет отношение к русской нации и отечественной культуре. Русские люди здесь совершенно ни при чем!

Грудефилия Юрия Кузнецова — всего лишь свидетельство не-нормального социального и полового воспитания, полученного его героями в школьном возрасте. Об эстетическом и говорить не приходится. В итоге «лирические откровения» превращаются в откровенную пошлость.

Если у Юрия Кузнецова страсть клубится даже из-под ногтей, то у Вячеслава Левыкина все продумано, рассчитано и предусмотрено наперед. Никаких страстей и незапланированных акций в жизни его героя нет и быть не может. Любовь героя Левыкина — это любовь делового человека:

Дом. Калитка. Сад. Дорожка.
И полмесяца любви.
Занавеска и окошко,
И жасмин и соловьев.

Деловая любовь делового героя по-деловому пристегивается к дому, калитке и саду, будучи одноразовой (как назывное предложение) периодически дозирующей пищевой добавкой к завтраку, обеду или ужину. Видимо, вследствие занятости и чрезмерной аккуратности герой точно указывает свое местонахождение во времени и пространстве, не забыв обозначить предметы интерьера и окружающий пейзаж, где протекает краткосрочное любовное действие. Для совершения и завершения амурных развлечений герою вполне достаточно двух недель. Надо полагать, остальная часть отпуска посвящается делам более важным. Но даже полмесяца любви облагораживают героя и оставляют в его душе трогательные воспоминания, не лишенные, однако, делового расчета:

Я запомнил, как ставишь цветы,
Ты попутно их к дому купила.

Вячеслав Левыкин

Героиня тоже отличается деловой хваткой и трезвым взглядом на мир, прекрасно сознавая, что необходимо ловить мгновение. Сперва она приобрела калитку, сад и дорожку, затем делового друга, а попутно к дому купила цветы, поскольку современные деловые люди цветы дамам не дарят не столько из-за отсутствия средств, сколько из-за дефицита времени. Поэтому для героини важно все делать вовремя, по плану и попутно. Тогда воспоминания остаются исключительно трогательными, деловыми и осозаемыми как у Вукола Лопатина, герой которого не может забыть встречу, имевшую место лет эдак шестьдесят назад:

Мне с превосходством милым, бабым,
Неясной радостью маня,
Бросала сверстница: «Не балуй» —
И не бежала от меня.
Дичась, ладонь мою снимала
С уже упрогого бедра.

Поманив неясной радостью и бедром, уже упругим, сверстница оставляет героя до лучших времен, когда вместо строгого «Не балуй!» он надеется услышать нежное, милое, бабье: «Запрягай, поехали!».

В целом же автор и его герой — люди суగубо положительные. Герой — настоящий семьянин (в противоположность герою Юрия Кузнецова), хороший хозяин и добродетельный муж:

Дитя уняв, жена снимала платье
И расправляла волосы ко сну.
А я вставал, вздремнув часок, с кровати
И на ночь оставлял ее одну.

Предвижу, строгий читатель начнет сомневаться, ожидая подвоха со стороны героя, решившего на ночь глядя покинуть жену с ребенком. И будет не прав. Герой Вукола Лопатина не в пример некоторым, достойным общественного осуждения любодеям, совершает настоящий поступок: он уходит в «горячий цех», где «с большим огнем нелегкий связан труд». Говоря презренной прозой, отправляется на работу в третью смену в горячий цех, предварительно налюбовавшись на жену, снимающую платье, и унятое дитя.

Картина тоже типологическая. Перед нами пример героя, оставившего жену и ребенка не ради каких-то сомнительных любовных утех, а ради горячего цеха, ради выполнения промфинплана. Не каждый на такое отважится, не каждый и стихи о таком герое напишет.

В одном цехе, а возможно, в одной бригаде с героем Вукола Лопатина трудятся герои Леонида Манзуркина и Юрия Панкрато-

ва, внося посильную лепту в исследование семейно-брачных отношений. Смело, откровенно, бескомпромиссно мужественные герои рассказывают о собственных мужественных подвигах на семейной ниве, дабы нигде не умалить роль главы семейства и возвеличить одиеским стихом хранительниц семейного очага:

Лирическим жаром не пышут
Банальные будни семей.
Для жен мадrigалов не пишут,
Точнее сказать, для своей...
«Супруга»
звучит как «подпруга»:
не первый голубушка год —
по кочкам
житейского круга —
всю чертову прозу везет!

Леонид Манзуркин

Продолжает семейное одописание Юрий Панкратов:

Живем — телевизор глазеем,
Жуем, понемногу жиреем,
Субботним давясь беляшом.
А жен наших мы не жалеем,
Которым всего тяжелее,
Не нежим, не бережем.
Святые в своем постоянстве,
Они трясогубых своих,
Упрямых в запоях и пьянстве
Прошают, страдают за них.

Вулканические страсти, проявляемые отдельными героями, романтические истории, явившиеся следствием разговоров со случайными особями женского пола — все это никак нельзя сравнить с банальными буднями семейной жизни, где пребывают герои Нины Красновой и Олега Кочеткова.

Монолог жены, то есть супруги-подпруги, приведу в сокращенном варианте. Для любознательных жен и трясогубых мужей сообщаю: полностью монолог (и не один) обнародован в книге Нины Красновой «Потерянное кольцо»:

И рубашки твои надоело стирать.
Все до лампочки, все равно.
 <...>

Стало скучно подходы к тебе искать,
Для тебя сотворять обеды...

Монолог мужа в исполнении Олега Кочеткова, вернее, его героя:

Что ты искоса смотришь, жена?
Ничего под луною неечно.
Ты налей-ка покрепче вина!
Лучше выпьем с тобою сердечно.

Предавшись сердечным возлияниям, супруги начинают выяснять отношения и размышлять о прожитой жизни, где все «поехало вкрай и вкось и покрылось дремучей травою». Приятное времяпровождение героев неожиданно нарушается, они обнаруживают еще одного члена своей семьи:

Посреди невеселого быта
Наша дочка *взирает* на нас.

Невеселый быт не смог подавить в дочке возвышенных чувств и пieteta к употребляющим родителям. Охваченная любовью и нежностью, она *пoчтительно взирает* на мать и отца, занятых ответственным семейным мероприятием. Не будем осуждать дочку и ее веселых родителей. Они выпиваются сердечно. К тому же, как стремится убедить нас Олег Кочетков, употребление вина покрепче в значительной степени способствует укреплению брачных уз.

К сожалению, не все герои выпиваются в тесном семейном кругу, «субботним давясь беляшом». Отдельные трясогубые личности предпочитают устраивать так называемые мальчишники, где можно заменить вино напитками более впечатляющими, употребляя оные в неограниченном количестве, а заодно избавиться от неусыпного контроля жен и почтительно взирающих на отцов детей:

Только в обществе мужском
Можно пить большую водку,
Наслаждаться чесноком
И руками брать селедку.
Напруженим желваки,
Приготовим корки хлеба —
За Россию, мужики,
Выпьем, молча, глядя в небо.

Владимир Урусов

Поэт явно ограничил возможности своих героев. Ежели хорошо напруженить желваки и загодя заготовить корки хлеба, то потом можно руками брать не только селедку, но также заливное, салаты, паштет, что, несомненно, поможет «пить большую водку» в изысканном мужском обществе и вознесет любого из героев к безднам культуры. После столь интеллектуальных возлияний (не следует забывать: герои употребляют очищенную не за здоровье родных и близких, они, молча и глядя в небо, пьют за Россию) остается, как информирует поэт, «вкус водки и соленых поцелуев». Вероятно, соленые поцелуи подаются на десерт «только в обществе мужском». Процесс питания, изображенный с хорошим знанием дела и высоким художественным вкусом, превращается в подлинное ритуальное действие, совершающееся избранными мужами, которые умело сочетают гастрономические наклонности с патриотическими привязанностями.

Не попавшие в число избранных мужики-домоседы принуждены довольствоваться обществом супруги-подпруги и предаваться развлечениям иного рода: «Мы пили когда-то, теперь мы посуду сдаем!» (О. Чухонцев). Разделавшись с посудой, обойдя все кочки житейского круга и осознав, что для жен не пишут од и мадrigалов, одинокий герой в очередной раз отправляется на плэнэр, то ли по делам, то ли просто погулять.

Здесь он получает вознаграждение за муки семейной жизни, сданную и не сданную посуду, чертову прозу житейского круга, начисто забыв о субботних беляшах, стираных рубашках и прочих достоинствах, которые гарантирует ему положение отца семейства. Героя посещает лирический жар, творческий восторг и даже страсть к лирическим проказам:

Женщина, закутанная в ласку,
Так доступна, как осенний плод...
Утомленный ветер лег на ряску
И уснул на бархате болот.
Мы простим себе свое паденье,
Прогрешенье в луговой траве.
Это не паденье — совпаденье
Чувств и мыслей в жаркой голове.
Небо снова солнышко теряет...
Слыши только: «Я домой спешу...»
И никто об этом не узнает,
Разве что в стихах я напишу.

Вадим Семернин

А теперь, дорогой читатель, — обращаюсь по вполне понятным причинам только к представителям сильного пола, — между нами мужиками говоря, сознайся, друг-читатель, устоишь ли ты на бархате болот перед женщиной, закутанной в ласку? Лично я, прямо скажу, за себя не ручаюсь: под ногами болото, рядом доступная, как осенний плод, очаровательная и в меру созревшая прелестница... Тут уж, хочешь не хочешь, мгновенно происходит мыслей и чувств совпаденье (мысли, разумеется, у меня, на то я и мужик, чувства — у нее), которое неизбежно завершается прогрешением в луговой траве. А главное, не только супруга-подпруга, но «никто об этом не узнает», поскольку я лично стихи не пишу, а лишь с благоговением повторяю чужие:

Эта женщина не продается
И тебе, дураку, достается
Не за ржавый пятак —
За бесплатно, за так,
Как звезда, как вода из колодца.
Как легко с этой женщиной ладить,
Как легко это женщину гладить,

Обнимать, целовать,
От себя отрывать,
Оторвешь — навсегда оторвется.

Александр Гришин

Одним словом, оторвал сперва даму от себя, потом себя от луговой травы и возвращайся: хочешь — к недоеденному субботнему беляшу и телевизору, хочешь — просись в изысканное мужское общество.

Иногда процесс отторжения себя от дамы, либо дамы от себя растягивается на месяцы и даже годы, что и произошло с героем Константина Ваншенкина, являющегося главным действующим лицом типичной ситуации, которая списана с натуры и может быть озаглавлена «Возвращение блудного отца»:

Давно ли на скамье
В обнимочку сидели?
Вернулся он к семье
В начале той недели.
Вернулся наконец.
Пять лет сравнялось сыну.
Стоит его отец
И ровно держит спину.
Высокий и прямой.
Прошла его измена.
Негаданно домой
Вернулся, как из плена.
Не чувствуя вины,
Стоит себе у входа.
Вернулся как с войны
Через четыре года.

Тяжко, тяжко нынче лирическому герою: с одной на лавочке посидел — ребеночком обзавелся, с другой прогрешил в луговой траве — отрывай, пока навсегда не оторвется. Так и годы проходят.

Ежели подойти к герою К. Ваншенкина как к представителю наиболее мужественной части человечества, перед нами типичный «отец семейства холостой», мало пригодный для социального употребления.

Подробно описав возвращение загулявшего на четыре года отца-героя, поэт тактично умалчивает, как было встречено его появление женой. Надо думать, «отец-одиночка» осознал безнравственность внесемейной жизни после брака и горько сожалеет о протекших бесплодно мгновениях, подобно герою стихов Олега Кочеткова:

Споткнулся о нежность твою.
Какие года пролетели!
И вот у тщеты на краю,
Я весь пред тобою стою.
А ты в заревой колыбели
Баюкаешь наших детей,

Которые не народились.
Лицо твое тени грустней,
А руки на мне позабылись.

Не будем мешать встрече героев, отойдем в сторонку. Пусть они купно спотыкаются о нежность друг друга и теперь уже вместе баюкают детей, «которые не народились». Ведь это приятнее и много полезнее, чем спотыкаться о плохой русский язык. Герои довольны и счастливы, а могло случиться иначе. Как у Натальи Галкиной, чья героиня, умудренная житейским опытом, внушиает другу, возлюбленному или потенциальному супругу, одним словом, герою:

Тебя под кров я не зову
В немом наитии любви.
Фундамент нынче на плаву,
Сейсмограф нынче наготове!

Даже немое наитие любви — чувство святое и возвышенное, сошедшее на героиню, не позволяет ей соединиться с возлюбленным под одним кровом и не способствует возведению общего семейного очага, ибо фундамент брачных отношений нынче на плаву. Осложнившаяся предбрачная ситуация представлена поэтессой следующим образом: плывущий фундамент, а на нем одинокая героиня с сейсмографом в руках. Хорошо хоть сейсмограф наготове и четко фиксирует любовные колебания, возникающие между героиней и находящимся, видимо, неподалеку героем. Социологи могут с успехом использовать опыт героини для обследования добрачных, брачных и последующих отношений между отдельными особями.

Пригодился бы сейсмограф и в тех случаях, когда семейный кров приходится заменять болотом, лугом, огородом или чем-нибудь другим:

Как взойду я в березовый лес,
В белостенок под кровом небес,
Буду петь, до рассвета гулять,
Буду насмерть тебя целовать.

Марина Тарасова

Трудно вообразить, что произойдет под кровом небес, если в березовом лесу судьба сведет героиню Марину Тарасовой с героям Юрия Кузнецова. Без сейсмографа им никак не обойтись!

С другой стороны, даже темпераментная героиня Марины Тарасовой едва ли способна пробудить какие-то чувства в душе героя, которого представляет читателям Николай Котенко:

И спать невмочь, и жить невмоготу.
Пирует ночь, как полчища Мамая.
И женщину уже как маestу
Приемлешь. И ни слякоти, ни мая
Не различаешь.

Откуда у героя такая абулия и апатия? Не могли же они возникнуть от окружающей нас прекрасной действительности, где ночь пирует сообща с Мамаем? Ответ может быть лишь один: ослабел и поистратился герой в поисках пинитических выражений. Если в жизни он не различает ни слякоти, ни мая, то в поэзии стремится к изысканному и возвышенному. Разве доступно простому смертному создать сравнение «пирует ночь, как полчища Мамая»? Видел ли ты пирующую ночь, дорогой читатель? Нет, ты не видел пирующей ночи. Но ведь и полчища Мамая пирующие ты тоже не видел. Сколько потрачено сил, чтобы сравнить одно неизвестное с другим неизвестным. Понятнее они не стали. Зато образовалось сравнение: красивое, эффектное, самостийное, любуясь которым, можно позабыть и жизнь, и женщину. О любви наш герой и не помышлял. Однако подобные опыты до добра не доводят. От чрезмерной красоты наступает полный упадок сил, так что не только герой, автор рискует впасть в прострацию.

После пирующих ночей и немощного героя приятно познакомиться с настоящим мужчиной, которого терзают не поиски эффектных сравнений, а волки ревности, и отнюдь не метафорические. Таков герой романтической баллады Александра Медведева «Волки ревности».

Сюжет баллады трагичен. Он — то ли охотник, то ли егерь, то ли просто лесной человек, живущий на кордоне. Она — его жена. Важна не социальная суть, а лирическая плоть. Отправившись по собственной надобности в лес, герой размышляет:

Ничего, что ее, золотую,
Молодую жену, ничего,
Он оставил — пускай потоскует,
Пусть сильнее полюбит его!

Возвращившись на кордон, герой вместо молодой жены обнаруживает «в три спокойные слова записку», которую «целую вечность читал». Не следует оставлять юных жен одних, ибо все они, как утверждает Дмитрий Сухарев, «не прочь гульнуть налево». Обидно становится герою. Обидно оттого, что молодая жена, обитавшая на кордоне лесном, «никогда не любила ни куниц, ни тяжелых серег» и променяла нашего героя на «прошлогоднего гостя со смелым взглядом». Осознав трагичность своего положения, молодой лесовик первым делом пытается философски обосновать сложившуюся ситуацию:

Не берег, а стерег бы, как коршун, —
Может, было б и ладно теперь?
Нет! Любви и сильнее, и горше
Нелюбви исстрадавшийся зверь.

Обширный монолог, из которого привожу лишь одно четверостишие, может показаться длинноватым и маловразумительным.

Надо, однако, войти в положение героя и не забывать, что его преследуют волки ревности, как обозначено в заглавии баллады. Наконец, философские силлогизмы покинутого мужа выливаются в отточенную сентенцию:

Никакие кордоны лесные
Не препяды для бед и страстей.

Завершив монолог, герой перешел от слов к делу: вышел из избушки на крылечко «и в темень, стиснув горло, по-волчьи завыл».

Следующим этапом разыгравшейся на лесном кордоне трагедии является встреча героя с натуральной волчьей стаей, вожак которой, глядя герою в очи, произнес «волчье слово» — «Убей». Героя, потрясенного открывшейся перед ним возможностью, одолела «волчья несъсть» и «руки без дрожи посыпали в патронник патрон». Наступает последний акт трагедии: у героя — «дыбом шерсть», у читателя от избытка трагической информации — прединфарктное состояние.

Финал:

Вопль рванулся из горла. А выстрел
Он услышать уже не успел.

Герой Александра Медведева — явление уникальное. Истерзанный волками ревности, он гибнет на любовном посту, то бишь на кордоне лесном, но не сдает своих позиций.

Предприимчивый герой Александра Балина, дабы избежать излишних волнений и тревог, нашел чрезвычайно интересное решение волновавшей многих проблемы:

Я любовь поставил на болты
Да вдобавок их законтрахал
И зашплинтовал.

Можно еще прибегнуть к холодной или горячей сварке, ежели болты и шплинты не удержат любови.

А что же делают героини, которым не сидится на лесных кордонах, которых не могут удержать болты и шплинты? — спросит любознательный читатель. Героини (у нас есть все основания говорить об их типичности, чрезвычайной одаренности и практической смекалке) находят свой идеал, как можно видеть на примере обитающих на диком севере особ, наделенных поэтическим темпераментом и силой чувства:

В краю, где валят с ног метели,
Как русским бабам не желать,
Чтоб обнял — косточки хрустели,
А поднял — звезд не обобрать.
<...>
Дивятся, что люблю такого:
Он из меня веревки вьет.

Согнет играючи в подкову.
Не прогуляет — так пропьет.

Нина Орлова = Людмила Оспищева

Истинный автор приведенного поэтического шедевра остается неизвестным. Впервые он был опубликован в Московском «Дне поэзии 1983 г.» на странице 155 под именем Нины Орловой, а позднее появился в книге: Сафонова М. Э. Живопись: Стихи. Оспищева Л. Н. Вкус дождя: Стихи. М., 1986 на странице 81 уже под именем Людмилы Оспищевой.

А ежели не любит и не пьет, что тогда? И тут перед нами открывается новый сюжет, аккуратно обработанный Юнной Мориц и скромно озаглавленный «За стеной». Всегда полезно и интересно узнать, что творится за стенами наших коммунальных и индивидуальных жилищ. Мы встречаемся с героями Ю. Мориц в очень ответственный момент их совместной жизни: они решили разрушить свой семейный уют. Но прежде чем окончательно расстаться, герои (как и подобает людям взрослым, семейным и порядочным) желают выяснить отношения, решить материальные проблемы, чтобы навеки обрубить ту «незримую нить», которая связывала их на протяжении ряда лет:

Он сказал:

- Я люблю другую.
 Не ласкайся, не спи со мной.
 Она петлю сплела тугую,
 Она будет моей женой.
 И уеду я с ней отсюда,
 Чтоб не видеть, каким путем
 Ты идешь, дорогая Люда,
 Утром в ясли с моим дитем.
 Как невеста моя велела,
 Отрублю я себя от вас —
 Чтоб душа моя не болела,
 Не искала обратный лаз.
- И не майся, — она шептала, —
 Поднимайся, винца налей,
 Очень я от тебя устала,
 Не жалей меня, не жалей.

Пожалею, однако, читателя и опущу восемь стихов, не содержащих никаких драматических коллизий и не способствующих развитию бракоразводного сюжета. Перейду сразу к последнему монологу героя и финалу творящейся за стеной семейной драмы:

- Он сказал:
— За твое здоровье!
Будь богатой и не болей! —

И ребеночку в изголовье
Постелил пятьдесят рублей.

Сумма вполне приличная. К сожалению, отец-герой не уточняет, являются ли пятьдесят рублей единовременным пособием на ребенка, либо их следует считать авансом в счет будущих алиментов.

Впрочем, такие малости героиню не интересуют, она слишком устала:

А Людмила, как зверь зевнула —
Перегрызла незриму нить,
И на тысячу лет вздренула,
Перед тем как подъезды мыть.

В качестве рецепта против семейных склок и скандалов можно предложить стихи Алексея Кафанова, обращенные, правда, к сестре, а не к возлюбленной супруге. Содержание стихов столь универсально, что может быть использовано и для разрешения любых семейных конфликтов. Пусть только враждующие стороны сядут друг против друга и нежно повторяют строки поэта:

Я люблю в твоё лицо глядеть досель,
Вот возьми попробуй эту карамель.

После употребления карамели можно винцо попить и потихоньку начинать вить веревки, затем играючи гнуть подковы, не нанося при этом телесных повреждений друг другу. Еще проще зевнуть и вздренуть лет эдак на тысячу. Главное, не доводить дело до вооруженного конфликта. Мирное семейное сосуществование много лучше кухонной ссоры. Если герою станет совсем невмоготу, можно отдохнуть на бархате болот, либо маxнув рукой на жену и семью, предпочесть последним общение с животным миром:

Говорят, бывает в жизни всяко.
И такое на закате дней:
Разлюбил жену, завел собаку, —
С ней спокойней, и она верней.

Надежда Полякова

Жизнь разнообразна и удивительна. Одни, потеряв жену, стреляются, другие при живой жене собаку заводят. В каждой семье свои радости, свои проблемы и свои собаки. Надежда Полякова рассказала лишь об одной семье, поведала об одной возможности регулирования домашних конфликтов.

Иную картину изобразил Владимир Фирсов, озабоченный увяданием любимой, с одной стороны, и наличием в окружающей действительности молодых хорошенъких девчат, с другой. Автор не доводит дело до трагической развязки, но ставит проблему со всей остротой, предоставая ее разрешение своему герою:

Ты говоришь:
— Ка̄к быстротечно время!... —
И жадно сигаретою дымишь.
Ты говоришь:
— Любимая стареет,
Вернее, постарела, —
Говоришь...
И смотришь взглядом,
До сих пор умелым,
На молодых, хорошенъких девчат,
Что смотрят нам в глаза
Уж больно смело,
Их не страшит,
Что нам по пятьдесят.

Героев, впадающих в меланхолическую задумчивость при виде хорошенъких девчат, нельзя осуждать. Осуждать следует девчат, больно смело разглядывающих умелых пятидесятилетних молодцов. Героев можно пожалеть (ведь они не первой свежести), можно им посочувствовать, наконец, позавидовать их умелой созерцательности, не утраченной в предпенсионном возрасте. Как сложатся их отношения с любимой, которая стареет, и с девчатами, которые больно смело смотрят в глаза, покажет будущее. Со своей стороны, учитывая опыт предшествующих лирических деятелей, могу предложить несколько решений обсуждаемого вопроса: бросить спящую жену и уйти к девчатам (вариант Ю. Кузнецова); завести собаку и к девчатам не уходить (вариант Н. Поляковой); предаться возлияниям вместе со стареющей возлюбленной и детьми, если последние имеются и достигли подобающего возраста, когда можно без опасения употреблять вино покрепче (вариант О. Кочеткова). Право выбора, разумеется, принадлежит герою. Можно просто предаться созерцательности, располагающей к приятным воспоминаниям и глубокомысленным обобщениям:

Нынче в моде у девчат сапожки,
Туфельки немыслимых цветов.
И смотреть на стройные их ножки
Я подолгу издали готов.

Алексей Кочербитов

Зачем же смотреть издали? Можно подойти, обнаружить ножки, сапожки и уже упругое бедро...

Здесь хочу извиниться перед читателем и все-таки обратиться к Пушкину. Не для сравнения классика с нашим современником, а для уточнения количества стройных ножек в окружающей нас действительности. Ситуация, сложившаяся в первой половине XIX века, определена Пушкиным следующим образом:

...только вряд
Найдете вы в России целой
Три пары стройных женских ног.

К концу века XX, по наблюдениям А. Кочербитова, положение коренным образом изменилось: поголовье стройных женских ног выросло настолько, что наш герой может наблюдать их *подолгу*. Обозрение стройных ножек вызывает в памяти героя образ милой соседки, носившей не туфельки, не сапожки, а «ярко-черные галоши», за которыми он следовал, «как пес». Воспоминание подсказывает герою, как бродил он по улицам, распевая на мелодию известной песни «Где ж вы, где ж вы очи карие?» стихи собственного сочинения: «Где вы, где вы, черные галоши?» и при этом безуспешно «глазами шарил по земле». Вот к каким приятным последствиям приводит неспешное созерцание стройных дамских ножек.

Не знаю, как ты, дорогой читатель, а я притомился, перелистав тридцать семь поэтических сборников, гору газет и журналов. Поэтому оставим наших героев там, где их прихватило «немое наитие любви», любовно тиражируемое местными и центральными издательствами. Подведем итоги. Важен не герой, важна этическая и социальная идея, которую герой выражает, заручившись благостной поддержкой редакторов и рецензентов. С идеями же у наших героев (а может быть, у редакторов тоже?) весьма и весьма скучновато. Они напоминают расшалившихся невоспитанных школьников, которые, не усвоив азы социального общежития, рассуждают о любви, семье, браке. Их рассуждения представляют некий суррогат, включающий рваное тело, подтальные груди, раздуваемые страстью ноздри, стройные ножки и черные галошки, ком постельного белья не первой свежести, детей, которые не народились, волков ревности, заменившую жену собаку, выпивающих супругов и многое другое. Из этих составных частей герои стремятся воздвигнуть нечто величественное: то ли «из головье страсти», то ли «бронзу красоты». А воздвигают в итоге невеселый быт, по которому они мужественно передвигаются ноздря в ноздрю. Читатель, устремившийся в кущи любви, попадает в лопухи с весьма дурным запашком.

(1989)



УЧИТЕЛЮ СЛОВЕСНОСТИ *К годовщине смерти А. И. Солженицына*

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА: КОД ДОСТУПА

Год, прошедший после кончины А. И. Солженицына, подтвердил слова писателя о «культурном пространстве России, разорванном в результате всеобщей дикой коммерциализации».

По свидетельству участников конференций и чтений, состоявшихся в Воронеже, Саратове и Кисловодске, «в удаленных от столиц библиотеках по-прежнему не хватает книг, новые исследования, добротные описания жизни и творчества Солженицына широкому читателю явно недоступны».

Свою озабоченность сложившимся положением дел выражало Министерство образования и науки Российской Федерации в инструктивном письме от 4 сентября 2008 г., призывая расширить изучение творческого наследия писателя в школах России: «Фигура А. И. Солженицына слишком значима и масштабна, чтобы быть неизвестной школьникам. На сегодняшний день его творчество изучается в курсе литературы XX века, однако педагогами представление о личности и творчестве А. И. Солженицына дается зачастую фрагментарно».

Объявленная государством поддержка, к сожалению, была отчасти похожа на очередной масштабный проект PR-технологов, далеких от подлинных нужд современной российской школы. Изучать или пропагандировать? Именно так заостренно был поставлен вопрос о судьбе творческого наследия создателя «Одного дня Ивана Денисовича» на недавней встрече с вдовой писателя председателя правительства В. Путина.

Впрочем, у «кода доступа» к литературному наследию А. И. Солженицына есть и реальный смысл (в Интернете благодаря усилиям Н. Д. Солженицыной открыт сайт solzhenitsyn.ru — ресурс так называемых «эталонных текстов Солженицына — выверенных, прошедших текстологическую подготовку»), и научно-методический, выработанный с учетом опыта, ошибок и преподавательских удач прошлых лет и сегодняшних наших забот.

Предлагаем две точки зрения на проблему.

М. М. Голубков СОЛЖЕНИЦЫН В ШКОЛЕ

Приходится с грустью констатировать: в современной школе творчество А. И. Солженицына, величайшего художника XX века, создателя самобытной эстетической системы, философа, религиозного мыслителя, чье творчество имеет не только национальное, но и мировое значение, представлено крайне ущербно. В образовательном стандарте и в многочисленных программах по литературе для старших классов он выступает как автор двух рассказов 1960-х годов: «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор». В Стандарте среднего (полного) общего образования по литературе профильного уровня предлагаются фрагменты (они не названы) из «Архипелага ГУЛАГ», жанр которого, к тому же, определяется как роман. Таким образом, выпускник средней школы не имеет ни малейшего понятия о наиболее значимых книгах Солженицына: ни о повести «Раковый корпус», ни о романе «В круге первом», ни об эпопее «Красное колесо», ни о рассказах 1990-х годов. О мемуарных книгах и о публицистике говорить просто не приходится.

Причин тому несколько.

Одна из них — положение литературы как предмета в современной школе. Часы на литературу катастрофически сокращаются. Современные чиновники от образования, включая двух последних министров, которые друг от друга отличаются лишь фамилией, убеждены, что *инновации в образовании*, которые они понимают как подключение к сети Интернет, отодвигают чтение на периферию образовательного процесса, делают его не только не престижной, но и архаичной формой получения знания. Они и их подчиненные на полном серьезе размышляют о том, что более полутора страниц современный школьник прощать не может, т.е., по сути дела, утверждают приоритет клипового мышления, которое, вероятно, соответствует *инновациям в образовании*. При таком подходе литературе как сфере национального самосознания, формирования национально значимых идей места в школе нет.

Увы, вытеснению литературы из школы служит и пресловутый ЕГЭ, который внедряется, как картошка при Екатерине. Так как гуманитарное знание, и прежде всего знание литературы, не поддается формализации, то сами тесты ЕГЭ по гуманитарным дисциплинам критики не выдерживают, о чем написаны горы статей, в том числе и автором этих строк. Общественные протесты привели к тому, что отменили не ЕГЭ по литературе, а саму литературу, раз уж она не укладывается в формализованные задания А, В и С. Ее исключили из списка обязательных предметов, сдается она теперь лишь по желанию — но в той же самой, тестообразной, форме. Поэтому задача школы, особенно в выпускном классе, резко изменилась: нужно не научить читать и понимать художественное произведение и соотносить его с историей национальной жизни (это ар-

хаика!), а подготовить к тесту. В результате пострадала литература XX века, начиная с Чехова и заканчивая Солженицыным.

А тут еще и перегруженность программы по литературе XX века! Один «Тихий дон» с его четырьмя томами чего стоит.

Еще одна причина — в неготовности современного читателя понять литературу, требующую серьезного интеллектуального усилия. И вина здесь не только читателя, но и критика, который болен той же болезнью, и литературоведа, который порой просто ленится читать Солженицына и готов принять многочисленные мифы о его «нечитабельности», усложненности, затянутости, архаичности и т.д. К счастью, современное литературоведение избавляется от этой болезни, и свидетельством тому — сборник, который читатель держит в руках. И все же общественное сознание не развернулось еще в сторону серьезной литературы, в том числе Солженицына. Интеллектуальное чтение не стало (хотется сказать — еще не стало) престижным занятием, значимой формой частной и социальной жизни личности.

Творчество Солженицына показывает, что Россия много чего в XX веке пережила: две революции, две мировые войны, коммунистическую идеологию... И все же выходила, распрямляясь, с надеждой — даже одна из самых драматических книг писателя «Россия в обвале» этой надеждой дышит. Переживает наша страна и нынешнее положение в школе, и ЕГЭ преодолеет — вот только какой ценой? И чтобы эта цена была наименьшей, уже сейчас нужно стремиться, невзирая на *инновации*, восстанавливать, во-первых, литературу в ряду дисциплин, формирующих гражданскую личность молодого человека, во-вторых, подлинную иерархию литературных reputаций минувшего столетия, в том числе и в школьном образовательном стандарте. И здесь имя Александра Исаевича Солженицына должно быть на одном из первых мест.

Подобный опыт уже есть. Автором этой статьи написан учебник для 11 класса средней школы, он вышел в издательстве «Мнемозина» в нынешнем, 2009 году. Насколько можно судить, в нем содержится первая попытка представить школьнику Солженицына — романиста, автора «В круге первом». Эта попытка оказалась возможной благодаря изданию в начале 2000-х годов ста томов библиотеки отечественной классики для школ Российской Федерации (издательства «Дрофа» и «Вече»). Тогда вместо нескольких рассказов 60-х годов в школьной библиотеке был опубликован роман писателя.

В учебнике предлагается анализ романа с точки зрения его жанра, композиции, системы персонажей. Но в центре оказывается нравственная проблематика, связанная с выбором, возможность которого есть у каждого из героев романа: компромисс с системой или же отказ от него. Проблема личной свободы или несвободы человека обуславливает этическую и философскую проблематику романа. Она же и определяет *концепцию личности*, предложенную Солженицыным.

Идею свободной личности в обстоятельствах, которые, казалось бы, лишают человека всяческой свободы, высказывает заключенный Бобынин в своей беседе с Абакумовым, утверждая себя значительно более свободным человеком, чем всесильный министр МГБ: «Свободу вы у меня давно отняли, а вернуть ее не в ваших силах, ибо ее нет у вас самих. Лет мне отроду сорок два, сроку вы мне отсыпали двадцать пять, на каторге я уже был, в номерах ходил, и в наручниках, и с собаками, и в бригаде усиленного режима — чем еще можете вы мне угрозить? Чего еще лишить? <...> Вообще, поймите и передайте там, кому надо выше, что вы сильны лишь постольку, поскольку отбираете у людей не в с ё. Но человек, у которого вы отобрали в с ё — уже не подвластен вам, он снова свободен».

Свобода, о которой говорит Бобынин, отнюдь не внешняя. Это внутренняя свобода, свобода духа, которая доступна людям, наделенным даром интенсивной внутренней, духовной жизни. Таковы Бобынин, Нержин, Сологдин, Герасимович. Эти герои совершают важный жизненный выбор: сохранить блага шарашки, продолжая отдавать системе свой инженерный математический дар, дар изобретателей, или же, обрекая себя на неизвестность и мучения, отказаться от сотрудничества.

Проблема свободы или несвободы человека, центральная для романа, заставляет обращаться к системе персонажей. Оказывается, герои, принадлежащие разным хронотопам романа, при всем различии их жизненного положения, существуют в рамках одной и той же социально-политической системы (которая трактуется Солженицыным как среда, как типические обстоятельства, воздействующие на характер). Именно эта среда лишает героев всех степеней внешней свободы.

Поэтому нельзя воспринять систему персонажей как построенную по принципу противопоставления заключенных и их тюремщиков, свободных и несвободных людей. Это будет принцип ложного противопоставления: в равной степени несвободны все. Но различны варианты их несвободы: офицеры МГБ оказываются не только заложниками жизненных благ, которых могут лишиться в любой момент, — престижных квартир, дорогого хрусталя, фарфора, огромных зарплат, персональных машин и роскошных кабинетов — но и любого неожиданного политического поворота, который система продуцирует как бы сама по себе, без видимого участия людей, входящих в нее. Поэтому и ныне власть имущие неизбежно ощущают себя возможными будущими жертвами такого поворота.

Резко меняется положение Адама Ройтмана. Набирающая обороты кампания борьбы с космополитизмом грозит не только его карьере, но и свободе. Этот новый зигзаг системы партторг марфинской шарашки Степанов воспринимает с привычной готовностью: он с нетерпением ждет двух товарищей из Политуправления, «которые дадут соответствующие установки по вопросу борьбы с

низкопоклонством перед заграницей», тогда линия партии будет прояснена и он сможет выстроить свои отношения во вверенном ему партией коллективе. После их визита изменилось его отношение к еврею Ройтману и русскому Яконову.

Истинно свободными людьми предстают в романе те из героев, что сумели найти свободу в собственной душе — внутреннюю, тайную свободу в пушкинском смысле. Их свобода не зависит от внешних обстоятельств — зигзагов системы, расположности или нерасположенности начальства. Лишенные системой всего — имущества, нормальной семьи, отцовства, свободы — эти герои способны осмыслить собственное положение как позитивное и забыть заботы *самоустройства*, обретя свободу внутреннего *самостояния*.

В забвении забот самоустройства и в поисках истины самостояния и лежит философская идея, постигнутая автором и его мыслящими героями: Нержиним, Герасимовичем, Бобыниным. Самостояние требует жертвы — арестантскими благами шарашки, надеждой, пусть и призрачной, на скорое освобождение, на обретение семейного счастья. Но лучшие герои Солженицына идут на эти жертвы, выходя из конфликта с системой победителями и не соблазняясь компромиссами, предложенными ею.

Эти компромиссы могут быть различны. Вся жизнь Якона — история одного большого компромисса с системой. На компромисс с ней идет в итоге своих размышлений и Дмитрий Сологдин. От него отказываются Нержин и Серафимович. Но в любом случае предложенный компромисс ставит человека перед выбором и требует от него самоопределения. По Солженицыну, выигрывает и получает истинное освобождение сумевший отказаться от компромисса. В этом убеждают и разрешение конфликта в романе, и судьба его автора.

Нам представляется, что подобная проблематика романа весьма актуальна и вполне может быть осмысlena выпускником средней школы.

Однако необходимо отметить, что далеко не только роман «В круге первом» может быть представлен для подробного изучения в 11 классе. Не менее интересным мог бы быть опыт прочтения «Августа Четырнадцатого», первого узла эпопеи «Красное Колесо». Возможно, это было бы важным шагом в развенчании мифа о «нечитабельности» «Красного Колеса». Ведь перед нами захватывающее произведение, в художественном и композиционном отношении завершенное, которое современный школьник мог бы прочитать именно как роман о войне, о любви, о великих исторических деятелях начала века, о царе и царской семье, о Столыпине и о его убийце... Известно, что в основе художественного метода Солженицына лежит строгий документализм. Иными словами, по его произведениям можно изучать историю. Введение в школу первого узла эпопеи дало бы возможность осветить мало известные обстоятельства начала первой ми-

ровой войны, показать русскую жизнь на катастрофическом переломе, накануне великих исторических потрясений, против которых так восставал Столыпин, актуализировать его фигуру в сознании современного школьника. Это оказалось бы и неоценимую помочь учителю-историку, получившему в подмогу такой материал.

Разумеется, если бы «Август Четырнадцатого» вошел в программу, то с неизбежностью стал бы вопрос о том, в каком соотношении он находится с эпопеей «Тихий Дон» М. Шолохова. В самом деле, две эпопеи в один год не поднять. Не боясь навлечь на себя гнев шолоховедов, скажу: первый узел «Красного Колеса» уместнее в школе, чем «Тихий Дон» — роман, очень во многом окутанный мифологией советской эпохи. Когда он в начале 1990-х годов появился в школьной программе как антитеза «советской» колхозной «Поднятой целине», многим это показалось странным тогда. И дело даже не в проблеме авторства (хотя без ее интерпретации не понять художественной концепции «Тихого Дона», запутанной и в основе своей противоречивой). Дело в композиционной рыхлости и даже противоречивости этого произведения, в странной и запутанной соотнесенности его фрагментов, на чем и строится гипотеза «двух авторов». На ней нет смысла подробно останавливаться, ее аргументы хорошо известны и давно являются предметом ожесточенной полемики об авторстве романа между апологетами и скептиками.

Напротив, «Август Четырнадцатого» обладает безупречным построением. Его композиционным центром становится образ Столыпина, кульминацией — сцена его убийства, данная дважды, с двух точек зрения. Описание самсоновской катастрофы и философия истории Солженицына соотнесется в сознании ученика с философией истории Л. Н. Толстого. Единственным затруднением для молодого читателя могут быть главы романа, рассказывающие об экономии Томчака и воспроизводящие южно-русский диалект. Думается, учитель вполне сможет помочь преодолеть это затруднение.

Читать Солженицына и изучать его — большой труд. Однако без труда нельзя дать образование человеку, воспитать из него гражданина и патриота. И если вспомнить, что задача школы состоит в образовании и воспитании личности, а не в подготовке к гостестированию, то творчество Солженицына должно занять подобающее место в образовательных стандартах и программах.

О. Ю. Алейников НА ПУТИ К СОЛЖЕНИЦЫНУ

Позволю себе отступление в прошлое...

С материалами спецкурса по творчеству Солженицына я начинял знакомить студентов, а затем — школьников в далеком 1989 году,

когда возбранялось даже упоминать это имя в вузовской и школьной программах по литературе. Впрочем, я и не помышлял рассматривать обращение к прозе писателя на занятиях по теории и практике литературоведческого анализа как героическое деяние: ко многим вопросам, связанным с творчеством Александра Солженицына, выводила тема моей кандидатской диссертации о публицистичности как стилевой проблеме развития русской прозы второй половины XX века.

Если говорить о сугубо исследовательском интересе, то в «Архипелаге ГУЛАГе» я находил уникальный (и вместе с тем — показательный) материал для изучения особенностей функционирования прямого публицистического высказывания в структуре художественного текста. К тому же читательские отклики на «Один день Ивана Денисовича», их последующая судьба в творческой истории «Архипелага...» показывали, что для воплощения «боли и страданий миллионов» (слова А. И. Солженицына) опыта единичной жизни явно недостаточно, как недостаточно для воссоздания уникальных свидетельств и фактов — повествовательных форм, традиционных для художественного мышления XX века.

Изучение произведений Александра Солженицына в системе подготовки студентов-филологов таким образом совпало с необходимостью обращения к эстетически неординарному и значимому материалу, с задачей его осмысления на занятиях по теории и практике литературоведческого анализа на 4-м и 5-м курсах.

Стоит подумать, почему бы не использовать теоретические и специальные дисциплины, предусмотренные учебным планом по подготовке студентов-филологов¹, а также вузовские курсы по этике, эстетике, культурологии, истории философии и политической истории для изучения более широкой проблематики, связанной с постижением творческого наследия А. И. Солженицына, и сейчас, в наши относительно благополучные дни?

Даже в глухие и невнятные годы, когда писатель был в изгнании, на занятиях по теории и практике литературоведческого анализа мы говорили, например, о взаимодействии сюжета иfabулы в художественном тексте и рассматривали в качестве примера особенности распределения этих величин в повести «Один день Ивана Денисовича», показывая, как фабульная эмпирика, связанная с лагерным бытом, имеет тенденцию распространять свое влияние на сакральные и онтологически значимые сферы жизни. Именно поэтому, как мы помним, герой видит в процедуре обновления номеров переиначенный обряд крещения и готов поверить, что даже дневное светило может подчиниться декретам советской власти. Анализируя архитектонику повести, мы устанавливали, как на уровне сюжета происходило опровержение этих претензий, приходили к выводу, что народная точка зрения, заявляющая о себе и на уровне внефабульных элементов, и сюжет-

но-композиционно, оказывается намного значительнее, чем лагерный быт и стоящая за ним социальная реальность.

О поэтике сказовых конструкций, принципиальной нетождественности рассказчика и повествователя, биографического и концептированного автора, о специфике субъектных и внесубъектных форм выражения авторской позиции мы говорили, обращаясь к тексту рассказов «Матренин двор», «Захар Калита», повести «Случай на станции Кочетовка» (опубликованной в «Правде» и, кстати, циркулярным письмом ГЛАВЛИТА не удаленной со страниц главной газеты ЦК КПСС).

Этими разборами мы занимались все-таки не совсем легально, но материал, что называется, вёл. Отклики о наших экзерсисах дошли до начальства, и один из либерально настроенных профессоров, читавший, правда, весьма ортодоксальные курсы, два раза посетил занятия, но докладывать дальше по инстанции, видимо, не захотел. В памяти остались его произнесенные с явным сожалением слова: «Вы отдаете себе отчет, Ч Е М все это может закончиться?..»

Однако время распорядилось иначе: вскоре разрешили опубликовать «Архипелаг ГУЛАГ», программа спецкурса «Александр Солженицын — художник и публицист» была утверждена на заседании кафедры русской литературы XX века. С того времени его слушателями не раз становились старшекурсники, а в лицеях, гимназиях и школах — старшеклассники и учителя, работающие в классах с углубленным изучением предметов гуманитарного цикла.

Два наиболее общих принципа мы исповедуем в практике анализа.

Первый заключается в том, чтобы в рассуждениях, обобщениях и выводах идти прежде всего от текста, а не от тематической схемы (к сожалению, по-прежнему популярной в школьной практике). По моему глубокому убеждению, начинающие исследователи выбирают то направление рассуждений, которое им подсказывают самостоятельные наблюдения, полученные в ходе предварительной работы с произведением.

Вторую заповедь, не менее важную при обращении к классическому наследию (а таковым, безусловно, является творчество А. Солженицына), можно сформулировать так: «ПЕРЕД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТОМ ВСЕ РАВНЫ. И призванные мэтры, и школьные учителя, и наши единомышленники — студенты и школьники». Очевидно, что такой подход не противоречит и рекомендациям Департамента государственной политики в образовании Министерства образования и науки Российской Федерации, изложенным в письме от 4 сентября 2008 г. и подчеркивающим задачу изучать творчество А. И. Солженицына, прежде всего, с опорой на текст².

Понятно, что внимание к художественной конкретике, к творческой индивидуальности писателя, к эстетической феноменологии его художественного мира позволяет поставить на обсуждение в классе (или вузовской аудитории) вопросы поэтики и нравствен-

но-философскую проблематику произведений Солженицына как единое целое.

Классика многомерна, не поддается изучению «по шаблону», каждый раз открываясь в зависимости от избранного ракурса анализа в разных созвучиях и семантических связях. Чтобы не впасть в грех излишней формализации, важно продумывать не только последовательность вводимого учебного материала, но и его способность восприниматься как часть незавершенного литературного процесса.

Случай Солженицына предоставляет благодатный материал для этой работы с учащимися.

Так, например, история опубликования повести «Один день Ивана Денисовича» и рассказа «Матренин двор» позволяет говорить о выборе героя, об особенностях демократической среды преломления авторского голоса и о других вопросах интерпретации текста, но — вновь подчеркну — вся эта проблематика оказывается доступнее, если ее рассматривать как часть живой истории нашей литературы, а не застывшей музейной экспозиции.

На мой взгляд, больше всего сегодня может повредить писателю стремление иных чиновников от образования «расширить изучение наследия» привычными методами — приказом увеличить количество часов, не учитывающим ни места, ни времени, ни возраста аудитории.

И главное: не забывать, зачем предлагается «вдумчивое прочтение» его произведений вместо «обзорного» освещения на лекции творений «нобелевского лауреата». Попытаемся прислушаться к Наталье Дмитриевне Солженицыной: «Читать Солженицына в школе, я считаю, нужно, и не ради его самого, конечно. Там заложены ценности, которые сегодня не то что затоптаны... но считаются, что они не обязательны. Якобы можно без них обойтись. На самом деле — нельзя. Без них не прожить достойной жизни»³.

Подлинное значение Солженицына как художника открывается в сокровенном читательском опыте, а не в очередной кампании по изучению творческого наследия классика, признанного таковым официальной властью, не всегда, правда, понимающей истинный смысл его выступлений и созданных произведений.

У школьников, например, вызывает неподдельный интерес рассказ о том, как на одной из своих «исторических» встреч с творческой интеллигенцией Н. Хрущев назвал Солженицына Иваном Денисовичем. Приводимые затем цитаты из отзыва К. Чуковского, охарактеризовавшего «Один день...» как «литературное чудо», открывают возможность сравнить столь разные отклики на прочитанное. С учащимися мы стараемся найти серьезные объяснения, почему так необычно в наивном и профессиональном читательском сознании воспринимался этот текст, задавший новый уровень жизненной и художественной правды, и — в конечном счете — установивший особый эстетический рубеж, по своему значению для

судеб русской прозы не сопоставимый ни с каким другим явлением той недолгой «оттепели».

Еще один резерв интерпретации (и преподавания) произведений Александра Солженицына заключается в понимании истинного масштаба участников литературного процесса.

Еще в 1990-е годы, когда «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» стали включать в программу общеобразовательных школ, само признание относительности привычных очертаний истории русской литературы советского периода, где персонажи и тексты были расставлены по сложившейся идеально-тематической иерархии, порождало желание многих учителей получить универсально ясные «концепции» и «версии», чтобы поместить творчество прозаика в привычные для изучения «тематические» блоки, переиначенные в соответствии с изменившейся политической конъюнктурой. Но и сейчас школьникам предлагают размыщлять «о судьбе человека в тоталитарном государстве» или о «лагерной теме в русской литературе». Подобная практика явно редуцирует восприятие произведений Солженицына и мешает адекватному их прочтению.

В поиске ориентиров для изучения творчества писателя важно не забывать, что именно ему в середине прошлого века было отпущено продолжить линию русской классики по постижению основ национальной жизни России в условиях исторической и культурной энтропии. И — возвращать веру в человека с позиций христианской и народной нравственности.

В школе традиционно удачно проходят занятия, построенные на сопоставлении моделей поведения героев, ориентированных на советский и явно ему противоположный — подлинно русский образы жизни (центральное место отводим вопросам изображения русского национального характера в повести «Один день Ивана Денисовича» и в рассказе «Матренин двор»)⁴.

Нельзя согласиться и с тем, что звезда Солженицына — совершенно одинока на литературном небосклоне российской словесности, что у него нет последователей, нет «учеников». Когда-то мне приходилось писать редакторам «Литературной России» о стилистической и духовной родственной восприимчивости писателей-деревенщиков, не раз подтверждавших продуктивность художественных открытий писателя для предпринятого ими исследования угасающей русской цивилизации на трагических изломах двадцатого столетия⁵.

Влияние создателя «Архипелага ГУЛАГа» на русскую литературу и публицистику XX века нам еще предстоит осознать. Незримое присутствие Солженицына было ощущимо и в подцензурное время. Сегодня доступны текстологические свидетельства, позволяющие на занятиях подробно говорить об истории создания текстов, предназначенных для открытой печати⁶, о феномене самиздата, о том, как писатель искал противоядие от цензуры, осваивая опыт русской классики и полемизируя с ним⁷.

У подцензурного повествования — своя логика, свои особенности⁸. Без знания этих неявных смыслов тексты Солженицына можно истолковать неточно. Такая опасность подстерегает читателя, не ведающего, что в условиях цензуры вырабатывались узнаваемые особенности поэтики А. Солженицына: склонность к выбору «говорящих» имен и фамилий, использование, наряду с аллегорической (требующей единственной разгадки), многозначной иносказательности, обеспечивающей вариативность прочтения отдельных сцен, эпизодов, важнейших образов и сюжетных линий. В специальной литературе, посвященной А. И. Солженицыну, есть интересные работы, позволяющие найти точные ориентиры для понимания символических проекций его творчества.

«Архипелаг ГУЛАГ» — напротив — написан против всяких подцензурных «правил». Убежден, что эту книгу и в школе, и в вузе нельзя изучать факультативно, так сказать, за скобками программы. Можно согласиться с тем, что объем материала слишком велик, можно принять замысел издателей выпустить «опыт художественного исследования» в одном томе. Но для нашей работы... Не готов пока сказать, насколько этот путь облегчит изучение книги.

Двадцатилетний опыт преподавания произведений писателя подсказывает, что оптимальной формой может быть объединение исследовательских и учебных задач. На занятиях мы исходим из того, что «Архипелаг ГУЛАГ», соединяющий анализ с развернутой инвективой против человеконенавистнического режима, построен по аналогии с воображаемым открытым судебным процессом: от имени погибших и выживших узников ведется следствие, приводятся документы, факты многочисленных преступлений, выступают свидетели, звучат обвинения... Учащиеся находят многочисленные примеры, характеризующие столь разные «точки зрения», анализируя особенности их созвучия в структуре повествования, мы говорим о Солженицине-мыслителе, о его философии свободы.

Отдельный сюжет спецкурса составляют вопросы, связанные с изучением архаики и эксперимента. Мы исходим из того, что с 1960—1970-х годов взгляды писателя на искусство, отечественную историю, в сущности, мало менялись. В публицистике, драматургии, стихах и прозе, дистанцируясь от «советского образа жизни», Солженицын отчасти идеализировал черты былой «подлинной России», по его мнению, почти стертой с лица земли, искал пути возрождения «русского речевого склада».

Солженицын не создавал новых утопий. Предложенная им программа возрождения русского литературного языка была реализована в собственной художественной практике, а затем обоснована в статьях и предисловиях к собраниям сочинений, систематизирована в «Русском словаре языкового расширения». В работе с учащимися у преподавателя поэтому есть возможность, рассказывая об этой программе, самостоятельно выбирать тексты, в том числе

созданные Солженицыным после возвращения в Россию (прежде всего — «Абрикосовое варенье»).

Преодоление излишней социологизации и связанной с нею мифологизации — еще одна задача для всех, кто обращается к изучению творческого наследия А. Солженицына.

Исходя из опыта работы многих лет, могу сказать, что камнем преткновения в школе и вузе до недавнего времени были вопросы интерпретации таких взаимосвязанных величин, как биография писателя и текст.

Эти вопросы оказывались и продолжают оставаться в эпицентре ожесточенной идеологической борьбы и до самого последнего времени не перестают привлекать внимание исследователей.

Едва ли есть необходимость подробно останавливаться на разборе всех предложенных «версий».

Интересными мне представляются концепции М. М. Голубкова, Л. И. Саракиной, доклад которой я с удовольствием слушал на пленарном заседании конференции посвященной 90-летию писателя (Москва). Тема отнятой биографии у человека, писателя, страны действительно составляет важнейший смысловой мотив творчества Солженицына (здесь можно приводить примеры из текстов, созданных в разные времена).

Хотелось бы, впрочем, обратить внимание на одну характерную особенность воплощения этой темы. У Солженицына она во многом восходит к традиции восприятия писателя как объекта приложения метафизических сил, ведущих неустанную борьбу за его душу и природный дар письма.

Постановка в центр произведения жизни, имеющей общественное значение, в русской традиции восходит, очевидно, к опыту протопопа Аввакума (можно напомнить о его опыте изображения человека, оказавшегося в центре вечной борьбы Бога и дьявола, о соединении покаянного и проповеднического начал в структуре повествования).

Вокруг исповеди и проповеди — этих категорий русского общественного сознания — строятся многие тексты А. И. Солженицына, но особенно очевидно это на примере «Архипелага ГУЛАГ». Как отмечает Л. И. Саракина, Солженицына «терзала совесть за то зло, которое он мог бы совершить в параметрах другой судьбы». Но повествователь в «Архипелаге» пытается обнародовать факты всех мыслимых и немыслимых своих прегрешений (в том числе — чемодан, который за него несли другие арестованные, подписанная в тюрьме бумага, оставшаяся неисполненной). Критерий для покаяния в каждом таком случае один — отход от общенародной судьбы и этики. Всевозможные подробности и признания, не столь существенные для личной биографии, имеют исключительное значение для автора, для нравственного обоснования его позиции.

Только так — через полноту правды о себе — повествователь получает право на пророческое слово.

После уточнения этой проблематики, мы выясняем с учащимися, почему в СССР, зарубежном изгнании, а затем и в России Солженицын шел против предсказуемого течения политической жизни, не становясь резких шагов и заявлений. Отдельное занятие посвящено публицистическим выступлениям писателя, в разные годы выступавшим убежденным и последовательным критиком «партийных идеологий», подавляющих суверенитет личности. В одном из последних интервью он подтвердил, что не видит «органичности в политических партиях: связь по политическим убеждениям может быть и не стойка, а часто и не бескорыстна».

Духовно значимым ориентиром, спасительным для национальной и мировой истории, Солженицын считал способность каждого человека не поддаваться гипнозу внедренных в общественное сознание «идей» и «мнений».

В заключение скажу только, что произведения А. Солженицына принадлежат большому времени, их будут читать внуки и правнуки детей наших студентов. Но именно на нас, его современниках, лежит особая ответственность. На нас будут смотреть как на интерпретаторов и комментаторов, живших в одни и те же годы с великим писателем. Очень надеюсь, что мы доброй волей подойдем к решению этих задач, забыв о полете безудержных, а подчас и безответственных фантазий.

¹ Меня не оставляет уверенность в том, что для значительного расширения знаний о писателе и ценностях, которые он отстаивал, нужна добрая воля всех, от кого зависит подготовка новых поколений граждан нашей страны.

² О методических рекомендациях по расширению изучения творческого наследия А. И. Солженицына в общеобразовательных учреждениях. Письмо Департамента государственной политики и нормативно-правового регулирования в сфере образования Минобрнауки России № 03-1905 от 4 сентября 2008 г. // www.educom.ru/ru/department/news

³ «Архипелаг ГУЛАГ» прожигает сердце». Интервью Н. Солженицыной // Известия. 2008. 8 сент.

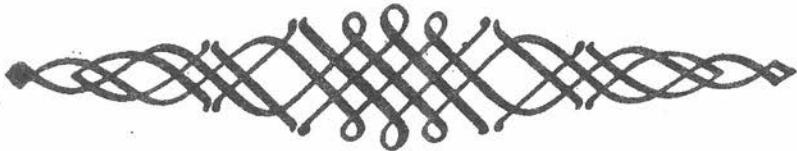
⁴ См.: Алейников О. Ю. Уроки по творчеству Александра Солженицына (Пособие для учителей, работающих в классах с углубленным изучением литературы). Воронеж, 1992. С. 10—19.

⁵ 18. 07. 1989 г. заметка была принята к печати, но затем отклонена по цензурным соображениям (хранится в архиве автора).

⁶ См., например: Петрова М. Первый опыт работы текстолога с автором // Между двумя юбилеями (1998—2003): Писатели, критики и литературоведы о творчестве А. И. Солженицына: Альманах / Сост. Н. А. Струве, В. А. Москвин. М., 2005. С. 424—436.

⁷ См. подробнее: Алейников О. Ю. Особенности подцензурного повествования: «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского и «Один день Ивана Денисовича» А. И. Солженицына // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкоznания. Воронеж. 1998. Вып. 11. С. 19—29.

⁸ Алейников О. Ю. Из редакторского опыта А. Т. Твардовского (две цензурные истории) // А. Т. Твардовский и русская литература. Воронеж, 2000. С. 22—32.



АСПИРАНТСКАЯ ТРИБУНА

Н. В. Николаенко

СВОЕОБРАЗИЕ ЛАВРЕЦКОГО КАК ГЛАВНОГО ГЕРОЯ РОМАНА И. С. ТУРГЕНЕВА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»

В своем произведении «Дворянское гнездо» Тургенев обращается к поколению 40-х годов XIX века в России. Главный герой этого романа, Федор Иванович Лаврецкий, происходит из дворянского рода и предстает перед читателями в возрасте тридцати пяти лет.

Тургенев показывает главного героя в переломные моменты его жизни. Первый раз Лаврецкий возвращается в родовое имение после восьмилетнего пребывания за границей с намерением улучшить быт крестьян. Он хочет принести пользу, жаждет сознательных и целенаправленных действий.

Жизненный идеал данного персонажа значительно шире обычных мерок. Он нуждается в гармонии, которая предполагает не только взаимную любовь, но и духовную связь с родиной, «честный, строгий труд», «прекрасную цель»¹.

«Лаврецкий отстаивал молодость и самостоятельность России; отдавал себя, свое поколение на жертву, — но заступался за новых людей, за их убеждения и желания... Он доказал ему невозможность скачков и надменных переделок, не оправданных ни знанием родной земли, ни действительной верой в идеал, хотя бы отрицательный; привел в пример свое собственное воспитание...»².

На вопрос Паншина о его намерениях Федор Иванович отвечает: «Пахать землю и стараться как можно лучше ее пахать» (101).

Этот герой связан с родной землей, его даже можно назвать «героем от земли». Подобным персонажем можно назвать и Инсарова, имеющего несколько иную цель, которая, однако, неразрывна с интересами его родины, родной земли.

О стремлении героев Тургенева к идеалу писал В. М. Маркович: «Идеальная цель героя объективно противостоит всем законам окружающей среды. Цель эта резко отделяется от интересов, потребностей и целей всех остальных людей... Между героем и жизнью складывается отдаляющая дистанция. Герой и его отвлеченный идеал — по одну сторону, жизнь и все остальные люди — по другую»³.

Свое состояние сам Лаврецкий в разговоре с Михалевичем характеризует как «вывихнутое»:

«— Положим, положим; я был тут орудием судьбы, — впрочем, что это я вру, — судьбы тут нету; старая привычка неточно выражаться. Но что ж это доказывает?

— Доказывает то, что меня с детства вывихнули» (56).

Причины «вывихнутости» главного героя мы находим в его биографии. Помимо неравенства родителей, на него оказало сильное влияние воспитание, которое он получил от отца. Оно не оторвало его от родной земли, но убило в нем волю и активность. Утратив личное счастье, он решает выполнить свой общественный долг, однако и здесь терпит поражение.

«Он сознавал недостатки своего воспитания и вознамерился по возможности воротить упущенное» (43).

Влияние на него отца отразилось на его характере. Это чувствовал сам Лаврецкий и замечали другие люди.

«Лаврецкий сознавал, что он не свободен; он втайне чувствовал себя чудаком. Недобрую шутку сыграл англоман с своим сыном; капризное воспитание принесло свои плоды... Он не умел сходиться с людьми: двадцати трех лет от роду, с неукротимой жаждой любви в пристыженном сердце, он еще ни одной женщине не смел взглянуть в глаза» (43).

«Он им [студентам] казался каким-то мудреным педантом, они в нем не нуждались и не искали в нем, он избегал их» (44).

Лиза Калитина, увидев его в первый раз, подумала: «...какой он странный!» (24).

В роман «Дворянское гнездо» проникают элементы эпоса и трагедии. «В романную структуру проникает трагическое. По-новому возвышена до трагедийного уровня и любовная тема романа. Перед читателем уже не одна, но две совершенно разные любовные истории, пережитые героем. // Трагическое в «Дворянском гнезде» остается опорой эпоса»⁴.

Пережив любовь, тургеневские персонажи меняют свое отношение к миру и к окружающим их людям. Испытание любовью — неотъемлемое условие для каждого героя, которое также можно назвать «эквивалентом подвига». Дистанцию между героем и жизнью уничтожает любовь.

Лаврецкий проходит испытание любовью дважды, каждый раз меняясь, но ощущая необходимость этого чувства для себя.

«Ему казалось, что он теперь только понимал, для чего стоит жить; все его предположения, намерения, весь этот вздор и прах исчезли разом; вся душа его слилась в одно чувство, в одно желание, в желание счастья, обладания, любви, сладкой женской любви» (46).

Измена жены осознана главным героем как подлинная трагедия: «Лаврецкий не сразу понял, что такое он прочел; прочел во второй раз — и голова у него закружилась, пол заходил под ногами,

как палуба корабля во время качки. Он и закричал, и задохнулся, и заплакал в одно мгновение... сквозь какой-то темный вихрь мерещились ему бледные лица; мучительно замирало сердце; ему казалось, что он падал, падал, падал... и конца не было» (51).

Вторая женщина, которая вызывает в нем это чувство, — Лиза Калитина. Ко времени встречи с ней Лаврецкий, пережив удар от своей жены, изменяется и уже не так открыт этому чувству, как в первый раз. Однако мысли о Лизе соединяются у него с мыслью о цели жизни.

«Но Лиза не чета той: она бы не потребовала от меня постыдных жертв; она не отвлекала бы меня от моих занятий; она бы сама воодушевила меня на честный, строгий труд, и мы пошли бы оба вперед, к прекрасной цели» (96).

Со времени античности общеизвестным является то обстоятельство, что речь о героях и героических деяниях должна вестись в эпопее или трагедии.

В истории жизни Лаврецкого можно обнаружить черты сходства его и античного героя. Федор Иванович происходил от простой русской девушки, горничной, Маланы Сергеевны и дворянин-англомана Ивана Петровича. Проведя параллель с мифологией, отметим, что поколение героев было создано богами, вступившими в брак с родом смертных. Таким образом, обнаруживается сходство в неравенстве родителей Лаврецкого и античного героя, которое влияло на появление человека, отличного от других людей.

Рассказывая предысторию Лаврецкого, автор сообщает, что герой наречен Федором в честь святого мученика Феодора Стратилата. Детали такого рода у Тургенева особо значимы. Так, по-видимому, обстоит дело и на этот раз: некоторые моменты характеристики и судьбы героя сопоставимы с мотивами жития Феодора Стратилата.

Феодор Стратилат сравнивается с Гераклом, такое же сравнение мелькает и в характеристике Лаврецкого.

«Он и был невинен, как дитя, этот юный Алкид» (60).

Алкид — это первое имя античного героя. Второе, Геракл, ему приказывает носить Оракул, к которому он прибывает во время изгнания, наступившего после убийства своих детей⁵.

Приглашенный принять участие в языческом празднестве, герой жития разбивает языческих идолов. С этим можно соотнести стихи Михалевича, повторяемые Лаврецким: «И я сжег все, чему поклонялся».

Стратилат помогает сострадание и молитвы Евсевии — параллель попыткам Лизы помочь Лаврецкому и укрепить его: «Да, я за вас молилась и молюсь каждый день. А вы, пожалуйста, не говорите легко об этом» (53).

Финалу жития, рассказу о том, как Феодор Стратилат совершает акт самоотречения и кротко идет навстречу смерти, соответствует умиротворенное прощание Лаврецкого с жизнью, светлое примирение с ее концом.

«Здравствуй, одинокая старость! Догорай бесполезная жизнь!» (158).

С другой стороны, главного героя можно сравнить с былинным богатырем. Сходство заметно уже в описании его внешности.

«От его краснощекого, чисто русского лица, с большим белым лбом, немного толстым носом и широкими правильными губами, так и веяло степным здоровьем, крепкой, долговечной силой. Сложен он был на славу, и белокурые волосы вились на его голове, как у юноши» (26).

Лаврецкий любит свою родную землю, и только в своем имени к нему приходит спокойствие и умиротворение.

Он отличается от героев других романов Тургенева тем, что он помнит о своих умерших родителях и сознательно возвращается на родину, в родное гнездо. Оба его посещения родных мест происходят через восемь лет и именно весной. Первое — после восьмилетнего пребывания за границей, второе — через восемь лет после описанных событий. Весна же для автора и для героя обладает оживляющей силой.

«Опять повеяло с неба сияющим счастьем весны; опять улыбнулась она земле и людям; опять под ее лаской все зацвело, полюбило и запело» (153).

Все детали родового имения и усадьбы Калитиных приобретают символический характер. В эпилоге Лаврецкий как бы подводит итог своей жизни, оглядываясь на пройденный путь и благословляя на добрые дела молодое поколение.

«Лаврецкий вышел из дома в сад, сел на знакомой ему скамейке. Он, одинокий, бездомный странник, под долетавшие до него веселые клики уже заменившего его молодого поколения, — оглянулся на свою жизнь» (157).

Для былинного богатыря на первом месте стоят интересы родины и только потом — личное счастье. К этому же приходит и Лаврецкий в эпилоге романа.

«В течение этих восьми лет совершился наконец перелом в его жизни, тот перелом, которого многие не испытывают, но без которого нельзя остаться порядочным человеком до конца; он действительно перестал думать о собственном счастье, о своекорыстных целях; он сделался действительно хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю и трудился не для одного себя; он, насколько мог, обеспечил и упрочил быт своих крестьян» (157).

Героизм Лаврецкого несколько иного толка, он отличается от героизма в традиционном понимании. Этого персонажа романа «Дворянское гнездо» можно назвать «героем от земли», так как он и его жизненная цель неразрывно связаны с родной землей. Испытания, которые встречаются герою на его пути и которые он преодолевает, делают его подлинно трагическим персонажем.

¹ См.: Маркович В. М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1975. С. 126.

² Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1987–1990. Т. 6. С. 101. Далее роман цит. по этому изданию с указанием в тексте страницы.

³ См.: Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1975. С. 105–109.

⁴ Там же. С. 139.

⁵ См.: Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Рос. энциклопедия, 1994. Т. 1. С. 277.

С. А. Косяков

ЖИЗНЬ ИДЕИ В «ПОДРОСТКЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

В «Подростке», как и в «Преступлении и наказании», возникновение у героя идеи¹ оказывается связанным с его мечтательным складом. Идея возникает из мечтаний. «Что это за «своя идея», об этом слишком много будет потом. В уединении мечтательной и многолетней моей московской жизни она создалась у меня еще с шестого класса гимназии... Я и до нее жил в мечтах, жил в мечтательном царстве известного оттенка; но с появлением этой главной и все поглотившей во мне идеи мечты мои скрепились и разом отлились в известную форму; из глупых сделались разумными»(13, 14)².

К числу тех всевозможных идей, которыми оперировали прежние герои-мечтатели Достоевского, в «Подростке» добавляется *идея-чувство*. «Тут, очевидно, недоумение, — ввязался вдруг Васин. — Ошибка в том, что у Крафта не один логический вывод, а, так сказать, вывод, обратившийся в чувство. Не все натуры одинаковы; у многих логический вывод обращается иногда в сильнейшее чувство, которое захватывает все существо и которое очень трудно изгнать или переделать» (13, 46).

Открытие «идеи-чувства», которое делает Васин, восхищает Аркадия: «Я, может быть, один там и понял, что такое Васин говорил про «идею-чувство»! Мало опровергнуть прекрасную идею, надо заменить ее равносильным прекрасным; не то я, не желая ни за что расставаться с моим чувством, опровергну в моем сердце опровержение, хотя бы насильно, что бы там они ни сказали» (13, 47). Добавим, что этот процесс возникновения «идеи-чувства», описанный Васиным, мы уже встречаем в «Преступлении и наказании». Но в истории Раскольникова «нatura» (понимаемая как целостность внутренней жизни), сопротивляясь порабощению рассудка героя идеей, терпит поражение. В результате подпавший всем своим существом власти идеи герой совершаet *идейное преступление*.

Идея Подростка, как и многие другие идеи в романах Достоевского, существует в диалектическом взаимодействии со своим подобием, искающим ее подлинный, созданный героем образ. «Слышали, — скажут мне, — не новость. Всякий фатер в Германии повторяет это своим детям, а между тем ваш Ротшильд... был всего только один, а фатеров мильоны. // Про упорство и непрерывность, без сомнения, слышали и они; но для достижения моей цели нужны не фатерское упорство и не фатерская непрерывность» (13, 66).

Цель, математический расчет, прoba, проводимая Подростком, разграничение собственной идеи и ее «двойника» — все это составляет ее рациональный уровень. Другой пласт идеи оказывается связан с чувствами и желаниями героя, для которого идея — лишь средство их осуществления. Идея, соединенная с чувствами героя, проявляется в новом виде — *идеи как чувства*.

Идея «стать Ротшильдом» сцепляется с различными психологическими потребностями Аркадия. Возникшая из одиночества и отделенности героя от людей, идея возвращает его к этому изначальному состоянию. «Я же слишком ясно понимаю, что, став Ротшильдом или даже только пожелав им стать, но не по-фатерски, а серьезно, я уже тем самым разом выхожу из общества» (13, 66). «Моя идея — угол» (13, 48). С *идеей угла, одиночества* связан «монастырский» мотив.

Этот «монастырский» аспект жизни идеи и героя с идеей вообще чрезвычайно характерен для типа мечтателя (в ранней повести «Хозяйка» и в «Преступлении и наказании»). Отрешенность от действительности доводит героя до восторженного чувства, в котором куда больше веры, чистого энтузиазма, нежели холодного расчета, стремления достичь определенного результата. Идея Аркадия — «стать Ротшильдом» — словно растворяется в этом чувстве. «Тут тот же монастырь, те же подвиги схимничества. *Тут чувство, а не идея* (курсив мой — С. К.)» (13, 67). Аркадий, заточивший себя в монастырь *идеи*, становился героем-схемником. «Чем безнравственно и чем низко то, что из множества жидовских, вредных и грязных рук эти миллионы стекутся в руки трезвого и твердого схимника, зорко всматривающегося в мир» (13, 76).

Уединенный, аскетический труд идеолога-схемника направлен на обретение *могущества*, чувства первенства. Стремление выделяться из толпы основано не на обладании материальными ценностями, а на более тонком чувстве духовного превосходства: «Скажут, глупо так жить: зачем не иметь отеля, открытого дома, не собирать общества, не иметь влияния, не жениться? Но чем же станет тогда Ротшильд? Он станет как все. Вся прелесть «идеи» исчезнет, вся нравственная сила ее» (13, 75).

Но растворение идеи в чувствах-стремлениях героя — еще не окончательная смерть идеи, погибает лишь прежняя ее аватара. В

новой форме живет уже *не идея*, а *идеал* — новый уровень «царства мечты». «Но ваш идеал слишком низок, — скажут с презрением, — деньги, богатство! То ли дело общественная польза, гуманные подвиги?» (13, 76).

Аркадий Макарович, переживший все, что пережил Раскольников как идеолог, идет дальше него. Раскольников, в конечном счете, поставит себя ниже своего кумира, Наполеона. Напротив, в «Подростке» происходит развенчание кумира, его фигура опошляется. «Я всегда удивлялся, как мог согласиться Джемс Ротшильд стать бароном! Зачем, для чего, когда он и так выше всех на свете?» (13, 75).

Освободившись от авторитета кумира, преодолев различные ступени превращений мечты, Аркадий достигает *идеала*, в котором проявляется трансцендентная отстраненность от действительности и который несравненно далеко отстоит от идеи. «Мне не нужно денег, или, лучше, мне не деньги нужны; даже и не могущество; мне нужно лишь то, что приобретается могуществом и чего никак нельзя приобрести без могущества: это уединенное и спокойное сознание силы! Вот самое полное определение свободы! Свобода (курсив мой — С. К.)! Я начертал наконец это великое слово...» (13, 74). Источник идеала — сам герой. Вернее, уже не совсем герой, а бог «царства мечты». «У меня сила, и я спокоен. Громы в руках Юпитера, и что ж: он спокоен; часто ли слышно, что он загремит?» (13, 74). В сфере идеала герой освобождается от тех рациональных оков, которые сковывали героев с идеей: «Блажен, кто имеет идеал красоты, хотя бы даже ошибочный! Но в свой я верую» (13, 77).

В идеале снимаются ограничения, свойственные идеям. В то же время идеал не тождествен тому иррациональному полету фантазии, которому предавались ранние мечтатели. Мечта и рациональная идея, диалектически взаимодействуя, творят идеал, который содержит в себе мечту и идею как реализованные возможности. Аркадий как герой, сотворивший идеал, имеет в себе обе природы мечтателя и идеолога, не отрицающие, но взаимодополняющие друг друга.

В «Подростке» отвлеченным целям и принципам идей противопоставляется особая логика жизни, факта. Художественность, которой не чужд мечтатель Аркадий, сочинивший целую поэму об идее, присуща и жизни. Устами пожилого князя Сокольского в романе сказано: «...жизнь есть тоже художественное произведение самого творца в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения (курсив мой — С. К.)» (13, 256).

Путь Подростка к постижению художественности жизни³ и раскрытию ее смысла тесно связан с развитием его отношений с Версиловым, на котором были сосредоточены все мечты молодого героя. Притяжение к Версилову обусловливает почти телепатическое

понимание, которым Версилов предугадывает идейность сына. «Но поверь, я бы и без того угадал, что капиталист. Все секреты на твоем честном лице написаны. У него «своя идея», Татьяна Павловна, я вам говорил» (13, 89).

«...я и так знаю сущность твоей идеи; во всяком случае, это:
Я в пустыню удаляюсь...

Татьяна Павловна! Моя мысль — что он хочет... стать Ротшильдом, или вроде того, и удалиться в свое величие. Разумеется, он нам с вами назначит великодушно пенсион, — мне-то, может быть, и не назначит, — но, во всяком случае, только мы его и видели» (13, 90).

Версилов проникает душу Аркадия, поскольку она открыта жизни и делает внутренний мир Подростка прозрачным для других. Правда, на каком-то этапе Подросток не осознает своей *живой* связи с другими персонажами. «Я содрогнулся внутри себя. Конечно, все это была случайность: он ничего не знал и говорил совсем не о том, хоть и помянул Ротшильда; но как он мог так верно определить мои чувства: порвать с ними и удалиться?» (13, 90).

Идеи Подростка доступны Версилову потому, что в произведении он оказывается связан с комплексом *идей жизни* (о которых будет сказано позднее), которые в отличие от *идей абстрактных*, связанных с личностью героя, не разрушают жизнь, но предают ей целостность. Но сама идейность Подростка вызывает у Версилова уважение. «Я именно и уважаю тебя за то, что ты смог, в наше прокислое время, завести в душе своей какую-то там «свою идею»...» (13, 174).

Среди «идей жизни» можно, как и в «царстве мечты» Подростка, выделить несколько уровней. Самый низший их уровень реализуется как *уличная, массовая идея*. Этот уровень аналогичен «логико-математическому» уровню в иерархии идей Аркадия, реализующемуся в настоящем как *логика исторических событий*. «Да, они только что сожгли тогда Тюильри... о, не беспокойся, я знаю, что это было «логично», и слишком понимаю неотразимость текущей идеи...» (13, 375).

Утрата идеи снижает смысл действительности. «Эта неблагодарность, с которой они расставались с идеей, эти свистки и комки грязи мне были невыносимы. Сапожность процесса пугала меня. Впрочем, действительность и всегда отзывается сапогом, даже и при самом ярком стремлении к идеалу...» (13, 378).

И все же идея определенного исторического этапа стоит ниже, чем *высшая культурная мысль*. Провозгласивший высшую русскую культурную мысль о «всепримирении идей», Версилов и сам стал носителем идеи. «Это был тип, отдающий все и становящийся провозвестником всемирного гражданства и главной русской мысли «всесоединения идей». И хотя бы это все было даже и вздором,

то есть «всесоединение идей» (что, конечно, немыслимо), то все-таки уж одно то хорошо, что он всю жизнь поклонялся идее, а не глупому золотому тельцу» (13, 388).

«Идеи жизни» так же, как и в иерархии Аркадия, достигают уровня *идеала* и воплощаются Версиловым. *Идеал* лишен разумности, он не может быть объяснен с практической точки зрения. Отказ Версилова от выигранного в суде наследства восхищает Аркадия Макаровича и князя Николая Ивановича: «Это неблагоразумно с его стороны, но это блеск, это подвиг! *Идеал ценить надо* (курсив мой. — С. К.)!» (13, 153).

Высший уровень жизненных идей, из которого, возможно, происходит *идеал*, в «Подростке» получает наименование *высшей мысли, высшей идеи*. Из нее происходит сама сущность жизни, иначе говоря, *живая жизнь*, непридуманная, неотрефлексированная жизнь как она есть. Этот уровень может быть осмыслен человеческим умом лишь относительно. Высшая мысль переступает порог критичности человеческого ума:

«— Вы любите употреблять слова: «высшая мысль», «великая мысль», «скрепляющая идея» и прочее, я бы желал знать, что, собственно, вы подразумеваете под словом «великая мысль»?

— Право, не знаю, как вам ответить на это, мой милый князь, — тонко усмехнулся Версилов. — Если я признаюсь вам, что и *сам не умею ответить*, то это будет вернее. Великая мысль — это чаще всего *чувство, которое слишком иногда подолгу остается без определения* (курсив мой. — С. К.). Знаю только, что это всегда было то, из чего истекала живая жизнь, то есть не умственная и не сочиненная, а, напротив, нескучная и веселая; так что высшая идея, из которой она истекает, решительно необходима, к всеобщей досаде, разумеется» (13, 178).

«Высшая идея», несмотря на то, что называется «идеей», в действительности отменяет все идеи. «Высшая идея» и «высшая мысль» по своей природе лишены формы. Но именно поэтому они могут пребывать в любых формах, в любых идеях. Те формы, в которых они воплощаются, являются доступными чувству образами единой сущности. И все идеи, возникающие в романе, есть проявления этой единой высшей идеи.

¹ О жизни идеи у Достоевского см., к прим.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963; Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Б. М. Энгельгардт. Избранные труды. СПб., 1995. С. 270–308; Касаткина Т. Роман Ф. М. Достоевского «Подросток: «Идея» героя и идея автора // Вопросы литературы. 2004. № 1. С. 181–212.

² Тексты Достоевского цит. по: Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л., 1972–1990, с указанием тома и страниц.

³ Ср.: Зунделович Я. О. Романы Достоевского. Статьи. Ташкент, 1963. С. 141–179.

С. Г. Дюжакова
КОНЦЕПТ ЛЮБОВЬ
В СОЗНАНИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ
(на материале трилогии Л. Н. Толстого «Детство»,
«Отрочество», «Юность»)

Трилогия Л. Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность» отражает процесс духовной эволюции Николеньки на протяжении трех периодов его жизни. Одним из важнейших понятий, которое значимо для писателя в сознании его героя, является понятие «любовь».

В данной статье мы остановимся на определении содержания концепта «любовь», объективирующегося языковыми средствами в тексте трилогии. Таким образом, наше исследование выполнено в рамках семантико-когнитивного подхода к языку — от семантики языковых единиц к содержанию объективируемого этими языковыми единицами концепта.

В первой части трилогии — «Детство» представлены следующие языковые средства объективации исследуемого концепта (9 единиц): любовь, влечение, любить, полюбить, любимый, страсть, чудесное чувство, лелеять, быть влюбленным.

В «Отрочестве» — 7 единиц: любовь, любить, страсть, быть влюбленным, влюбиться, обожать, полюбить.

В «Юности» — тоже 7 единиц: любовь, любить, обожать, быть влюбленным, влюбиться, любимый, полюбить.

Перечисленные единицы образуют номинативное поле концепта «любовь» в трилогии.

Далее мы обратились к значениям данных средств (лексем) в словарях и на основе анализа словарных дефиниций выделили когнитивные признаки, которые объективируются в тексте.

Например, лексема «влечение» имеет следующее значение: «сильное стремление, непреодолимая склонность к кому-чему-н.»

Выделяем когнитивные признаки: стремление, сильное, направленность на кого-либо, непреодолимое, склонность к кому-л.

Подобным образом были проанализированы все лексические объективации концепта, в результате чего были выделены когнитивные признаки, образующие содержание концепта.

В «Детстве» — 30 признаков:

1. чувство
2. глубокое
3. эмоциональное
4. влечение к лицу другого пола
5. сильное
6. душевное
7. расположение к кому-л.
8. самоотверженное

9. искреннее
10. привязанность к кому-л.
11. постоянное
12. склонность к кому-л.
13. увлеченность кем-л.
14. выделяется предмет любви
15. стремление к кому-л.
16. непреодолимое
17. симпатия к кому-л.
18. горячее
19. тяготение
20. с трудом управляемое рассудком
21. отдача всех своих душевных сил
22. являющееся чудом
23. небывалое, необычное
24. нравственно безупречное
25. забота о ком-л.
26. преданность кому-л.
27. прекрасное
28. удивительное
29. очарованность кем-л.
30. дорогое для человека

В «Отрочестве» — 20:

1. чувство
2. глубокое
3. эмоциональное
4. влечение к лицу другого пола
5. сильное
6. душевное
7. расположение к кому-л.
8. самоотверженное
9. искреннее
10. привязанность к кому-л.
11. постоянное
12. склонность к кому-л.
13. увлеченность кем-л.
14. выделяется предмет любви
15. горячее
16. симпатия к кому-л.
17. очарованность кем-л.
18. душевный подъем
19. страстное
20. преклонение перед кем-л.

В «Юности» — 19:

1. чувство

2. глубокое
3. эмоциональное
4. влечение к лицу другого пола
5. сильное
6. душевное
7. расположение к кому-л.
8. самоотверженное
9. искреннее
10. привязанность к кому-л.
11. постоянное
12. склонность к кому-л.
13. увлеченность кем-л.
14. выделяется предмет любви
15. дорогое для человека
16. преклонение перед кем-л.
17. страстное
18. непреодолимое
19. стремление к кому-л.

На завершающем этапе мы вычислили «индекс яркости» того или иного когнитивного признака, который высчитывается как доля случаев объективации данного признака от общего числа объективаций исследуемого концепта. Например, в первой части «Детство» зафиксировано 61 средство языковой объективации концепта «любовь». Признак «дорогое для человека» актуализируется в 7 случаях. Отсюда индекс яркости этого признака — 0,11.

В результате мы получили следующие данные.

Наибольшим индексом яркости во всех трех частях обладает когнитивный признак «чувство». В первой части «Детство» достаточно ярко выражены также признаки: «душевное» (0,52), «расположение» (0,37), «склонность» (0,31), «выделяется предмет любви» (0,55), «тяготение» (0,31). Не актуализирован признак «преданность», наименьший индекс яркости имеют признаки: «влечение к лицу другого пола» (0,08), «самоотверженное» (0,03), «непреодолимое» (0,01), «горячее» (0,09), «с трудом управляемое рассудком», «отдача всех своих душевных сил» (0,01), «небывалое, необычное» (0,01), «забота» (0,04), «очарованность» (0,03).

В второй части «Отрочество» наиболее ярко актуализированы признаки: «выделяется предмет любви» (0,86), «сильное» (0,44), «душевное» (0,65), «расположение» (0,41), «искреннее» (0,55). Наименьший «индекс яркости» имеют признаки: «горячее» (0,06), «преклонение» (0,03), «эмоциональное» (0,03). Не актуализирован признак «самоотверженное» (0).

В третьей части «Юность» наибольшим индексом яркости обладают признаки: «душевное» (0,41), «расположение» (0,55), «склонность» (0,41), «стремление» (0,42). Наименее ярко актуали-

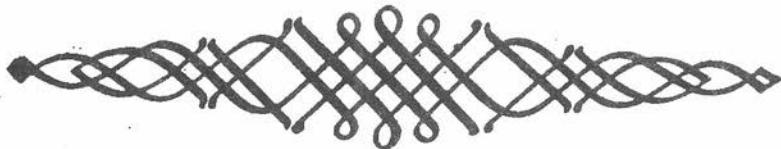
зируются признаки «глубокое» (0,18), «дорогое для человека» (0,07), «преклонение» (0,02), «страстное» (0,04), «непреодолимое» (0,07).

Необходимо отметить заметную динамику ряда признаков от первой к третьей части трилогии. Признак «влечение к лицу другого пола» усиливается от детства к юности. «Индексы яркости» признаков «расположение», «склонность», «стремление» также заметно возрастают. Признак «выделяется предмет любви» в части «Юность» наименее актуализирован, так как в третьей части герой размышляет вообще о любви, он даже классифицирует это понятие, и не акцентируется внимание на том, к кому обращено это чувство — рассуждается о любви вообще.

Итак, ядро концепта «любовь» в трилогии Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность» составляют следующие признаки, выявленные из словарных дефиниций: «чувство», «душевное», «расположение к кому-либо», «искреннее», «склонность к кому-либо», «выделяется предмет любви», «стремление».

Также можно сделать вывод о том, что постепенно сокращается разнообразие языковых средств объективации концепта «любовь» и их частотность, соответственно сокращается количество объективируемых когнитивных признаков. В «Детстве» языковые средства наиболее частотны и разнообразны, в «Отрочестве» и «Юности», соответственно менее частотны и разнообразны.

Налицо эволюция концепта в сознании героя по мере его взросления. Концептуальный анализ позволяет выявить и описать данную эволюцию.



НАШИ ЮБИЛЕИ

С. Н. Филюшкина, А. Л. Савченко
ЕЩЕ ОДНА ДАТА
(к юбилею профессора А. Б. Ботниковой)

12 мая — день, когда в дом Аллы Борисовны Ботниковой шипроким потоком приходит почта, электронная и традиционная; но чаще всего врываются телефонные звонки — местные, междугородние и международные. Эти теплые поздравления родных, друзей и коллег с днем рождения возрастают во много раз в юбилейные даты, с каждым новым пятилетием напоминая о том, что 1949 год, когда молодая москвичка, выпускница МГУ, вступила на порог воронежского университета, отдвигается все дальше в прошлое: на 35 лет в 1984, на 45 — в 1994, на 55 — в 2004, на 60 — в 2009.

А на кафедре зарубежной литературы, основателем которой в 1969 году стала Алла Борисовна и которой руководила более 20 лет, сложился своеобразный архив, запечатлевший ее высказывания (в интервью местным журналистам), и взгляд на педагога и ученого «со стороны» — в юбилейных статьях, рукописных докладах, звучавших во время праздничных заседаний Ученого Совета, на которых чествовали «героиню дня»; вошли в «архив» и библиографические указатели ее трудов — документальные свидетельства научных и духовных исканий, не прекращающихся и по сей день.

Но ни любовно составленные списки публикаций профессора А. Б. Ботниковой, ни юбилейные речи и поздравления не в силах донести с достаточной глубиной и полнотой содержания ее жизни и деятельности, неординарности ее личности. Так же бессилен и послужной список, «вехи», запечатленные в Трудовой книжке: ассистент, преподаватель, кандидат филологических наук, доцент, доктор, профессор... Правда, бросается в глаза большой «интервал» — между окончанием аспирантуры в Москве и получением кандидатской степени, заблудившееся где-то на долгие годы звание доцента, двадцать лет между защитами двух диссертаций — 1958 и 1978. У большинства вузовских преподавателей этот путь намного короче, как и стаж, давший Алле Борисовне, наряду с другими достоинствами, право на звание «Заслуженного работника высшей школы РФ».

Очевидно, что университетская судьба преподавателя А. Б. Ботниковой складывалась не гладко. Но очевидно и другое: в своей

научной деятельности Алла Борисовна отнюдь не стремилась к скорострелому успеху, к формальному обретению «корочек».

Конечно, ученым занятиям во многом мешали преподавательские заботы — ведь, приехав в Воронеж, Алла Борисовна оказалась на целые десять лет единственным специалистом по литературе зарубежных стран для всех четырех курсов очного и пяти заочного обучения студентов-филологов! Но каторжный труд имел и свои плюсы, потому что (порой осваивая новый лекционный материал ночью, за несколько часов до того, как его освоят из ее уст студенты) Алла Борисовна сама обогащала свой запас знаний, учились систематизировать информацию, подчинять ее тщательно продуманной концепции историко-литературного курса, связывать воедино идеинные и эстетические искания целых эпох.

Запомнился случай, когда приехавшему с лекциями столичному преподавателю воронежские студенты неосторожно задали вопрос о сходстве и различии двух «Антигон» — античной трагедии Софокла и драмы французского писателя-экзистенциалиста Ануйя. Но ответа не получили, поскольку гость, кстати, прекрасный литературовед, был специалистом только по современной литературе, а об античности имел самые общие представления. На вопрос, к нашей вящей гордости, ответила Алла Борисовна, которой довелось читать лекции «от Гомера до Аполлиnera».

К «литературным путешествиям» из эпохи в эпоху молодого, но вскоре и уже зрелого преподавателя побуждали руководство дипломными работами на самые разные темы (в ответ на пожелания юных коллег) и особенно выступления на заседаниях студенческого научного кружка, где героями научных споров становились писатели Европы и США, Латинской Америки и даже Японии. И Алле Борисовне предстояло сказать последнее слово в дискуссии, как правило, очень бурной.

Так умножались знания, основа которых была заложена еще в МГУ, где определилось и направление научных поисков А. Б. Ботниковой: постижение феномена немецкого романтизма. Первым шагом на этом пути стало изучение творчества А. Шамиссо, определившее содержание кандидатской диссертации.

Возможно, именно этот немецкий романтик французского происхождения, проявлявший живой интерес к литературе и культуре других народов, способствовал повороту исследовательской мысли молодого ученого, отразившемуся в первых публикациях Аллы Борисовны на воронежской земле, — в единственном тогда научном сборнике филологического факультета «Вопросы литературы и фольклора». Очень скоро ее имя появляется и на страницах других вузовских изданий в разных городах страны, в то время еще Советского Союза. Среди них Рига, Донецк, Москва, Саратов, Псков, Красноярск...

«Поворотом» стало обращение к проблеме русско-немецких литературных связей, которые Алла Борисовна выявляла в произведениях писателей «второго ряда» (Клопштока, Фарнгагена, Вольфзона) — чтобы охватить панораму эпохи, и в творчестве тех авторов, кто в этой панораме представлял вершину. В Германии для Аллы Борисовны таковым стал Э.Т.А. Гофман, получивший большую популярность не у себя на родине, а в России — яркие грани его «русской судьбы» и стремилась показать воронежская исследовательница, чьи поиски уже стали привлекать внимание у себя в стране и за рубежом.

Это был, конечно, радостный, но нелегкий и в полном смысле слова кропотливый труд «провинциального» ученого, для которого читальные залы больших государственных библиотек были доступны только во время зимних каникул и летнего отпуска, а также (благодаря институту ФПК) раз в пятилетие — целый семестр, когда можно было с утра до ночи сидеть над книгами в столице или городе на Неве, набирая литературу для **последующих лет** работы.

Но столь затрудненное постижение материала «вширь» обращало энергию исследовательской мысли к активному проникновению «внутрь» изучаемого феномена — на уровне самых мелких подробностей, психологических, культурологических нюансов сопоставляемых текстов. Итогом стала монография «Гофман и русская литература (первая половина XIX века): К проблеме русско-немецких литературных связей», вышедшая в 1977 году в издательстве Воронежского университета и сразу ставшая бестселлером. Содержание ее легло в основу докторской диссертации.

К обозначенной теме до А. Б. Ботниковой обращались и другие исследователи, но книга Аллы Борисовны не просто восполняла существенные пробелы в изучении «русской гофманианы». Исследуя судьбу гофмановских образов и мотивов в прозе А. Погорельского, Н. Полевого, В. Одоевского и, конечно, А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Б. Ботникова внесла большой вклад в разработку теоретических основ сравнительного литературоведения. Правда, «теоретический подход» принимал в этом случае особый характер. Он не претендовал на кардинальный пересмотр основ компаративистики. Однако, обращаясь к тщательному анализу текста, проникая в суть художественного мышления с одной стороны — Гофмана, с другой — различных русских писателей, Алла Борисовна сумела выявить, осмыслить и теоретически обобщить разные типы «влияний», литературных взаимосвязей, проявлявшихся то в переосмыслении на русской почве гофмановских образов, их творческом усвоении, то в открытом соревновании или неосознанной полемике русских писателей с немецким романтиком, во взаимном отталкивании творческих индивидуальностей. Каждой строчкой своей книги Алла

Борисовна подтверждала отстаиваемый ею тезис «о важности и продуктивности общечеловеческого интеллектуального и художественного обмена». В таком контексте рождалась и укреплялась идея диалогизма и как свойства настоящего искусства, и как «отправной точки» его изучения. Постижению подлинного Гофмана и немецкого романтизма в целом способствовал взгляд на них через призму другой, в данном случае русской, литературы.

Углубленная и обогащенная новым материалом, перестроенная композиционно, первая монография вошла составной частью во вторую, итоговую — «Немецкий романтизм: диалог художественных форм», вышедшую в Воронеже в 2004 г., а в 2005 г. переизданную в Москве: Аспект пресс (Золотая коллекция). К этому времени Алла Борисовна уже была автором ряда разделов в вузовском учебнике «История зарубежной литературы XIX века» (Москва, 1982), приняла участие в подготовке шеститомного собрания сочинений Гофмана в качестве одного из составителей, редакторов иcommentаторов (издательство «Художественная литература»); в 1993 г. она читала лекции для студентов Венского университета в Австрии, в 1996 г. выступила с докладом на научном семинаре в Польше. В 1991 г. была приглашена на Международный конгресс германистов в Аугсбурге (ФРГ), а в 2003 г. участвовала в создании подобной Ассоциации в России, с полным правом представляя «плеяду самых ярких и замечательных германистов в нашей стране».

Позаимствовав эти слова из приветствия, адресованного Алле Борисовне в день ее очередного юбилея — 12 мая 2009 г. согласимся с коллегами из Махачкалы и в другом: труды А. Б. Ботниковой стали «методологической основой для научных исследований последующих поколений литературоведов». И не только применительно к немецкому романтизму. Выработанные ученым принципы историко-литературного, эстетического, культурологического познания текста, свойственное Алле Борисовне удивительное чувство слова проявляются в любой статье — о «Фаусте», прочитанном с высоты XXI века, о современном зарубежном романе, о том, что сближает Андрея Платонова и Гете, о Мандельштаме.

Обращение к наследию поэта, к переводам его стихов на немецкий и судьбе их авторов стало в последние годы одной из больших творческих «забот» и радостей юбиляра. Среди них и попытки «реабилитировать» воронежский этап жизни поэта, поскольку известные строчки «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» создали в сознании западного читателя, да и критиков, резко негативный образ нашего города. А на самом деле он дал опальному поэту короткую передышку и возможность творчества — результатом стали знаменитые «Воронежские тетради»!

О широте интересов и познаний А. Б. Ботниковой свидетельствует и тот разнообразный материал, к изучению которого обраща-

ются ее аспиранты. Это не только разные грани и разные представители немецкого романтизма, но и драмы Грильпарцера, ранняя лирика Бехера, судьба Тургенева в Германии, французский символизм, автобиографическая трилогия Канетти и тетralогия английского романиста Форда Мэдокса Форда...

А культурной общественности города А. Б. Ботникова известна как театральный критик, вдумчивый и принципиальный, как оперативный рецензент самых примечательных премьер на Кольцовской сцене, в Камерном и Кукольном театрах, в свое время — в ТЮЗе. Активное участие она принимает в просмотрах, обсуждении новых постановок, в творческой работе Воронежского отделения СТД — Союза театральных деятелей РФ (в прошлом ВТО — Всероссийское театральное общество), членом которого является не одно десятилетие. Профессиональный подход к проблемам режиссуры и актерского исполнения неизменно сочетается у Аллы Борисовны с просветительским пафосом, с призывом воплощения на сцене высоких нравственных идеалов.

Обращенное к деятелям искусства или студентам-филологам, коллегам-исследователям или просто читателям, запечатленное на бумаге или произнесенное, слово Аллы Борисовны Ботниковой неизменно остается весомым, вдохновенным, эстетически отточенным. Всегда чувствуешь за ним не только глубину знаний, но и огромный труд, требовательность к себе и человеческую неповторимость, обаяние личности. Все это сочетается с изяществом манер, внешней элегантностью, что отмечает всякий при встрече с Аллой Борисовной.

Незадолго до очередной юбилейной даты (особо торжественной — 85 лет!) А.Б. Ботникова выпустила книгу воспоминаний «В те времена...», в которой рассказала о своем детстве, студенческих годах, воронежских впечатлениях, поначалу не очень радостных, о самых близких и дорогих друзьях, о том, какой след оставила в ее жизни нелегкая эпоха. Книга-исповедь помогает ответить на вопрос, который всегда возникает при встрече с неординарным человеком: что его сформировало?

В воспоминаниях Аллы Борисовны ощутимо раскрывается та нравственно-психологическая атмосфера, которая окружала ее в решающие годы — в детстве и ранней юности. «Времена» (родилась она в 1924 г.) были суровыми, а на студенческую пору пришла еще и война. Но в оценке «времен» нет сетований на материальные невзгоды семьи — наоборот, красной нитью проходит мысль о ее главной традиции. Это скромность в житейских потребностях и ориентация прежде всего на духовные ценности. Огромную роль в воспитании такого отношения к жизни сыграли родители Аллы Борисовны: отец Борис Геннадиевич, юрист по образованию, мама — школьная учительница Евгения Николаевна. С

первых дней жизни маленькая Алла ощущала их честность, порядочность, благородство, способность к размышлению, чистоту нравственного чувства. Эти качества, справедливо замечает автор воспоминаний, составляют «своеобразный эталон интеллигентского сознания и поведения». На него всю свою последующую жизнь старалась равняться Алла Борисовна.

Источником духовных ценностей в доме была классическая литература, постижение которой для девочки окрашивалось особенной душевной теплотой благодаря семейному чтению вслух и обсуждению прочитанного. Сама Алла обратилась к книгам с четырех лет, и они стали ее «главным увлечением»: сначала проза, чуть позже поэзия. К отечественным авторам присоединились писатели других стран и (уже тогда!) немецкие романтики.

Рано лишившись отца, Алла Борисовна испытала большое влияние матери, обладавшей тонким эстетическим вкусом и широкой образованностью. Одно из любимых воспоминаний профессора Ботниковой — случай, когда, будучи студенткой, она не успела к занятию прочитать «Песнь о Нibelунгах», и мама подробно пересказала ей содержание этого древнероманского эпоса! Дочь священника, урожденная Горская, Евгения Николаевна выбрала путь учителя и была педагогом «от Бога». Не от нее ли унаследовала Алла Борисовна свой замечательный дар преподавателя, который запомнился ее студентам, особенно дипломницам. Не одна из них в ответ на удивленный вопрос коллег (в разных городах страны) касательно ее филологической подготовки могла с гордостью подчеркнуть: «Я училась у Аллы Борисовны!»

Жизнь меняется, вбирая в себя блага технической цивилизации, которые, увы, нередко оборачиваются своей ущербной стороной. У нынешних детей знакомство с миром уже в самом нежном возрасте происходит с помощью компьютерного и телевизионного экрана, что зачастую вытесняет человеческий момент — живое слово отца и матери, тем более бабушек и дедушек. Алла Борисовна принадлежит к поколениям тех соотечественников, для кого одним из факторов формирования личности и, как его важнейшего этапа, — детского воображения, стали **рассказы родных о близких и дальних предках**, о судьбах тех, кто составил ветви двух одаренных родов — Ботниковых и Горских, в сплетении которых зародилась ее жизнь.

Среди таких рассказов семейные предания о Федоре Волкове, основателе русского театра, родственнике Аллы Борисовны по боковой линии. Особенно увлекали юную Аллу воспоминания бабушки по матери Клавдии Яковлевны Горской; к ней девочка приезжала погостить в тихую Решму Костромской губернии, Решму на волжских берегах, природа которой впервые зародила у Аллы Борисовны чувство прекрасного — не отсюда ли мастерство пейзажных описаний на страницах книги «В те времена»!

Талантливой, яркой личностью (а талант тоже наследуется!) был дед со стороны отца Геннадий Николаевич Ботников. Со временем Алла Борисовна дополнила семейные рассказы о нем новыми фактами. Геннадий Николаевич был в Костроме городским головой, депутатом Государственной Думы первого-третьего созывов. Он заслужил большое уважение горожан, наградивших его званием почетного гражданина, о чем свидетельствует ныне мемориальная доска на его доме, сохранившемся до наших дней. А один из скверов в Костроме называется Ботниковским. Не проявились ли организаторские способности деда, умение работать с людьми, заслужить их уважение делом в работе самой Аллы Борисовны, в том, как она руководила кафедрой, объединяя коллег не силой приказа, а авторитетом?..

Отметив 12 мая 2009 г. очередную юбилейную дату, А. Б. Ботникова не снижает своей творческой активности. В Москве и северной столице выходят произведения немецких романтиков с комментариями, предисловиями и послесловиями известного германиста. Среди последних изданий — сказки Вильгельма Гауфа в роскошном, подарочном варианте, со старинными иллюстрациями, на под ходе — «Крошка Цахес» Э. Т. А. Гофмана (петербургская фирма «Вита Нова»).

Немало у Аллы Борисовны и задумок на будущее. Пожелаем им успешного исполнения!

И. А. Стернин К ЮБИЛЕЮ ПРОФ. З. Д. ПОПОВОЙ

Обычно говорят, что о юбиляре говорить трудно. О некоторых юбилярах действительно трудно. Событие юбилея налицо, юбилей, как известно, наступает независимо от результатов деятельности человека, а вот что сказать о самом юбиляре? Чего он достиг? Что он сделал в своей жизни такого, что могут оценить люди? Что наверняка останется другим? Иногда приходится очень напрягаться и частенько изощрять свою фантазию. Вспоминаю много таких юбиляров — юбилей начальника, на котором говорили в основном о том, как он долго работает в своей должности; юбилей профессора, на котором в основном говорили, какая у него замечательная и красивая жена, юбилей зав. кафедрой, на котором преимущественно говорили, как он требователен к оформлению документации, и многие другие подобные мероприятия.

А вот о Зинаиде Даниловне Поповой говорить очень легко — вся ее жизнь и работа перед нами, сделала она в своей жизни для науки и для окружающих ее людей столько, что каждому из тех, кто ее знает, есть что вспомнить — свое, личное. О Зинаиде Даниловне говорить действительно очень легко.

Вся ее жизнь связана с университетом и является служением ему.

Университету она отдала более 60 лет. В 1946 г., окончив с золотой медалью среднюю школу, она поступила на филологическое отделение историко-филологического факультета Воронежского университета. В 1951 г. с отличием окончила его, поступила в аспирантуру к проф. В. И. Собинниковой, в 1954 г. под ее руководством защитила кандидатскую диссертацию.

С 1960 г. она работает в ВГУ на кафедре русско-славянского и общего языкознания.

Кажется, нет в тот период такого вида учебной или общественной работы, которую не пришлось бы Зинаиде Даниловне выполнить. Она была и членом парткома университета, и ученым секретарем совета по защите кандидатских диссертаций, и зам. декана, работала в редакции газеты «Воронежский университет», была активным лектором общества «Знание».

Трудным было это время для Зинаиды Даниловны и в бытовом плане: жилищные условия были крайне плохими, жить приходилось в многонаселенной квартире — переезды, размены, опять переезды. Растет дочь, требует внимания семья. И все это время — новые курсы, спецкурсы, спецсеминары. Почти каждый год приходилось начинать с нового курса, готовить его приходилось порой в самые что ни есть сжатые сроки. Иногда новые курсы ей поручали «со следующей недели» — будете читать такой-то курс, и все. «Трудно, конечно, было, — вспоминает о том периоде жизни Зинаида Даниловна, — но я благодарна этому времени: по мере необходимости я освоила преподавание почти всех наших лингвистических дисциплин и стала действительно филологом широкого профиля».

В этот период Зинаида Даниловна много работает над учебными пособиями по тем курсам, которые она читает. В короткий период выходят ее работы «Проблемы современного общего языкознания» (1964), «Краткая хрестоматия по истории русского литературного языка» (1964), «Порядок слов в предложении» (1965), «Практическая стилистика» (1967). По этим пособиям и сейчас занимаются студенты-филологи.

И что удивительно — именно в это время особенно плодотворно работает научная мысль Зинаиды Даниловны. Она вплотную занимается подготовкой докторской диссертации.

«Диссертация — труд, написанный ученым в неблагоприятных условиях» — так определил диссертацию немецкий математик Адольф Гурвиц. В полной мере это может быть отнесено к Зинаиде Даниловне. Но что интересно — трудные для научной работы условия, казалось, даже стимулировали ее научную, творческую активность. Одна за одной выходят ее научные труды по историческому синтаксису. В 1969 г. в университетском издательстве выходит монография З. Д. Поповой «Система падежных и пред-

ложно-падежных форм в русском литературном языке 17-го века», а в июне 1970 г. Зинаида Даниловна защищает на эту тему докторскую диссертацию.

Подчеркнем такой факт: не будучи в докторантуре, не имея какого-либо творческого отпуска, при полной учебной и общественной нагрузке, женщина, имеющая 15-летнюю dochь, живущая в стесненных жилищных условиях и работающая, честно скажем, в периферийном, в общем-то, вузе, защищает докторскую диссертацию — защищает блестящее, в ведущем академическом институте страны. При этом диссидентке всего 40 лет, случай вообще не частый для гуманитарных наук, и тем более для исторического синтаксиса как научного направления, требующего обширнейшей филологической подготовки, эрудиции, архивной работы, отличного знания древних текстов. И тем более для того времени, когда был в науке и в обществе правила представители старшего поколения.

Цельность и целеустремленность натуры, помноженные на высочайшую организованность в работе и подлинную любовь к своему делу — вот из чего складываются столь впечатляющие научные результаты З. Д. Поповой.

В 1973 г. З. Д. Попова возглавляет новую кафедру — кафедру общего языкознания и стилистики, на которой и работает до сих пор. Кроме традиционных лингвистических дисциплин, кафедра должна была обеспечить обучение русскому языку быстро растущего контингента иностранных учащихся на филологическом факультете.

Это был труднейший и крайне ответственный участок работы, который, с одной стороны, не имел в нашей стране никаких традиций, а с другой, находился под постоянным политическим, идеологическим и «кэгэбэшным» контролем. Зинаиде Даниловне указывали, кого брать на работу, а кого не надо, кому можно доверять преподавание у студентов такой-то национальности, а кому нельзя и т.д. и т.п. Не было программ, пособий, не было опыта, методики, преподавателей, наконец. Но кафедра заработала, и в лучшие годы обучала до 100 только немецких студентов в год. На кафедре появились иностранные аспиранты, многие из которых стали потом гордостью своих стран.

Зинаида Даниловна внесла очень большой вклад в разработку методики обучения русскому языку иностранцев — были разработаны методики, созданы учебные пособия, сформированы университетские кадры преподавателей русского языка как иностранного.

В эти же годы складывается и научная школа Зинаиды Даниловны, которая вырастает из потребностей научного сопоставления русского языка с другими языками в интересах преподавания его носителям других языков. С 1973 г. научная школа З. Д. Поповой разрабатывает единую научную проблему «Структурно-сопоставительное описание русского языка как средства общения». На-

учная школа З. Д. Поповой признана и официально утверждена Ученым советом и Научно-техническим советом Воронежского университета 28.04.99. в числе девяти ведущих университетских научных школ.

Общее количество научных работ профессора З. Д. Поповой — около 500, из них 18 монографий, 29 учебно-методических изданий (учебные пособия, брошюры), многочисленные издания, вышедшие под ее научным редактированием.

Наиболее значимыми и известными в среде специалистов работами З. Д. Поповой являются:

Система падежных и предложно-падежных форм в русском литературном языке 17-го века. Воронеж, 1969;

Очерки по общей и русской фразеологии (в трех книгах в соавторстве с М. М. Копыленко). Воронеж, 1972—1989;

Очерки по синтаксису южновеликорусской письменности. М., 1986 (в соавторстве с С. И. Котковым);

Лексическая система языка. Воронеж, 1984 (в соавторстве с И. А. Стерниным);

Может ли обойтись синтаксис без учения о членах предложения? // Вопросы языкознания, 1984, № 5;

Общее языкознание. Воронеж, 1987;

Морфологическая парадигматика русского языка. Воронеж, 1991 (в соавторстве с Г. А. Волохиной);

Русские глагольные приставки: семантическое устройство, системные отношения. Воронеж, 1993 (в соавторстве с Г. А. Волохиной);

Структурная схема простого предложения и позиционная схема высказывания как разные уровни синтаксического анализа // Словарь. Грамматика. Текст. М., 1996;

Синтаксические концепты русского простого предложения. Воронеж, 1999 (в соавторстве с Г. А. Волохиной);

Многокомпонентные сложные предложения как микротекст. Воронеж, 2003 (в соавторстве с Г. А. Волохиной);

Общее языкознание. Учебное пособие. Воронеж, 2004 (в соавторстве с И. А. Стерниным);

Когнитивная лингвистика. М., 2007 (в соавторстве с И. А. Стерниным);

Русские глагольные суффиксы: семантика, функции. Воронеж, 2007 (в соавторстве с Г. А. Волохиной);

Синтаксическая система русского языка в свете синтаксических концептов. Воронеж, 2009.

Зинаида Даниловна Попова — один из самых известных сегодня в стране ученых-лингвистов, ссылки на ее труды — привычный атрибут авторов статей и диссертаций по теории языка, синтаксису, лексикологии и стилистике, фразеологии, системным исследованиям языка, когнитивной лингвистике.

Количество подготовленных З. Д. Поповой кандидатов наук — 71, докторов наук — 15. А в целом в рамках возглавляемой ею школы защищено уже 200 кандидатских и докторских диссертаций! Такого количества учеников хватит на несколько филологических факультетов университетов страны.

В нашем университете в значительной степени выпускниками научной школы З. Д. Поповой укомплектованы штаты преподавателей филологического факультета, факультета РГФ, института международного образования, кафедр иностранных языков, факультета журналистики, а также и многочисленные филологические кафедры вузов города.

Зинаида Даниловна работает на самом передовом научном уровне. Она никогда не стоит на месте — ни в научном, ни в педагогическом плане. У нее не бывает «простоев». Вот и к своему юбилею она сделала себе и всем нам замечательный подарок — великолепную книгу — «Синтаксическая система русского языка в свете теории синтаксических концептов» (Воронеж, 2009), где предложила новаторскую, когнитивную теорию современного синтаксиса.

Замечательные человеческие качества Зинаиды Даниловны, ее умение поддержать коллег, найти оптимальный выход из любых трудных научных и жизненных ситуаций, беспребельная доброжелательность к людям, научное и человеческое бескорыстие, просто человеческое обаяние делают ее подлинным украшением Воронежского университета, его гордостью и «золотым фондом» нашей науки.

Зинаида Даниловна пользуется огромной любовью и уважением у всех тех, кто с ней работает. Зинаида Даниловна обладает огромной притягательностью как ученый, педагог, человек. Пожалуй, ведущим человеческим качеством Зинаиды Даниловны является бесконечное научное и чисто человеческое бескорыстие, готовность помочь любому, кто обратится к ней за помощью, консультацией, советом — независимо от возраста, профессии, уровня подготовки, места работы и т. д. Эти качества Зинаиды Даниловны хорошо известны всем, и именно поэтому список людей, работающих под ее руководством или стремящихся попасть к ней под научное руководство, неизменно велик.

Характерной чертой научного и педагогического стиля Зинаиды Даниловны являются четкость, ясность, простота изложения материала в сочетании с самым высоким научным уровнем и глубиной изложения; большое уважение к аудитории, терпимость и внимание к своим оппонентам, к тем, кто высказывает другую или даже противоположную точку зрения.

Зинаида Даниловна — внимательный, ответственный и благожелательный рецензент. Ее отзывы о статьях и диссертациях всегда отличаются глубиной, точностью видения проблемы и энцик-

лопедизмом, умением выделить главное, исключительным научным трактом и толерантностью.

Зинаиде Даниловне свойствен яркий научный динамизм, постоянное стремление обобщить и осмыслить последние, самые передовые достижения науки, передать их своим ученикам, отнести с результатами собственных исследований, учесть новые результаты в своей научной работе. На рубеже веков она обратила свои научные интересы в сторону когнитивной лингвистики и стала известнейшим в стране специалистом в этой области, цитируемым практически в каждой работе когнитивного направления.

Атмосфера подлинного научного и человеческого бескорыстия, сложившаяся на кафедре, — прямое отражение личности Зинаиды Даниловны. На ее кафедре всегда поощрялись и поощряются научный поиск, новые нетрадиционные идеи и подходы, раскованность и эвристичность научного мышления. Здесь никому не откажут в научной консультации — помогут «чужим» студентам и аспирантам, помогут школьным учителям, которые нащупывают себе научную тему, окажут помочь тому, кто хочет просто сделать доклад по лингвистике или провести вечер, посвященный русскому языку в своей школе.

На кафедре никогда не «выясняли» и не «выясняют» отношений, никого никогда «не выводят на чистую воду», на кафедре всегда хорошее настроение, там не делают трагедий из житейских, административных, педагогических, финансовых и прочих трудностей — это все прямое наследие того стиля научного, педагогического и человеческого общения, которое сформировала на кафедре Зинаида Даниловна.

Зинаида Даниловна постоянно окружена учениками — студентами, аспирантами, коллегами, к ней приходят за советом и доценты, и профессора, и бывшие коллеги.

Конечно, не всегда достает здоровья, затрудняет работу проблема зрения, побаливают суставы, но Зинаида Даниловна с этими трудностями мужественно справляется.

Мы отмечаем юбилей ученого, профессора, руководителя научной школы, заслуженного деятеля науки России. И при этом — юбилей замечательной женщины, главы семейства, мамы и бабушки, благородного, подлинно интеллигентного, порядочнейшего, обаятельныйнейшего, умнейшего и при этом предельно скромного человека.

Работать рядом с таким человеком много лет — это удовольствие, радость, вдохновение и счастье. Мы благодарны судьбе, что нам, ученикам Зинаиды Даниловны, это счастье выпало. Мы от всей души поздравляем ее с юбилеем и желаем всего самого доброго нашему старшему товарищу, учителю, наставнику и просто замечательному человеку!

Т. Н. Куркина
ВЫДАЮЩИЙСЯ РУССКИЙ УЧЕНЫЙ И ПЕДАГОГ
(к юбилею проф. Б. Т. Удодова)

В местной печати и на филологическом факультете ВГУ в июньские дни в адрес Бориса Тимофеевича Удодова — известного воронежского литературоведа, доктора филологических наук, профессора, заслуженного деятеля науки России — в связи с 85-летним юбилеем звучало много восторженных, хвалебных и благодарных слов. Сокурсница юбиляра профессор-лингвист Юлия Тимофеевна Листрова вспомнила об Удодове-студенте, шагнувшем в университетские аудитории сразу же после демобилизации. Она отметила, что на их курсе помимо Бориса Тимофеевича было еще 12 бывших фронтовиков, и все они учились хорошо, но только Удодову дали Сталинскую стипендию, как наилучшему, и только его на курсе называли «Светочем».

Олег Григорьевич Ласунский, много лет проработавший с Борисом Тимофеевичем на родной для нас кафедре, удивительно точно определил самую важную черту в характере Бориса Тимофеевича и как историка литературы, и как университетского лектора, и просто как человека — «это основательность во всех его делах, стремление и умение проникнуть вглубь, а не скользить по поверхности явления». Олег Григорьевич не забыл упомянуть и о страданиях диссертантов Бориса Тимофеевича. Мы действительно, в буквальном смысле, «впадали в полуобморочное состояние при виде бесчисленных пометок на полях наших работ» и целой картотеки замечаний, которые, перебирая, оглашал наш многоуважаемый научный руководитель на предварительной защите. При этом у Бориса Тимофеевича было железное правило: его аспирант свою работу должен был переписать минимум трижды. От этого принципа Борис Тимофеевич не хотел отступать и в новейшие времена, когда процессы девальвации во всех сферах общественной и личной жизни стали стремительно набирать обороты.

Глубоко проникновенные и поэтичные слова сказали о Борисе Тимофеевиче и его бывшие коллеги и студенты, ныне заслуженные профессора, доценты, преподаватели вузов и школ. Одни сравнивали юбиляра с далекой звездой, которая опустилась на землю и осветила своим сиянием филологический факультет ВГУ. Другие называли Бориса Тимофеевича «подлинным Героем времени», человеком, определившим «лицо эпохи», «властителем юных душ». Третьи утверждали, что Борис Тимофеевич стал для них человеком, решившим их судьбу...

Однако все написанное и сказанное не в силах исчерпать масштабную, многогранную, поистине уникальную личность Бориса Тимофеевича Удодова. К тому же столь многосторонне одаренные

люди не могут быть наделены простым характером, это всегда натуры чрезвычайно сложные, в них много загадочного и непостижимого. Своя глубина и тайна есть и в Борисе Тимофеевиче, но его тайна, независимо от световых оттенков, обладает притягательной и, я бы сказала, магической силой. Мне же в данном случае хочется сказать о Борисе Тимофеевиче как продолжателе русских национальных традиций в науке и в педагогике высшей школы.

Бориса Тимофеевича не пленили структурные и модернистские тенденции литературоведения XX века, не унесли волны и других новомодных научных течений. Он не поверил ни в «смерть героя», ни в «смерть автора», ни в «смерть означаемого» и наотрез отказался похоронить художественное произведение в бескрайних просторах и извилистых лабиринтах интертекста. При этом двери творческой лаборатории ученого всегда были открыты для всего нового и целесообразного. Для умозрения Бориса Тимофеевича, исследователя и лектора, был характерен некий целостный подход к явлениям русской литературы. Он особо подчеркивал литературоцентричность нашей культуры XIX века, «золотого века» русского бытия. Это царственное место литературы в культурной и общественной жизни дореволюционной России Борис Тимофеевич объяснял молодостью нашей нации, нерасчлененной живостью ее мировосприятия и повышенной эстетической одаренностью. Именно через литературу русские люди осмыслили своеобразие «своего» и «чужого» уклада жизни и хозяйствования, исторического и культурного пути, понимания земной и Высшей правды.

Объем и глубина открытый отечественной классики поразили мир. По мысли Бориса Тимофеевича, это произошло потому, что гении русского слова оперировали наиболее адекватным жизни методом познания бытия — художественным образом человека и мира, и это мощное орудие познания они использовали не столько для эстетического наслаждения, сколько для служения высшим целям «любви, добра и красоты». «В этом поиске высшей человеческой красоты, — писал Борис Тимофеевич, — в правде-справедливости русская литература не знает себе равных. И в этом одна из причин ее неувядаемости».

Со свойственным Борису Тимофеевичу тонким чувством юмора, он во всеуслышание заявлял: «Я приверженец культа личности», и, как большой актер выдерживая продолжительную паузу, добавлял: «Правда, того культа, который проповедует русская классическая литература». Сопоставляя русскую литературу с западной, Борис Тимофеевич отмечал, что в западной главенствующее место занимает индивидуум. На Западе нередко считали, что именно индивидуализм несет культуру, поэтому необходимо оберегать индивидуализм в индивидууме. В русской литературе вопрос о человеке и культуре поставлен несколько иначе. Индивидуализм,

особенно крайний, у нас развенчивается уже романтиками, представителями самой индивидуалистической эстетики. Личность, напряженность ее духовных поисков, взаимосвязь ее с Отечеством и народом, сопричастность с миром природы и космоса, правоискусство — вот характерные моменты в изображении внутреннего «я» русскими писателями XIX века. И если в западной литературе центральной проблемой была проблема человек и общество, то в нашей — человек и нация, если для западной литературы, как правило, важно было определить место человека в обществе, то для русской — место человека в мироздании.

В своих научных работах и лекторской деятельности Борис Тимофеевич убедительно показал, что Пушкину одному из первых в мировой литературе удалось запечатлеть внутреннюю противоречивость человека, сложное взаимодействие внутренних и внешних факторов в его жизни. Опираясь на исследовательский опыт предшественников, Борис Тимофеевич в созданной Пушкиным концепции человека выделил три уровня и обозначил их как естественно-природное, социально-видовое и родовое. Он всегда доказывал, что соотношение в человеке различных качеств этих трех составляющих есть главный предмет, приковавший внимание русских писателей. «Русская классическая литература, — утверждал Борис Тимофеевич, — сильна своим «опережающим» проникновением в «тайну человека», в его сложную, противоречивую, но бесконечно развивающуюся и совершенствующуюся сущность. Крупнейшие представители русской литературы в социально и исторически ограниченном, несовершенном, сословно-классовом, т.е. видовом человеке открывали непрекращающийся процесс становления человека родового». Разъясняя основной пафос русского реализма, Борис Тимофеевич любил ссылаться на слова Достоевского — «при полном реализме найти в человеке человека», и трактовал их как стремление русских художников отразить процесс «второго, духовного рождения человека, превращения человеческого индивида в личность».

Одна из самых коренных проблем русской классической литературы в понимании Бориса Тимофеевич — это проблема осмысливания «неслияности и нераздельности» личности и мира. «Вопреки распространенному мнению, — писал он, — в реалистических произведениях русской классики утверждается не только зависимость человека от условий жизни, но и его противостояние им, поскольку процесс превращения человеческого индивида в личность зависит как от его воспитания, так и самовоспитания, от самопостроения «в человеке человека» (Ср.: А. Пушкин: «Самостоянье человека — залог величия его»; М. Лермонтов: «Искать в себе и в мире совершенства»; И. Тургенев: «Каждый человек сам себя воспитывать должен» и т.д.).

В последние десятилетия Борис Тимофеевич, подытоживая свои многолетние раздумья о проблемах человековедения в русской литературе, дает рождение емкому термину, который сразу же прижился в научных кругах, — «художественная антропология». Борис Тимофеевич много сделал для того, чтобы разграничить такие понятия, как «индивиду», «индивидуальность», «характер», «человек», «личность», которые до сих пор нередко отождествляются в современном литературоведении. Эта терминологическая путаница мешает осмыслиению русской классической литературы как художественной антропологии. Борис Тимофеевич всегда ратовал за освобождение «от излишней идеологизации сущности и восприятия шедевров отечественной словесности, от удивительно живучего их социологизирования».

Много сил Борис Тимофеевич отдал разъяснению и другого определяющего качества русской литературы — ее диалогичности. Он считал, что часто встречающиеся в литературоведении односторонние выводы об ошибках и заблуждениях русских писателей связаны с восприятием их художественных миров в сугубо «монологическом» плане. Борис Тимофеевич утверждал, что «в русской словесности широко представлен диалог не только внутритекстовый, но и межтекстовый, интертекстуальный, когда спорящие разделены не только пространством, но и временем, обращены не только к настоящему, но и к будущему, в чем проявляется... во многом пророческий характер русской литературы». Ему оказались необыкновенно близки многие открытия, которые сделал в достоеведении один из самых великих ученых XX века М. М. Бахтин. Творчески осмыслия бахтинские идеи, Борис Тимофеевич старался показать их продуктивность и в рамках всей русской классики. Он выявил своеобразие полифоничности многих шедевров русской словесности, написанных в разных жанрах и в разное время.

Внимание Бориса Тимофеевича привлекали и такие проблемы современного литературоведения, как художественный метод, как различные формы выражения авторского «я» в лирике и прозе, как структурно-системное изучение поэтики отдельного произведения в его неразрывной целостности и т.д. Тем не менее, научную судьбу Бориса Тимофеевича определил Лермонтов: «вечное искалье истины» (Л. Толстой), в высшей степени свойственное поэту, заворожило ученого. Он стал одним из ведущих современных лермонтоведов, «автором, пожалуй, самой серьезной за последние десятилетия монографии о творчестве поэта» (М. Козьмина), одним из создателей фундаментальной «Лермонтовской энциклопедии» (М., 1981). В числе постоянных жизненных «со-путников» Бориса Тимофеевича был и Пушкин, «начало всех начал». Итогом его пушкинских штудий явилась монография «Пушкин: художественная антропология» (Воронеж, 1999). Борис Тимофеевич написал не-

мало работ, предметом изучения которых были Рылеев, Станкевич, Гоголь, Кольцов, Никитин, Достоевский, Чехов и другие русские писатели XIX века. Им опубликовано свыше 200 научных работ, среди них 11 монографий, 2 учебника и несколько учебных пособий с грифом Минобразования Российской Федерации.

Научный работник вуза должен совмещать две профессии — ученого и педагога. Обычно берет перевес та или другая ипостась преподавателя высшей школы. По общему признанию, Борис Тимофеевич — редкое исключение из правила. Он равновелик и как исследователь, и как лектор. Однако его творческая деятельность подтверждает то явление в русской науке, о котором писал философ Н. О. Лосский в своей работе «Характер русского народа»: «Давно уже было замечено... что беседа с западно-европейским ученым дает то, что им выражено в его трудах, а общение с русским ученым оказывается обыкновенно гораздо более содержательным и более полным новых мыслей, чем его печатные труды».

О несовершенстве письменной формы самовыражения постоянно вздыхали русские классики, а Тютчев однажды в письме к Гагарину в сердцах воскликнул: «Ах, писание страшное зло, оно как бы второе грехопадение бедного разума, усиление материи...». Православная культура, которая взрастила русских писателей, проповедовала целостный подход к познанию человека и мира. «Живое и цельное зрение ума» (И. Киреевский) предполагает сосредоточение всех духовных сил человека — разума, чувства, эстетического смысла, любви, совести, бескорыстного стремления к истине и веры. При этом русское просвещение отдает предпочтение знанию сердца, которое немыслимо вне морального здоровья человека. Обучение и нравственное воспитание в России всегда были сопряженным и единым процессом. Необходимость и важность живой непосредственной передачи знаний новым поколениям студенчества отмечал другой философ русского религиозного ренессанса В. В. Розанов: «Дело в том, что никакая книга не содержит в себе интонации живого голоса живого человека и не содержит «отступлений в сторону», оговорок и замечаний, которыми профессор сопровождает чтение в аудитории... Ведь часто афоризм скажет больше, чем рассуждение; насмешка, сарказм живого человека или его восхищение, выраженное в блеске глаз и вибрации голоса, скажут больше, чем печатные строки с печатным знаком восклицания. Словом, книга всегда «без штрихов», и в книге говорит ученый «без тона», а «тон делает музыку»...».

Мы имеем много свидетельств того, на какой высоте находилось лекторское искусство в дореволюционной России, сколько выдающихся педагогов обладали уникальным даром устного научного мышления. Борис Тимофеевич является продолжателем именно этих традиций лекторского мастерства. Он всегда вносил в сту-

денческую аудиторию не только листы глубоко продуманных им лекций, но прежде всего свое сопреживание духовным исканиям русских классиков, свое сердцем прочувствованное понимание их художественных идей, образов, символов. И тексты русских шедевров в его прочтении звучали, «как вчерашняя газета». Недаром он много лет вел спецкурс, который так и назывался «Современность классики».

Огромная эрудиция, блестящее владение методикой и методологией преподавания, врожденный артистизм, глубинное чувство поэтического слова, выдающееся красноречие, внутренняя свобода и вдохновенная взволнованность — вот неполный перечень штрихов к портрету Бориса Тимофеевича как лектора. На лекциях он порой обращался к студентам с вопросом. Помню, как он спросил о судьбе Ленского: «Автор намечает два варианта жизненного пути героя, если бы он не погиб. Какой из них наиболее вероятный?». Я самоуверенно выкрикиваю: «Обыкновенный его ждал удел, это можно доказать текстом романа. Выбор Ленского Ольги, а не Татьяны говорит о заурядности его натуры». Борис Тимофеевич вздохнул, улыбнулся и с печалью сказал: «В любви ошибались и великие». Ожидаемым был неоднозначный ответ, а понимание того, что Пушкин запечатлевает многовариантность жизни и судьба каждого предопределется, прежде всего, его осознанным волеизъявлением или пассивным бездействием. Неизгладимое впечатление производило на слушателей чтение Борисом Тимофеевичем поэтических текстов. У нас лекцию о творчестве Лермонтова он сразу начал стихами «Я вам пишу случайно, право...», затем прочел «Завещание», «Русалку» и только после этого повел разговор о личности поэта. На мой взгляд, то, как Борис Тимофеевич выстроил личность Лермонтова, — это, пожалуй, самое значительное, что им сделано в лермонтоведении, и это большое достижение науки.

Обрываю свои воспоминания на полуслове, так как об этом можно говорить очень долго, а о наших политических баталиях с Борисом Тимофеевичем вообще умолчу, так как это тема отдельного и большого разговора. Скажу только, что Борис Тимофеевич юношей ушел на фронт защищать Отечество, но общественно-политические рубежи не оставил и после демобилизации. Газеты им прочитывались от первой и до последней строчки, новости просматривались самым внимательнейшим образом, часто перед очередным заседанием кафедры кто-то из коллег (обычно Олег Григорьевич Ласунский) просил Бориса Тимофеевича высказаться по тому или иному политическому вопросу, и всегда звучал исчерпывающий ответ.

В заключение мне хочется сказать о грустном. В последние годы Борис Тимофеевич глубоко и мучительно переживал из-за того, что в послеперестроечное время резко изменилось отношение к русской классической литературе, хотя новое время он встре-

тил с радостными надеждами, так как оно началось с провозглашения дорогой его сердцу идеи гуманизации. Вот одна из многих подобных ситуаций на кафедре. Борис Тимофеевич с поникшей головой сидит у телефона и говорит: «Я никогда не думал, что доживу до такого отношения к классике. Не понимают, что творят, или слишком хорошо понимают, что творят. Горе! Рушат, а как потом восстанавливать, и кто будет восстанавливать?». Особенно болезненно Борис Тимофеевич переживал начавшиеся процессы коммерциализации образования, сокращения лекционных часов поточных курсов, урезание преподавательских ставок, уменьшение студенческого набора и другие «прелести» нашей сегодняшней университетской жизни.

Завершая свои заметки, не могу умолчать о супруге Бориса Тимофеевича Екатерине Николаевне. Мы ее воспринимали как полноправного члена кафедры, она всегда была в курсе наших дел, в былые времена почти все кафедральные отчеты были напечатаны ею. Екатерина Николаевна, по нашей просьбе, радовала нас своим присутствием на праздничных заседаниях кафедры, совершала вместе с нами летние загородные поездки. Общение с Екатериной Николаевной убеждало в том, что она не только помогала Борису Тимофеевичу в роли технического секретаря, но и была его полноценным научным собеседником, критиком и советчиком. Екатерина Николаевна ездила с Борисом Тимофеевичем на все научные конференции, подчас в поезде допечатывая последние листы его докладов. А что уж говорить о том, что всегдаший безукоризненный внешний вид Бориса Тимофеевича обусловлен был не в последнюю очередь трудами и стараниями Екатерины Николаевны. А как благодарны ей те, с кем она поделилась секретами своего кулинарного мастерства... Пожелаем здоровья, радости и добра Борису Тимофеевичу и его верной спутнице, чудесной хозяйке, красивой женщине Екатерине Николаевне!*

* Когда номер уже был в печати, произошло горестное событие: Бориса Тимофеевича не стало. Выражая соболезнования родным, близким, всем, знявшим Бориса Тимофеевича, оставляем статью такой, какой она была, — исполненной надежды на будущее.



ФАКТЫ, СОБЫТИЯ, КНИГИ, ИМЕНА

Е. Н. Пенская

Памяти Анны Ивановны Журавлевой (1938—2009)

Анна Ивановна Журавлева, филолог, доктор наук, автор многих книг и статей по русской литературе, профессор Московского университета, воспитавший десятки учеников. Считать себя одним из них посчастливилось и мне. Но писать об АИ для меня сложно, потому что с ней связано самое главное, что происходило в моей жизни. Ей я обязана «другим рождением», и это не литературный оборот, не метафора, а самая суть дела.

А «дело» началось осенью 1977 года, когда я на втором курсе пришла к АИ в лермонтовский семинар в университете.

Студенты во все времена обычно идут «на имя» либо на тему. Я мало что знала об университете, преподавателях и традициях, хотя и окончила неплохую московскую школу. Меня привлекла тема. Об АИ я почти тогда ничего не слышала. Многие мои однокурсники выбирали то, что обычно кажется соблазнительным — рубеж веков, начало XX века, преимущественно век Серебряный. Эта стойкая привычка просто меняет характер, но остается почти всегда массовой. Привлекательность такого выбора в 1970—1980-х годах поддерживалась тем, что, казалось, именно там все главные запреты и тайны, а в 90-е годы доступ к закрытым архивам и документам еще больше усилил «бум». Иллюзия изученности девятнадцатого века, его школьной, хрестоматийной затертости прочна и сохраняется до сих пор.

АИ позднее объяснила причину таких искажений: «Современные студенты охотно занимаются ХХ веком. Им кажется, что здесь все не открыто, можно начинать с чистого листа. А литература XIX века представляется закрытой... Это, конечно, неправильно. Прежде всего потому, что в условиях идеологической свободы и избавления от единой методологии и в литературе классического периода может быть расширено поле исследования. Хотя среди нас много было людей, спрятавшихся за широкой спиной русской классики и нисколько не насиливавших себя в своих писаниях. Мы позволяли себе писать то, что считали нужным. Я всегда чувствовала себя на лекциях просто: про XIX век только вратить не надо, он

сам за себя постоит и скажет все сам, что он думает о современной жизни. И было такое ощущение, что классическая литература в течение 1960-х, 70-х и в начале 80-х годов гораздо больше говорила о современном человеке, чем современная официальная литература. ...И еще. Не только студенты, но и исследователи XX века часто забывают, что он вырос на классической почве и не может быть понят, если не знать ее». («За нами тигры стоят. Интервью с лауреатом Ломоносовской премии 2000 года Анной Ивановной Журавлевой, профессором кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ (www.russ.ru. 2000. 18 января. Публиковалось также в Ежегоднике «Русского журнала» за 2001)¹.

В тот первый семинарский год народу было немного, и мы, похоже, больше удивляли друг друга, притираясь и привыкая. Нам, как водится, хотелось «всего и сразу», но образ этого представлялся весьма туманным. АИ же охладила бестолковый пыл прозой обыкновенных конкретных заданий, непривычной экономией слов,держанностью, речевой сккуповатостью. Но почему-то чем дальше, тем больше нарастала уверенность, что за этим молчанием, немногословностью живет и постоянно копится какой-то важный опыт, скрытый от нас. Это особое ощущение постоянно подтверждалось тем, что молчание нарушалось репликами. У нас даже завелся в то время обычай: после каждой встречи с АИ припоминать и разбирать сказанное ею. Вслушиваться и «подкарауливать» сказанное,брошенное будто невзначай, между прочим.

АИ вообще свойственно было «проговариваться» — как мы это называли — сказать две-три фразы так, что они дорого стоили, запоминались надолго и, порой, вмешали столько, на что другому понадобился бы пространный монолог. Она и писала так же — сжато, густо, настолько концентрированно, что научный текст брал читателя словно бы за шкирку и уже не отпускал до конца, до последнего слова — и при этом переживала, нередко жаловалась на невозможность «развести», разбавить рассуждения. Но то, что получалось, никак не походило на конспективное, недосказанное, отрывочное. Наоборот. Все необходимое на месте, выговорилось. Да только что устное высказывание АИ, что письменное всегда гнездилось в двух слоях. Первый, обыкновенный, на виду, вполне освоенный; второй же — подспудный, прорывающийся на поверхность «толчками», репликами-фразами. Они остро поражали слух, задевали, заставляли вдумываться, а нередко и одумываться.

Одна из первых статей АИ, которую мне довелось прочитать, была «Стихотворение Тютчева SILENTIUM!» (К проблеме «Тютчев и Пушкин»), опубликованная в сборнике, подготовленном к юбилею С. М. Бонди. Эта работа уже тогда на нас, студентов, про-

извела сильное впечатление не только выпуклостью каждого умозаключения, филигранностью разбора, емкостью анализа и спокойной убедительностью концептуальной новизны, но и чем-то еще. Вот это «еще» было и остается загадкой в текстах АИ до сих пор. Они не исчерпываются только тем локальным литературным предметом, о котором идет речь, а прорастают глубже, дальше и имеют отношение к самой АИ, к каждому из нас, к тому, что составляет важные первоосновы жизни и искусства.

С. Г. Бочаров, автор предисловия готовящейся к изданию последней книги А. И. Журавлевой «Кое-что из былого и дум о русской литературе» (она успела составить), неслучайно заметил: «...хотелось бы, чтобы читатель книги не пропустил в ее тексте летучие меткие формулы, из которых иные я еще позволю себе отметить — как в лермонтовском стихе «внезапные толчки прозаизмов взрывают регулярность и выводят речь в другое пространство». Да-да. Именно «летучие меткие формулы». «Внезапные толчки». Они постоянно глуховатым или вполне очевидным присутствием напоминали о себе, как в устном общении, так и на письме.

«Главная поэтическая сила «*Silentium!*» — образ сокровенной душевной жизни человека, блестяще уподобленный картинам природы. И стихи оказываются не столько о молчании, сколько об умолчании, когда есть о чем умалчивать». И тут же сноска — лаконичная ремарка: Читая «*Silentium!*», невольно вспоминаешь кантовское «нравственный закон внутри нас, звезды над нами». Кажется, из этого сопоставления прямо вытекает трог «звезды внутри нас».

Тексты АИ, далекие от субъективизма и необязательности эссеистики, тем не менее совершенно особой природы. Литературо-ведический академизм и добротная традиционность соседствуют в них с тем, что можно было бы осторожно назвать автобиографизмом. Но будет ошибкой считать, что каждое начало существует само по себе, чередуется, всякий раз уступая место. Нет, здесь удивительная органика. Научный почерк абсолютно узнаваем благодаря присутствию повсеместно разбросанных очень личных следов пережитого, обдуманного, защищенных в строгую академическую ткань, благодаря таким сгусткам, догадкам и прорывам в «другое», общее для нас всех житейское пространство, где пересекаются повседневный быт, история частная, отдельная и история крупная. АИ знает, о чем говорит, не шифрует, и ничего не утаивает. Ей удается абсолютно естественно соединять знание профессиональное, прикладное и спокойное понимание важнейших законов бытия, ей удается показать, как на самом деле велики возможности филологического инструментария.

«Но сами по себе эти отрывистые изречения, образы — отнюдь не фрагменты, наоборот, они подобны зерну, которое как раз противоположно фрагменту: оно — цельная клетка, космос в ми-

ниатюре, зародыш космоса. Вместо одной макроструктуры (пусть миниатюрной, тютчевской трехстrophной, но все же единой структуры, системы) налицо группа микроструктур, каждая из которых как-то реагирует на соседние, соотносится с ними. Но это вовсе не значит, что они, эти «зернышки», стремятся слиться, образовать единство «настоящего стихотворения». (Из статьи «Стихотворение Тютчева SILENTIUM!».)

Мне кажется, что эта работа — «метка», плотное ядро, «визитная карточка», по которой многое из написанного и сказанного АИ опознавалось в дальнейшем, ее целостный «научный автопортрет». Статья очень важна в большом контексте ее исследований. Важна потому, что в ней сформулированы не только принципиальные историко-литературные вещи, но и мировоззренческие, к которым она шла до 1977, развивала и позднее.

1979-й год был для АИ одним из самых тяжелых — один за другим ушли родители. Той весной мы ее почти не видели, на кафедре отвечали что-то тревожное. Мы не понимали до конца, что происходит, почему-то казалось, что расстались и семинар больше не возобновится. Но осенью АИ нашла в себе силы вернуться. Семинар набирал силу и весело рос не по дням, а по часам, прибавлялось народу. К тому же В. Н. Турбин, учитель Анны Ивановны, уезжал в ту пору за границу читать курс и отдавал своих студентов «в хорошие руки». С разных сторон у семинара намечалось расширение, и в конце концов образовалось «два рукава» — один прежний, лермонтовский, другой — новый, связанный с театром: «русская драма и литературный процесс» (как через несколько лет АИ назовет свою книгу).

В это время наметился и закрепился в основных чертах широкий диапазон тем, которыми занималась АИ и ее ученики, сложился тот исследовательский спектр, что существовал на пересечении разных временных срезов, течений, жанров, видов искусства: театр и лирика, поэзия и проза — от классики девятнадцатого века к авангардной поэзии второй половины двадцатого, ставшей для нее глубоко личным переживанием и делом, благодаря мужу, известному поэту-концептуалисту Всеволоду Некрасову, в соавторстве с которым написано немало.

Думаю, что отнюдь не только теоретическая, но и самая что ни на есть «домашняя» непосредственная повседневная включенность в живой литературный процесс как заинтересованного свидетеля и соучастника многое определила в подходах АИ к русской классике.

Если попытаться описать путь АИ в науке, то он заключает в себе равномерное движение от детальной проработки проблемной фактуры, контекстов, освоения участков внутри и вокруг монографически выбранного героя к концептуальному обобщению в поздних работах. Среди самых стержневых для нее «эталонных» имен —

Лермонтов, Григорьев, Островский; верность им АИ сохраняла, к ним она неизменно возвращалась, каждый раз предлагая новый ракурс, новое измерение. Но «система мер» АИ выстраивалась именно в этих точках, в этих узлах.

С Лермонтова все начиналось со времен турбинского семинара. АИ позднее не раз объясняла свой тогдашний студенческий выбор: «Лермонтов был любимый поэт моих воспитателей — дяди, мамы и дедушки, а до того — моей бабушки, которая умерла в 28 лет, когда маме было 4 месяца, а дяде 2 года. Большой ярко-голубой бабушкин однотомник Лермонтова мы возили с собой в эвакуацию. Других книг (кроме, конечно, дедушкиного Евангелия) у нас с собой, как я помню, конечно, не было. Дома мой выбор поддержали, а дядя (он был профессор-физик, но не в университете) заметил мне, что в университете надо выбрать для спецсеминара прежде всего руководителя. А тут так счастливо совпало, что и тема была интересная».

Лермонтов на раннем этапе присутствовал всюду — в дипломной работе и кандидатской диссертации, а затем направлял и организовывал научное пространство АИ — в сопоставлении с Достоевским в первой публикации 1964 года, в «лермонтовском семинарии» 1967 года для студентов-заочников (кстати, в первой и единственной совместной работе с Владимиром Николаевичем Турбиным — очень значимой, итоговой и емкой, выходящей за рамки обычного методического пособия), а к 1970—1980-м прирастал ближними и дальними соседями — поэтами кружка Станкевича, романтиками 1830-х, Жуковским, Баратынским, Шевыревым, Некрасовым, Тургеневым. Статья в «Лермонтовской энциклопедии» «Лермонтов и русская поэзия» (1981) — шаг к общей сборке — наметила образ книги «Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики» (2002). Она суммировала работу почти четырех десятилетий. Но таково свойство итоговых книг АИ: они не только и не столько подводят черту, сколько открывают перспективу и намечают дальнейшие векторы исследований. Лермонтов для АИ — та призма и точка отсчета, с которой видится ей своеобразнейшая природа русской лирической поэзии как самой сокровенной и одновременно доступной формы высказывания, живой субстанции речи, ее первооснова. В этом и ключ к пониманию лермонтовской непохожести на своих современников. «Её я вижу в этой *дискретности лирического потока*, его членности на замкнутые и завершенные в себе сгустки переживания. Именно в этом Лермонтов уникален среди своих современников. Это и есть предложение другой парадигмы поэтической речи, обозначившей альтернативную линию русской лирики, иногда называемую московской, в оппозиции и диалоге с петербургской», — писала АИ в своей статье «Спонтанность. Лирика Лермонтова как новый этап русской поэзии».

Полем ее самого пристального внимания становятся те случаи, те виды искусства, где с наибольшей очевидностью слово, остро переживаемое читателем или зрителем, речь становится главной темой, основой художественных и исторических коллизий. В поэтическом произведении и в пьесе слово представлено открыто, непосредственно, задевающее. Поэтому среди многообразия литературных сюжетов, исследуемых АИ, лирика и театр рядом и всегда доминировали. Лирическое слово требует предельной сосредоточенности, концентрации, оно на переднем крае, в этом смысле авангардно и чем больше обращено внутрь, тем больше ориентировано вовне, адресовано любому читателю. Так и в театре: во время постановки или чтения пьесы зритель на себе проверяет подлинность ситуации и речи, ее описывающей, правдивость сказанного, зрительский слух и восприятие сразу ловят фальшь. Программной в этой связи представляется статья «Лиризм как жанрообразующее начало в драматургии Островского» (Проблемы литературных жанров. Томск, 1983), обосновывающая это сродство, эту необходимость друг другу слова лирического и драматического.

На лирико-драматическом перекрестье вырастало и другое капитальное открытие АИ — театр А. Н. Островского, в художественной плоти которого просматривалось главное — «осознание национальной самобытности новой русской литературы». Не даром книга «Островский — комедиограф» (1981) становится еще одной отправной точкой, одним из центральных пунктов в исследовательском пути АИ, одновременно занятой расчисткой, освобождением от догматических трактовок самого «Колумба Замоскворечья» и восстановлением, реконструкцией целого поля вокруг. В 1984-м появилась антология «Русская драма эпохи А. Н. Островского», куда вошли пьесы В. А. Соллогуба, А. А. Потехина, И. Е. Чернышева, Д. В. Аверкиева, Н. Я. Соловьева, П. М. Невежина — бесспорно, событие, меняющее историко-литературную карту. «Театр Островского. Книга для учителя» (1986) написана позднее вместе с Всеволодом Некрасовым. Заядлые зрители, в 1980-х годах они сотрудничали с Всероссийским театральным обществом, объездили немало городов, посмотрели немало театральных постановок за пределами столицы, писали рецензии. Материалы этих поездок во многом определили структуру книги и закрепили постоянную внутреннюю программу АИ, ее кредо: наука поверяется практикой, живым фактом искусства, который всегда выше любых умозрительных схем, теорий и намерений критиков.

Обращение к Аполлону Григорьеву в этой связи кажется просто неизбежным. В 1980 году подготовлен том «Эстетики и критики» Аполлона Григорьева. С этого момента и до конца Григорьев остается не просто темой, предметом изучения, но постоянным

спутником. Абсолютно закономерно, что «Кое-что из былого и дум о русской литературе» (АИ так и не увидела ее при жизни) начинается с первого блока — раздела, посвященного Григорьеву. В предисловии АИ объясняет такой выбор: «его органическая критика во многом послужила для меня методологической основой. Его понимание литературы как явления живого, развивающегося, находящегося в открытом диалоге с предшественниками и современниками, национально неповторимого, но не изолированного от других неповторимых, и понимание художника как свободного и ответственного кажется мне принципиально важным и в высшей степени актуальным».

Наконец, эти магистральные исследовательские линии, хронологически последовательные, но и накладывающиеся одна на другую, идущие параллельно, давно и крепко выстраивают несколько фундаментальных идей: проблема героя, его становления, особая чувствительность писателей к его фактуре, поведению и речевому облику (в эту ловушку поисков попадают все авторы от Грибоедова, Тургенева, Гончарова до Салтыкова-Щедрина, Достоевского, а дальше — за пределами XIX века в веке XX, где в булгаковском мире спрессованные пласти традиции работают еще более узнаваемо) и проблема народа (АИ рискует говорить в после-перестроенное время об этом непопулярном сюжете, казалось бы, приватизированном прежней марксистской критикой, и возвращает теме ее сегодняшнюю актуальность, прочерчивая ее родословную). Это стержневые для отечественной литературы темы. В постоянном трудном, подчас болезненном их осмыслиении и происходили те процессы, что обусловили внутренние связи, привели к оформлению корпуса текстов, который мы называем национальным домом русской классики.

Последние десять лет складывалось целостное, очень личное понимание и почти что экзистенциальное переживание этого феномена. В те годы, наверное, ярче и последовательней всего пропадали новые контуры идей. Имею в виду прежде всего мысль о соседстве двух начал — магистральном, каноническом, освященном именем Пушкина и всего, что связано с ним, регулярном, петербургском и периферийном, московском, альтернативном в их конструктивных, строительных интенциях. И второе. Принципиальная для АИ идея о «Русской классике как национальной мифологии» имеет свою отчетливую историю. Впервые сформулированная в докладе на международной конференции, посвященной 120-летию Томского университета, она потом изменялась, уточнялась, но к ней АИ возвращалась снова и снова. И вот в «Вестнике Московского университета» за 2001 год появляется другая редакция — «Новое мифтворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры». Закономерно, что этот материал поставлен в finale

лемонтовской монографии 2002 года. Третий вариант «Новое мифотворчество и конец литературоцентризма» по замыслу автора должен был завершить «Кое-что из былого и дум о русской литературе».

Да, в нем есть чувство конца — исчерпанности целого культурного пласта, но профессия литературоведческая этим не обрывается, наоборот, она должна обрести свое законное место и заниматься тем, чем ей должно: быть посредником между писателем и читателем. «...Если не принимать за него охватившую мир умственную чесотку, перевернувшую с ног на голову нормальное, законное и почтенное положение литературоведения как секундарной литературы, вторичной по отношению к собственно литературе. Прежде всего классической, она ведь тоже «прирастает» — сейчас за счет XX века, как прирастают в процессе жизни нации смыслы старой классики <...> Мне кажется, что именно слово, развитое, допускающее иногда невероятные комбинации, и есть то, что формирует человеческий ум и позволяет ему в дальнейшем менять мир, создавать новые системы представления о жизни. Именно это свойство лежит в основе этического значения литературы. Не в том дело, что она — свод правил, а в том, что хорошая литература, великая литература дает возможность, во-первых, воспользоваться тем, что завоевали предшествующие поколения. Она передает память человечества, опыт освобождающих идей и опыт запретов. Запреты тоже нужны» (Журавлева А. И. «Несколько реплик архаиста новаторам»).

Работы последних лет — это во многом хорошо и подробно прописанные конспекты будущих направлений. В них — компас. К числу таких «завещаний», оставленных будущим исследователям, я бы отнесла «университетский проект». Как поясняла АИ, проблема не только биографическая для многих русских писателей, она более многоаспектная и включает в себя само формирование (и переменчивость) понятия «классический канон». С другой стороны, совершенно недостаточно осознано влияние университета на поэтику литературы. Доклад был опубликован в факультетском издании — «Влияние Московского университета на становление русской классической литературы» (в соавторстве с Г. В. Зыковой) («Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. М., 2005. № 1. С. 7—9) и «Университетский код в русской литературе (1830—1850-е гг.)». (Acta philologica. M., 2007. № 1. С. 108—116). АИ попутно комментировала: «Московский университет, первый в России, естественным образом стал моделью российской университетской жизни, а также моделью отношений «университет — общество». Непредвзятыму исследователю совершенно очевидно, что примерно к середине XIX века формируется и становится достаточно влиятельным в общественном сознании представ-

ление об университете как некой области свободного научного поиска и интеллектуально-духовного созревания нового поколения русских людей» (Журавлева А. И. «Татьянин день»).

А когда в связи с подготовкой интервью ее спросили о том, как она видит свое место в перипетиях университетской жизни эпохи реформ, АИ ответила: «Мысль уйти из университета не могла мне и в страшном сне привидеться. Я его люблю всем сердцем, его любили и в моей семье. Дело в том, что Московский университет — это не просто учебное заведение, хорошее — по мнению одних, плохое — по мнению других. Это — явление российской культуры, пронизывающее разные стороны жизни нашего образованного общества, объединяющее разные поколения — «отцов и детей», — и разные социальные слои этого образованного общества: богатых людей и тех, кто продает свой труд, основанный на знаниях, когда-то полученных в университете, людей разных политических убеждений, по крайней мере консерваторов, и тех, кто надеется на эволюционные перемены, которые должно принести, в частности, распространение просвещения, на улучшение жизни России в целом» (Журавлева А. И. «Университет больше каждого из нас»). К этой «неизменности» университета, университетской культурной константе АИ мысленно постоянно возвращалась, припоминала, напоминала нам и тщательно проговаривала: «В университете есть что-то, что выше нас. Мы можем быть хуже или лучше. Я могу представить себе эпохи, когда все московские профессора оказываются на уровне недостаточно хорошем... Но есть стены, традиции. Что-то, что продолжает удерживать представление о Московском университете».

Идея университета, идея университетского семинара, память о родителях и семье стягивает всю корневую систему АИ, на которой держится и все остальное.

«Самое важное, ценное, что дал нам университет именно через семинар, — это понимание того, что основанием долгой дружбы могут быть общие умственные интересы... совсем не всегда это «методология» в собственном смысле, но это — живое отношение к классике. Вот те несколько слов, которые хотелось сказать о Лермонтовском семинаре...». АИ говорит о свойственной ей застенчивости и замкнутости: «Но семинар восполнил мое одиночество с лихвой» (Журавлева А. И. «Семинар был уже легендарным»).

«Ложится мгла на старые ступени»... Эта книга А. П. Чудакова в свое время нравилась Анне Ивановне, особенно та часть — главная и наиболее подробная, со вкусом прописанная, где идет рассказ про людей и время, проведенное в эвакуации, про быт, детство и взросление. АИ тоже знала и свою «мглу» и свои «ступени».

«Я из незапамятно старой семьи духовенства, со спокойной, неагрессивной верой. Самая мной любимая из моих книг, «А. Н. Ост-

ровский — комедиограф», совсем не случайно посвящена памяти Дмитрия Ивановича и Екатерины Ивановны Журавлевых — мамы и ее брата, заменившего мне отца от самого моего рождения. Это были люди, у которых вера была светлая, активно добрая, как и у Островского, открывавшего своим читателям возможность жить, а не погибать в мире» (Журавлева А. И. «За нами тигры стоят»).

Наверное, на этих корнях и держалось многолетнее самостояние АИ в науке, в преподавании и в жизни. Невозможно поверить, что ее больше нет.

¹ Здесь и далее я привожу фрагменты бесед, в основном напечатанных в сетевом издании «Русский журнал».

Г. Н. Боева
ПАМЯТИ КОЛЛЕГИ И УЧИТЕЛЯ:
ЛЮДМИЛА АЛЕКСАНДРОВНА ИЕЗУИТОВА
(1931—2008)

Ушла из жизни Людмила Александровна Иезуитова, яркий учений-литературовед, учитель нескольких поколений филологов, щедрый, незабываемый человек.

Вся жизнь Людмилы Александровны была связана с филологическим факультетом Ленинградского, а потом Санкт-Петербургского государственного университета, однако научные и человеческие контакты связывали ее со многими другими городами и университетами, в том числе и с Воронежским. Статьи и материалы Л. А. Иезуитовой неоднократно публиковались в «Филологических записках», со многими воронежцами она была лично знакома и поддерживала творческие и личные отношения на протяжении всей жизни.

Выпускница филологического факультета ЛГУ (1954), Людмила Александровна была оставлена на кафедре истории русской литературы в должности старшего лаборанта. С 1955 года совмещала эту деятельность с работой внештатного преподавателя кафедры, после окончания аспирантуры (1966) была избрана на должность ассистента, а с 1975 г. — на должность доцента кафедры истории русской литературы.

Л. А. Иезуитова была одним из самых авторитетных, уважаемых и любимых преподавателей филологического факультета. Она читала общие курсы лекций по истории русской литературы конца XIX — начала XX века на многих отделениях филологического факультета, на факультете журналистики и на историческом факульте-

те, курс «Литература первой волны русского зарубежья» — для студентов-русистов; выступала с лекциями в университетах России и за рубежом. Л. А. Иезуитова всегда была окружена студентами и аспирантами, имела дар находить молодые таланты и заражать их любовью к науке. Двери дома Людмилы Александровны всегда были широко открыты для ее учеников.

Вслед за своим научным руководителем, профессором Д. Е. Максимовым, Л. А. Иезуитова продолжила формирование и развитие ленинградской-петербургской школы изучения русской литературы рубежа XIX—XX веков. Будучи одним из первых исследователей творчества Леонида Андреева и автором монографии о нем, она не ограничивала свои научные интересы «андрееведением». Людмила Александровна читала многочисленные спецкурсы, посвященные этой эпохе («И. Бунин», «Литература русского зарубежья», «Проблемы философии истории в русской литературе XIX—XX вв.» и др.), принимала участие в коллективных спецкурсах («Проблемы периодизации русской литературы», «Чехов» и т.д.), руководила спецсеминарами («Проза рубежа веков», «Драматургия Серебряного века», «И. Бунин», «Л. Андреев» и т.д.). Под руководством Л. А. Иезуитовой защищили дипломные сочинения около 200 студентов, кандидатские диссертации — более 20 аспирантов. Шестеро учеников Людмилы Александровны в настоящее время стали докторами филологических наук. Ученые, прошедшие школу Л. А. Иезуитовой, работают сегодня во многих странах мира.

Педагогическую работу Л. А. Иезуитова совмещала с активной исследовательской деятельностью. Она автор более ста печатных трудов, вышедших в России и за рубежом, в том числе одной монографии («Творчество Леонида Андреева», Л., 1976) и сборника статей о русской литературе Серебряного века (СПб., 2001). Людмила Александровна принимала участие в создании фундаментальной четырехтомной академической «Истории русской литературы», подготовила ряд изданий сочинений русских писателей, являлась редактором научных сборников (в том числе — международных), организатором и участником кафедральных, факультетских, городских, всероссийских, международных конференций. Л. А. Иезуитова была членом редколлегии академического Полного собрания сочинений Л. Н. Андреева, одним из редакторов готовящегося к изданию учебника по истории литературы русского зарубежья.

На протяжении всей жизни Л. А. Иезуитова занималась культурно-просветительской деятельностью. Она выступала с циклами лекций в обществе «Знание», регулярно читала лекции в Народном университете Санкт-Петербурга, являлась одним из «попечителей» Санкт-Петербургского университета языка и культуры, а также Всероссийского конкурса молодых талантов «Звезда Лихачева». Людмила Александровна являлась Почетным работником высшего профессионального образования Российской Федерации.

Людмила Александровна ушла из жизни на 77-м году жизни, полная творческих планов и замыслов. До последних дней она заражала энергией и оптимизмом, подавала пример всем, кто ее знал, своим умением жить ярко, насыщенно, на пределе возможностей.

Светлая память о Людмиле Александровне навсегда сохранится в сердцах ее коллег и учеников.

В. В. Иютин

СЛОВО И ДЕЛО УЧЕНОГО И ЧЕЛОВЕКА

Убежден, что сейчас, в дни своего 70-летия, Александр Петрович Валагин выглядел бы так же, как и перед своей трагической болезнью, и так же, как и многие годы раньше: моложаво, энергично, с всепоглощающей радостью жизни. Время словно бы не было властно над ним. Свою власть взяла черная судьба.

А. Валагин — человек юга, солнца, моря, благодатного и безграничного мира степной и морской природы, мира сильных и неординарных человеческих личностей. А. Валагин — одессит. Он родился в Одессе в 1939 году. Одесса сама по себе может сформировать незаурядного человека, но Валагин в детстве жил еще и на легендарной Молдаванке. Только послевоенная Молдаванка не была той романтической страной, заезженный стереотип которой застрял в сознании многих. А. Валагин знал лишения, невзгоды, самую обычную нужду, не всегда мама и родные могли накормить его досыта. Но все же были детство, Одесса, море, сады у его берегов (для восполнения недостатка еды). Были друзья детства. В последней при жизни публикации А. Валагин, забыв о литературе, стал вспоминать именно их. Еще ничего в его судьбе не предвещало беду, но, видимо, был некий пророческий импульс. Он вспомнил каждого из них, и в конце, как наитие свыше, прорвались: «И никого из них уже нет на свете».

До поступления в университет он обрел достойный жизненный опыт: работал, служил в армии, читал, думал, веселился с друзьями, просто — жил.

Факультет выбрал не случайно. Из всей их мальчишеской ватаги он чуть ли не единственный любил читать книги. И рассказывать о них остальным. Опыт жизни подсказывал: филология, литература — это твое.

Учился А. Валагин вдумчиво, серьезно, со взрослым пониманием необходимости знаний, профессионального владения материалистом. Профессионализм навсегда стал его любимым понятием.

Интересна ему была вся литература: и прошلая, и современная; и отечественная, и зарубежная. Однаково неплохо во всем ориентировался. Но постепенно откристаллизовалась точная мысль:

высший уровень литературы — русская классика XIX века. Стал винить в нее. И в обычные дни учения, в курсовых работах и в дипломном сочинении А. Валагин чувствовал тот импульс, что возник в детстве, определил склад его души. Он постоянно был незауряден в своих суждениях и письменном слове, не признавал регламентации, на какие бы авторитетные построения она не опиралась.

Окончив курс, А. Валагин работал на подготовительном отделении, на «рабфаке». А вернее, он был одним из тех, кто создавал это отделение. Работа была неизбежно творческая: никто не знал толком, какой брать материал, какую использовать методику, как наладить отношения со слушателями рабфака, полузворослыми — полудетьми.

Он был из числа тех, кто находил, разрабатывал, проверял. И вновь искал... Его опыт определил на многие годы принципы преподавания литературы этому весьма своеобразному университетскому контингенту.

Еще в студенческие годы А. Валагин, что называется «прикипел» к творчеству Ф. М. Достоевского. Его поразили глубина и трагизм понимания мира и человека у этого писателя. Ф. Достоевский открыл ему иные пространственные миры, объяснил душу. Диссертацию А. Валагин сочинял о Достоевском. Спору нет, в те годы об авторе «Братьев Карамазовых» писали уже много, хотя и с осторожностью: все еще подозрительный был литератор. Но Валагин-то написал о «Бесах»! Одно название этого романа «переклинивало» ревнителей единственно верной идеологии. А. Валагин пошел верным путем: презрел идеологическую полемику, пренебрег ею. Спокойно, аналитично, с безупречной научной добросовестностью он исследовал художественную структуру романа, объяснил, на каких образных стержнях она держится, определил перспективы дальнейшего изучения существенных образных линий романа и отдельных героев. Диссертация А. Валагина многое открыла в «Бесах», но как-то немногие решились в свое время целенаправленно и обстоятельно продолжить изучение. Такой уж тревожный и ненадежный роман — «Бесы»!

На филологическом факультете А. Валагин поначалу читал литературу XVIII века. Эта эпоха часто считается как бы вспомогательной по отношению к XIX веку — «золотому веку» русской классики. А. Валагин умел убедить, что век XVIII — самодостаточен. Он понял тайну: литература тех лет жила по законам определенного ритуала. Писатели эпохи говорили о самых сложных вопросах, но представляли это как некую игру, сумму правил. Надо понять их игру и судить их «по законам ими самими над собою признанным». Тогда проясняются боль и мысль, одухотворявшие XVIII век. В своей книге «Столетье безумно и мудро» А. Валагин ярко, увлеченно объяснил читателю многообразие нравственно-

философских и социальных проблем литературы времен Петра и Екатерины Великой, времен Ломоносова и Державина.

Потом А. Валагин читал собственно XIX век. И вновь его суждения, выводы рассмотрения были оригинальны, многосложны. Он побуждал вчитываться, вдумываться в Л. Толстого, И. Тургенева и, разумеется, в его любимого Ф. Достоевского. Студенты многих поколений помнят его лекции, занятия, работу с ним над курсовыми и дипломными сочинениями.

Еще одной любовью А. Валагина было кино. Он знал его досконально. Был в этом знании профессионалом самого высоко уровня. Но он умел помочь фильму прийти к зрителю. Валагин — один из тех, кто сделал для Воронежа неоценимое дело — создал клуб любителей киноискусства. В клубе показывали фильмы, определявшие пути кино XX века. Часто это было сложное искусство. Он неутомимо растолковывал его зрителю, писал рецензии, ухитрялся внушать культическим, что тот или иной фильм нужен советскому зрителю, пусть и непонятен руководству. Дар красноречия А. Валагина стал легендой.

Последние годы жизни А. Валагина были отданы издательскому делу. Видимо, сыграл свою роль просветитель и издатель XVIII века Н. И. Новиков. А. Валагин основал и наладил работу издательства «Русская речь». Выпускал учебные и методические пособия для школ и вузов. Успел выпустить 40 названий общим тиражом двести тысяч экземпляров. Его издания до сих пор просвещают и образовывают эти самые сотни тысяч учеников и студентов.

Но он хотел просвещать более непосредственно, наглядно, в живом контакте. Несколько последних лет он публиковал очерки-эссе об отдельных произведениях русской классики. Их выбор и видение были как всегда его собственные. С ним можно было спорить, но интересно было всем. И полезно. Для ума и сердца.

Больше трех лет его нет с нами. А. Валагин самозабвенно любил жизнь во всех ее прекрасных и радостных мгновениях. Он любил думать и писать, он любил пиршства и друзей, умел устроить праздник. Любил своих близких, свой дом. И хотя предопределение, конечно, есть, все же горько, что он не рядом, не может улыбнуться, пощутить, поговорить, поддержать...

И. С. Шевченко

МАНДЕЛЬШТАМОВСКИЕ ДНИ В ВОРОНЕЖЕ

2 сентября 2008 года в Воронеже произошло событие, которого многие ждали. На территории парка «Орленок» был открыт памятник одному из выдающихся поэтов XX века Осипу Эмильевичу

Мандельштаму. Максимально точная и выразительная скульптура Лазаря Гадаева совсем не случайно установлена в детском парке. Тут один из самых примечательных уголков мандельштамовского Воронежа: недалеко от парка по улице Ф. Энгельса расположен дом, где жили Осип Эмильевич и Надежда Яковлевна Мандельштам в 1936 году.

Памятник в Воронеже появился раньше, чем в Москве. Заслуга в этом всех членов инициативной группы по увековечиванию имени Мандельштама в Воронеже, возглавляемой членом Союза российских писателей регионоведом Олегом Григорьевичем Ласунским. Праздник, посвященный открытию памятника, вызвал живой отклик среди деятелей культуры и науки, простых горожан, которые пришли к монументу не по принуждению.

Первый торжественный день начался с приема мэром города Сергеем Колиухом членов инициативной группы и столичных гостей. О том, насколько важно сохранение памяти об Осипе Мандельштаме, говорили председатель Мандельштамовского общества Павел Нерлер, генеральный директор благотворительного Резервного фонда Ольга Лебедева, поэт Юрий Кублановский.

Выступавшие вспоминали «Воронежские тетради» Мандельштама, которые сохранились благодаря нашей землячке Наталье Штемпель. Летом 1942 года во время эвакуации она как самую большую ценность взяла с собой рукописи «Тетрадей» и после войны передала их вдове поэта. В 2008 году исполнилось 70 лет со дня гибели Осипа Мандельштама и 100 лет со дня рождения Натальи Штемпель. К этим датам в «Центре духовного возрождения Черноземного края» был приурочен выпуск сборника стихов, названием которого послужила мандельштамовская строчка «Я около Кольцова». В него вошли стихи 16 воронежских поэтов, навеянные творчеством и судьбою Мандельштама и Штемпель, а также картография пребывания «окольцованных» гения в Воронеже. Увидела свет и маленькая книжечка «Таким он парнем был» (составитель Юрий Полевой), посвященная памяти Виктора Леонидовича Гордина. Именно этот человек, химик по образованию, отыскал все воронежские адреса Мандельштама. Мандельштамовский Воронеж — это в значительной степени дело рук Виктора Гордина.

После церемонии открытия памятника 2 сентября О. Г. Ласунский провел литературную экскурсию по Воронежу. Во время нее Олег Григорьевич обратил внимание на одну деталь: в «Воронежских тетрадях» много упоминаний об Алексее Кольцове, и ничего нет об Иване Никитине. Этому парадоксу ученый дал такое любопытное объяснение: Кольцов, как и Мандельштам, в Воронеже был, словно в клетке, и все время рвался отсюда. А Никитин — урбанист по своей натуре — происходил из городских мещан и очень любил родной город.

Первый памятный день достойно завершился в Камерном театре. Спектакль-реквием, поставленный Михаилом Бычковым, передал трагическую историю большого поэта, чья судьба невольно оказалась связана с Воронежем, этой для него «насильственной землей». Финал спектакля со ««Стихами о неизвестном солдате» заставил задуматься о том, что трагическая судьба Осипа Мандельштама — часть всемирной катастрофы, подлинная мистерия бытия. Вселенскую боль поэта впечатляюще удалось передать актеру Андрею Новикову, исполнителю «Стихов». Несмотря на трагичность финала, театр подарил своим зрителям настоящий праздник во славу русской поэзии.

3 сентября торжества переместились в Дом актера, где состоялась презентация целого ряда книг, связанных с жизнью, творчеством, окружением поэта. Представители Мандельштамовского общества рассказали собравшимся о четвертом по счету сборнике «Сохрани мою речь». Он состоит из двух томов. Первый включает ранние переводы Осипа Мандельштама, материалы к биографии как самого поэта, так и его современников, а также статьи, посвященные памяти известного исследователя творчества Мандельштама — филолога Михаила Леоновича Гаспарова. Во втором томе опубликованы статьи самого поэта и воспоминания о нем. Интерес вызвали и такие книги, как «Ясная Наташа. Осип Мандельштам и Наталья Штемпель», «Осип Мандельштам в Воронеже».

Второе и третье сентября 2008 года остались в памяти воронежцев и гостей города. Слово поэта и о поэте воплотилось в книгах, облик самого поэта был увековечен в скульптуре. На карте Воронежа появилась еще одна литературная точка. Теперь в парк «Орленок» приходят все, кто любит русскую литературу и старается сохранить благодарную память об одном из ее гениальных творцов.

А. А. Житенев

МАНДЕЛЬШТАМОВСКИЕ ВСТРЕЧИ В ПРИКАМЬЕ

1—3 июня 2009 в г. Чердыни состоялся Международный научный семинар «Миры О. Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения». Организаторами форума выступили Пермский государственный педагогический университет и Мандельштамовское общество. Проведение чтений оказалось возможным благодаря гранту РГНФ, финансовой поддержке ряда региональных министерств и спонсорской помощи. Двойное определение жанра отразило двойственный характер мероприятия, его нацеленность как на подведение итогов («чтения»), так и на камерную научную дискуссию («семинар»). Конференция была приурочена к 75-летию пребыва-

ния О. Мандельштама на пермской земле, и ее содержательным центром закономерно стали местные сюжеты.

Форум оказался не столь представительным, как задумывалось, но от этого ничуть не менее показательным и результивитивным. Открытие состоялось 31 мая в Перми в Центре современного искусства и стало составной частью фестиваля «Живая Пермь»; пленарное и секционные заседания проходили 1–3 июня в Чердыни. Пленарное заседание было посвящено «уральскому тексту» в жизни и творчестве О. Мандельштама. В докладе Г. Н. Чагина (Пермь) речь шла о Чердынском крае в 1930-е гг., о местных особенностях «модернизации по-большевистски» и вызванных ею перестройках в хозяйственной и культурной жизни края. Выступление П. М. Нерлера (Москва) было посвящено встречам О. Мандельштама с Уралом и сопровождалось презентацией выпущенной к конференции брошюры с архивными материалами и поэтическими текстами на эту тему. Ю. Л. Фрейдин (Москва) затронул проблему неполноты знания о пребывании четы Мандельштамов в Чердыни и шире — «дефицита» мандельштамоведческого знания как такового, невозможности прояснить все белые пятна в биографии и референтном плане текстов. Выступление Н. Л. Поболя (Москва) осветило факт сотрудничества О. Мандельштама с екатеринбургским журналом «Товарищ Терентий». Развернувшаяся по окончании заседания дискуссия выявила несовпадение позиций по вопросу о степени мотивированности мандельштамовских текстов, характере механизмов эстетического преображения реальности, оправданности построения гипотетического литературного контекста.

Секционное заседание 2 июня было посвящено кругу вопросов, связанных с аллюзивностью — цитации, заимствованиям, реминисценциям и т.п. Доклад О. А. Лекманова (Москва) был посвящен презентации «тотального комментария» к «Египетской марке», призванного приблизить современного читателя к кругу ассоциаций, существовавшему в сознании современника Мандельштама. М. Б. Мейлах (Страсбург) в своем выступлении выявил типологические схождения между О. Мандельштамом и Ф. Вийоном, охарактеризовав тот круг чтения, из которого русский поэт мог почерпнуть знания о французском. Л. Ф. Кацис (Москва), говоря о взаимодействии Мандельштама с воронежскими писателями, констатировал необходимость широкого привлечения «советского» контекста для комментирования творческих замыслов поэта. Доклад А. А. Кобринского (С.-Петербург) был посвящен выявлению сходств и различий в эстетических позициях В. Гиппиуса и О. Мандельштама и акцентировал обусловленность этих позиций различиями «этических кодексов», неодинаковым пониманием соотношения «правды» и «позы». С. Гольдберг (Атланта) охарактеризовал расхождения между А. Блоком и О. Мандельштамом сквозь при-

зму «искренности» / «подлинности», выявив различия лично мотивированной «откровенности» и культурологически обусловленной «прямоты». Выступление-эссе Г. Кубатьяна (Ереван) было посвящено системообразующей роли повтора в художественном мире О. Мандельштама. Краткая дискуссия по итогам работы секции касалась, преимущественно, статуса категорий «искренности» и «позы» и пределов их применимости к анализу поэтического текста.

3 июня оказалось самым насыщенным в событийном плане днем работы чтений-семинара. Первая половина дня была отведена на заседание секции «Семантическая поэтика О. Мандельштама», вторая — на работу секции «Мандельштамовская энциклопедия и интернет-архив». В первой из названных секций значительное место было отведено выступлениям, исследовавшим типологические аспекты литературного процесса. А. Фэвр-Дюпэрг (Париж) в своем докладе выявила общую логику отхода от стихов у О. Мандельштама и Б. Сандлера, связав отмеченное поэтами музыкальное «онемение» бытия с неспособностью культуры восполнить временные разрывы. Доклад А. Эпельбоин (Париж) обозначил типологическое схождение «этического кодекса» О. Мандельштама и А. Платонова, сделавшее для них неизбежным — при всем давлении идеологии — высказывание о голоде 1934 г. как трагическом событии общегосударственного значения. Выступление Н. А. Петровой (Пермь) было посвящено характеристике грамматической семантики у Мандельштама, связи «хочу» и «не хочу» с пониманием субъектности, судьбы, творческих возможностей поэта. А. А. Житенев (Воронеж) охарактеризовал стратегию оппонирования и стратегию скандала как универсальные для О. Мандельштама модели диалога, отметив их связь с отторжением русского модернизма от пошлости и хамства. Замыкавшее работу секции выступление Ю. Е. Кудряшовой (Пермь) было посвящено семантике имен Лии и Рахили у О. Мандельштама. Обмен мнениями в ходе работы секции выявил продуктивность корректного использования типологического анализа, перспективность применения к мандельштамовской лирике «грамматики поэзии — поэзии грамматики», закономерность выхода от художественной к эстетической плоскости разговора о творческих стратегиях.

Секция, посвященная интернет-архиву Мандельштама и созданию Мандельштамовской энциклопедии, оказалась не столь насыщенной докладами, как остальные, но по-своему содержательной. По сути, ее работа свелась к подведению итогов деятельности Мандельштамовского общества за последние несколько лет. П. М. Нерлер (Москва) рассказал об издательских проектах общества, о разноплановой деятельности по увековечению памяти поэта, о перспективах источниковедческих разысканий. Отдельное внимание в его выступлении было уделено работе по созданию Мандельштамовской энциклопедии.

мовской энциклопедии, состоянию воссоединенного интернет-архива, различным музеинм проектам. Естественным продолжением этого доклада оказалась фото-презентация О. В. Шамфаровой (Москва), посвященная отдельным этапам сооружения памятника О. Мандельштаму в Москве, созданию мемориальных досок в Гейдельберге, Париже и др. По итогам работы секции участниками чтений были высказаны соображения о необходимости опубликования материалов энциклопедии для их обсуждения научным сообществом, а также о целесообразности размещения в интернете текущей библиографии работ о Мандельштаме.

Обмен мнениями по завершению работы конференции выявил сопадение в понимании ее главных научных результатов. Подводя итоги работы форума, Н. А. Петрова констатировала, что существующие в современном мандельштамоведении историко-биографический, типологический и академический подходы в значительной мере выработали свой ресурс. Активные поиски новых методов, интерес к междисциплинарным областям недвусмысленно свидетельствуют о переходе к новой парадигме знания. Близким по смыслу оказалось и выступление Ю. Л. Фрейдина, отметившего попытки участников чтений расширить привычный круг литературоведческих тем, и, в частности, освоить сферу творческой психологии. Ученым оказалось отмеченным и другое: отсутствие картины системных изменений художественного сознания поэта и в классике мандельштамоведения, и в современных публикациях. Разговор о проблемах и перспективах развития мандельштамоведения участникам конференции было предложено продолжить, ответив на анкету Мандельштамовского общества.

Последний день работы чтений, 4 июня, был полностью посвящен культурной программе. По дороге из Чердыни в Пермь участникам семинара была предложена содержательная экскурсия по г. Усолье, столице строгановской вотчины на Урале, и по музею политических репрессий Пермь-36. Новые впечатления накладывались на хорошо подготовленную организаторами почву: время, проведенное в Чердыни, было посвящено не только острым научным дискуссиям, но и знакомству с историей и культурой пермского края — в частности, экскурсиям по Чердыни, Ныробу и др. Поездки этого рода позволили почувствовать неслучайность пермского «следа» в творчестве Мандельштама, пережить глубокую соптнесенность поэта с историческими судьбами Урала. Продуктивность научного общения, значимость его результатов оказались, по единодушному мнению участников и гостей форума, непосредственным результатом высокого уровня его организации. Принимающая сторона приложила максимум усилий, для того чтобы давно ожидавшиеся мандельштамовские встречи в Прикамье стали реальностью. Логической точкой этой созидательной деятельности, как предполагается, станет публикация материалов IV Мандельштамовских чтений в Перми осенью 2009 г.

А. И. Иваницкий
КНИГА О ПОЭТИКЕ И ПОЭЗИИ АРХЕТИПОВ

Книга А. Х. Гольденберга*, во многом суммирующая его многолетнюю работу гоголеведа, видится ярким примером того, что достоинства научного труда состоят не только в решении важных и актуальных филологических проблем, но и в поставленных либо объективно из книги вытекающих вопросах. А равно и в идеях, к которым она подводит читателя. Гоголь выглядит едва ли не идеальным полем анализа соотношений фольклорной и литературной поэтической фактуры. Ни у какого другого писателя Нового Времени они не переплетались в каждом тексте столь сложно и вместе с тем плодотворно. В работах М. Бахтина, М. Вайскопфа, С. Гончарова, В. Ереминой, В. Кривоносова, Ю. Лотмана, Ю. Манна, А. Парфенова, Е. Смирновой, В. Топорова, С. Шульца и других исследователей, на которые опирается автор, описывались различные историко-поэтические слои гоголевских произведений. Но в настоящей книге, возможно впервые, поставлена проблема изофункциональности этих слоев в художественном целом гоголевского произведения или цикла.

Структурно работа А. Х. Гольденberга распадается на исследование фольклорных и литературных архетипов у Гоголя. Под последними понимаются как жанры (например, средневекового жития или барочной пикарески), так и конкретные произведения — в частности, Библия и «Божественная комедия» Данте. Но содержательно книга, на мой взгляд, делится надвое прежде всего по предметам анализа. Первый — это фольклорные архетипы в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и «Миргороде». Второй, и, по признанию самого автора, главный, — составляет прослеживание изофункциональности фольклорных, библейских, средневековых литературных (агиография, учительное «слово», апокрифические хождения и видения) архетипов в «Мертвых душах».

Существо книги А. Х. Гольденберга составляет анализ историко-поэтического генезиса произведений Гоголя. Поэтому сразу скажу (чтобы дальше на это не отвлекаться), что перенос понятия «архетип» из психологии (в том числе этнической) в фольклористику и литературоведение выглядит небесспорным. В исходном, юнгианском смысле архетип — это то, с чем человек рождается, что живет в нем неосознанно, как форма перцепции окружающего мира, явно или неявно символизируемая в устойчивых образах и мотивах фольклора и литературы. С их помощью архетипы реконструируются — но не порождаются ими. Так, применительно

* Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. 261 с.

к фольклору, очевидно, нельзя говорить о бессознательности. А. Х. Гольденберг справедливо возводит словесный фольклор к ритуалу (стр. 11), чьи элементы фольклор либо обслуживает (заговоры, заклинания, обрядовые песни и т. п.), либо обыгрывает¹. Мне думается, что мифологические представления о народных свадебных и похоронных обрядах как путешествии в иной мир, к которым восходят сюжеты многих произведений писателя, наделяют анализируемые автором книги архетипические образы и мотивы свадебной и поминальной поэзии в художественном мире Гоголя значением концептов, то есть элементов сознательно, даже «доктринально» выстраиваемой и «поддерживаемой» картины («концепции») мира.

Схожие сомнения есть и в отношении «архетипичности» мотивов и образов отдельных, пусть и сверхзначимых для европейской цивилизации произведений — Библии и «Божественной комедии» (роль которых в поэтике Гоголя показана автором весьма убедительно). Под архетипами Библии логичнее, видимо, понимать присутствующие в ней мифологемы и фольклор — как это описано в монографии Дж. Фрезера «Фольклор в Ветхом Завете». А Гоголь, писатель Нового Времени, имел дело с библейскими мифами и притчами, узаконенными в качестве символов, иносказательно объясняющими любые жизненные ситуации. Это же относится и к «Божественной комедии», обобщившей, как известно, средневековый жанр загробных путешествий.

Однако некоторая «омонимия» архетипов в книге практически не мешает ни авторскому анализу, ни восприятию его результатов. Тем более, что с самого начала А. Х. Гольденберг отграничивает свой предмет — поэтическую (фольклорную и литературную) архетипику Гоголя — от его же архетипики мифологической и психологической, подробно исследованной в свое время в монографии Е. М. Мелетинского, других работах по мифопоэтике писателя, в том числе принадлежащих рецензенту и удостоенных в книге даже чрезмерно лестных отзывов. Во-первых, это позволяет автору сосредоточиться на смысловых элементах, проявляющихся в определенных жанрах (вышеупомянутых литературных, а также фольклорных: обрядовой песне, сказке, быличке, легенде, былине и т. д.) и потому достоверно отслеживаемых. А во-вторых, эти элементы и соответствующие им жанровые подтексты предстают как *сознательно* вводимые Гоголем «кирпичики» художественного целого. Причем уровень этой осознанности растет все круче вверх по мере движения от ранних гоголевских вещей к «Мертвым душам». Поэтому в изложении и характеристике позиций автора книги мы, естественно, будем пользоваться его «архетипической» терминологией.

В анализе «Вечеров...» и «Миргорода» автор видит различные фольклорные жанры, варьируемые ракурсами погружения совре-

менного поэта-романтика в архаику и модальностями ее переживания. Но переживание это имеет своим сквозным предметом два архетипа фольклорного сознания: свадьбу и сиротство (либо полу-сиротство) потенциальных жениха или невесты. Таковыми в «Вечерах...» и «Миргороде» выступают Грицько («Сорочинская ярмарка»), Петро Безродный («Вечер накануне Ивана Купала»), Левко и панночка-русалка («Майская ночь, или Утопленница»), Катерина («Страшная месть»), Вакула («Ночь перед Рождеством»), Шпонька, панночка-ведьма и Хома Брут («Вий»). Обращаясь к архетипу сироты, А. Х. Гольденберг замечает, что сиротство персонажей Гоголя, как и в фольклорном сознании, свидетельствовало об отпадении человека от рода и «этно-эпически» маркированной земли/ почвы и, тем самым, предполагало связь сироты с «потусторонним» миром нечиисти и смерти. Это делает в «Вечерах...» свадьбу героя-сироты труднодостижимой либо фатальной по своим последствиям, «лже-свадьбой» («Вечер накануне Ивана Купала», «Страшная месть»; косвенно — «...Шпонька» и «Вий») (стр. 17). В случае с «Вечером накануне Ивана Купала» это, добавим от себя, предвещается шуточными играми с огнем на свадьбе Петро, имеющими явно языческие корни и, соответственно, несущими бесовские «отблески».

Поэтому именно в русле свадебной ситуации герои-сироты «Вечеров...» и «Миргорода» посещают загробный мир, осуществляя фольклорное символическое тождество брака и смерти. Так, в «Вие» «любовное» соединение Хомы с панночкой-ведьмой изначально предполагает его переход в мир нечиисти/земли, то есть мертвых. А заказанное ведьмой отпевание прозрачно предполагает ее «свадьбу» с Хомой, которая одновременно означает его смерть как таковую. Явно смертоносным представляется будущий брак и спящему Ивану Федоровичу Шпоньке. Автор книги подводит нас к выводу о том, что драматическое столкновение фольклорных концептов свадьбы и сиротства позволяет Гоголю глубже, «метафизичнее» переживать и отображать тему сиротства в контексте взаимо-связанных в фольклоре эроса и смерти.

Центральное место «Мертвых душ» в книге А. Х. Гольденберга продиктовано не только их «центральностью» в творчестве Гоголя, но и совершившейся в них коренной ролевой переменой разновременных поэтических элементов, объединяемых в монографии понятием «архетипа». О присутствии в поэтике «Мертвых душ» подтекстов библейской притчи, агиографии, учительного «слова», «Божественной комедии» А. Х. Гольденберг многократно и убедительно писал в своих предыдущих работах. Но, в отличие от «Вечеров...» и «Миргорода», «Мертвые души» несут в себе сквозную религиозно-философскую идею. Поэтому применительно к поэзме упор, сделанный в книге на анализе «поэтических» архетипов, вынуждает, а точнее, побуждает видеть последние элементами единого художественного шифра.

Здесь и проявляется особое достоинство исследования А. Х. Гольденберга — прямо подводящего к определенным выводам, хотя и не всегда озвучивающего их. Мощным орудием раскрытия «шифра» гоголевской поэмы выглядит открытый автором книги ключевой фольклорный «архетип» «Мертвых душ»: корильные и величальные песни, принадлежащие свадебному обряду и подспудно участвующие своей топикой в характеристиках помещиков, персонажей первого и второго томов поэмы. Как показано в работе А. Х. Гольденberга (с приведением соответствующих аналогов из «Мертвых душ»), «восхваляя или порицая человека, величальные и корильные песни устанавливают... диапазон его «высоких» и «низких» качеств». При этом «их поэтика основана на принципе характеристики... человека с помощью предметов, ему принадлежащих» (стр. 23). Особенно явно архетипическая образность корильных песен присутствует в описании Плюшкина, чьи душевые язвы целиком отражаются, а точнее, воплощаются в разрушении его обширного хозяйства. В свою очередь, величальная песня господствует в описании Костанжгло, где «...автор как бы подготавливает нас к восприятию "чуда". Мы видим сначала поля, леса, деревню, жену Костанжгло и лишь потом знакомимся с хозяином этого удивительного "царства"» (стр. 66). Здесь величальные песни, прославляя его хозяйство как эксплицированный душевный титанизм, соединяются с былиной, героической песнью и т. п., становясь одним из рычагов эпически-богатырского преображения русской реальности в поэме. Словом, душевые качества характеризуемых людей полагаются тождественными принадлежащему им миру — неживому и живому. Патрону каждого помещичьего угла подобны не только земля, растения и животные, но и его крепостные «души». Таким образом, утверждается фундаментальное тождество социального и духовного бытия человека. Знаменательно, что «корильные» песни оказываются функционально связаны с поминальными притчаниями, прежде всего в воспоминаниях Коробочки и Собакевича об умерших «хороших» крестьянах. Чичикова при этом угощают блюдами поминального стола! (стр. 21).

Фольклорная оценка морали человека по его хозяйству и поданным целиком разделялась и утверждалась поздним Гоголем. Так, в «Выбранных местах из переписки с друзьями» социальное хозяйство (неотъемлемую и высшую часть которого составляли крепостные крестьяне) полностью отождествлялось с «душевным хозяйством», а хороший человек — с хорошим хозяином. С другой стороны, в той же «Переписке» — в письмах разным лицам по поводу «Мертвых душ» — Гоголь формулирует главную проблему поэмы: превращение «прекрасного, но дремлющего человека» в бездуховную плоть: «...и нечувствительно облекается он плотью, и стал уже весь плоть, и уже почти нет в нем души»². В этом контексте от-

крытый А. Х. Гольденбергом идеино-поэтический подтекст корильных и величальных песен в описаниях помещиков открывает огромные возможности реконструкции сквозной проблематики поэмы и ее столь же сквозной сюжетной метафоры. Если социальное хозяйство помещиков равно «душевному», то есть все основания предположить, что мертвые, но числящиеся живыми «крепостные души» — всегда и абсолютно подобные своим хозяевам! — это *душевые свойства* помещиков, когда-то присущие им, но нечувствительно утрачиваемые в процессе постепенного, но необратимого превращения души в бездуховную «плоть».

К такому прочтению символики «мертвых душ» в поэме подводит и авторский анализ символики образа Чичикова. Задуманное Гоголем трехступенчатое (по числу томов) преображение героя А. Х. Гольденберг весьма доказательно возводит к истории апостола Павла как наиболее авторитетной для средневекового сознания модели преображения «великого грешника». В ее рамках афера героя в первом томе убедительно прочитывается как «травестия» скопки чертом человеческих душ: «Мифологема “Чичиков — антихрист” подготавливается задолго до ее открытого появления в стихии мифотворчества губернских жителей. Вначале система знаковых деталей и “жестов” героя, сама ситуация купли-продажи “душ” придают образу героя инфернальные оттенки» (стр. 137). К ним же относится его необычайный протезм, «неуловимость внутреннего облика Чичикова, предстающего в различных взаимоисключающих ипостасях, и невозможность отождествить его с какой-либо одной из них». Это «позволяет, в конечном счете, возвести генеалогию главного героя поэмы к мифологическому архетипу оборотня» (стр. 86).

Постоянные неудачи «инфернального» предприятия героя отражаются еще одним актуализированным в книге жанровом подтексте чичиковской линии в поэме. Это барочная пикареска, отразившая общеевропейский процесс дегероизации мирового зла в литературе и превращающий дьявола в обычного плута-неудачника, постоянную жертву нежданных обстоятельств (стр. 127). Тут, правда, стоит сказать, что дегероизация черта происходит у Гоголя еще в «Вечерах...» (прежде всего в «Ночи перед Рождеством» и «Сорочинской ярмарке») и опирается на фольклорную дихотомию «черт — дьявол». Если последний — пришедший из Библии враг человеческого рода, фронтально противостоящий ему, то черт — мелкий и, как правило, комичный вредитель-неудачник, живущий рядом с людьми и наследующий низовым персонажам собственной (славянской, балтийской, германской) мифологии.

Наши несогласия с автором книги касаются редких эпизодов отступления А. Х. Гольденberга от законов, им над собой поставленных. А именно — «вчитывания» в героев и ситуации поэмы тех «архетипов», которые не работают на общий ее смысл. Так, «ми-

ражная интрига», связанная со свадьбой Чичикова, очевидно, не отражает фольклорно-мифологическую символику героя как жениха, а пародирует ложную «версию» сюжета и характера героя. Такими же пародиями и предупреждениями ложных (в том числе читательских) версий главного героя выглядят его соотнесения с благородным разбойником-мстителем (капитаном Копейкиным, Ринальдо Ринальдини и пр.). Эти пародии и предупреждения полностью укладываются в «риторическую» модель «Мертвых душ».

В судьбе Плюшкина нам трудно увидеть отзвуки библейской «Иов-ситуации» (стр. 94–106). Иов испытывается Богом и терпит безвинно; Плюшкин же сам ввергает себя в ничтожество, добровольно служа своей скрупульности как божеству.

Вряд ли можно согласиться с теми архетипическими подтекстами, с помощью которых прочитывается в книге образ хлебосольного Петра Петровича Петуха из второго тома поэмы. Это касается параллелей с апостолом Петром как евангельским «ловцом душ» и его фольклорным восприятием в качестве покровителя рыболовства, проецируемых автором книги на комические сцены грандиозной рыбной ловли помещика (стр. 78), а также его характеристики как «естественного» человека в руссоистском понимании. Для позднего Гоголя «просветительская идея “искажения” природного человека, влекомого “дурными страстями” в неразумно устроенном обществе» (стр. 28) видится весьма вторичной. В 1840-е годы Гоголь был во власти сугубо религиозных идей, перципируемых им, как подробно показано в работе, в образах и стилях высокого барокко (например, гоголевский экфрасис на уровне типологии стилей блистательно сопоставлен автором книги с эстетикой караваджизма). Раблезианское же обжорство Петуха, равно как и его сказочные уловы, связаны, очевидно, со сказочно-мифологическим архетипом морского царя, что, вероятнее всего, обусловлено не идеологией, а морфологией художественного мышления Гоголя. Поэтому бесспорный тезис автора о том, что пространство в имении Петуха носит сказочный характер, можно, по-видимому, распространить и на другие поместьи топосы поэмы.

Что до более общих теоретических позиций автора книги, то возражение вызывает лишь одна — о том, что фольклор всегда посредствует у Гоголя между мифом и литературой (стр. 9). По точной оценке Ю. Манна, у зрелого Гоголя «...фантастика “Вечеров...” ушла в стиль... и образовала развитленную систему... стилевых форм»³. То есть, мифологическая архаика перешла из поэтического сознания Гоголя в его мироощущение и подсознание, отразившись в поэтическом языке его зрелых и поздних вещей. Гоголь пришел к архаике, двигаясь от фольклора «Вечеров...» к литературе социальной реальности. Но все это — лишние иллюст-

рации непреложного правила: спорить с автором начинаешь, лишь погружаясь в действительно захватившую тебя книгу.

¹ Тут трудно согласиться с авторским определением связи ритуала и фольклора как «эстетической». Скорее, она выглядит онтологической, бытийной.

² Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в 14 т. М.; Л., 1939—1952. Т. VIII, стр. 278.

³ Манн Ю. В. Эволюция гоголевской фантастики // К истории русского романтизма. М., 1973. Стр. 257.

М. М. Кадим

ИЗУЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. В. ГОГОЛЯ В БАГДАДСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Гоголь, конечно, знал Багдад и место этого исторического города в истории человеческой цивилизации. Однако, читая студентам Петербургского университета свою лекцию о великом Халифате Багдада аль-Мамуне в 1834 году, Гоголь и представить себе не мог, что наступит такой день, когда его произведения станут предметом изучения студентами кафедры русского языка факультета иностранных языков Багдадского университета.

Изучение произведений Гоголя студентами Ирака имеет свою историю и свою специфику, связанную с историей становления кафедры русского языка, созданной в 1958 году.

Студенты поступают на учебу на эту кафедру без всякого предварительного знания языка, поэтому первый год обучения посвящается изучению элементарных правил этого языка. Студенты же второго курса уже готовы к изучению литературы как учебного предмета. Они начинают изучать биографии и основные произведения русских писателей, одним из которых является Гоголь, и, как правило, тексты его произведений выступают главным средством изучения всех аспектов русского языка.

Основным учебником для студентов, начинающих изучать русскую литературу, является книга «Литературное чтение», написанная тремя видными специалистами в области русского языка: проф. д-р Хаят Шаара, проф. д-р Диа Нафи и д-р Сафа аль-Джанаби. В этой книге напечатаны тексты повестей «Нос» и «Шинель» в сокращении и отрывок «У портного», взятый из повести «Шинель». Кроме текстов, даны вопросы и задания к ним, а также объяснение трудных слов в текстах, нуждающихся в лингвистическом и историческом комментарии.

У студентов третьего курса уже более расширенные языковые и литературные знания. Они начинают на этом этапе еще подробнее знакомиться с произведениями Гоголя, которые представлены

во всех литературных предметах этого курса: «Повести», «История русской литературы» и «Драма».

В рамках первого курса студенты изучают полный текст повести «Шинель» и избранные отрывки повести «Тарас Бульба», а также некоторые другие произведения, в том числе входящие в состав «Арабесок» и «Миргорода». В курсе «История русской литературы» студенты изучают биографию Гоголя, начало его литературного пути, самые крупные его произведения и необходимые данные, касающиеся его литературной деятельности. В курсе «Драма» на протяжении целого года студенты изучают в отрывках комедию «Ревизор».

На четвертом курсе имя Гоголя связано со спецкурсом «Роман», где изучается роман «Мертвые души». Материал этого романа громаден, его невозможно исчерпать в учебной программе. Студенты читают арабские переводы романа; существует несколько переводов, которые можно найти в библиотеках. Студентам даются отдельные небольшие темы, углубляющие анализ романа (например, «Чиновники в романе», «Народ в романе» и др.) для подготовки небольших докладов.

Изучение русского языка в Ираке не ограничивается студентами бакалавриата, но и продолжается на этапе магистратуры, которая была открыта в 1994 году. Изучают творчество Гоголя и магистранты.

Учебный материал представлен следующими разделами: 1) Критико-биографическая справка о Гоголе, о месте «Шинели» в его творчестве, о роли Гоголя в развитии русской литературы; 2) «Шинель» в двух отрывках; 3) Лексический комментарий к тексту; 4) Вспомним термины; 5) Вопросы и задания к тексту; 6) Работа над критическим материалом.

Произведения Гоголя являются для студентов Багдадского университета богатым источником страноведческой информации. Работа с текстом писателя стимулирует мыслительную деятельность учащихся, воздействуя на эмоции, на эстетический вкус.

М. К. Попова ПРИМЕЧАТЕЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ

Рецензируемая работа* представляет собой издание, примечательное во многих отношениях. Опубликованная под эгидой Уп-

* Гусманов И. Г. Лирика Шелли (1804—1811). Орел: Издательский дом «Орловская литература и книгоиздательство» («Орлик»). Издатель Александр Воробьев, 2007. 256 с.; Гусманов И. Г. Лирика Шелли (1811—1817). Орел: Издательский дом «Орловская литература и книгоиздательство» («Орлик»). Издатель Александр Воробьев, 2007. 280 с.; Гусманов И. Г. Лирика Шелли (1818—1820). Орел: Издатель Александр Воробьев, 2007. 252 с.; Гусманов И. Г. Лирика Шелли (1820—1822). Орел: Полиграфическая фирма «Картуш», 2008. 328 с.

равления образования и молодежной политики Департамента социальной политики Орловской области, она входит в Библиотеку серии историко-культурного наследия Орловского края в 50-ти томах и ярко свидетельствует о стремлении руководства Орловщины сохранять и приумножать давние литературные и просветительские традиции края.

Монография И. Г. Гусманова состоит из 4-х книг и является плодом многолетней и скрупулезной работы ученого по изучению творчества английского поэта-романтика. Все специалисты в области английской литературы хорошо знакомы с научными статьями, методическими разработками, докладами, в которых И. Г. Гусманов рассматривает различные вопросы, связанные с интересующим его поэтом. Представляемое здесь издание подводит итог исследовательской работе, длящейся всю жизнь. Это придает ему особый смысл и значение. «Лирика Шелли» воспринимается не только как научная монография, но и как пример великой увлеченности литературоведа предметом исследования, увлеченности, которая не может не дать результатов.

Четырехтомная монография И. Г. Гусманова примечательна и тем, что ученый выступил в ней и как переводчик. В конце каждого тома даны его переводы лирических сочинений Шелли. Многие произведения, например, «Генри и Луиза», «Зейнаб и Катема», «Вечный Жид», «Сестра Роза», включенные в первый том, ранее у нас не переводились.

Рассматриваемое издание привлекает и масштабом исследования. Впервые в отечественном литературоведении здесь дан перевод и разбор практически всех опубликованных на сегодняшний день на английском языке стихотворений Шелли, включая даже неоконченные фрагменты и некоторые варианты. И. Г. Гусманов подробно анализирует историю создания, публикации, идеино-художественное своеобразие едва ли не каждой стихотворной строки Шелли. Автор монографии умело сочетает характеристику историко-культурного контекста, в котором развивалось творчество поэта, что сейчас, к сожалению, не всегда в чести, особенно у молодых ученых, с внимательным вчитыванием в тексты Шелли.

Логика исследования становится очевидной уже при знакомстве с 1-м томом, где анализируется, как через освоение и модификацию литературных традиций того времени формировался поэтический гений Шелли. И. Г. Гусманов выявляет связь лирики поэта с историческими событиями, с фактами его биографии; показывает, на какие традиции и достижения предшественников он опирался (готический роман, баллада); в чем заключалось новаторство Шелли при обращении к этим жанрам; тщательно и подробно анализирует поэтические тексты, как на языке оригинала, так и в русских переводах. Первый том монографии — и переводы, и ана-

лиз — вводит в научный обиход материал, в нашей науке мало или совсем не известный.

Во второй книге круг вовлекаемых в анализ проблем расширяется по мере того, как формируется личность Шелли и все более важное место в его сознании начинают играть вопросы философии и религии. Автор рецензируемой работы показывает сложность и противоречивость мировоззрения поэта, отвергавшего религию, увлеченного, но не вполне удовлетворенного материализмом, исповедующего «идею любви как социального чувства, устремленного к совершенствованию общественных отношений» (с. 12). Расширение круга интересующих молодого поэта проблем приводит, как убедительно показывает исследователь, к большему, чем в ранний период, тематическому разнообразию. И. Г. Гусманов выделяет и анализирует стихи, раскрывающие гражданскую позицию Шелли, его взгляд на взаимоотношения человека и общества, произведения, посвященные темам любви, смерти, искусства и творчества, рассматривает философско-мединативную лирику.

Эти же темы продолжают волновать поэта, как это представлено в третьей книге монографии, и после его отъезда, в значительной степени вынужденного, из Англии в Италию. Центральное место в этой части работы И. Г. Гусманов отводит анализу знаменитой и хрестоматийной «Оды Западному ветру». Здесь автор монографии в полной мере демонстрирует свои исследовательские подходы: подробно характеризует взгляды английских и российских ученых, писавших об этом стихотворении, вступая с ними в полемику по поводу революционного аллегоризма «Оды», аргументирует свою точку зрения анализом образного строя стихотворного текста и философских взглядов Шелли, рассматривает и уточняет его переводы на русский язык. А в конце этого тома предлагает свой вариант перевода.

Четвертая книга монографии открывается главой, в которой И. Г. Гусманов разбирает трактат Шелли «Зашита поэзии», что сразу показывает высокий уровень обобщений, к которому поэт пришел в последние годы своей короткой трагически оборвавшейся жизни. Анализ этой работы представляется весьма убедительным, он ставит всю лирику Шелли на более прочный теоретический фундамент.

Предпринятое И. Г. Гусмановым исследование чрезвычайно обогащает наше представление о творчестве П. Б. Шелли. Многое ученый сделал впервые, например, дал периодизацию и жанровую характеристику лирики Шелли, особенно раннего периода. А главное — он сумел заразить читателя своим интересом к лирике поэта, своей увлеченностью его личностью и творчеством.

А. А. Житенев

**СЕМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Сборники-«оммажи» в силу пестроты и неравноценности материала редко представляют сколь-нибудь заметный научный интерес. Книга, выпущенная к 70-летию Н. Л. Лейдермана* — счастливое исключение из этого правила. Прямое объяснение тому — масштаб фигуры юбиляра, авторитет которого в области изучения литературы XX века исключительно высок. Сборник оказался по-настоящему международным и — при всей многогранности тем — хорошо структурированным.

Его смысловым центром является блок материалов, знакомящих с вехами многолетней научной деятельности Н. Л. Лейдермана. В редакционной заметке, открывающей книгу, очерчивается круг интересов юбиляра, намечается логика расширения и усложнения проблемно-тематического поля: от теории жанра как модели мирообразования к осмыслению метажанра и далее — к характеристике «хаотической» и «космической» доминант образно-смыслового построения художественной реальности. Емко охарактеризован во введении и перечень проблем научной школы, сложившейся вокруг Н. Л. Лейдермана: это типология жанровых моделей, семантика художественных течений, системный анализ художественных миров.

Избранная библиография показывает исключительно плодотворную работу известного ученого на ниве педагога-просветителя: за более чем тридцатилетнюю деятельность — выше шестидесяти учебно-методических пособий и учебников, многие из которых давно стали настольными книгами как учителей-словесников, так и специалистов по истории литературы. Репрезентируя устойчивый интерес к педагогическому процессу на разных его уровнях, этот список одновременно демонстрирует широту исследовательских интересов, универсальность и глубину теоретического мышления, по праву закрепившие за Н. Л. Лейдерманом статус выдающегося ученого.

Структура сборника соотносима с многоспектасностью главного героя и объединяет историко-литературные, теоретико-литературные и литературно-критические работы. Наиболее объемным блоком материалов закономерно оказывается ряд статей, посвященных проблематике «неклассического» XX века. При внимательном чтении в достаточно широком наборе тем оказываются различимы многочисленные переклички, «сшивающие» книгу, делающие ее не просто «сборьем пестрых глав», но законченным целым, отражающим основные направления исследовательской работы Н. Л. Лейдермана.

* Семантическая поэтика русской литературы. Екатеринбург, 2008.
348 с.

* Tpebre jnteparypobjejne. Vfa: Barat, 2009, 21 c.

CRTICA TEATRA
A. A. Kntheber

Б зориу жаңылар, көбөйнөрдөн күнделіктірілген оғаж-
тып, о жетекшілікке жетекшілікке көбөйнөрдөн күнделіктірілген оғаж-

Годінок «Семантическа нотінка письмових інтерпретацій», пам'єтів
Бенінені Кнутік.

Задля засвоєння відповідної міри відповідності між змістом та формою
інтерпретації, які використовують у письмових інтерпретаціях, необхідно
зробити кілька важливих відкриттям:

1) відсутність заснованої на письмовому тексті засобів для відтворення
інтерпретації в письмовому вигляді; 2) відсутність заснованої на письмовому
тексті засобів для відтворення інтерпретації в письмовому вигляді;

3) відсутність заснованої на письмовому тексті засобів для відтворення
інтерпретації в письмовому вигляді;

4) відсутність заснованої на письмовому тексті засобів для відтворення
інтерпретації в письмовому вигляді;

5) відсутність заснованої на письмовому тексті засобів для відтворення
інтерпретації в письмовому вигляді;

6) відсутність заснованої на письмовому тексті засобів для відтворення
інтерпретації в письмовому вигляді;

7) відсутність заснованої на письмовому тексті засобів для відтворення
інтерпретації в письмовому вигляді;

8) відсутність заснованої на письмовому тексті засобів для відтворення
інтерпретації в письмовому вигляді;

9) відсутність заснованої на письмовому тексті засобів для відтворення
інтерпретації в письмовому вигляді;

10) відсутність заснованої на письмовому тексті засобів для відтворення
інтерпретації в письмовому вигляді;

11) відсутність заснованої на письмовому тексті засобів для відтворення
інтерпретації в письмовому вигляді;

12) відсутність заснованої на письмовому тексті засобів для відтворення
інтерпретації в письмовому вигляді;

ет «готового слова» и основной акцент ставится на сам «процесс «преднахождения» решений» (С. VII). Однако такая оговорка, очевидно, не снимает вопроса о соответствии результатов поисковой деятельности цели, обозначенной уже в самом названии семинара.

Опубликованные стенограммы заседаний, безусловно, — яркое свидетельство «интеллектуального пира», раскрепощенного и заинтересованного разговора на профессиональные темы. Увы, далеко не в каждом университетском городе возможны такие формы научного общения. Отсутствие разлада в научном сообществе, возможность выхода в междисциплинарное проблемное поле, интерес к решению сложных проблем — явные показатели сравнительного благополучия уфимской филологической среды. Закономерно, что интерес к семинару проявили представители самых разных филологических школ, и среди его материалов оказалось немало откликов заочных участников. Сама возможность непринужденно говорить о своих научных интересах настолько ушла из повседневного обихода, что возвращение к ней выглядит едва ли не диковинно.

Однако материалы семинара не должны быть увлекательным чтением прежде всего. Увы, результат разговора в уфимском сборнике нередко оказывается до обидного скромным. Едва ли следовало долго обмениваться мнениями, чтобы прийти к мысли о «теоретической нагруженности факта» или констатировать «прецизность» современного научного языка. Очевидно, что некоторая обедненность результата — следствие какого-то просчета в целеполагании, в организации самого дискуссионного поля. Думается, просчет этот связан прежде всего с нечеткой определенностью предмета разговора и, соответственно, — с непроясненной локализацией субъекта рефлексии. Что является предметом критического анализа участников семинара: литературоведческая *методика* (конкретные алгоритмы анализа) или *методология* (системы познавательных процедур)? Из разговора о М. Гаспарове, задающего камертон для дальнейшей беседы, это совершенно не ясно (не случайно одна из участниц разговора, Ю. В. Шевчук, использует оба слова через запятую). Попытка эксплицировать основания концепции М. Бахтина и вовсе сводится к предъявлению неких философских априори (что не только от методики, но и от методологии далеко). Закономерно, что предлагаемое решение «методологических затруднений современного литературоведения» носит чрезвычайно общий характер: нужно, отказавшись от анализа «позитивистского факта», выйти к осмыслению «внутренней идеи», «эйдоса» произведения (Р. Р. Вахитов). А «эйдос» — это что? На каком уровне текста его следует локализовать? Другой вариант того же решения состоит в «признании ответственности исследователя» и «постоянной реактуализации уходящих в глубь истории смыслов» (С. М. Шаулов). Но это опять-таки скорее этический регулятив, нежели методологическая рекомендация.

Иными словами, результаты семинара оказались не соотносимы с его целью: вместо ответа на вопрос, как можно анализировать текст в эпоху «теории после теории», был получен ответ, исходя из каких ценностных ориентиров это предпочтительнее делать. *Аксиология* литературоведения, тем самым, вытеснила из разговора *методологию*. Закономерно, что предлагаемые участниками семинара образчики литературоведческого анализа оказались по большей части лишены новизны. Если не брать пародийные материалы, касающиеся анализа «Станционного смотрителя», то набор методик, опробованных на стихотворении С. Гандлевского, будет вполне узноваем: это традиционный стиховедческий анализ (М. М. Гиршман), лингвистический анализ структуры текста (Р. Божич-Шейич), структуралистский анализ, условно говоря, «лотмановского» типа (В. Г. Беспрозванный) и т.п. Почему такого рода литературоведение следует именовать «третьим», не совсем ясно. Не одни же ценностные предпосылки исследователя его таковым делают.

Возможно, непроизвольной подмены темы можно было бы избежать, подойдя к проблеме с другой стороны. В материалах уфимского семинара кризис методологии рассматривается как результат противопоставленности субъекта и объекта. Не следует ли взглянуть на проблему с позиций семантики, соответствия языка описания — объекту? Ведь очевидно, что кризис метода есть кризис той системы абстракций, которая его питает. С этой точки зрения проблема имела бы другое решение: это была бы *ревизия литературоведческого словаря*, поиск «лакун» в существующих языках описания, имеющий своим результатом не набор частных замечаний о разных подходах, а построение нового метода познания. Когда на страницах стенограммы речь заходит о том, что выработка метода — это экзистенциальный процесс (С. 73), такого рода смысловой ход отчетливо проступает. К сожалению, реализован он в дискуссии не был. Если крен в сторону аксиологии со временем будет исправлен, результаты уфимского семинара, безусловно, обретут более широкий резонанс, нежели тот, на который можно рассчитывать сегодня.

В. В. Бойков ЦВЕТАЕВА — РУДНЕВ: «ВСЕ-ТАКИ ДРУЖБА?»

Два имени — М. И. Цветаевой и В. В. Руднева, вынесенных в заглавие книги* — даже подготовленному читателю вряд ли сра-

* Марина Цветаева — Вадим Руднев. Надеюсь — сковоримся легко. Письма 1933—1937 годов. Предисловие Вероники Лосской. Издание подготовлено Л. А. Мнухиным. М.: «Вагриус», 2005. 208 с.

зу откроют причину сопоставления поэта с одним из лидеров партии эсеров. Гораздо меньше Руднев известен как литератор, журналист и один из редакторов эмигрантского журнала «Современные записки», что и является причиной их письменных взаимоотношений. Книга состоит из двух частей: письма занимают половину издания, из восьмидесяти семи писем большая часть (74) принадлежит Цветаевой. Далее следует приложение, посвященное В. В. Рудневу с отрывками из воспоминаний М. В. Вишняка, В. С. Яновского, Е. А. Извольской.

Ни в одном другом журнале русского Зарубежья Цветаева не публиковалась так долго и много как в «Современных записках» — с первого номера в 1920 г. и до 1938 г. «Мне очень жаль..., что моя корректура идет к Вишняку, а не к Вам, — пишет она Рудневу в июле 1933 г., — мы с Вами хотя и ссоримся — но в конце концов миримся, а с Вишняком у меня нет никакой давности». Но «давность» была заочная, личного знакомства в это время не было. Слова Руднева: «...требуется договориться кое о чем. Надеюсь — сковоримся легко» — лишь пожелание. Отношения автора и редактора заведомо не из легких, и договариваться столь разным людям было непросто. Диалог ведут автор — поэт, художник с новой эстетикой, для которого неприемлемы какие-то схемы, объясняющие жизнь, и редактор — политик-общественник, со свойственной ему социологичностью мышления, для которого в первую очередь важно в литературе не *как*, а *что* и за этим стоит определенная литературная традиция.

Основные столкновения (недоразумения) между ними приходятся на 1933 год, первый год переписки. Касались они редактуры очерков «Живое о живом» и «Дом у старого Пимена». И в том, и другом случае, из-за обычной журнальной «тесноты» оказались необходимыми сокращения в тексте. Цветаева наотрез отказалась, объясняя, что это самое ценное в ее работе. И при этом предла- гаемую корректуру неосторожно показала жене Волошина М. Сабашниковой, написавшей гневное письмо к третьему лицу, уподобляя «Современные записки» советскому журналу, где заправляют «духовные гонители» и «преследуют» все духовное как в советской России. Письмо попало в редакцию «Современных записок». В ответе Руднева ничего не говорится о реакции других соредакторов, но его личное отношение к этой ситуации, к М. И. Цветаевой (которая, конечно, была не права) можно определить как очень выдержанное и по-человечески бережливое: «Я ...добросовестно старался, поскольку мог сохранить в неприкосновенности даваемый Вами образ М. Волошина... Насколько мне это удалось, не мне, разумеется, судить... Но, признаюсь, я был очень далек от мысли, что Вами может быть заподозрена моя редакторская корректность... Что же делать теперь? Вы понимаете отлично, насколько

неприятно пребывать, после разоблачений г-жи Сабашниковой...». Так же непреклонна Цветаева при публикации второго очерка: «Я слишком долго, страстно и подробно работала над Старым Пименом, чтобы идти на какие бы то ни было сокращения. Проза поэта — другая работа, чем проза прозаика, в ней единица усилия (*усердия*) — не фраза, а слово, и даже часто — слог... Не могу разбивать художественного и живого единства». И в том, и другом случае она отстояла свой вариант текста: за Мариной Ивановной вечная правда автора, за Рудневым — редактором своя правда. Дополнительное место в журнале за счет кого: Набокова, Бунина, Мережковского?

Тяжелый быт, по словам Руднева, «материальные мучения» Цветаевой проходят через всю переписку. «Милый Вадим Викторович, Наконец, вновь обрела дар письменной речи, и перо, и чернила. Пишу после ужасного переезда и в еще очень несовершенном устройстве: совершенном расстройстве. Газа нет, света нет и когда будет неизвестно, ибо денег — нет». Письмо от 24 июля 1934 г., но, не зная даты его можно отнести и к другим тяжелым тридцатым годам. Часто Цветаева просит ускорить выплату гонорара или аванса. Руднев делает все, что в его силах: «Но как же быть до этого с Вашими очередными бедами семейными? Выход вижу один и очень прошу Вас им воспользоваться: как и в прошлый раз, возьмите у меня лично нужную Вам сумму, сочтемся тогда, когда Ваша вещь будет формально принята». Готовность прийти на помощь с подчеркнутым уважением к таланту Цветаевой всегда присутствуют в его письмах: «Поздравляю Вас! Вечер был очень удачен, — вещь чудесная и чтица Вы, надо сказать же, неотразимая... Очень, очень рад за Вас и за «нас» читателей... Спасибо за дружеский билет... из трех билетов успел продать только один» (Март 1934).

В январе 1935 г. Марина Ивановна писала безысходные строчки: «Доколе буду сопротивляться очевидности невозможности здешнего существования — не знаю. Одним здесь духовно нечем жить, а мне — физически... Временами впадаю в отчаяние, ибо какая-нибудь удача быть должна: либо духовная, либо материальная, а у меня никакой». Видимо письмо по-человечески задело Руднева и обращаясь к ней со словами сочувствия, он единственный раз исповедально, с застенчивой интонацией говорит о себе: «По сравнению с Вами даже стыдно как я — крез, буржуй, баловень судьбы, имею возможность возиться с таким милым делом как журнал... Наша беда еще, что мы — или вовсе неверующие или плохие, по-интеллигентски верующие люди. Тем — легче. Они покорны воле Божией, — «так надо», стало быть. И в этом — источник сил и мира душевного... Как сказал известный русский подвижник благополучному обывателю: Жаль мне тебя, несчастный счастливец! —?— Тем, что не посещен ты Божиим наказанием, ко-

торое верный знак любви к нам; а ведь ты не малый грешник... Кончая, чтобы письмо мое окончательно не стало походить на воскресную проповедь. Я сам невероятно малодушный человек, очень плохой верующий, и не мне, находящемуся в лучшем положении, проповедывать Вам». Интересно, что здесь приводятся слова о. Иоанна Кронштадского, что, казалось бы, весьма нетипично для социалиста-революционера.

О Рудневе сложилось представление как о достаточно холодном и отстраненном человеке. В своих мемуарах М. Вишняк, вспоминая годы первой русской революции отмечал, что Руднев сохранял определенную дистанцию между собой и товарищами по партии. В. Лосская в предисловии пишет о Рудневе — «Известный современникам своей холодностью», при этом не приводя ссылок на какие-то другие источники. Вероятно, не все так однозначно. Положение лидера, конечно, придает определенный отпечаток личности. Проходит время, меняется обстановка — инерция же восприятия остается. А Руднев меняется и как человек и как политик.

И здесь следует пристальнее всмотреться в его духовный облик. Еще о. С. Булгаков писал в «Вехах», что христианские черты, воспринятые иногда помимо ведома и желания, высвечиваются в духовном облике крупных деятелей русской революции. Но, удивительно, что в случае Руднева эта духовная составляющая всегда осознавалась — он был воцерковленным православным человеком, что несомненно укоренилось в нем от семейного воспитания. Его духовником в Париже был о. Сергий Булгаков. Тот же Вишняк отмечал, что в эмиграции «Руднев стал глубже и острее воспринимать религиозность... стал отчетливее оформлять свои религиозные взгляды, а порою выдвигать их даже на первый план»¹. Несомненно, отношения с Цветаевой соответствуют его принципам практикующего христианина. Интересны в этой связи слова мемуариста В. Яновского, рассказывающего о последних днях Руднева: «Умер, как полагается русскому революционеру, в ссылке, непрестанно хлопоча о других».

Возвращаясь к их профессиональным отношениям нельзя не отметить частоту публикаций Цветаевой в это время в «Современных записках»: с 1933 на протяжении пяти лет тринадцать из пятнадцати номеров вышли с ее публикациями. Что касается желания Руднева видеть «понятные» цветаевские стихи, то все-таки были напечатаны: «Дом» (1933), «Сыну» (1935), «Памяти Н. П. Гронского» (1935), «Отцам» (1936), «Куст» (1936), «Стихи к Пушкину» (1937), «Стихи сироте» (1938). Но в целом цветаевская поэзия занимает небольшое место в переписке, а если и обсуждается, то в основном корректура принятых к публикации стихов.

Установившиеся постоянные рабочие отношения не могли не повлиять на содержание писем М. И. Цветаевой. В 1935 г. она

обсуждает с ним не только общие журнальные дела, письма становятся более доверительными, дневникового характера. Цветаева обращает внимание Руднева на судьбы других товарищей по цеху: устраивает (безуспешно) в журнал произведения погибшего писателя И. В. Степанова, иногда, как в случае Бальмонта (март 1936 г.), большую часть письма посвящает более тяжкому положению поэта. Однажды Руднев вывел формулу взаимоотношений с Цветаевой «У меня такое чувство: мы с Вами можем переписываться, но не сумеем разговаривать». И, несмотря на изменившиеся с течением времени отношения эпистолярный жанр утвердился в их диалоге. Личных встреч было мало, а если и были то «на ходу», в редакции, на литературных вечерах. В марте 1936 г. Цветаева как-то случайно попыталась определить характер сложившихся отношений, попросив у Руднева билет на литературный вечер: «Сделайте это для своего старого... сотрудника, по старой — все-таки дружбе?». Ответ не сохранился, вопрос повис в воздухе. Несомненно, ему были дороги эти слова Маринки Ивановны. И эти отношения вряд ли он охарактеризовал по-другому. Его редакторское и человеческое поведение, все, что он сделал для М. И. Цветаевой — делают настоящие друзья. Скромные, бескорыстные друзья. Переписка обрывается февралем 1937 г., когда готовились к публикации «Стихи к Пушкину». Последние же цветаевские стихи появились в шестьдесят шестом номере за 1938 г., незадолго до отъезда в СССР. В январе 1935 г. Руднев пророчески писал Цветаевой: «Действительно, жестокие времена и подлые. Но куда денешься? Всюду то же. В Россию — пути заказаны, а и были б свободны, — там, убежден, было бы тысячекрат невыносимее. Просто дышать негде».

В разделе «Приложение» собраны лишь свидетельства современников о Рудневе, «материалы для биографии». Как ни странно, до сих пор нет не только научной, но и достоверной его биографии. Уместно будет напомнить, что Вадим Викторович Руднев — коренной воронежец. Несколько поколений его семьи связаны с нашим краем. Он родился 23 января 1879 г. в слободе Новенькая Бирюченского уезда Воронежской губернии. Отец Виктор Аникич Руднев (1838—1903) отставной чиновник, мать Валерия Африкановна, урожд. Терентьева (1850 — после 1917) дочь воронежского дворянина Африкана Яковлевича Терентьева (ок. 1807—1862), преподавателя Петербургского морского кадетского корпуса. Дед Руднева сотрудничал с воронежскими и столичными периодическими изданиями. Дядя — Михаил Африканович Терентьев (1837—1909) генерал-лейтенант, востоковед, автор научных трудов, другой дядя — Владимир Африканович Терентьев (1841—1910), контр-адмирал, исследователь Дальнего Востока. На родительском хуторе Волков, в Бирюче, Острогожске, Воронеже прошли детские и юношеские годы Руднева.

«С тоской и благодарностью вспоминаю *наши* гимназии со «своими словами» («Расскажите своими словами»). И вообще, человечная для человека...», — писала в Париже Марина Цветаева. В той гимназии учился и Руднев. Сначала в Острогожской прогимназии, а с 1895 по 1897 г. в I-й Воронежской мужской гимназии, которую закончил с серебряной медалью. Его соучениками в Воронеже были будущие парижские эмигранты: Николай Саввич Долгополов (1879—1972), депутат II Государственной думы, в эмиграции они вместе входили в руководство парижского Земгора и Михаил Федорович Чертков (1878—1945), воронежский земский деятель, в эмиграции священник. В год окончания Рудневым гимназии поступает Георгий Петрович Федотов. Позднее в Париже бывшие воронежские гимназисты Руднев, Федотов, о. М. Чертков встретились в объединение «Православное дело», созданном матерью Марией (Скобцовой). В 1897 г. Вадим Руднев поступает на медицинский факультет Московского университета, который так и не смог закончить — помешала революционная деятельность, поэтому медицинское образование заканчивал в Базельском университете. К 1907 г. В. В. Руднев один из видных деятелей партии эсеров, примикивал к ее правому крылу. В июле 1917 г. он был избран московским городским головой. В октябре во главе Комитета общественной безопасности Руднев возглавил сопротивление большевикам в Москве. С апреля 1919 г. в эмиграции. Во Франции был генеральным секретарем и членом исполкома Парижского Земгора по оказанию помощи российским гражданам за границей, где занимался проблемами русской школы, член редколлегии журнала «Русская школа за рубежом» (Прага, 1923—1929). Руднев — автор книг: «Зарубежная русская школа». Париж, 1924; «Русское дело в Чехословацкой республике». Париж, 1924; «Судьбы эмигрантской школы». Прага, 1930. С 1920 по 1924 г. — секретарь редакции газеты «Еврейская трибуна». Но основная его заслуга перед отечественной культурой — лучший журнал русской эмиграции «Современные записки», одним из основателей и соредактором которого являлся Руднев. Как справедливо было сказано «в эмиграции, в ее безвоздушном пространстве, пропорции изменяются и возможности ограничены. Все силы, которые в России В. В. вкладывал бы, вероятно, в общественную деятельность большого масштаба, он отдавал ведению журнала»². Скончался В. В. Руднев 19 ноября 1940 г. во французском городе По, где и был похоронен.

¹ Вишняк М. В., «Современные записки». Воспоминания редактора. СПб. Дюссельдорф, 1993. С. 209.

² Марина Цветаева — Вадим Руднев. Надеюсь — сковоримся легко. Письма 1933—1937 годов. М., 2005, с. 135.

Наши авторы

Алдонина Надежда Борисовна — профессор Самарского гос. педагогического университета

Алейников Олег Юрьевич — доцент Воронежского гос. университета

Бердникова Ольга Анатольевна — доцент Воронежского гос. университета

Боева Галина Николаевна — доцент Невского института языка и культуры (Санкт-Петербург)

Бойков Владимир Васильевич — директор выставочного центра «Русская усадьба» (Воронеж)

Бувар Юлия — докторант Лозаннского университета (Швейцария)

Вельмезова Екатерина — преподаватель Лозаннского университета (Швейцария)

Голицына Татьяна Николаевна — доцент Воронежского гос. университета
Голубков Михаил Михайлович — профессор Московского гос. университета
Голденберг Аркадий Хаимович — профессор Волгоградского гос. педагогического университета

Грачева Жанна Владимировна — доцент Воронежского гос. университета
Дюжакова Светлана Геннадьевна — аспирант Воронежского гос. университета

Житенев Александр Анатольевич — доцент Воронежского гос. университета
Зенкин Сергей Николаевич — ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований Российского гос. гуманитарного университета (Москва)

Иваницкий Александр Ильич — ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований Российского гос. гуманитарного университета (Москва)

Инютин Валентин Валентинович — доцент Воронежского гос. университета
Кадим Махмуд — аспирант Воронежского гос. университета

Козюра Евгений Олегович — преподаватель Воронежского гос. университета
Кольдефи-Фокар Анн — старший научный сотрудник Сорбоннского университета (Франция)

Кольцова Людмила Михайловна — профессор Воронежского гос. университета
Косяков Сергей Алексеевич — аспирант Воронежского гос. педагогического университета

Кретов Алексей Александрович — профессор Воронежского гос. университета
Крюков Александр Самуилович — профессор Воронежского гос. педагогического университета

Кривонос Владислав Шаевич — профессор Самарского гос. педагогического университета

Куркина Татьяна Николаевна — доцент Воронежского гос. университета
Мельник Дарья Владимировна — соискатель Московского городского педагогического университета

Молчанова Наталья Александровна — профессор Воронежского гос. университета

Назина Ксения Алексеевна — доцент Воронежского гос. университета
Надточий Эдуард — старший ассистент Лозаннского университета (Швейцария)
Недосекин Михаил Николаевич — доцент Воронежского гос. университета
Николаенко Наталья Владимировна — аспирант Воронежского гос. педагогического университета

Никонова Тамара Александровна — профессор Воронежского гос. университета

Пенская Елена Наумовна — профессор Гос. университета — Высшая школа экономики (Москва)

Попова Мария Константиновна — профессор Воронежского гос. университета

Припадчев Анатолий Александрович — профессор Воронежского гос. университета

Приходько Ирина Степановна — ведущий научный сотрудник Института мировой литературы РАН (Москва)

Савинков Сергей Владимирович — профессор Воронежского гос. педагогического университета

Савченко Алла Леонидовна — доцент Воронежского гос. университета

Сидорова Елена Владимировна — старший преподаватель Воронежского гос. университета

[Сорокин Юрий Александрович] — ведущий научный сотрудник Института языкоznания РАН (Москва)

Стернин Иосиф Абрамович — профессор Воронежского гос. университета

Строганов Михаил Викторович — профессор Тверского гос. университета

Ушакова Людмила Иосифовна — профессор Белгородского гос. университета

Фаустов Андрей Анатольевич — профессор Воронежского гос. университета

Филошкина Светлана Николаевна — профессор Воронежского гос. университета

Фрайзэ Маттиас — профессор Геттингенского университета (Германия)

Чуриков Сергей Александрович — аспирант Воронежского гос. университета

Шаулов Сергей Михайлович — доцент Башкирского гос. педагогического университета

Швецова Ольга Анатольевна — доцент Воронежского гос. университета

Шевченко Ирина Сергеевна — студент Воронежского гос. педагогического университета

Шульц Сергей Анатольевич — доктор филологических наук (Ростов-на-Дону)

Шустов Анатолий Николаевич — филолог (Санкт-Петербург)

Яблоков Евгений Александрович — доктор филологических наук (Москва)

Научное издание
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ
Вестник литературоведения и языкоznания
Выпуск 28—29

Электронная верстка *О. В. Нагаевой*
Корректор *Г. И. Старухина*

ЛР 070669 от 15.12.97. Подп. в печ. 26.10.2009
Форм. бум 84×108/32. Бумага офсетная. Офсетная печать
Усл. п. л. 25,0. Уч.-изд. л. 33,6. Тираж 200. Заказ 3365.

Воронежский государственный университет
394018 Воронеж, Университетская пл., 1
Отпечатано с готовых диапозитивов
в Воронежской областной типографии
394071 Воронеж, ул. 20 лет Октября, 73а